

# SigMa

---

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

---

6/2022



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

# SigMa

---

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

---

6/2022



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

**Direttrice | Editor-in-Chief** Flavia Gherardi (Università di Napoli Federico II)

**Comitato scientifico | Scientific Committee** Paolo Amalfitano (Associazione Sigismondo Malatesta) 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 Ca' Foscari Venezia) Giocchino Lanza Tomasi (Università di Palermo) Andreina Lavagetto (Università Ca' Foscari Venezia) Stephen Orgel (Stanford University) Thomas Pavel (University of Chicago) Francisco Rico Manrique (Universitat Autònoma de Barcelona) José Sasportes (Universidade Nova de Lisboa) Paolo Tortonese (Université Paris III - Sorbonne Nouvelle) Sergio 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 Foggia) Carmen Gallo (Sapienza Università di Roma) Iacopo Leoni (Università di Pisa) Lorenzo Marmo (Universitas Mercatorum) Aldo Roma (F.R.S.-FNRS/Université de Liège) Gennaro Schiano (Università di Napoli Federico II) Savina Stevanato (Università Roma Tre) Valentina Sturli (Università "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara)

**Segreteria di redazione | Editorial Secretary** Valentina Sturli (Università "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara)

**Direzione e redazione** Associazione Sigismondo Malatesta | Rocca Malatestiana, via Rocca Malatestiana 4 - 47822 Santarcangelo di Romagna (RN), Italy | tel. +39 0541 620832  
sigma@sigismondomalatesta.it  
<http://www.serena.unina.it/index.php/sigma>

**Direttore responsabile** Flavia Gherardi

**Fotocomposizione** Aldo Roma

**Editore**  **FedOAPress** Federico II Open Access Press  
SigMa è realizzata con Open Journal System

© 2022  Associazione Sigismondo Malatesta | <https://www.sigismondomalatesta.it/>  
e-ISSN 2611-3309  
DOI 10.6093/sigma.v0i6

 Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezioni *Varia* e *Scenari* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*. L'elenco dei valutatori esterni alla redazione è pubblicato online sul sito Internet della rivista all'indirizzo <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/revisori>.

## SOMMARIO

### SEZIONE MONOGRAFICA

#### ***Like a Prayer*. Forme del religioso e del sacro nelle scritture e nelle arti contemporanee (1990-2020)**

a cura di Carmen Gallo • Lorenzo Marmo

- 7      **Forme e visioni del religioso nel contemporaneo, un'indagine**  
Carmen Gallo • Lorenzo Marmo
- 10     **Confessione o malafede? *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati**  
Riccardo Gasperina Geroni
- 26     **Tu che distingui tra il sacro e il profano: "Havdalah" e ebraismo nella  
narrazione contemporanea, tra UK e USA**  
Alessandra Crotti
- 44     **Il culto dell'immagine: ragione e religione in *Babylon* di Viktor Pelevin**  
Valeria Cavalloro
- 61     ***My City of Ruins*. Religione e ideologia nelle canzoni americane compo-  
ste dopo l'11 settembre (2001-2003)**  
Mario Gerolamo Mossa
- 87     **Io, Minotauro. Note su religione, sacro e finzione tra Bataille, Leiris,  
e Zanzotto**  
Massimo Palma
- 106    ***Al dios (fuera) del lugar*. Forme, icone e oggetti del sacro in *Devocionario*  
di Ana Rossetti**  
Ida Grasso
- 125    **Ritorno del fantastico. Nota su religiosità e visione in *Klara and the Sun*  
di Kazuo Ishiguro**  
Marco Maggi
- 135    **La religione nel teatro polacco contemporaneo fra tradizione e rivolta**  
Giulia Olga Fasoli
- 153    **Raccontare un abito bianco: l'iconografia della sposa, tra sacro e profa-  
no, a partire da Pippa Bacca**  
Beatrice Seligardi

- 170 **Etnografie del sacro nelle strade di Napoli. Arte urbana ed elementi della devozione popolare a confronto**  
Francesca Basile
- 200 **Il cinema degli zombie e il mitologema della resurrezione cristiana**  
Mirko Lino
- 218 **La seconda venuta nelle narrazioni contemporanee: *In His Image, The Second Coming, Messiah***  
Paola Di Gennaro

#### **VARIA**

a cura di Annamaria Corea • Angela Di Benedetto • Iacopo Leoni • Savina Stevanato

- 234 **Architetture di senso: spazio e testo in Ivan Vladislavić**  
Maria Paola Guarducci
- 251 **L'immagine di Plutarco in Petrarca fra conoscenza diretta e fonti intermedie**  
Pierfrancesco Musacchio
- 271 **Kate's Ovidian metamorphosis in Shakespeare's *The Taming of the Shrew***  
Beatrice Righetti
- 288 **"Hanno addestrato noi a disperarci". Medea come archetipo in Wolf, Slimani e Lattanzi**  
Maria Giovanna Stati
- 305 **Se connaître en tant que sujet, s'essayer en tant qu'écrivain : hybridations génériques et formelles dans trois œuvres de jeunesse (Zola, Loti, Gide)**  
Ilaria Vidotto
- 324 **Il rapporto con la letteratura nel cinema di Jane Campion**  
Anita Trivelli

#### **DISCUSSIONI**

***Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, a cura di Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo, Oxford, Peter Lang, 2021**

a cura di Lorenzo Marmo

- 348 **Lavorare stanca. Il cinema italiano e l'industrializzazione**  
Federico Pierotti
- 355 **Temi e ideologemi dell'industria tra il boom economico e l'era del precariato**  
Carlo Tirinanzi De Medici

- 374 **Ai margini della superficie. Riflessioni per lo studio del lavoro industriale nel cinema italiano**  
Lorenzo Marmo
- 381 **Dalla cultura industriale alla cultura sponsorizzata, ovvero il sospetto persistente**  
Jim Carter

**DALLA BIBLIOTECA MALATESTA**

a cura di Susanna Alessandrelli • Vincenzo De Santis

- 387 **Lo specchio realista (1993)**  
Alberto Castoldi
- 401 **Verso un atlante storico della letteratura (1995)**  
Franco Moretti



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO  
e-ISSN 2611-3309

6/2022

SEZIONE MONOGRAFICA

# *Like a Prayer*

Forme del religioso e del sacro  
nelle scritture e nelle arti contemporanee (1990-2020)

*Like a Prayer. Forms of the Religiousness and the Sacred in Contemporary Writings and Arts (1990-2020)*

a cura di | edited by Carmen Gallo • Lorenzo Marmo

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



## Forme e visioni del religioso nel contemporaneo, un'indagine

Forms and visions of contemporary religiousness, an investigation

Carmen Gallo

Sapienza Università di Roma, Italy

Lorenzo Marmo

Universitas Mercatorum – Università telematica delle Camere di commercio italiane, Italy

Da alcuni decenni la religione si è imposta al centro del dibattito pubblico, della scrittura e delle arti contemporanee come motivo di conflitti ma anche come discorso e forma da ridiscutere, problematizzare, risemantizzare. In particolare a partire dal crollo del muro di Berlino e dalla scoppio della Guerra del Golfo, tenendo ben presente lo spartiacque rappresentato dagli attentati alle Torri Gemelle del 2001, la letteratura, il teatro, la musica, i media e le arti visive hanno registrato la rappresentazione di scontri più o meno espliciti tra sistemi di pensiero riconducibili a confessioni religiose.

Anche al di fuori delle implicazioni politiche e conflittuali, si è assistito e più che in passato alla risemantizzazione o rifunzionalizzazione di codici, rituali, tradizioni teologiche, in ambiti esterni a quelli della sfera devozionale. Riformulazioni discorsive e visive fanno emergere, più o meno consapevolmente, residui ideologici legati al mondo religioso, testimoniando la sopravvivenza di correnti estremistiche e il diffondersi di nuove eterodossie nel contesto della globalizzazione. E, sul piano del racconto soggettivo, grande rilevanza hanno assunto percorsi individuali di conversione e/o emancipazione dai contesti religiosi di origine. Tutti elementi che sembrano raccontare come gli assunti illuministici riconducibili a quella idea di secolarizzazione (a sua volta una narrazione) che è stata alla base delle democrazie occidentali – come la separazione tra potere politico e potere religioso, e la divisione tra sfera pubblica e politica e sfera privata e religiosa – siano stati messi in discussione, e in modo eclatante, dalla diffusione del fanatismo religioso (non solo mediorientale, ma anche ebraico, cattolico, protestante) e dagli esiti terroristici che tanto hanno condizionato il racconto dei media e l'immaginario collettivo degli ultimi decenni.

Certo, la prospettiva religiosa e culturale non è mai scomparsa dal panorama della modernità, specie in un secolo profondamente iconofilo come il Novecento. Dal disagio della civiltà freudiano all'*homo religiosus* di Mircea Eliade, dall'animismo delle teorie della fotogenia degli anni Venti alla perdita dell'aura di cui scrive Benjamin, dal cinema come epifania redentiva del reale di André Bazin all'intreccio tra violenza e sacro di René Girard: molti momenti cruciali della riflessione novecentesca possono essere letti come rielaborazioni dell'intreccio tra immagine, scrittura e dimensione della trascendenza. Il permanere di questo nodo gnoseologico ci appare però sotto una luce nuova e in tutta la sua cogenza oggi, allorché la religione si riafferma come problema socio-politico ineludibile e dà vita a specifiche configurazioni formali.

I contributi raccolti in questa sezione monografica spaziano nella produzione artistica occidentale attuale, offrendo analisi e indagini che ridefiniscono un ambito – quello della religione nei suoi rapporti con altre forme del sapere – che necessita di un nuovo sguardo epistemologico e metodologico. Sulla letteratura in senso stretto sono incentrati i contributi di Riccardo Gasperina Geroni, dedicato al romanzo italiano contemporaneo e al suo confronto con il retaggio cattolico nelle sue ricadute morali e sociali più controverse e violente, e di Valeria Cavalloro, che, a partire dal romanzo russo di Pelevin, riscopre la filiazione comune di religione e mitologia. Ancora rivolto a distinguere criticamente, ma anche filosoficamente, l'ambito del religioso da quello del sacro è il saggio di Massimo Palma, che si sofferma sulla teoria della religione di Bataille in sorprendente consonanza con la poesia di Leiris e Zanzotto; mentre alla poesia spagnola è dedicato il contributo di Ida Grasso sulla poesia di Ana Rossetti, che attesta la lunga durata della tradizionale risemantizzazione delle immagini della religione cristiana nel discorso soggettivo del desiderio erotico. Su una rilettura del soprannaturale, visto dalla prospettiva straniata e straniante degli automi, fonda invece la sua analisi Marco Maggi, che a partire da Kazuo Ishiguro ripropone una riflessione contemporanea sulla questione della religiosità e del sacro, alla luce degli sviluppi tecnologici. Con il suo saggio sulla canzone americana, Gerolamo Mossa ragiona sul fondamentale spartiacque dell'11 settembre e sul confronto tra i generi musicali tradizionali e le loro implicazioni ideologiche nell'uso della retorica religiosa d'impronta cristiana (e puritana). Beatrice Seligardi si concentra poi sulla performance *Sposa in viaggio* di Pippa Bacca, per mappare il complesso intreccio di sperimentazioni transmediali, iconografie del

sacro e politiche dell'identità femminile elaborato in particolare tramite i racconti letterari e audiovisivi che hanno indagato a posteriori l'esperienza radicale dell'artista. L'intersezione di romanzo e serie TV di espressione anglofona è indagata invece dai contributi di Alessandra Crotti, che ridefinisce la rappresentazione dell'ebraismo nella narrativa tra Inghilterra e Stati Uniti, e quello di Paola Di Gennaro, che s'incentra in particolare su opere di finzione che riscrivono aspetti di testi sacri, e in particolare la figura di Cristo, come nel genere del *Jesus Novel*, costruendo talvolta scenari eterotopici di ritorno del messia. E il ritorno, in chiave zombie, è cruciale anche nel cinema analizzato da Mirko Lino in un saggio che utilizza il mitologema della resurrezione per sviluppare una riflessione sulle convenzioni del genere *horror*. Infine, per quanto diversi, sono accomunati da un parallelo interesse antropologico nei confronti della religione il saggio dedicato da Giulia Olga Fasoli al teatro polacco, e in particolare alla riformulazione del rito funebre in *Anhelli. The Howl* del Teatr Zar; e quello di Francesca Basile, che arricchisce la sezione con un'indagine sulla devozione popolare attraverso le forme dell'arte urbana contemporanea.



## Confessione o malafede?

### *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati

Confession or Bad Faith? *La scuola cattolica* by Edoardo Albinati

Riccardo Gasperina Geroni

Università di Bologna, Italy

#### SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio indaga la relazione tra religione e violenza entro l'opera di Edoardo Albinati, *La scuola cattolica* edita nel 2016 e vincitrice del Premio Strega. Il romanzo, a metà tra autofiction e romanzo-saggio, racconta la storia del Delitto del Circeo (1975), e più in generale la violenza che una generazione di uomini era stata in grado di perpetrare durante gli anni Settanta. L'autore del saggio dimostra come, in virtù di un io ipertrofico, il narratore ripercorre le tappe della propria educazione cattolica e l'acquisizione di alcuni stereotipi di genere, ai quali era stato educato durante gli anni passati presso la scuola privata del San Leone Magno, e tenti attraverso il genere letterario della confessione di decostruire e mettere in discussione la violenza morale legata agli stereotipi di genere. | The essay investigates the relationship between religion and violence in the work of Edoardo Albinati, *La scuola cattolica* published in 2016 and winner of the Strega Prize. The novel, halfway between autofiction and novel-essay, tells the story of the crime of Circeo (1975). It describes in particular the violence that a generation of men committed during the Seventies. The author of the essay shows how the narrator retraces the stages of his Catholic education and gender stereotypes, to which he had been educated by the private school of San Leone Magno. In conclusion, he tries to highlight the ways in which the protagonist deconstructs and questions the moral violence linked to gender stereotypes.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

La scuola cattolica, confessione, Blaise Pascal, stereotipi di genere | La scuola cattolica, confession, Blaise Pascal, gender stereotypes

## 1 Introduzione

“Lo spunto da cui nasce questo libro è il cosiddetto Delitto del Circeo, 29 settembre 1975: d’ora in avanti DdC” (2016: 161). Con queste parole, Edoardo Albinati spiega la mole di pagine, circa milletrecento, del romanzo *La scuola cattolica*, con il quale si è aggiudicato il premio Strega nel 2016. Lo studioso Andrea Cortellessa, all’indomani della pubblicazione, scrive: “Quasi provocatoriamente [...] Albinati capovolge la vulgata stucchevole del noir-che-fa-finalmente-chiarezza-sui-misteri-d’Italia” (2016: 43). In modo coerente, la citazione di apertura è da intendersi in senso

stretto, giacché il delitto del Circeo<sup>1</sup> è per davvero solo uno spunto, al di là del quale però si dischiude una fitta trama di relazioni, di fatti, di persone. Il lettore deve frustrare per più di quattrocento pagine la propria morbosa attrazione per i fatti di sangue, prima di rivivere le circostanze di quel delitto, che offre l'occasione per imbastire un ampio, variegato spaccato della società italiana degli anni Settanta<sup>2</sup>, e più nello specifico dell'intreccio che in quegli anni si è consumato tra terrorismo, pensiero femminista e cultura/educazione cattolica. Ne è l'esito ultimo ed estremo, e se si vuole affatto rappresentativo per la sua ferocia ma soprattutto per la sua gratuità.

L'opera<sup>3</sup> ripercorre le tappe di una *mala educazione* di una generazione di uomini, nati intorno agli anni Cinquanta e divenuti adulti in corrispondenza del delitto, i quali dopo aver frequentato l'istituto scolastico privato, San Leone Magno, si inoltrano in percorsi esistenziali del tutto differenti, ma sempre dagli esiti nefasti: l'intelligente e razionale Arbus incendierà un bosco, il violento Jervi entrerà a far parte di un gruppo terroristico e morirà dilaniato da una bomba, il rappresentante di classe Rummo dovrà affrontare la morte della sorella e il suicidio di un compagno di scuola. Come si evince, il delitto non è l'unica storia, molte sono le vicende narrate volte a definire al meglio il volto cruento degli anni Settanta in Italia, segnati dalla crisi economica e dal terrorismo (De Felice 2003: 137-66). È lo stesso narratore a ricordarlo: "accanto a una determinata vicenda e intrecciata con essa ve ne sono altre, che si ramificano in ogni direzione, come negli alberi genealogici, non si può mai dire dove finisca una e inizi quella accanto, così strettamente sono connesse, origini e filiazioni" (2016: 1239).

Questo gruppo di storie che si intreccia è tenuto insieme da un io ipertrofico<sup>4</sup> che pone sé stesso al centro dell'universo narrativo come riscatto simbolico dalla marginalità, dalla "maledizione – sono parole del critico Daniele Giglioli – della soggettività irrelata" (2013: 58)<sup>5</sup>.

Nel caso della *Scuola cattolica*, Edoardo Albinati è autore, protagonista e narratore, come accade nell'autobiografia (Grisi 2011: 30-67), con la differenza che i fatti sono di natura anche finzionale. Lo stesso autore nel paratesto suggella con il lettore un patto molto chiaro circa la finzionalità del testo:

*La scuola cattolica* è basato su fatti realmente accaduti, di cui in parte sono stato testimone diretto. A partire da essi, ho intrecciato episodi e personaggi con diverse percentuali di finzione: alcuni sono inventati di sana pianta, altri debbono parecchio a eventi che hanno avuto effettivamente luogo,

e a persone esistite o esistenti. Non ho avuto scrupoli nel mescolare il vero, il presunto vero, il verosimile fittizio e l'inverosimile reale; nell'ibridare memoria e immaginazione (2016: 1293).

Secondo la distinzione indiziaria operata da Lorenzo Marchese (2014), *La scuola cattolica* rispetta alcuni principi propri del genere dell'*autofiction*: c'è coincidenza onomastica tra autore e protagonista, il paratesto segnala e orienta l'interpretazione del racconto tutto sommato verosimile, infine coesistono nell'opera accanto a fatti realmente accaduti elementi di natura finzionale<sup>6</sup>. Sempre Marchese aggiunge, però, che *La scuola cattolica* presenta anche delle strutture che la riconnettono alla forma del romanzo-saggio (2019: 85-ss.) (qui, alla Proust), dove però il racconto non è funzionale al recupero memoriale, ma al tentativo di impedire al passato di avanzare delle pretese sul presente. Può essere utile seguire quest'ultima traccia per comprendere il modo con cui Albinati ripensa il problema del religioso entro la cultura contemporanea e come questo atto sia del tutto coincidente con la struttura formale dell'opera stessa:

Anch'io, in fondo, scrivo con lo stesso scopo, non per far durare, bensì per seppellire quel nome. Che poi sarebbe il compito di qualsiasi scrittura: cancellare, bruciare, lasciarsi alle spalle, mentre oggi tutti sostengono l'opposto, e cioè che si scriva per preservare, conservare, ricordare... (2016: 920).

## 2 Educazione di genere

Romanzo-saggio e auto-fiction<sup>7</sup>, *La scuola cattolica* registra un momento cruciale della storia italiana che coincide con quella *mutazione antropologica* che lo stesso Pier Paolo Pasolini<sup>8</sup> aveva identificato a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, mutazione relativa ai costumi, alla religione e alla relazione tra il maschile e il femminile, e che aveva trovato nel Sessantotto, nello scontro degli studenti con la cultura dei Padri in nome della liberazione sessuale e dei costumi, uno dei momenti di svolta<sup>9</sup>.

Il racconto è filtrato dall'esperienza personale che il protagonista fa della scuola, l'Istituto religioso del San Leone Magno (SLM, nel testo), dove Edoardo si confronta con la propria sessualità e il proprio orientamento di genere. Educazione cattolica e di genere sono i due temi che sorreggono il libro e su cui converge lo sguardo dell'autore, il quale predispone il testo secondo una chiara e dichiarata propensione citazionistica, spesso

traendo spunto da opere di natura saggistica nate perlopiù in quegli anni. La scuola, ad esempio, è letta con le categorie ermeneutiche del Foucault di *Sorvegliare e punire*, edito in Francia nel 1975 (ed. 1976). Secondo Albinati, nell'istituto da lui frequentato e diretto da personale religioso agirebbe un dispositivo di sorveglianza, a cui la società avrebbe delegato il compito di arginare i danni che i giovani potrebbero arrecare a sé o agli altri. Per sintetizzare, l'assunto che sta al cuore dell'opera è che in quegli anni l'educazione cattolica, e più in generale un certo tipo di società, avrebbe avuto la pretesa di costruire l'identità maschile in strenua opposizione al modello femminile, fondandola principalmente sul culto della virilità: "Uomini con la gonna – ironizza lo scrittore – avevano il compito di trasformare i ragazzi in uomini: una linea tutta maschile" (2016: 58).

La costruzione della differenza di genere è dunque da ricondurre alle politiche di educazione sociale imposte dai diversi regimi culturali<sup>10</sup>; nel romanzo, questa dimensione si specifica nelle forme di un'educazione propriamente *single-gender* legata ai dettami propri dell'educazione cattolica che storicamente ha imposto al maschile di differenziarsi qualitativamente e integralmente dal femminile, ritenuto per tradizione il sesso debole. Non è un caso che proprio gli anni Settanta siano contraddistinti – in controtendenza – dalla forte espansione, nei paesi occidentali, delle lotte femministe (la cosiddetta seconda ondata) e dal fiorire di studi critici afferenti alle questioni legate all'identità di genere, di cui l'autore fa ampio uso:

Già a quei tempi la mascolinità veniva considerata in crisi, minacciata, visto che si doveva recuperarla, riaffermarla contro il pericolo rappresentato da donne omosessuali e hippies. Occorreva reagire. Non starsene con le mani in mano. Non assistere indifferenti allo sfacelo. Reagire, reagire, reagire contro la degenerazione della civiltà che aveva reso gli uomini sempre più simili alle donne, vedi la moda dei capelli lunghi, egualmente detestata dai fascisti, da Pier Paolo Pasolini e dai vecchi operai. I fascisti volevano dei sani e vigorosi ragazzi italiani pronti a combattere, Pasolini li voleva con la nuca rasata e il ciuffo sulla fronte, gli operai erano all'antica. La cultura permissiva invece misurava il proprio avanzamento su quanto era riuscita a femminilizzare i maschi. [...] L'ossessione era sempre quella dell'identità maschile: confonderla e riavvicinarla a quella dell'altro sesso (capelli, orecchini eccetera) o al contrario credere di custodirla a colpi di forbici (2016: 152).

L'ambiguità di genere di una parte dei ragazzi dell'epoca diviene ne *La scuola cattolica* il nodo intorno al quale e contro il quale si è costruito il discorso della virilità e dell'identità maschile, sia di chi desiderava appiattire le differenze, sia di chi credeva di preservarle. Proprio a questo proposito, nel romanzo Albinati descrive l'irrigidimento dell'identità maschile che, posta in contatto con le forme del mutamento, reagisce — scrive lo storico Sandro Bellasai — innalzando “una barriera psicologica contro il temuto sconvolgimento delle gerarchie consolidate” (2003: 107).

Il saggismo di Albinati poggia, in particolare, sullo studio di testi divenuti oramai canonici del femminismo internazionale: “il più innovativo – a detta dello stesso protagonista – movimento politico degli ultimi cento anni” (2016: 866). È Cristina Savettieri, tra le prime interpreti dell'opera albinatiana, a identificare i molti apporti saggistici ivi presenti: “*La scuola cattolica* – scrive la studiosa – sembra macinare insieme, tra le altre, le idee di Butler sul genere e la violenza, quelle di Bourdieu sul dominio maschile, quelle di Connell sulla costruzione sociale della maschilità, quelle di Mosse sull'omosocialità, e così via” (2018: 129). Savettieri muove però nei confronti del testo di Albinati una critica serrata nei confronti del velato essenzialismo di genere che l'autore sembrerebbe abbracciare. La tesi della studiosa è la seguente: come può il protagonista che considera il femminismo uno dei movimenti centrali del Novecento sposare *in toto* e acriticamente le posizioni essenzialiste, riducendo il dominio maschile a un dato di natura e la figura femminile a un corpo come “terreno su cui si esercita la violenza degli uomini”?

Perché mai – continua Savettieri – si suppone che il lettore partecipi di quelle fantasie morbose? In quanto maschio, come l'autore e narratore del libro? Tutta la retorica generalizzante che consente all'io di parlare a nome di un noi si fonda esattamente sulla premessa che quel “noi” condivide con il narratore, oltre il sesso biologico, anche un insieme di qualità “naturali” che lo distinguono prima di tutto dal genere femminile (131).

A mio avviso, pur nella coerenza delle sue analisi, la studiosa commette l'imprudenza di attribuire ad Albinati autore le considerazioni di Albinati narratore, proprio in virtù della sovrapposizione di piani che in effetti il libro suggerisce. Tuttavia, *La scuola cattolica* è una narrazione che svolge sotto gli occhi del lettore la formazione di un uomo che cerca (ma non sempre vi riesce del tutto) di distaccarsi dal suo contesto culturale di provenienza, responsabile (ex post) ai suoi occhi di aver coperto e fomentato gli

assassini del Circeo e di essersi contestualmente dimenticato delle vittime. La violenza che i ragazzi esercitano sul corpo delle due giovani è l'esito dell'urto tra la spinta prodotta dalla liberazione dei costumi ingenerata dal Sessantotto e la reazione di coloro che volevano preservare lo *status quo*, evitando l'incontro/scontro con la componente femminile. Questa prospettiva ci è offerta da un narratore che si muove per gradi, il cui pensiero rappresenta una lenta evoluzione: le tesi femministe le conosce Albinati autore, il suo narratore le scopre nel tempo, le analizza, le discute, le critica o le sposa, per gradi. Cioè la componente saggistica non è mai scissa qui da quella romanzesca e finzionale. Nel paratesto, Albinati aggiunge: "Lo stesso personaggio che narra in prima persona la storia può darsi non coincidere in pieno con l'autore che figura in copertina" (2016: 1293).

Lo attesta la struttura formale con cui procede la narrazione, ideata secondo un andamento spiraliforme che si muove attorno ad alcune questioni pensate e ripensate, dette, contraddette e riaffermate, mescolando luoghi comuni e moralismi, che nondimeno abitano la mente e le riflessioni del protagonista. In un'intervista rilasciata all'indomani della vittoria dello Strega, Albinati commentò come il ragionamento continuo e incessante fosse in realtà una *forma mentis* ereditata dall'educazione cattolica della sua infanzia. In quell'occasione, l'autore distingueva il pensiero filosofico che intende essere concluso e sistematico, cioè assurgere a una perfezione d'insieme, dal ragionare che equivale a una progressiva approssimazione di temi che formano il cammino stesso del narratore e con lui del lettore che si addentra nei meandri della violenza di quel mondo. "Il ragionamento – conferma Albinati – è a sua volta una narrazione, la narrazione del pensiero nel suo farsi" (Gasperina Geroni 2018b: 128).

Fu Arbus ad aprirmi gli occhi. Non che prima li tenessi chiusi, ma di quello che i miei occhi vedevano non potevo affatto essere sicuro, forse erano immagini proiettate per illudermi o rassicurarmi, e io non ero capace di nutrire dubbi sullo spettacolo che mi veniva offerto ogni giorno e che viene chiamato la vita (11).

Il rapporto d'amicizia per Arbus segna l'identità del protagonista, nel bene e nel male. Anche attraverso la loro relazione, è possibile comprendere quel processo di spiraliforme discussione e ri-discussione delle idee che è la cifra stilistico-formale propria di questo romanzo<sup>11</sup>.

La dichiarazione acquista forza ulteriore se si riflette su quella lunga tradizione del pensiero cristiano inaugurata da Agostino (ed. 2012) il quale

invita a scrutare *in interiore homine* (*De vera religione*, XXXIX), cioè a partire da sé, dalla propria interiorità per conoscersi e conoscere:

Nell'interiorità, che è il regno della controversia, si spingeva solo qualche eroe, e neanche tutti, anzi, la maggioranza dei grandi uomini se ne teneva bene alla larga, considerando ridicola o superflua, e al limite offensiva, la domanda "Chi sono io, veramente?", un modo per insozzarsi col fango del dubbio, dell'incertezza, come farebbe un trovatello, il figlio di nessuno. Oggi invece la condizione dell'orfano senza nome è quella di partenza di ciascun individuo, il quale è costretto ad avviarsi per una lunga *quest* della propria personalità e del proprio destino, e davanti a lui non ha una pista già battuta che gli indichi la direzione (1192).

Questo scavo interiore che coincide con lo stesso romanzo, una confessione moderna, come la si potrebbe definire, squarcia il velo della normalità, e mostra innanzitutto il lato cruento dello stesso narratore nel cui sguardo si può celare quello dello stupratore o dell'assassino. Ma la confessione non è solo tesa a destrutturare la retorica del delitto del Circeo, liberandola dall'idea dell'abnormità degli assassini (paragonati a dei mostri) e mostrando al contempo la connivenza di una cospicua parte del corpo sociale dell'epoca, ma prelude a qualche cosa di molto più intimo: al rapporto che lo stesso protagonista intrattiene con una particolare sensibilità religiosa.

### 3 La confessione

Come suggerisce la filosofa Maria Zambrano (ed. 2021) nell'opera *Confessione come genere letterario*, la confessione è una pratica narrativa che tiene insieme il pensiero e la vita. Seguendo questa strada, potremmo meglio cogliere il percorso che il protagonista compie proprio per scoprire se stesso. Sempre Savettieri sottolinea come Albinati esprima scetticismo verso le forme del "racconto di sé e della sua capacità di illuminazione" (2018: 128), adducendo come prova testuale il seguente passaggio: "La confessione è stata per me il momento massimo di artificialità, cioè di distanza non tra quello che dicevo e quello che pensavo, ma tra quello che dicevo e quello che provavo. Vale a dire niente" (2016: 72). L'autore, in realtà, sta qui screditando la confessione come istituto religioso a cui lui era costretto negli anni di scuola al San Leone Magno e a causa del

quale avvertiva uno scollamento tra ciò che diceva e ciò che provava (in altre parole, tra il pensiero e la vita). La scrittura della *Scuola cattolica* è invece una pratica sentita e vissuta intimamente, se si dà credito a un'altra citazione contenuta nel quaderno di appunti del professore di italiano di Albinati, Cosmo, di cui l'autore acclude una copia nella sezione IX del testo:

162. Il dolore vissuto e il suo indelebile ricordo costituiscono la principale barriera opposta al flusso dell'esistenza: solo una narrazione davvero vorticosa, solo una corrente di parole straordinariamente impetuosa potrà spazzare via tale ostacolo e riaprire il cammino che conduce a una felice dimenticanza. In ciò coincidono l'essenza e la funzione della confessione e del romanzo (1184-85).

La relazione tra confessione e romanzo suggerita dallo stesso autore è comunque deducibile dalle strutture formali del testo, su tutte l'ondivago e costante monologo, dal passo saggistico-autobiografico, di una coscienza ipertrofica che assoggetta a sé l'intera massa narrativa:

Comunque è vero, al rapporto faccia a faccia ho sempre preferito quello fianco a fianco: non *dirsi* qualcosa, ma *fare insieme* qualcosa. Al limite, sul dirsi, sul rivelare se stessi a un altro, trovo interessante la posizione di chi si confessa rispetto al confessore; anche lì vi è uno schema obliquo: da un lato c'è una persona di profilo che sussurra nella grata, dall'altro una persona che porge orecchio e che sta dunque di fronte, seppure invisibile, protetta dallo sportello o da una tenda. La separazione tra i due è minima ma essenziale. L'asimmetria è utile perché vi sia qualche progresso, affinché quel rapporto umano *serva* a qualcosa. Il faccia a faccia ammutolisce ed è infatti ideale quando non vi è nulla da dirsi, cioè, quando ci si ama. Allora ci si può limitare a guardarsi (55).

Anche il racconto è una forma di confessione obliqua, dove l'autore non si trova faccia a faccia con il suo lettore, ma conduce la discussione grazie alla funzione del lettore implicito, che con la sua presenza virtuale permette il dispiegarsi del ragionamento, il chiarirsi del pensiero.

Ma anche i riferimenti para-testuali si muovono in questa direzione. L'esergo della *Scuola cattolica* è una citazione tratta da uno dei maggiori pensatori del Seicento europeo, Blaise Pascal: "E che lo spirito immondo, uscito da un corpo, ne trova altri sette peggiori di lui" (2013: 41). La citazione è estrapolata dal *Compendio della vita di Gesù Cristo*, opera poco nota della produzione pascaliana, riscoperta nella seconda metà dell'Ottocento

e ascritta al periodo della conversione, durante la quale il filosofo sintetizza per punti essenziali la vita di Gesù Cristo. Secondo Michele Ranchetti, quest'opera corrisponde a "un'osservanza penitenziale che consentirà al nuovo convertito di meditare sulla vita di Cristo" (Pascal 2013: 14).

In particolare, la citazione proviene dal blocco numero 60 che esemplifica l'episodio biblico riportato dal Vangelo di Luca (ed. CEI 2008), 11, 5-27, nei quali Gesù risponde a una folla di farisei che, dopo aver assistito a un suo miracolo, lo incolpa di operare per conto di Belzebù:

Quando lo spirito immondo esce dall'uomo, si aggira per luoghi aridi in cerca di riposo e, non trovandone, dice: Ritorrerò nella mia casa da cui sono uscito. Venuto, la trova spazzata e adorna. Allora va, prende con sé altri sette spiriti peggiori di lui ed essi entrano e vi alloggiano e la condizione finale di quell'uomo diventa peggiore della prima.

Pascal mette in risalto la storia di un cuore che non si apre alla verità e che, rimanendo vuoto, permette l'ingresso dentro di sé del demonio. L'epigrafe racconta quindi come il male possa penetrare, con estrema facilità, nel nostro animo. È questo un evidente rimando alla condizione degli autori del delitto, e di riflesso allo stesso protagonista, il cui cammino di comprensione di sé si rivolge anche alla religione.

Su invito di un prete, anche lui chiamato Edoardo, doppio speculare del protagonista, Albinati pensa di potersi recare, dopo molti anni, a messa, ma all'ultimo e per più volte evita sempre di raggiungere la chiesa non sentendosi parte della comunità che lì si raccoglie. Le cose cambiano però nel finale del libro, quando Edoardo torna nella chiesa del San Leone Magno. L'opera si chiude con la messa di Natale del 2015, durante la quale la comunità del quartiere Trieste, ambiente d'elezione delle molte storie narrate, si comunica e si stringe, quarant'anni dopo il Circeo, dinnanzi alla nascita di Cristo. Scrive il narratore:

Ecco, scocca la mezzanotte, è nato. È nato. Io non ho la fede. Non l'ho mai trovata. A essere onesti, non è che abbia fatto grandi sforzi per cercarla. Non mi sono certo dannato l'anima per salvarmela. Pensavo che dovesse venire da sé, la fede, colpirmi all'improvviso, come una malattia o una vincita al lotto, ma evidentemente non è così (1290).

Come per folgorazione, prima di congedarsi, il protagonista comprende il senso di quella ampia scrittura riflessiva. In altre parole, capisce che il suo ruolo assomiglia a quello di Perdita ("Perdita ero io, io ero Perdita,

la piccola fiamma pallida che risplende sul comodino, il manto azzurro, gli occhi bassi pieni di malinconia, i piedi nudi”: 1291). Perdita è nel dramma shakespeariano, *Il racconto d’inverno*, la figlia nata apparentemente da un connubio adulterino, ma che nel finale dell’opera si rivela essere la figlia legittima del re Leonte. Perdita è dunque riconosciuta e ritrovata. Ma Perdita è anche il soprannome della sorella di Arbus, il migliore amico di Edoardo (“Non potevo immaginare che Arbus avrebbe completato il suo racconto rivelandomi l’identità di Perdita”: 1255), la quale in un episodio del romanzo è condotta a forza nella casa di un giovane che desidera stuprarla, ma che alla fine non ci riesce per il fare sprezzante e non intimorito della donna. Perdita che vince così la psicologia maschilista dello stupratore, corrisponde allo stesso narratore che ora, dopo aver parlato di sé per quasi millecento pagine, si identifica con una figura femminile. Che il finale si chiuda con una trasfigurazione di genere è significativo. Credo abbia colto nel segno questo aspetto la studiosa Nicoletta Mandolini, la quale rileva come l’andamento riflessivo del narrato, al pari delle costanti digressioni attraverso le quali Albinati parla con il lettore, riportando quasi sempre storie narrate da soggetti maschili, richiami la pratica di scavo interiore propria degli incontri di autocoscienza, dove si cercava di ricreare una dinamica narrativa intersoggettiva:

Il procedimento di sospensione della coerenza nella rappresentazione del sé a cui si assiste leggendo *La scuola cattolica* può essere interpretato come strumento capace di turbare la violenza etica che richiede al soggetto (qui maschile) di rimanere rigidamente allineato a prototipi socialmente stabiliti da cui dipana la violenza sessista. È in questo senso che è forse il caso di valutare il lavoro di Edoardo Albinati come un importante contributo al discorso femminista sul femminicidio in Italia (2019: 181-2).

Il “partire da sé” di Albinati è dunque il modo attraverso il quale il narratore assume consapevolezza per destituire il fondamento del proprio privilegio. Parlando della propria storia personale, il protagonista si confessa, ambendo a una purificazione, che serve a dimenticare, a sganciare da sé il peso del passato:

Non capiamo gli altri. Forse non abbiamo la pazienza necessaria a farlo. Li giudichiamo frettolosamente, goffamente, *ci resta ancora tanto da sapere, così tanto da soffrire e da godere, mentre siamo qui gettati, nel numero, nel tempo, nelle dimensioni, nelle ristrettezze di una mente sola*. Dovremmo lavorare di più sull’incertezza, impiegarla a nostro favore, ecco, lavorare per risultati

incerti. Se quello che cerchiamo non si manifestasse mai, vorrebbe dire che non esiste o che siamo indegni di trovarlo. E invece, talvolta appare, e la sua stessa rarità cancella ogni equivoco. Un canto appresso all'altro, la messa di Natale al SLM si avviava a conclusione. E il mio cuore era colmo di gioia (1291-92). [corsivo mio]

Incipit ed explicit convergono: è interessante, infatti, che l'opera nasca sotto gli auspici dichiarati di Pascal e si chiuda circolarmente con una citazione, sottolineata sopra in corsivo, tratta dai *Pensieri* del filosofo francese: "Infinito nulla – recita il testo originale. La nostra anima viene gettata nel corpo, dove trova numero, tempo, dimensioni. Essa vi ragiona sopra, e chiama tutto ciò natura, necessità, e non può credere altro" (Pascal, ed. 1966: 65-66). *La scommessa* è il libro nel quale Pascal tratta dell'esistenza di Dio, scritto per convincere gli atei a convertirsi al cristianesimo. È il libro sull'utilità della fede rispetto all'ateismo. Ma qui Albinati piega la morale di Pascal in chiave del tutto agnostica, senza preclusione di sorta. Quello che ci resta da fare, sembra suggerire il finale del libro, è gioire nell'incertezza, vivere con l'incerto.

Qui si riannodano i diversi punti del romanzo: *La scuola cattolica* è la storia di una coscienza che si mette in discussione, apprende i limiti della propria condizione maschile, li discute, li interpreta, se ne distanzia e poi se ne riavvicina, diventando così consapevole dell'esistenza umana e dei suoi limiti. Attraverso un percorso chiuso nella dimensione dell'interiorità che accoglie però anche altre esperienze maschili come se fosse rimasto sempre dentro quella classe di scuola, e intento in un processo di decostruzione dei propri ideali e preconetti, unendo la pratica cristiana della confessione al parlare di sé femminista, il protagonista conquista in modo effimero, per un attimo, la gioia di essere qui: come suggerisce Pascal, nell'incertezza della nostra condizione mutevole e desiderosi di infinito. In questo modo, la "disposizione emotiva alla totalità" (Lukács 1916, ed. 1999: 49) non approda ad alcuna verità, ad alcun senso ulteriore, se non alla gioia resa possibile dall'impossibilità stessa del senso.

## NOTE

- 1 Donatella Colasanti e Rosaria Lopez, due ragazze residenti nel popolare quartiere della Montagnola, vengono invitate nella zona del Circeo da tre

giovani di classe agiata, vicini ai movimenti di estrema destra: Angelo Izzo, Gianni Guido e Andrea Ghira (nel romanzo, rispettivamente Angelo, Subdued e il Legionario). Durante la notte, le due vittime sono selvaggiamente e ripetutamente violentate, seviziate e massaccate. Lopez muore annegata nella vasca da bagno, mentre Colasanti colpita da una spranga si finge morta e viene ritrovata nel bagagliaio di una Fiat 127 in via Pola a Roma, dove gli aguzzini avevano parcheggiato la macchina prima di disfarsi dei corpi. Nel 2005, Angelo Izzo viene messo in semilibertà e dopo pochi mesi compie un nuovo ed efferato duplice omicidio. Albinati, che aveva frequentato la stessa scuola degli aguzzini, sente di dover dare vita a un'opera dedicata alle ragioni di quella storia che portava dentro di sé da quarant'anni. L'intera vicenda del massacro del Circeo è puntualmente ricostruita da Mascherpa (2010).

- 2 Di recente Stefano Giovannuzzi, in una monografia dedicata agli anni Settanta e alla rilettura che ne è stata data in sede letteraria e storiografica, sottolinea la difficoltà con cui è possibile offrire ancora oggi un "bilancio lucido e onesto" di quegli anni contraddittori. Albinati ha però il merito, continua lo studioso, di restituire attraverso uno sguardo parziale "lo scardinamento della società italiana e dei suoi istituti fra anni Sessanta e Settanta" (2021: 260-3).
- 3 Dall'opera di Albinati, il regista Stefano Mordini ha tratto l'omonimo film *La scuola cattolica*, presentato alla 78a Mostra Internazionale del Cinema di Venezia nel 2021. Il lavoro, che non ha riscosso successo né di critica né di pubblico, desidera condensare in un arco ristretto di tempo scene eterogenee, di cui però nel film (venuta meno la coesione permessa dalla presenza ipertrofica del narratore) si fatica a comprendere la coesione.
- 4 Il critico Castagnino riconduce l'ipertrofia dell'io a quanto stava accadendo negli stessi anni di ambientazione del romanzo di Albinati. L'esposizione dell'io, dunque, non evidenzerebbe solo una consonanza del romanzo con i testi contemporanei, ma avrebbe anche una funzione mimetica (2018: 529).
- 5 Sul problema della soggettività nell'ipermodernità italiana cfr. Donnarumma (2014: 130).
- 6 Penso ai discorsi tra compagni di banco avvenuti decenni prima e, ciononostante, riportati con un dettaglio sospetto che ne svela la natura finzionale.
- 7 Sempre sul genere di appartenenza del romanzo di Albinati, Beatrice Manetti scrive: "L'ambizione e la programmaticità di questo assunto – il ritratto di una generazione – ne farebbero in potenza un perfetto esempio di romanzo-saggio, come infatti è stato definito. Si tratta invece di un romanzo che non crede abbastanza in se stesso da diventare un saggio e di un saggio che non ce la fa a trasformarsi in romanzo perché non dimentica mai di essere (o voler essere) un saggio" (2016).
- 8 È singolare il rapporto che Albinati intrattiene con l'opera di Pasolini, espressamente citato nella *Scuola cattolica* e in lavori precedenti come *Maggio*

*selvaggio* (1999), ma negato come modello nell'intervista rilasciata a Gasperina Geroni (2018b). Sul rapporto con l'opera di Pasolini cfr. sempre Gasperina Geroni (2018a: 116-20).

- 9 È inutile ricordare che il nucleo centrale delle riflessioni pasoliniane sulla trasformazione della società italiana negli anni Settanta è da rintracciare principalmente in *Scritti corsari* (1975) e *Lettere luterane* (1976), pubblicato dopo la morte dell'autore che a pochi mesi dal Delitto del Circeo cade a sua volta vittima di un infame agguato, oggi non ancora del tutto chiarito.
- 10 Di recente, Maya De Leo, nel suo contributo dedicato alla storia del Queer dalla modernità a oggi, ha mostrato l'evoluzione culturale del concetto di binarismo di genere. Cfr. Maya De Leo (2021).
- 11 La parola 'identità' compare nel romanzo più di 60 volte. Non è possibile proporre in questa sede un'appendice completa delle citazioni relative all'identità, mi si permetta tuttavia di proporne alcune per mostrare il carattere iterativo e itinerante del procedere albinatiano, qui colto nel suo tentativo di definire il carattere dell'identità, prima come accozzaglia di elementi eterogenei individuali imposti anche dalla pressione del mondo sociale, e poi come marcatore della classe sociale borghese sino alla connivenza identitaria con gli autori del delitto del Circeo, a cui ci si sentiva accomunati in quanto maschi (in senso biologico, prima che culturale): "Cosa vuol dire allora essere maschi? Come e grazie a cosa si viene riconosciuti come maschi? Siccome la gran parte dei maschi corrisponde assai poco all'immagine del maschio, non possiede affatto l'identità presunta del maschio vero, allora vuol dire che essere maschi significa non essere come effettivamente si è, ma come si dovrebbe essere. Il maschio non è qualcuno che è maschio, ma qualcuno che deve esserlo, e in questo dovere sta la sua essenza. Il maschio è dunque un non-essere o piuttosto un essere-per, un essere potenziale, una volizione, un concetto limite, un'idea regolativa" (146); "se mi tocca precipitare, e smarrire la mia dignità e la mia stessa identità maschile in questa caduta, colei che mi trascina verso il basso dovrà pagare caro quello di cui potrebbe vantarsi, e cioè di avermi sottratto la mia indipendenza, incatenato, legato al palo, di avermi succhiato via le forze. Una volta fatto schiavo non posso più riacquistare la mia libertà e il controllo sulla mia vita, ma proverò a distruggere quella che considero la colpevole di quanto mi è accaduto. Muoia Sansone eccetera, ma non con tutti i filistei, piuttosto con quella donna che è stata capace di rendermi debole come una donna" (167); "*Premessa: prima di essere caucasico, italiano, battezzato cattolico romano, borghese, di sinistra e laziale, io sono un maschio. È questa la mia identità più ovvia, la discriminante, il mio carattere spiccato, di cui rendere conto non appena affacciato dal ventre di mia madre*" (301); "Su questo parallelo viaggia l'identità borghese, sempre in bilico e in tensione per non divaricarsi. Si tiene insieme grazie a diligenza e applicazione. Non ha nulla della naturale prepotenza aristocratica né della selvaggia spontaneità

popolare ma è in grado di affettare l'una e l'altra, e all'occasione di usare in modo strumentale ciò che non le appartiene, si tratti di stile o ignoranza. È insomma un'identità componibile e come tale richiede una verifica e un aggiornamento incessanti" (523); "Il problema di identità del borghese è per definizione irrisolvibile. Il suo bisogno di differenziazione va oltre la mera sussistenza biologica. Nei momenti grami deve difenderla con le unghie e coi denti ma non si abbasserà mai a considerare come suo unico obiettivo quello di sopravvivere, sarebbe avvilente e indecoroso lottare, come fanno i poveri, per un pasto e un tetto" (560); "Ma l'odio e il disprezzo che gli uomini normali dichiaravano nei confronti di quei pervertiti, non so, aveva qualcosa che non convince, come fosse una specie di esorcismo, un espediente per chiamarsi fuori da un evento in cui, senza accorgersi di come e perché, si era finiti dentro, coinvolti, quasi interrogati, per la presenza di un inquietante sottofondo o sottinteso sessuale stigmatizzato con parole di fuoco perché non venisse in primo piano a rivelare identità e complicità anche con chi blaterava di punizioni esemplari, di pena di morte (non era ancora alla ribalta il refrain della castrazione)" (892).

## **BIBLIOGRAFIA**

- Agostino (2012), *Confessioni*, ed. Giovanni Reale, Milano, Bompiani.
- Albinati, Edoardo (2016), *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli.
- Bellassai, Sandro (2003), "Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom", *Genere, generazione e consumi: l'Italia degli anni Settanta*, ed. P. Capuzzo, Roma, Carocci: 105-37.
- Castagnino, Angelo (2018), "Il romanzo della positività", *Critica letteraria*, 180/3: 517-38.
- Conferenza Episcopale Italiana (ed. 2008), *La Sacra Bibbia. Introduzioni e Note*. [10/10/2022] [https://www.vatican.va/archive/ITA0001/\\_PV7.HTM](https://www.vatican.va/archive/ITA0001/_PV7.HTM)
- Cortellesa, Andrea (2016), "La scuola cattolica cova il delitto del Circeo", *La Stampa*, 19 marzo: 43.
- De Felice, Franco (2003), *L'Italia repubblicana. Nazione e sviluppo. Nazione e crisi*, ed. Luigi Masella, Torino, Einaudi.
- De Leo, Maya (2021), *Queer*, Torino, Einaudi.
- Donnarumma, Raffaele (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino.

- Foucault, Michel (ed. 1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- Gasperina Geroni, Riccardo (2018a), “Gli anni Settanta tra violenza di genere e decostruzione del maschile: *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati”, *The Italianist*, 38/1: 108-25.
- (2018b), “*La scuola cattolica*: Il *thinking slow* e l’arte del ragionare. Una conversazione con Edoardo Albinati”, *The Italianist*, 38/1: 126-33.
- Giglioli, Daniele (2013), *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Giovannuzzi, Stefano (2021), *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società*, Pesaro, Metauro.
- Grisi, Cesare (2011), *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci.
- Lukács, György (1916), *Die Theorie des Romans, Teoria del romanzo*, trad. it. a cura di Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999.
- Mandolini, Nicoletta (2019), “Rivisitare la pratica femminista del ‘partire da sé’: autofiction al maschile e femminicidio in *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati”, *Romance Studies*, 37: 171-87.
- Manetti, Beatrice (2016), “Edoardo Albinati – *La scuola cattolica*”, *L’Indice dei libri del mese*. [24/01/2022] <https://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/edoardo-albinati-la-scuola-cattolica/>.
- Marchese, Lorenzo (2014), *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa.
- (2019), *Storiografie parallele. Cos’è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet.
- Masherpa, Sara (2010), *Il delitto del Circeo, una storia italiana. Il destino sociale delle vittime e degli aggressori*, Roma, Aracne.
- Pascal, Blaise (ed. 1966), *Pensieri*, ed. P. Serini, Torino, Einaudi.
- (2013), *Compendio della vita di Gesù Cristo*, Macerata, Quodlibet.
- Savettieri, Cristina (2018), “Il saggismo ambiguo della *Scuola cattolica*”, *Allegoria*, 76: 12.5-36.
- Zambrano, Maria (ed. 2021), *La confessione come genere letterario*, Milano, Abscondita.

Riccardo Gasperina Geroni insegna Letteratura italiana contemporanea, presso l'Università di Bologna. I suoi interessi vertono principalmente sui rapporti della letteratura italiana del Novecento con l'antropologia, la psicoanalisi e la filosofia. Negli ultimi anni ha pubblicato vari articoli scientifici in prestigiose riviste nazionali e internazionali e la sua prima monografia: *Il custode della soglia. Il sacro e le forme nell'opera di Carlo Levi* (Mimesis: 2018), con cui ha vinto la XXI Edizione del Premio Carlo Levi. Sempre di Levi ha curato la nuova edizione di *Quaderno a cancelli*, pubblicata per Einaudi nel 2020. Nello stesso anno ha pubblicato *Cesare Pavese contro-corrente* (Quodlibet). | Riccardo Gasperina Geroni is researcher at the University of Bologna. His interest lies in the relationship among twentieth-century Italian literature, anthropology, and psychoanalysis. Recently, he has published articles on several international journals, such as *Cuadernos de Filología Italiana*, *The Italianist*, *Esperienze Letterarie* and *Arabeschi*. His first book, *Il Custode della Soglia. Il Sacro e le Forme nell'Opera di Carlo Levi*, published in 2018, won the 21st edition of the Carlo Levi Prize. He also edited the new edition of *Quaderno a Cancelli*, published by Einaudi in 2020.



# Tu che distingui tra il sacro e il profano: “Havdalah” e ebraismo nella narrazione contemporanea, tra UK e USA

Blessed are You Who Separates Between the Holy and the Profane:

“Havdalah” and Judaism in Contemporary Narrative, Between the UK and the USA

Alessandra Crotti

Sapienza Università di Roma, Italy

## SOMMARIO | ABSTRACT

Il successo di serie tv come *Shtisel* (2013) e *Unorthodox* (2020) è un chiaro sintomo dell'interesse del grande pubblico verso storie di scandalo o liberazione ambientate in comunità ebraiche ortodosse e ultraortodosse. Lo stesso interesse si registra nel romanzo contemporaneo in lingua inglese, spesso orientato dal bisogno di esplorare la zona di confine tra sacro e profano, morale e immorale, oppresso ed emancipato. La relazione tra ciò che è *kodesh* (sacro) e ciò che è *hol* (profano) è endemica alla tradizione ebraica, tanto da avere un nome: Havdalah. La Havdalah, letteralmente “separazione”, è un'antica cerimonia che segna la fine di Shabbat e celebra la distinzione tra la luce e le tenebre, Israele e le altre nazioni, il sacro e il profano. Fuori dalla sfera liturgica, la Havdalah nel senso più ampio di separazione, distinzione, partizione, è il principio che guida la pratica ebraica e anima una tradizione secolare che si configura come elaborazione dialettica della tradizione religiosa. Il saggio si propone quindi di indagare il ruolo del principio di Havdalah prendendo in esame tre casi studio: due romanzi, *Disobedience* (2006) di Naomi Alderman e *The Innocents* (2012) di Francesca Segal e una miniserie, *Unorthodox* (2020). Particolare attenzione sarà dedicata ad alcune delle aree più contese della battaglia tra *hol* e *kodesh*: le donne, il corpo e la sessualità. | The success of tv series such as *Shtisel* (2013) or *Unorthodox* (2020) is a clear symptom of an interest of the public for stories of scandal and liberation set in orthodox and ultra-orthodox Jewish communities. The same interest is mirrored in the contemporary novel in English, often led by the need to explore the border region between holy and profane, moral and immoral, oppressed and emancipated. The relationship between *kodesh* (holy) and *hol* (profane) is endemic to the Jewish tradition, so much that it is celebrated every week through the ceremony of Havdalah. The Havdalah, literally “separation”, is an old ceremony that marks the end of Shabbat and celebrates the distinction between light and darkness, Israel and other nations, holy and profane. The Havdalah, interpreted as separation, distinction, partition, is a principle that leads both the Jewish practice and the relationship between secularism and religious tradition. This essay explores the role of the Havdalah in three case studies: two novels *Disobedience* (2006) by Naomi Alderman and *The Innocents* (2012) by Francesca Segal and a tv series *Unorthodox* (2020). Particular attention will be dedicated to some of the most contested areas of the battle between *hol* and *kodesh*: women, the body and sexuality.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Havdalah, tradizione secolare, tradizione religiosa | Havdalah, secularism, religious tradition

Recentemente il Jewish Book Council<sup>1</sup> ha aggiunto una nuova sezione alla propria libreria virtuale: “Ultra-Orthodox Communities and Those Who Leave”. Il titolo lascia poco spazio al dubbio: la sezione raccoglie le storie di donne e uomini di origine ebraica che lasciano le comunità ultraortodosse in cui sono nati e diventati adulti. Ecco qualche esempio di successo: i memoir *Foreskin’s Lament* (2007) di Shalom Auslander e *Uncovered* (2015) di Leah Lax; oppure i romanzi *Peep Show* (2010) di Joshua Braff e *On Division* (2019) di Goldie Goldberg. Negli ultimi anni, anche grandi piattaforme come Netflix hanno investito in una selezione di opere ambientate in comunità ebraiche ultraortodosse: i film *Menashe* (2017), *Non tutte le sciagure vengono dal cielo* (2018), *Tango Shalom* (2021); i documentari *Leaving the Fold* (2008) e *One of Us* (2017); le serie tv *Shtisel* (2013), *Unorthodox* (2020) e addirittura un reality show, *My Unorthodox Life* (2021).

Che sia un caso? O la spia della nascita di un nuovo e popolare sottogenere? È sicuramente troppo presto per dirlo; per ora possiamo, se non altro, leggere il moltiplicarsi di opere ambientate in comunità ebraiche ultraortodosse come un sintomo: il sintomo del ritorno della religione che, dagli ultimi decenni del ventesimo secolo, ha prepotentemente rubato la scena sul palcoscenico globale; e il sintomo commerciale del forte interesse del grande pubblico verso storie di scandalo o emancipazione ambientate in comunità ortodosse e ultraortodosse. Questo saggio si propone quindi di muovere i primi passi verso l’indagine di un mondo narrativo che si colloca, a volte pericolosamente, tra tradizione religiosa e tradizione secolare, attraverso l’ausilio di tre casi studio: i romanzi *Disobedience* (2006) di Naomi Alderman, *The Innocents* (2012) di Francesca Segal e la miniserie *Unorthodox* (2020), basata sull’autobiografia di Deborah Feldman (2012)<sup>2</sup>. Le autrici rappresentano personaggi in preda a due forze contrarie: una, per così dire, centripeta che li tiene saldamente ancorati alla comunità ortodossa, centro della tradizione religiosa; l’altra, centrifuga, che li spinge inesorabilmente verso l’esterno, verso l’ignoto e la tradizione secolare. Si tratta, insomma, di personaggi che si collocano sul confine tra sacro e profano, un confine che in ebraico prende il nome di ‘Havdalah’.

## 1 Tra “Hol” e “Kodesh”: la tradizione secolare ebraica

Alla comparsa delle prime tre stelle nel cielo di Shabbat, le famiglie di religione ebraica si riuniscono per la preghiera di *Havdalah*. La *Havdalah*,



### 1.1 “Havdalah” fra tradizione religiosa e tradizione secolare

È possibile quindi ipotizzare che il principio di *Havdalah* sottenda il rapporto tra tradizione religiosa e tradizione secolare? Senz’altro. Ma questo non vuol dire che la polarità tra *hol* e *kodesh* celebrata nella *Havdalah* si esprima in un rapporto antitetico tra tradizione religiosa e tradizione secolare. Infatti, nel suo studio *Not In the Heavens* (2011), David Biale ricorda, come altri prima di lui, che la tradizione secolare ebraica non nasce come negazione della tradizione religiosa. Al contrario, scrive Biale,

These two mortal enemies are very much defined by and through the other. And not only does it appear that religion and secularism in modernity are deeply implicated in each other, but it may well be that their contemporary entanglement owes something to the way the secular emerged out of the religious not so much its polar negation as its dialectical product (2011: 2).

Un rapporto dialettico, quindi, che risulta quanto più evidente quando la cultura ebraica incontra l’arte e l’intrattenimento. Si pensi solo ai film di Woody Allen, alla musica di Leonard Cohen, ai romanzi di Philip Roth, Howard Jacobson o Jonathan Safran Foer, tutte opere che traggono la loro forza dal dialogo, spesso ironico e talvolta dissacrante, con la tradizione religiosa o addirittura con il testo sacro. È un rapporto senza dubbio peculiare, che con il tempo si è trasformato quasi in un tratto distintivo della produzione ebraica. Ma a cosa si deve la sua forma dialogica?

Senza dubbio, la storia, altrettanto peculiare, del popolo ebraico ha avuto un ruolo chiave nella genesi del rapporto dialettico tra *hol* e *kodesh*. Proprio in virtù della distinzione tra il popolo ebraico e le altre nazioni celebrata nella preghiera dell’*Havdalah*, le comunità ebraiche hanno vissuto a lungo come minoranze in paesi dalle usanze dissimili e, talvolta, divergenti. Una posizione certamente scomoda, ma generatrice di una doppia necessità: da una parte, l’osservanza della *Halakhah*; dall’altra, l’osservanza della legge dello Stato, unita a uno sforzo di assimilazione volto a sfuggire a discriminazione e, talvolta, persecuzione. Questa doppia necessità determina quindi un processo di negoziazione e dialogo tra la legge ebraica e la legge dello Stato, una riflessione sul valore di ambiti della conoscenza, della vita, delle relazioni sociali e professionali estranei alla tradizione ebraica (Joskowicz, Katz 2015).

In secondo luogo, la relazione tra Dio e il suo popolo. È necessario ricordare che l’ebraismo è, in un certo senso, la religione dell’interrogativo, che non solo permette, ma incoraggia il dubbio, la domanda. Così

il fedele interroga Dio senza bisogno di mediazione, spezzando, per così dire, la separazione tra terra e cielo. È un rapporto intimo, confidenziale e antichissimo: Gesù, sulla croce, domanda, “Eloi, Eloi, lama sabachthani?” (Matteo 27,45); e, ancor prima, Abramo, Giacobbe e Mosè rispondono alla chiamata di Dio dicendo, “Hineni”, eccomi. Un’espressione che torna nel titolo del romanzo di Jonathan Safran Foer, *Here I Am* (2016), e nel testo della canzone che dà il titolo all’ultimo album di Leonard Cohen, *You Want It Darker* (2016), pubblicato diciassette giorni prima della morte del cantautore, che si rivolge a Dio: “Hineni, hineni. I’m ready my Lord”.

Così, il principio di *Havdalah* può essere riletto come criterio informatore di un rapporto non antitetico, quanto dialogico tra tradizione religiosa e tradizione secolare. In verità, la letteratura rabbinica ricorda che l’idea di *Havdalah* non comporta negazione: nello specifico, il sacro non implica la negazione del profano, Israele non implica la negazione delle altre nazioni, così come la tradizione secolare non implica la negazione della tradizione religiosa. Al contrario, ogni elemento menzionato nella *Havdalah* ha un ruolo determinante in funzione della propria controparte: non ci sarebbe sacro senza profano, non ci sarebbe Shabbat senza i giorni di lavoro o popolo eletto senza le altre nazioni (Donin 1960; Yehuda 1994). Allo stesso modo, senza tradizione religiosa non ci sarebbe tradizione secolare, che trae la propria energia dall’immersione e dalla comprensione della tradizione religiosa. È, per dirla con Biale, “a revolt grounded in the tradition it rejected” (Biale 2011: 1).

E allora, la *Havdalah* intesa come separazione tra *kodesh* e *hol*, tra tradizione religiosa e tradizione secolare, è una linea permeabile che invita al dialogo, alla compenetrazione tra sacro e profano. Si tratta di un confine poroso, per citare un concetto chiave della filosofia di Walter Benjamin, forse non a caso filosofo di origine ebraica<sup>3</sup>. Scrivono Benjamin e Asja Lacin in *Napoli Porosa* (1925): “La legge che regola questa vita è, ancora una volta, la porosità – legge ancora tutta da decifrare. Un granello di domenica si cela dietro ogni singolo giorno della settimana, e quanti giorni della settimana sono contenuti in questa domenica!” (2020: 24). Allo stesso modo, un granello di Shabbat si cela dietro ogni giorno della settimana, così come i giorni della settimana si riversano in Shabbat, in un gioco di infiltrazioni e compenetrazioni. Un gioco dall’infinito potenziale creativo, che forse trova la sua rappresentazione più emblematica nel simbolo che ricorre in tutta la produzione poetica e musicale di Leonard Cohen, lo *Unified Hearts*, una stella di David che si trasforma in due cuori uniti, appunto,

a simboleggiare armonia e riconciliazione degli opposti, di maschile e femminile, di sacro e profano.

## 1.2 Sulla linea del sacro

Se la tradizione secolare nasce come risposta alla tradizione religiosa, così oggi il ritorno della religione può essere letto, in modo analogo, come risposta al processo di stabile secolarizzazione che ha caratterizzato buona parte del ventesimo secolo. La religione ebraica non fa eccezione: dopo il secondo conflitto mondiale, numerosi membri delle comunità ebraiche ortodosse europee erano scomparsi nei campi di sterminio; in Palestina, la scena politica era dominata da un Sionismo secolare e di sinistra; negli Stati Uniti, l’osservanza religiosa tra i membri delle comunità ebraiche andava affievolendosi. Questo, scrive Biale, “was not the result of ideology but instead a response to the dislocations of modernity: secular education, urbanization, migration, and the breakup of traditional society” (2011: x).

Negli ultimi decenni del ventesimo secolo si assiste a un deciso cambio di rotta, con il ritorno globale della religione (Joskowicz, Katz 2015). Lo testimoniano una serie di eventi, più o meno evidenti all’opinione pubblica mondiale. La crescita e la radicalizzazione del sionismo religioso a partire dal 1967, accompagnata dalla presenza sempre più forte di temi religiosi nel dibattito sionista. Ma anche il rafforzamento di movimenti ultraortodossi Haredi con le correnti chassidiche e *yeshivish*, l’ascesa dei movimenti chassidici Chabad Lubavitch e Satmar. È proprio dalla comunità Satmar di Brooklyn che proviene la protagonista di *Unorthodox* (2020). E non è un caso. Infatti, il ritorno della religione ha riaperto i riflettori sul rapporto tra religione e secolarizzazione, assieme all’interesse del grande pubblico verso storie ambientate in comunità all’apparenza molto distanti dal mondo secolarizzato occidentale.

## 2 “Havdalah” e narrazione: “Disobedience” (2006), “The Innocents” (2012), “Unorthodox” (2020)

*Off the derech* (OTD), letteralmente ‘fuori percorso’, è l’espressione usata per descrivere un ebreo che abbandona la propria comunità ortodossa, Hasidica o Haredi. Le comunità ebraiche ortodosse e ultraortodosse

possono essere paragonate a piccole isole, che trovano dimora nel mare delle grandi metropoli, come New York, Londra e Parigi. Per i membri della comunità, il percorso, in ebraico *derech*, è strettissimo: estrema osservanza dalla *Halakhah*, restrizioni, limiti di accesso all’educazione, ai media e al mondo circostante. Geograficamente, le comunità si collocano in spazi chiusi e impermeabili o quasi – sacro dentro, profano fuori; puro dentro, impuro fuori; Israele dentro, il resto del mondo fuori. Naturalmente, più la comunità si chiude al mondo esterno, più il legame, il dialogo, il confine poroso tra *hol* e *kodesh* si indebolisce. Almeno finché qualcuno non esce dal percorso tracciato. *Off the derech* sono anche i protagonisti, o meglio, le protagoniste di *Disobedience*, *The Innocents* e *Unorthodox*. I due romanzi e la miniserie documentano infatti l’abbandono, reale o immaginario, di tre ragazze delle comunità ebraiche d’origine e il loro viaggio, talvolta incerto e straniante, oltre i confini del sacro<sup>4</sup>. Ma che cosa accomuna questi racconti?

## 2.1 Personaggi

*Unorthodox*, *Disobedience* e *The Innocents* gravitano attorno a figure femminili: sono storie scritte da tre autrici e popolate prevalentemente da donne. Le protagoniste si chiamano Esty, Esti ed Ellie. La curiosa ricorrenza del nome Ester è, con tutta probabilità, una coincidenza. Una coincidenza che, però, invita a una riflessione. Ester è una figura biblica molto diffusa nell’immaginario ebraico: è una donna forte e seducente che, con uno stratagemma, mette in salvo il popolo eletto dal perfido Haman. Ma il nome Ester è, forse più di altri, interessante perché è intimamente legato a insegnamenti secolari: infatti, la Meghillà di Ester, nella quale Dio non viene mai menzionato, appartiene a un gruppo di testi biblici caratterizzati da un profondo scetticismo verso il ruolo di Dio nella storia. Insomma, la figura di Ester riporta al dubbio, all’interrogativo, un interrogativo ben noto a Esty, Esti ed Ellie...

Al netto delle speculazioni, una cosa è certa: con il ritorno della religione, cresce la volontà di governare il corpo e la mente femminile e si sviluppa, di conseguenza, un dibattito che si articola in termini di oppressione, purezza e moralità da una parte, emancipazione, impurità e immoralità dall’altra. Lo stesso dibattito viene rappresentato, nei tre racconti, attraverso la contrapposizione fra due tipi di donna: la *Nice Jewish Girl*, che

rappresenta il sacro, la purezza e la tradizione; e la donna *off the derech*, che rappresenta il profano, l'impurità e la sregolatezza. *Disobedience* si sviluppa attorno alla contrapposizione tra Esti e Ronit. Esti è la moglie del futuro rabbino della comunità: incarna la stabilità del tempo religioso, le qualità di silenzio, modestia e discrezione che caratterizzano la donna ebrea ideale. Ronit è la figlia dell'attuale rabbino: vive a New York, è rumorosa, ribelle, intelligente, rappresenta il caos e la sregolatezza della vita urbana. La contrapposizione tra Esti e Ronit si riflette nella narrazione, divisa, anche graficamente, tra la storia di Esti e la storia di Ronit. La storia di Esti è resa in un font tradizionale e narrata in terza persona da un narratore onnisciente che fa digressioni di carattere teologico sulla tradizione religiosa ebraica, soffocando così la voce di Esti. La storia di Ronit è resa in un font meno convenzionale, è narrata in prima persona, come se l'affrancamento dalla comunità ortodossa le avesse garantito il diritto di parola, il diritto di raccontare la propria storia. Invece, la storia di *The Innocents* è narrata dal punto di vista di un uomo, Adam. In questo caso è lo sguardo maschile a contrapporre le due protagoniste. Da una parte Rachel, la moglie di Adam, che incarna i valori rassicuranti della comunità, sicurezza, stabilità – “a subscription to desirable traditions that allowed one to remain supported and cushioned in the bosom of north-west London” (Segal 2013: 160). Dall'altra Ellie, bella e attraente, una figura fragile e allo stesso tempo “predatory” (Segal 2013: 38), affascinante e dissoluta. Ellie rappresenta l'ignoto, la possibilità, l'instabilità, la tentazione.

Le figure di Ellie e Ronit si legano naturalmente al tema del desiderio, un desiderio fuggevole e indefinito che deriva dall'incompatibilità tra l'impossibilità (reale o percepita) di affrancarsi da ciò che è noto e, pertanto, rassicurante, e l'impossibilità di sottrarsi alla tentazione dell'ignoto, che proviene da fuori, oltre il confine. Insomma, Ellie e Ronit sono catturate tra la forza centripeta del sacro e la forza centrifuga del desiderio, due forze che tendono a risucchiare anche chi, come Adam ed Esti, si trova nella loro orbita. Lo spiega bene Adam: “It was one of those moments, [Adam] knew, in which he teetered on the edge of something vast and incalculable. On one side rationality, security and honour. On the other terror, oblivion and possibility” (Segal 2013: 220). La stessa forza, centrifuga appunto, che porterà la protagonista di *Unorthodox*, Esty, a lasciare la comunità hasidica d'origine.<sup>5</sup> Destinazione, Berlino.

## 2.2 Ambient(azione)

La geografia dei tre racconti è fortemente strutturata secondo il principio di separazione. Da una parte, lo spazio della religione e della sicurezza: la comunità Satmar di New York e la comunità ortodossa di Hendon, a Londra. Si tratta di spazi omogenei, chiusi a qualsiasi tipo di turbamento, nei quali la vita pubblica e quella privata sono scandite dal tempo rituale della religione. Dall'altra, lo spazio della secolarizzazione e della perdita: New York e Berlino, città dominate da caos, eterogeneità e ibridismo. Tra di loro, un oceano fisico e metaforico di distanza. Persino Londra ha un dentro e un fuori: in *Disobedience*, l'ordine di Hendon, la cui vita è scandita dalla ritualità del calendario ebraico, si oppone al caos di Camden. Così Esti: “She had considered them before, the people who did not know Friday. She wondered now if this was how Ronit felt in New York, without lines and demarcations, without order and sense, without anchor. A thing to be feared and desired” (Alderman 2018: 170). In *The Innocents*, Hendon si oppone a Bethnal Green, dove risiede Ellie, uno spazio sconosciuto, luogo dell'incertezza e del pericolo: “each time [Adam] passed the pink brick expanse of the British Library and the grey-tipped neo-Gothic spires of St Pancras, Adam would begin to get nervous. From that point east it was Ellie's territory” (Segal 2013: 222).

Ma l'idea di separazione agisce anche a livello microscopico sugli spazi più piccoli e sugli oggetti del racconto: la sinagoga è divisa a metà dalla *machitza*, che in occasione del matrimonio di Esti diventa una barriera floreale che separa gli uomini dalle donne; in cucina, le stoviglie sono divise, così come la carne e il latte; nella biblioteca del padre di Ronit, i testi sacri sono divisi dai testi secolari; in camera, il letto matrimoniale viene diviso in due letti singoli. È chiaro quindi che la *Havdalah*, intesa come separazione, caratterizza la geografia e l'architettura del racconto come manifestazione fisica della bipartizione morale tra *hol* e *kodesh*. *Kodesh* diventa così un giudizio separante, che divide la morale interna dalla morale esterna al ghetto, ciò che è permesso da ciò che è interdetto. Eppure, suggerisce George Bataille,

L'interdetto dà il suo valore proprio a ciò che colpisce. L'interdetto dà al suo oggetto un senso che di per sé l'azione proibita non aveva. L'interdetto invita alla trasgressione, senza la quale l'azione non avrebbe avuto quel bagliore maligno che seduce [...] È la trasgressione dell'interdetto che ammalia (2004: 57).

Insomma, l’interdetto costringe a rimanere all’interno dei confini del sacro e contemporaneamente invita la loro stessa trasgressione. In altre parole, l’interdetto spinge all’azione.

E allora, è possibile che la *Havdalah* non solo caratterizzi l’ambientazione, ma muova anche l’azione del racconto? È possibile, visto che tutti i racconti hanno inizio con la violazione del confine del ghetto verso l’esterno e verso l’interno, con due esiti narrativi diversi. La violazione verso l’esterno produce racconti di fuga e liberazione. È il caso di *Unorthodox*, in cui la macchina narrativa viene messa in moto dalla violazione del confine dall’interno verso l’esterno, quando Esti scappa dalla comunità di New York a Berlino, la città della dissolutezza, e patria, agli occhi della comunità, dei più grandi persecutori del popolo ebraico. Invece, la violazione verso l’interno produce racconti di scandalo. *Disobedience* e *The Innocents*, infatti, seguono il percorso opposto rispetto a *Unorthodox*. *Disobedience* inizia con il ritorno di Ronit da New York, dove conduce una vita laica, a Hendon, lo spazio della religione. Anche *The Innocents* inizia con il ritorno della protagonista, Ellie, da New York, dove lavora come modella, alla comunità ebraica ortodossa di Londra.

In direzioni opposte, l’arrivo di Esty a Berlino, così come l’arrivo a Londra da New York di Ellie e Ronit aprono una breccia nel confine della comunità. In *Disobedience*, l’arrivo di Ronit è descritto come “a turn of the tide” (Alderman 2018: 25), mentre in *The Innocents*, l’arrivo di Ellie da New York e il tradimento di Adam vengono descritti come una frattura: “His life had fractured as Ellie touched him – now there was only before that moment and after it” (Segal 2013: 396). In effetti, la trasgressione dei confini del sacro è legata all’idea di violenza. Una violenza suggerita anche dai titoli delle opere, che preannunciano la violazione, appunto, dei confini del sacro: *(Dis)obedience*, *(Un)orthodox*, ma anche *The Innocents*, che evoca un’innocenza in pericolo di essere violata. In effetti, la fuga di Esty, così come l’arrivo di Ellie e Ronit non sono eventi irrilevanti per la vita della comunità. Al contrario, l’atto violento della trasgressione del confine fisico e morale apre una breccia tra sacro e profano, una ferita difficile da rimarginare.

### 3 “A new skin for the old ceremony”

Eppure, la radice latina di violazione *vis* significa anche forza, energia,

---

in contrasto con la calma rituale e statica del ghetto. Così, la violazione del confine ne cambia la natura: da impermeabile, il confine torna ad essere poroso, idee e concetti ricominciano a fluire, a mischiarsi, a ibridarsi impercettibilmente. Con la violazione del confine si riapre, in un certo senso, il dialogo tra sacro e profano, tra religione e secolarizzazione, il dialogo con il testo biblico che è peculiare della tradizione secolare ebraica, con la sua tendenza alla risemantizzazione e alla rifunzionalizzazione. Una tendenza ben descritta, e non a caso, dal titolo di un album di Cohen, *New Skin for the Old Ceremony* (1974) – antiche cerimonie chiamate ad assumere un nuovo aspetto, una nuova funzione o un nuovo significato.

### 3.1 Il corpo femminile e l’immersione nella “mikvah”

In *Unorthodox*, *Disobedience* e *The Innocents*, il corpo femminile è continuamente vestito e svestito: grande importanza viene attribuita agli abiti, alle parti del corpo che vengono mostrate e a quelle che vengono coperte. Infatti, nella pratica ortodossa il corpo e, in particolare, il corpo femminile, è soggetto a rigide pratiche, riti guidati dal principio di separazione fra *hol* e *kodesh* e, più precisamente, fra *tahor* (puro, pulito) e *tameh* (impuro, sporco). In particolare, in ottica ortodossa, la modestia nel vestire e nella condotta costituisce il fondamento dell’identità della donna, tenuta a nascondere le forme del corpo sotto gonne lunghe e ampi maglioni. Le donne sposate coprono i capelli con una sciarpa (*tichel*) o una parrucca (*sheitel*). È significativo quindi che le prime parole dedicate a Ellie riflettano la preoccupazione di Rachel per il suo aspetto:

she could not believe that Ellie was in *shul* at all, let alone that the girl had come to Kol Nidre exposing skin from clavicle to navel, wearing a tuxedo jacket with nothing beneath it and black trousers – trousers! – that cling and shimmered as if she’d been dipped in crude oil (Segal 2013: 7)

Nelle prime pagine di *Disobedience*, Ronit si veste e si sveste, prova e riprova vestiti più o meno adeguati, che ogni volta nascondono o rivelano nuove parti del corpo femminile – “I’d gone through to find the long skirts. I had thirteen, but all of them were wrong. Half had slits in – impossible. Most of the others were tailored or clingy or rode below the navel. Absolutely impossible” (Alderman 2018: 49).

Inoltre, il corpo della donna è strettamente legato al *Taharat*

*Hamishpachah*, letteralmente ‘purezza familiare’, un sistema che regola la vita matrimoniale secondo il ciclo mestruale della moglie. Durante le mestruazioni, la donna è chiamata *niddah*, ovvero ‘essere separata’: marito e moglie non possono avere contatti fisici o rapporti sessuali finché la donna, sette giorni dopo la cessazione del flusso mestruale, si immerge nella *mikvah*, un bagno rituale di purificazione intimamente legato all’idea di *Havdalah* in quanto soglia che separa il santo dall’empio. Dopo essersi immersa per tre volte e aver recitato la preghiera di purificazione, la donna può tornare ad avere rapporti con il marito. Lo racconta Naomi Alderman in *Disobedience*:

Each month, when a woman is bleeding, she is forbidden to her husband. They may not have marital relations, may not touch, may not even sleep in the same bed. And when her flow ceases, the wife must count seven clean days, as is written in the Torah. And at the end of those clean days, she must visit the mikvah: there to immerse herself completely in natural water: rainwater or river water or sea water. And once she has immersed herself, she may return to her husband’s bed.

The mikvah is a sacred place, a holy place. More holy, perhaps, than synagogue. (2018: 21)

Lo stesso bagno rituale appare in *Unorthodox* quando Esty, che ancora si trova nella comunità hasidica di New York, si sottopone al bagno di purificazione prima delle nozze. I realizzatori della miniserie hanno deciso di includere una scena che fa da controparte a quella del bagno nella *mikvah*: più tardi, a Berlino, Esty conosce un gruppo di studenti con i quali va su una spiaggia e si immerge nell’acqua del lago, ancora vestita, togliendosi la parrucca. Le fonti di acqua naturale, come oceani, laghi, sorgenti e fiumi, costituiscono la forma primordiale di *mikvah* e hanno il potere di purificare o ripristinare l’io essenziale e spirituale. Così, quando Esty oltrepassa i confini del sacro e si immerge nelle acque naturali del lago, l’antico rito del bagno nella *mikvah* si trasforma in un rito di liberazione, segna un momento di emancipazione dalla tradizione e la rinascita di Esty nel mondo secolarizzato.

### 3.2 Amore “kasher”

“Non giacerai con il maschio così come giaci con la femmina: è to’eva”. Un

---

abominio. Così il Levitico (18, 22) definisce l’omosessualità, un tema che ricorre in tutti i racconti. In *Unorthodox*, la madre di Esty è lesbica e, per questo, viene cacciata dalla comunità e separata dalla figlia. *Disobedience* racconta la storia d’amore di due donne, Esti e Ronit, sin da piccole attratte l’una dall’altra. Ma, mentre Ronit cerca la propria libertà a New York, Esti reprime con forza il proprio desiderio, impuro e non gradito a Dio, e sposa Dovid, il cugino di Ronit. Prima del matrimonio, durante il bagno nella *mikvah*, Esti prega Dio: “Please, Lord, cleanse me and make me whole. Remove that in me which is displeasing to you. I will forget all that I have done. I will be different. Sanctify my marriage and allow me to be as other women” (Alderman 2018: 24).

Attraverso gli occhi di Esti, il tema dell’omosessualità viene esplorato indirettamente mediante metafore che evocano l’idea di unione illecita di sostanze, di fluidi corporei come sangue o saliva e di alimenti. L’unione tra Esti e Ronit viene, in un certo senso, trasposta in senso alimentare. Come è ben noto, la *Halakhah* include regole alimentari che stabiliscono quali alimenti sono *kasher*, quindi adatti alla consumazione. In particolare, la carne e il latte non possono essere né cucinati, né consumati assieme. Così, nella cucina di Esti si trovano due set di stoviglie, uno dedicato alla cottura della carne e uno dedicato alla cottura dei latticini. Una sera succede un incidente:

Esti was holding a pack of butter in her hand, had peeled back the paper and was slicing a small piece, straight into the beef. [...] it was too late. The butter had fallen.

In the beginning, it is of separation. [...] it is right for certain creatures, in their season, to be as one and for others to be separate. For us, who have been swept from the dust, who have been taken and formed out of all that is less, our work is of understanding the subtlety of the boundary. It is of tracing it, ever finer and finer. (Alderman 2018: 45-46)

L’incidente anticipa, o meglio, introduce l’arrivo di Ronit da New York, un arrivo che, come il burro che cade nella carne, implica la violazione del confine fisico e morale: “reaching for the margarine [...] her mind had stumbled. [...] She had been thinking of her. Of the tips of her fingers, lightly brushing the back of her neck, moving around, stroking her jaw, until her thumb rested on her lips” (Alderman 2018: 47).

L’arrivo di Ronit riaccende, inevitabilmente, il desiderio di Esti, che ripensa alla propria omosessualità e inizia un dialogo con la tradizione

religiosa, in particolare con l’episodio biblico di Davide e Gionatan. Esti reimmagina l’amicizia tra i due giovani come un’antica storia d’amore<sup>6</sup> e, durante la celebrazione di Machar Chodesh, aspetta impaziente che il lettore raggiunga il momento dell’addio tra Davide e Gionatan:

The reader came to the end of the portion. Jonathan went to David’s hiding place and told him to run away, for King Saul meant to kill him. ‘And the men kissed each other and wept with one another until David exceeded. And Jonathan said to David, “Go in peace. What we two have sworn in the name of God shall be forever”. (Alderman 2018: 110)

In questo caso, l’episodio biblico di David e Gionatan subisce un processo di risemantizzazione, viene riletto da Esti in chiave omosessuale, permettendole così di riconciliare fede e desiderio.

#### 4 Conclusione

È possibile, a questo punto, individuare alcune tendenze comuni ai tre casi studio. Da notare, anzitutto, la scarsa complessità dei racconti, conseguenza forse dell’ingenuità delle autrici o, chissà, di una deliberata scelta narrativa e stilistica. La geografia e l’architettura del racconto sono rigidamente strutturate, così da diventare chiara manifestazione fisica dell’opposizione tra *hol* e *kodesh*. I personaggi tendono, talvolta, a perdere di profondità psicologica e diventare simboli, simboli di sacro e profano. Così, l’azione è solo parzialmente esito della psicologia del personaggio e dipende piuttosto della geografia del racconto: in particolare, l’azione è prodotta da un momento chiave comune a tutti i racconti, la violazione dei confini del sacro, che dà vita a due esiti narrativi, la storia di fuga e quella di scandalo, e a interessanti processi di rifunzionalizzazione e risemantizzazione del testo sacro e della tradizione religiosa. Da notare, inoltre, l’accento posto su tre principali siti di contestazione: la donna, il corpo e la sessualità.

Da ultimo, vale forse la pena tornare alla domanda posta in apertura: quali sono le ragioni della proliferazione e del grande successo di racconti di scandalo, liberazione ed emancipazione da contesti religiosi ortodossi? Non è facile trovare una risposta, forse sarebbe più prudente, per ora, limitarsi a qualche supposizione. Si può, anzitutto, ipotizzare un interesse verso culture e tradizioni lontane, un interesse legato talvolta all’esotismo

oppure al successo dei *freak show*: il diverso, il selvaggio, la deformità, l’eccezione vengono ritrovate nell’altro religioso, per esempio nell’ebreo ortodosso che si aggira in abito nero e *payot* per le vie delle megalopoli contemporanee. Oppure, si può immaginare un interesse per personaggi femminili che, nella vita o nel romanzo, trovano la forza di allontanarsi dal percorso tracciato, un interesse che si declina, talvolta, come fascino anche erotico del proibito. O invece, si può immaginare che il racconto diventi territorio sicuro di discussione e negoziazione, un ambiente geograficamente e culturalmente lontano dove trasporre retaggi religiosi e non solo, che ancora oggi agiscono sotteraneamente sulla società e, in particolare, sulla condizione femminile.

Non è da sottovalutare, infine, il ruolo della *Havdalah* e il suo grande potere generativo di storie: infatti, è solo quando c’è un confine da attraversare, quando il senso di certezza, di stabilità e pace della comunità finisce, che la macchina narrativa si mette in moto e, per il lettore, il piacere di leggere una bella storia inizia. E, in un mondo fluido come quello contemporaneo che tende ad abbattere separazioni e binarismi, forse la narrazione ritrova confini da violare in comunità come quelle ortodosse e ultraortodosse, in cui l’identità è ancora fortemente definita. Lo suggerisce Francesca Segal alla fine di *The Innocents*, quando Ellie torna negli Stati Uniti e il narratore rivela il sentimento della comunità di fronte alla partenza di Ellie e all’ordine ristabilito: “they had enjoyed watching her and her return to America was depriving them of glamour, and of someone about whom they could be comfortably scandalized” (Segal 2013: 409).

## NOTE

- 1 Dal 1944, il Jewish Book Council promuove la lettura, la scrittura e la pubblicazione della letteratura ebraica. La sezione più corposa della sua libreria virtuale è quella che raccoglie i racconti di violenza, tortura e persecuzione legati alla Shoah. È da notare come, oggi, l’*Auschwitz novel* sia diventato un sottogenere alquanto popolare. Qualche esempio: *The Librarian of Auschwitz* (2012) di Antonio Iturbe, *The Tattooist of Auschwitz* (2018) di Heather Morris, *The Child of Auschwitz* (2019) di Lily Graham. Il numero e il successo di romanzi, memoir, documentari, film e serie tv dedicati alla Shoah – si pensi solo al recente e pluripremiato *Jojo Rabbit* (2019) – sono innumerevoli e la loro proliferazione, così come il persistente interesse del pubblico, meriterebbe ulteriore attenzione.

- 2 *Disobedience* è il romanzo d’esordio di Naomi Alderman, autrice di origine ebraica cresciuta nella comunità ortodossa di Londra. Il romanzo, fortemente criticato da alcuni membri della comunità, è stato vincitore dell’Orange Award for New Writers nel 2006 e del Sunday Times Young Writer of the Year Award nel 2007. Inoltre, nel 2017, *Disobedience* venne adattato per il grande schermo, con protagoniste Rachel Weisz e Rachel McAdams. Anche Francesca Segal ricrea il microcosmo del quartiere ebraico londinese nel suo *The Innocents*. Il romanzo, che si ispira a *The Age of Innocence* (1920) di Edith Wharton, è candidato nel 2013 al Women’s Prize for Fiction. Con Debora Feldman ci spostiamo oltreoceano e verso un genere apertamente autobiografico. *Unorthodox* è un memoir che documenta la vita dell’autrice nella comunità ultraortodossa Satmar di Brooklyn. Nel 2020, il memoir è stato adattato per il piccolo schermo: la pluripremiata miniserie Netflix ha ricevuto ampio consenso dalla critica. Non esistono, ad oggi, studi critici dedicati alle autrici e alle loro opere. Su *Disobedience*, è disponibile la recensione di Joel Striecker apparsa in *Shofar*, 26/3 (Spring 2008) e l’intervista di Claire Armitstead a Naomi Alderman apparsa su *The Guardian* (28 ottobre 2016). Su *The Innocents*, si veda Carol J. Singley (2014), “Claire McMillan and Francesca Segal Pay Tribute to Edith Wharton’s *The House of Mirth* and *The Age of Innocence*”, *Edith Wharton Review* 30/1: 61-75. Sulla realizzazione della miniserie *Unorthodox*, è disponibile il documentario *Making Unorthodox* (2020).
- 3 Scrive Elenio Cicchini nella sua postfazione a *Napoli Porosa*, “il concetto di porosità non si limita affatto a descrivere la città. Esso stesso poroso, l’attributo si annida nelle stesse architetture testuali di Benjamin, potendo d’ora in avanti rappresentare una figura centrale del suo pensiero. I termini Durchdringung e durchdringen (compenetrazione, permeabilità, permeare) compariranno ancora, infatti, ogni qualvolta Benjamin tenterà di definire il carattere essenziale del fenomeno descritto” (Benjamin, Laci 2020: 63).
- 4 Quello dell’abbandono delle comunità ortodosse e ultraortodosse è un fenomeno, in verità, sempre più diffuso e documentato. Si veda, per esempio, *Off the Derech. Leaving Orthodox Judaism* (SunyPress, 2020), curato da Ezra Cappel e Jessica Lang, che analizza il fenomeno di abbandono delle comunità ortodosse e ultraortodosse attraverso la raccolta e l’analisi di storie di ebrei ortodossi e ultraortodossi che hanno lasciato le comunità d’origine.
- 5 In *Unorthodox*, la contrapposizione tra figure femminili è frammentata. Esiste una contrapposizione in senso verticale tra le figure tradizionali della nonna e la zia da una parte e la madre di Esty e Esty stessa dall’altra. C’è poi una contrapposizione orizzontale tra Esty e le coetanee.
- 6 L’episodio biblico di Davide e Gionatan è stato spesso interpretato come storia d’amore tra due uomini (Horner 1978; Boswell 1994; Jennings 2005). Ad esempio, Oscar Wilde, nel processo del 1895, citò Davide e Gionatan come esempio di amore omosessuale assieme alla filosofia di Platone, ai sonetti di

Michelangelo e di Shakespeare (McKenna 2004). Più recentemente, Davide e Gionatan sono stati reimmaginati da David LaChapelle nella mostra personale *I Believe in Miracles* (2022).

## **BIBLIOGRAFIA**

- Alderman, Naomi (ed. 2018), *Disobedience*, London, Penguin Books.
- Bataille, Georges (ed. 1997), *L'Erotismo*, ed. P. Caruso, trad. it. a cura di A. dell'Orto, Milano, ES.
- Bataille, Georges (ed. 2010), “La struttura psicologica del fascismo”, *Scritti sul fascismo 1933-34*, eds. G. Bianco, S. Geroulanos, Milano-Udine, Mimesis: 65-95.
- Bataille, Georges (ed. 2004), *Le Lacrime di Eros*, trad. it. a cura di A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benjamin, Walter; Lacis, Asja (ed. 2020), *Napoli porosa*, ed. E. Cicchini, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes.
- Biale, David (2011), *Not in the Heavens. The Tradition of Jewish Secular Thought*, Princeton, Princeton University Press.
- Boswell, John (1994), *Same Sex Unions in Premodern Europe*, New York, Vintage.
- Cicchini, Elenio (2020), “Postfazione”, W. Benjamin, A. Lacis, *Napoli porosa*, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes: 55-71.
- Donin, Hayim (1960), “HAVDALA: The Ritual and the Concept”, *Tradition: A Journal of Orthodox Jewish Thought*, 3/1: 60-72.
- Horner, Tom M. (1978), *Jonathan Loved David: Homosexuality in Biblical Times*, Pennsylvania, The Westminster John Knox Press.
- Jennings, Theodore W. (2005), *Jacob's Wound: Homoerotic narrative in the literature of ancient Israel*, London, Continuum.
- Joskowicz, Ari; Katz, Ethan B. (2015), *Secularism in Question: Jews and Judaism in Modern Times*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- McKenna, Neil (2004), *The Secret Life of Oscar Wilde*, London, Cornerstone.
- Segal, Francesca (ed. 2013), *The Innocents*, London, Vintage.
- Singley, Carol J. (2014), “Claire McMillan and Francesca Segal Pay Tribute to Edith Wharton's *The House of Mirth* and *The Age of Innocence*”, *Edith Wharton Review*, 30/1: 61-75.

- Steicker, Joel (2008), “Review: *Disobedience* by Naomi Alderman”, *Shofar*, 26/3: 203-5.
- Yehuda, Zvi A. (1994), “The Ritual and the Concept of *Havdalah*”, *Judaism*, 43/1: 78-86.

Alessandra Crotti è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere e culture moderne dell'Università di Roma, Sapienza. Attualmente la sua attività di ricerca si concentra sulla figura di Ford Madox Ford, la città di Londra e la teoria dell'impressionismo letterario. Nel 2020 ha conseguito il dottorato di ricerca presso lo stesso ateneo con una tesi sulla ricezione dell'Affaire Dreyfus nella cultura e nella produzione letteraria inglese. Negli ultimi anni si è occupata di ebraismo e forme della memoria con un'attenzione particolare verso l'opera dello scrittore inglese Howard Jacobson. | Alessandra Crotti is a research fellow at the Department of Modern Literature and Culture at Università di Roma, Sapienza. Her current research is dedicated to Ford Madox Ford, the city of London and the theory of literary Impressionism. In 2020, she earned her PhD at the same University with a thesis on the reception of the Affaire Dreyfus in English literature and culture. She has also written on Judaism and the forms of memory, with particular attention to the works of the English novelist Howard Jacobson.

---



# Il culto dell'immagine: ragione e religione in *Babylon* di Viktor Pelevin

The cult of the image: reason and religion in Viktor Pelevin's *Homo Zapiens*

Valeria Cavalloro

Université de Genève, Switzerland

## SOMMARIO | ABSTRACT

In *Babylon* di Viktor Pelevin (1999) il ritorno di elementi dell'immaginario religioso antico costituisce l'impalcatura figurale centrale del discorso sulla Russia post-sovietica, che dopo la caduta dell'URSS e l'irruzione del capitalismo si converte a un alienante e letterale "culto" dell'immagine pubblicitaria. Attraverso l'analisi del testo e delle sue catene simboliche (come la presenza di "luoghi di culto", la comparsa di "testi sacri" dettati da esseri non umani, o lo stato ricorrente di invasamento e allucinazione), si intende evidenziare come Pelevin costruisca la rappresentazione della "religione" pubblicitaria sul piano simbolico prima ancora che su quello della trama. Parallelamente, esplicitando i legami con alcuni precedenti della tradizione letteraria russa da cui il romanzo trae copiosamente citazioni e materiali (Tolstoj e Dostoevskij, Zamjatin e Bulgakov), si propone di mostrare come l'autore, impegnato qui in un'operazione al tempo stesso postmodernista e anti-postmodernista, usi l'intreccio di riferimenti a motivi romanzeschi otto-novecenteschi per attualizzare il dilemma classico dell'eroe intellettuale dilaniato tra fede e ragione, percepito come chiave di lettura fondamentale della contemporaneità. | The reprise of ancient religious tropes in Viktor Pelevin's *Homo Zapiens* (1999) constitutes the main figural structure for the representation of post-soviet Russia, that, after the dissolution of the USSR and the introduction of capitalism, devotes itself to an alienating literal cult of the advertising image. By a close reading of the text and its symbolic structures (like the presence of "places of worship", the appearance of "sacred texts" dictated by non-human entities, or the reoccurring condition of hallucination), the essay aims to show how Pelevin realizes the representation of the advertising "religion" on the symbolic level more than on the plot level. At the same time, by exposing the connections between *Homo Zapiens* and several classics of the Russian literary tradition, from which it extracts large amounts of quotes and materials (Tolstoy and Dostoevsky, Zamyatin and Bulgakov), the essay will show how the author, with a move that is both fully postmodernist and anti-postmodernist, employs the patchwork of quotations from 19th- and 20th-century novels as a way to actualize the archetypal dilemma of the intellectual hero facing the conflict between faith and reason: a conflict that Pelevin sees as a crucial interpretative frame of the contemporary era.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

religione, pubblicità, postmodernismo, eroe intellettuale | religion, advertising, postmodernism, intellectual hero

## 1 Generation “II”

*Generation II*, di Viktor Pelevin, tradotto in italiano con il titolo *Babylon* e considerato “one of the most conspicuous turn-of-the-century Russian novels” (Khagi 2008: 559), è stato pubblicato nel 1999, lo stesso anno del film *Matrix*. Questa coincidenza tra due narrazioni che esplorano scenari distopici, ipertecnologici e imbevuti di riferimenti religiosi tratti da culti di tutto il globo è, nella sua casualità, rivelatoria: ci suggerisce infatti che, alla vigilia del cambio di millennio, il riemergere di tradizioni apocalittiche più o meno modernizzate (dal meteorite al *Millennium Bug*) accende una connessione simbolica ancora oggi molto attuale: quella tra il predominio inquietante dello spazio videografico-pubblicitario in un mondo ormai quasi interamente capitalista e certi meccanismi simbolici comuni a svariate religioni antiche e moderne. Religioni che di conseguenza, nonostante l'apparente contraddizione con un Occidente sempre più laico secolarizzato, emergono e si impongono come canali di lettura pertinenti per il contemporaneo.

Dal punto di vista della trama, la vicenda di *Babylon* non è particolarmente complessa: all'indomani del crollo dell'Unione Sovietica, Vavilen Tatarskij, giovane letterato fallito, viene reclutato dal vecchio compagno di università Morkovin per lavorare come *copywriter* per una losca agenzia pubblicitaria, con l'intento dichiarato di mungere denaro dall'ingenuo capitalismo emergente della nuova Russia. Con sua stessa sorpresa, Tatarskij si scopre particolarmente abile in questo campo, grazie alla sua capacità di intuire le simbologie più adatte a conquistare la “mentalità sovietica” (Pelevin 1999, ed. 2000: 31-ss), e quindi di adattare con successo le pubblicità dei prodotti occidentali in *concept* post-sovietici eccezionalmente efficaci. Tuttavia Tatarskij non è soltanto un eroe a cavallo tra due epoche, è anche una fedele riproduzione contemporanea dell'eroe intellettuale della tradizione letteraria russa, un individuo tormentato dalla ricerca del senso e continuamente attraversato da domande sul vero significato di ciò che vede. Così, mentre successi e insuccessi lo spostano tra compagnie sempre più torbide, non smette di interrogarsi sul significato di dettagli e connessioni che sembrano indicare l'esistenza di un piano segreto in corso di attuazione: un piano che sembra puntare al controllo, attraverso la pubblicità, dell'immaginario collettivo sovietico e che appare misteriosamente legato a un antico culto babilonese. Uno scenario che il protagonista inizialmente attribuisce alle sue stesse paranoie e allo stato allucinatorio provocato dal costante abuso di alcool, cocaina,

funghi allucinogeni e LSD, e che invece si rivelerà infine essere una vera cospirazione: è infatti l'operato degli adepti della vera dea Ishtar, che è sopravvissuta ai teocidi della storia e ora opera nel mondo sotto forma di dea-schermo, entità ipnotica la cui forma fisica è costituita dall'insieme delle immagini televisive e il cui scopo è mantenere assopite le coscienze umane che, se riportate a uno stato di consapevolezza, provocherebbero la sua morte. Tuttavia la scoperta del mistico complotto, che segna la conquista della verità da parte del protagonista, si rovescia nella sua condanna: ammesso al culto, Tatarskij viene scelto dalla dea come suo nuovo marito simbolico e subisce un rituale di lobotomia metafisica che estirpa dalla sua mente l'impulso alla ricerca del senso e lo trasforma in un sacerdote interamente devoto al perseguimento dell'ipnosi globale.

Già solo sul primo livello della trama siamo quindi di fronte a un ritorno letterale della religione nel mondo laico e contemporaneo del capitalismo imperante, con il quale non solo convive ma si fonde in un'unica entità inesorabile, in uno scenario che oscilla tra il genere distopico e il *low fantasy*. La dea Ishtar non è una metafora, ma un'entità divina reale che si manifesta fisicamente attraverso oggetti e fenomeni che rimandano alla sfera dell'ottico e del visivo, declinati nel senso della manipolazione e della moltiplicazione allucinogena: come le fotografie di bassorilievi sacri trovate in una vecchia cartella, affette da un fenomeno di aberrazione cromatica ("intorno a queste linee baluginavano certe venature rosse e verdi appena percettibili, come sullo schermo di un monitor regolato male", 135) che nelle pagine seguenti contagia gli oggetti circostanti finché ogni punto della realtà prende l'aspetto del suo equivalente videotrasmeso.

Ma, più ancora che sul piano delle peripezie, il ritorno della religione e il suo conflitto con la razionalità e la ricerca di senso si gioca sul piano del ricchissimo impianto figurale che fa da impalcatura al libro. Il romanzo è infatti percorso da un intreccio quasi esageratamente fitto di riprese, rovesciamenti, parallelismi e rimandi a formazioni rituali e motivi mitologico-religiosi, simbologie, funzioni e liturgie estratte dalle più disparate tradizioni della storia umana, che includono miti mesopotamici e meso-americi, circoli esoterici, sedute spiritiche e tavolette Ouija, pratiche di meditazione buddista, esperienze sciamaniche indotte da droghe, bibliche marcature con sangue di animale sacro, sacrifici umani. Un repertorio di culti tra i quali viene posta in particolare rilievo quella che Pelevin dipinge come l'ultima grande battaglia del millennio: lo scontro tra il capitalismo e l'Unione Sovietica per il dominio sul (e del) lato irrazionale dell'umanità.

## 2 Una genealogia letteraria

Una caratteristica fondamentale del romanzo di Pelevin, forse la principale tra le diverse che lo collocano nell'area del postmodernismo, è la sua natura di costruzione iper- e meta-letteraria che fa il doppio gioco sui suoi stessi meccanismi parodizzanti: da un lato riprendendo in forme distorte e ironiche gli elementi della tradizione letteraria russa, dall'altro usando la scusa della parodia per reintegrare in modo serio quegli elementi nel tessuto simbolico del romanzo. Uno dei punti fissi su cui è incardinata sia la vicenda sia la struttura dell'opera è infatti quello che Tatarskij, in una delle sue riflessioni, chiama *letterariocentrismo*: “una specie di rumore bianco della psiche sovietica” (Pelevin 1999, ed. 2000: 60), che, in quanto parte dell'identità dell'*homo sovieticus*, è condiviso non solo dal protagonista ma anche dall'autore stesso, che con mossa autoriflessiva ci invita a prestare attenzione alla sua tecnica di scrittura, e particolare attenzione al suo uso della tradizione.

Pelevin attinge costantemente e vistosamente dalla letteratura russa, e non solo come repertorio di temi o immagini, ma come strategia di costruzione del significato che permette al romanzo di svilupparsi su due livelli paralleli, immergendo l'intera vicenda in un continuo riverbero letterario. Tutto *Babylon* è intessuto di fittissime citazioni: alcune piuttosto velate, come l'apparizione di Griša, l'“ex hippy” con “lunghi capelli unti e una rada barbetta” che introduce Tatarskij al consumo di LSD, che si sovrappone all'immagine dello *jurodivyj* Griša, il vagabondo con “lunghi capelli grigi e una rada barbetta rossa” che il giovane Nikolaj vede cadere in estasi in *Infanzia* di Tolstoj (1852, ed. 2010: 522); altre più palesi, come la tendenza di Tatarskij a immaginare l'aldilà sotto forma di *banja*, un tic mentale che rimanda al celebre racconto di Čechov *Alla banja*, in cui l'ambiente del bagno turco dove gli uomini si confrontano nudi e senza pregiudizi mima la conversazione dantesca delle anime trascese nell'oltretomba; altre infine addirittura ostentate, come i capitoli intitolati “Povera gente” e “La nuvola in calzon”, che riprendono rispettivamente il naturalismo del romanzo giovanile di Dostoevskij e il poema amoroso-religioso di Majakovskij.

Sottolineare questo dato serve a chiarire il doppio ruolo del citazionismo ossessivo di *Babylon*, che da un lato espone la natura postmodernista del romanzo, ma dall'altro è strumentale all'attuazione di una mossa anti-postmodernista, ovvero l'affiliazione del romanzo stesso a una genealogia nobile della letteratura russa<sup>1</sup>: quella in cui un eroe intellettuale

pronto ad assaltare il senso dell'universo si scontra con il paravento di dogmi imposto dalla religione (nelle sue forme proprie e improprie), che dissuade l'uomo dal porsi domande e si erge come struttura di oppressione, ma anche di paradossale pacificazione. Nel contesto di uno scontro che è anche crisi di identità<sup>2</sup>, infatti, la tradizione letteraria russa schiera due genealogie contrapposte, che incarnano la dialettica ragione-religione con tutte le sue contraddizioni. Sul fronte della religione c'è la lunga linea degli individui che rinunciano alla *hybris* intellettuale e accettano il mistero del "piano di Dio": una famiglia umana e letteraria la cui massima incarnazione è lo *jurodivij*, l'anti-intellettuale che è letteralmente "folle in Cristo" e le cui rade doti mentali sono interpretate come spazio lasciato aperto all'accesso del divino (Gudelyte 2013). Sul fronte della ragione, invece, ci sono le molteplici versioni dell'uomo laico che si pone le *prokljatye voprosy* ("domande maledette") e che è sì figura eroica, tra l'altro spesso proiezione dell'autore (fatto che si traduce simbolicamente nella tendenza di questi romanzi all'estensione saggistica), ma allo stesso tempo antieroe e peccatore prometeico affetto da una malattia mortale e condannato a vivere senza pace (Tolstoj, ed. 2000). Una linea di pensatori compulsivi, dilaniati dal lavoro instancabile della mente, letteralmente *malati* di intelletto: dall'uomo superfluo di Turgenev (che si rammaricava di come gli individui introversi siano paralizzati dai loro roveli: "sono i loro stessi pensieri e le loro stesse osservazioni a fungere da ostacolo a ogni passo", Turgenev 1850, ed. 2011: 35) al pazzo del racconto tolstoiano ("Hanno discusso e hanno deciso che non sono pazzo. [...] L'hanno riconosciuto, ma io lo so che sono pazzo", Tolstoj, ed. 2001: 71) che porta all'estremo i tormentosi interrogativi dei protagonisti dei romanzi maggiori (Levin e Padre Sergij, Andrej Bolkonskij e Pierre Bezuchov, fino al Nechljudov di *Resurrezione*); fino alle varie ambigue "malattie di nervi" e "febbri cerebrali" che colpiscono i personaggi dostoevskiani come manifestazione fisiologica dell'eccesso di pensiero, da Ivan Karamazov (che a furia di interrogarsi sul problema del male evoca addirittura il diavolo, per poi commentare: "Ora sto sicuramente delirando... ma sì, naturalmente, è delirio...", Dostoevskij 1864, ed. 1994: 880) a Stavrogin a Raskol'nikov, e ovviamente all'uomo del sottosuolo (che esordisce con l'iconico "Io sono una persona malata", Dostoevskij 1879-80, ed. 1989: 5). Ma si potrebbe citare ancora almeno la *Nedotykomka* che materializza in forma fisica "il delirio di Peredonov" nel *Demone meschino* (Sologub 1907, ed. 2008: 248), oltre ovviamente alla compagnia demoniaca che

accompagna Voland nel *Maestro e Margherita*, che imperversa attorno al centro simbolico del manoscritto frutto di una vita di lavoro del Maestro (ma anche del povero poeta Ivan Bezdomny, che finisce al manicomio con una diagnosi di schizofrenia, Bulgakov 1967, ed. 1994: 64), e l'intera vicenda del racconto *Il monaco nero* di Čechov, che si apre non casualmente con la frase “per l'eccessivo lavoro il professor Andrej Vasil'evič Kovrin s'era ammalato di nervi” (Čechov 1894, ed. 2004: 709), ed è imperniato sul motivo della forsennata tensione intellettuale che non solo logora la psiche del protagonista, ma squarcia la realtà consentendo l'irruzione di demoni che lo tentano con il dono della conoscenza.

Con il crollo dell'Unione Sovietica, Tatarskij si trova esattamente nei panni dell'intellettuale che si confronta con la perdita della fede ed è costretto a scegliere a quale di queste due genealogie affiliarsi: se andare in cerca di una nuova religione che in cambio di un atto di fede offra un punto di fuga alla trascendenza e ripristini una rassicurante prospettiva all'esperienza umana, oppure se restare saldamente aggrappato all'esercizio della mente critica che rifiuta di rassegnarsi a “quello che è”, anche a costo di sofferenze, inquietudini e pericoli. E se all'inizio la sua scelta di gettarsi con cinicamente nel nuovo sistema di valori del capitalismo sembra andare nella prima direzione, la sua tendenza alla ricerca di senso gli impedirà di scivolare davvero in questa fede, tanto da sollecitare nei vari personaggi che tentano di includerlo nel *culto* la continua raccomandazione di non fare domande, non interrogarsi, non permettersi di pensare: “meno sai e meglio respiri”, “vedi di non cercare dappertutto significati simbolici, sennò finisci per trovarli. E per rimetterci la testa” (Pelevin 1999, ed. 2000: 235, 287). Viene addirittura istruito “di pungersi con qualcosa di aguzzo appena gli veniva di pensare all'assenza di un punto di appoggio nell'ordine universale delle cose” (233, corsivo mio), con la dinamica della punizione fisica per il peccato di pensiero che ricalca la logica di molte religioni e richiama addirittura la violazione biblica primaria, l'appropriazione del frutto dell'albero della conoscenza, l'oltraggio dello sguardo che osa alzarsi in cerca di risposte che vadano oltre la dottrina dispensata.

### 3 Regime, religione, pubblicità

Pelevin mette in scena l'esperienza del mondo come lotta titanica tra sistemi religiosi conflittuali, che si scontrano per il dominio dello spazio

spirituale e per la letterale “spartizione della coscienza umana” (Pelevin 1999, ed. 2000: 114). All’inizio del romanzo, l’ultima grande religione del Novecento russo è il comunismo sovietico, e il breve primo capitolo, che fa da prologo alla vicenda, è occupato dalla descrizione di questa condizione pseudo-religiosa, resa evidente dalla ricorrenza di scelte lessicali che rimandano all’area semantica del culto (“credere”, “verità”, “fede comunista”, “fedele leninista”, “crederci”, 12-14). Ma l’essere religione del comunismo è ribadito soprattutto dall’effetto del suo crollo sulla forma e la pensabilità stessa di una trascendenza:

Scoprì che l’eternità esisteva solo finché Tatarskij continuava a nutrire una *fede sincera* nella sua esistenza. All’infuori di questa *fede*, l’eternità in sostanza non esisteva. Per poterci *credere sinceramente*, questa *fede* doveva essere *condivisa con gli altri*, perché quando non c’è nessuno a dividerla non si chiama più *fede* ma schizofrenia (14).

Nel sistema figurale di Pelevin, con il crollo dell’Unione Sovietica l’intera popolazione russa si trova nello stato del personaggio in crisi, spaesata dal dissolversi del precedente esoscheletro mitologico che le consentiva di allineare collettivamente valori e visioni del mondo. E così come nella tradizione ottocentesca la perdita della fede genera un logoramento delle strutture trascendenti e dei tessuti spirituali dell’individuo in crisi (tessuti morali che cedono al crimine, tessuti psichici che cedono alla follia, tessuti emotivi che cedono all’apatia e allo straniamento), la caduta del regime all’inizio di *Babylon* genera un logoramento della capacità di immaginare l’esistenza di un piano trascendente condiviso, e svela la natura casuale e provvisoria del vecchio “culto”: “l’eternità era arbitraria: per esempio, se non fosse stato Stalin ad ammazzare Trockij, ma viceversa, sarebbe stata popolata da tutt’altre persone” (15).

La natura pseudoreligiosa del regime è del resto registrata su tutte le tracce del suo processo di affermazione, avvenuto schiacciando e scacciando la religione precedente, ovvero il cristianesimo ortodosso. Basti su questo un esempio tra i tanti punti in cui il collasso delle stratificazioni figurali del romanzo è particolarmente eloquente, quello in cui Tatarskij annovera tra le conseguenze della caduta del regime lo sviluppo di “un cinismo sconfinato come il panorama che si vedeva dalla torre televisiva di Ostankino” (18). La torre di Ostankino (ultimata nel 1967), che era stata il vanto dell’ingegneria sovietica e con i suoi 540 metri d’altezza alla sommità dell’antenna era stata la struttura autoportante più alta del

mondo fino al 1976<sup>3</sup>, non soltanto era stata costruita per battere il record americano dell'Empire State Building, ma era anche la cattedrale simbolica con cui il regime laico e iconoclasta dell'URSS rispondeva alla Cattedrale del Cristo Salvatore, che a suo tempo era stato il tempio più alto dell'intera cristianità orientale<sup>4</sup> e che il 5 dicembre 1931 era stata fatta saltare in aria per fare posto alla costruzione del Palazzo dei Soviet (costruzione che, incidentalmente, fu interrotta per mancanza di fondi, successivamente allagata dalla Moscova mentre era ancora in fase di scavo, e convertita da Chruščëv nella più grande piscina aperta del mondo, in un plateale esempio di fallimento allegorico che culmina nel 1990, quando la Chiesa ortodossa russa riceve l'autorizzazione a ricostruire la cattedrale ottenendo anche un grande sostegno popolare ai lavori, che vengono citati varie volte nel romanzo stesso). Se si considera poi anche che la torre di Ostantino entra in funzione come stazione di trasmissione televisiva, ecco che in un solo breve passaggio c'è un perfetto esempio di come Pelevin metta in scena, senza mai nominarla esplicitamente, la sua tesi della storia umana come continua e violenta conflagrazione tra religioni proprie e improprie<sup>5</sup>. La vicenda di Tatarskij si dipana in un mondo costellato dalle rovine di templi profanati e riabitati: quelli ortodossi dal comunismo, quelli comunisti dalla televisione, in una sovrapposizione di usurpatori simbolici che riproduce nel mondo esterno la situazione spirituale in cui si trova il protagonista e in generale tutti i personaggi del suo mondo, individui-templi che sono nati consacrati a un certo culto e si sono ritrovati poi svuotati e abbandonati, o ripopolati da altro.

Del resto Tatarskij, proprio come il suo antenato dostoevskijano Raskol'nikov, è un individuo che nasce *letteralmente* scismatico, con un nome di battesimo che è oracolo del suo destino di uomo sospeso tra fedi contrapposte. L'insolito "Vavilen" è infatti un acronimo inventato dal padre per fondere il nome del romanziere Vasilij Aksënov, promotore di uno stile di vita liberale e occidentale, nientemeno che con il nome di Lenin, cioè dell'ideologo e padre del comunismo, ma che viene risemantizzato da Tatarskij che "cominciò a mentire agli amici dicendo che suo padre l'aveva chiamato così perché era un appassionato di misticismo orientale e voleva alludere all'antica città di Babilonia" (12). Insomma un protagonista battezzato nel segno della fusione implausibile tra due sistemi mitologici contrapposti, a cui poi lui stesso aggiunge un ulteriore terzo sistema, trasformando il proprio nome già parlante in un intero labirinto di risonanze incrociate che anticipano il suo destino e diventano

una forma di auto-predestinazione: reinterpretando il proprio nome come riferimento a Babilonia, Tatarskij avvera inconsapevolmente la profezia secondo cui il marito della dea Ishtar sarebbe stato un uomo con il nome di una città, sancendo la propria sorte.

## 4 I segni del culto

Così come Tatarskij trasforma il proprio nome in un inconsapevole auto-arruolamento al culto, così la sua vita adulta è una parabola di conversione dalla crollata religione del regime alla nuova religione di Ishtar, divinità delle immagini televisive, che pur nella sua implausibilità si rivela in una pioggia di indizi e interi filoni simbolici che innervano il romanzo. Tra questi vale la pena di segnalare, solo per dare un'idea della massiccia operazione simbolica dispiegata da Pelevin, almeno i seguenti elementi:

1) *la distruzione rituale del corpo del dio sconfitto* – in questo caso Lenin, “il grande leader” le cui statue “venivano portate fuori città con i camion militari” e fuse illegalmente per essere rivendute come metallo da corrotti ex ufficiali. Un riferimento alla letterale rimozione delle statue di Lenin disseminate su tutto il territorio dell'ex URSS, demolite a migliaia a partire dal 1990, ma soprattutto una forma traslata di profanazione del cadavere simbolico della divinità sconfitta, ancora contaminante e pericolosa<sup>6</sup>, da rimuovere anche attraverso la desacralizzazione dell'iconografia: sia la sua personale, come il busto che Tatarskij, quando era giovane studente, aveva mutilato a colpi di accetta (l'arma di Raskol'nikov), sia quella del regime-culto da lui fondato:

sulla parete sopra la scrivania, lì dove in epoca sovietica si teneva il ritratto del leader massimo, era appeso un quadro dentro una pesante cornice rotonda. [...] Era uno *standard label* con la bandiera americana e la scritta “Made in USA. One size fits all” (Pelevin: 179).

2) *la salita/discesa nel tempio* – l'era televisiva si configura come religione anche attraverso la presenza continua di “luoghi di culto”. Dopo il primo incontro con cui Morkovin lo introduce all'ambiente pubblicitario, al ristorante “Il Tempio della Luna”, Tatarskij viene condotto alla sede di un'agenzia che si presenta come un incrocio tra la caverna delle meraviglie delle *Mille e una notte* e una catacomba cristiana abitata dagli adepti di un culto clandestino e affollata da oggetti rituali e apparati liturgici

(pc e software, scanner, videoregistratore). Poco più avanti un nuovo tempio si presenta sotto forma di spettrale edificio a gradoni, un abbozzo di piattaforma contraerea mai terminata che il protagonista scala proprio come la ziggurat che gli aspiranti sposi di Ishtar, nel rituale antico, dovevano scalare per essere ammessi al cospetto della dea. E ancora un tempio compare alla fine della storia, quando Tatarskij viene ammesso nella “stanza d’oro”, *sancta sanctorum* che contiene l’idolo del culto e luogo intermedio tra la terra e l’aldilà: l’aldilà in questo caso essendo il regno dell’esistenza totalmente digitale nella quale si conclude la parabola dell’eroe.

3) *il libro sacro* – il terzo filone simbolico che accompagna la “conversione” dal comunismo al capitalismo videografico è la successione dei libri sacri che segnano le riconfigurazioni della “fede” di Tatarskij, e che, proprio come nel *Maestro e Margherita*, costituiscono il polo del magnetismo mistico che avvicina il protagonista al piano della trascendenza. Se nella giovinezza i libri sacri sono il volume di versi di Pasternak e i saggi di fisica teorica di Zel’manov (1969)<sup>7</sup>, dopo il suo passaggio al mondo della pubblicità il loro ruolo viene occupato da *Positioning: The Battle for Your Mind* (Ries, Trout 1980), esplicitamente definito “un libro magico [...] scritto due illuminatissimi stregoni americani” e che Tatarskij considera “la sua piccola Bibbia”, portatrice di “un impatto particolarmente forte sulla sua anima vergine” (Pelevin 1999, ed. 2000: 29-30). Ma appartengono a questa galassia anche il manuale segreto che il capo-pubblicitario Chanin non gli lascia leggere, e soprattutto il saggio sulla “wow-tecnica segreta” della pubblicità (118) che viene dettato a Tatarskij dallo spirito di Che Guevara attraverso una tavoletta Ouija.

4) *l’apparato sacerdotale* – come tutte le religioni costituite, l’industria pubblicitario-televisiva di *Babylon* ha un clero: diversi personaggi secondari assumono il ruolo o i connotati non solo di membri di una setta, ma di veri e propri esponenti di una gerarchia ecclesiastica precisamente scandita, a partire da Morkovin, apostolo-iniziatore che entra in scena circondato da compagni-discepoli che attendono alla corretta esecuzione dei riti necessari; ma vale anche per i successivi datori di lavoro Pugin e Chanin, amministratori di regole misteriose e dispensatori dei ruoli e delle ricompense, e vale per l’ex compagno di scuola Gireev, dedito alle pratiche zen, che gli offre il tè allucinogeno e, incarnando con assoluta esattezza la funzione rituale che nel romanzo viene attribuita ai sacerdoti del tempio di Enkidu nell’antica Babilonia, lo avvia al percorso di ascesa mistica verso la dea. Ma lo stesso Tatarskij, in quanto *copywriter*, assume

progressivamente una funzione sacerdotale, o addirittura oracolare, nei confronti degli acquirenti dei suoi spot pubblicitari: il suo lavoro, come gli spiega Morkovin, è quello di un profeta o di un teologo incaricato di divinare le passioni segrete del cliente, vittima di “una sfrenata mania di grandezza” e desideroso di venire “ipnotizzato” dalla mitologia personalizzata che è stata stesa per lui.

5) *la ierofania e la contro-ierofania* – il romanzo si muove su una continua alternanza di manifestazioni del divino e manifestazioni della de-divinizzazione di qualche simbolo del precedente sistema mitologico. L'avvicinamento di culto nelle pagine iniziali è sancito proprio da questa dinamica speculare: la rivoluzionaria pubblicità della Pepsi, prima rivelazione non solo del nuovo tempo in arrivo ma della dimensione “magica” del mezzo pubblicitario, si rovescia nella contro-ierofania costituita dall'apparizione degli invendibili “stivaletti di pelle gialla” di tipica foggia sovietica che in un attimo di epifanico straniamento rivelano a Tatarskij l'estinzione della precedente religione-regime. Le manifestazioni della nuova divinità e le parallele profanazioni dei simboli divini precedenti si fanno sempre più clamorose: a poco più di metà romanzo, un'overdose di LSD permette a Tatarskij di avere una visione del dio Enkidu, un dialogo con il cane mistico Sirruf e addirittura un'interazione con il cespuglio in fiamme dell'Antico Testamento, seguite subito dopo da una sequenza onirica in cui dei carri armati marciano sul centro di Mosca (scoperta elaborazione del trauma dei carri della Kantemirovskaja che entrarono nella capitale durante il Putsh il 19 agosto 1991) e cannoneggiano la testa di una immaginaria statua gigante di Pietro I, al cui interno, come un parassita cerebrale, è annidato un ristorante turistico.

6) *lo stato allucinatorio* – il ruolo della pubblicità come elemento liturgico in senso proprio della religione delle immagini, dove le meccaniche di base sono la menzogna e il *make believe*, è sistematicamente aiutato, proprio come in molte tradizioni religiose, dalla somministrazione di sostanze psicotrope, che qui agiscono come la versione modernizzata delle misteriose “febbri cerebrali” dostoevskiane. Come verrà progressivamente rivelato, al cuore del culto di Ishtar c'è l'intorpidimento della coscienza collettiva - la vera minaccia antropologica al centro del romanzo, nonché interesse ricorrente nella scrittura di Pelevin, autore da sempre impegnato nella rappresentazione “di una Russia virtuale, stordita ma compiaciuta di esserlo, e delle tecnologie per costruirla” (Caramitti 2010: 281). A questa sistematica alienazione collettiva sono funzionali l'uso sfrenato di alcool e

droghe pesanti, tanto che a un certo punto le formule “stadio etilico avanzato” e “picco massimo dell'estasi religiosa” sono usate come sinonimi per indicare la stessa esperienza (Pelevin 1999, ed. 2000: 153). Se per Marx la religione era oppio dei popoli, la pubblicità in *Babylon* ne è la cocaina: non a caso la pubblicità sul “*foglio di carta patinata piegato in quattro*” per la quale uno sconosciuto incontrato in un bar è pronto a rovinarsi la vita è lo stesso veicolo scadente che racchiude la droga: “almeno la metà dei trafficanti usava confezionare la polverina in *ritagli di riviste patinate*” (Pelevin 1999, ed. 2000: 69, 70, corsivi miei). E Tatarskij e i suoi colleghi, che sono assunti in primo luogo come professionisti dell'affabulazione senza scrupoli, sono a loro volta vittime dell'affabulazione globale in cui sono immersi:

facevano irruzione nell'ambiente informativo-visuale e cercavano di modificare in modo da indurre *l'anima altrui* a separarsi dai soldi. Dall'altro lato, i soldi gli servivano per cercare di avvicinarsi agli oggetti di quello stesso panorama (67).

Una situazione che, ovviamente, rappresenta il polo diametralmente opposto a quello dell'eroe intellettuale tormentato dalle domande di senso, e alla quale infatti Tatarskij tenta di sottrarsi a un certo punto per tornare ad afferrare la sua lucidità. Ma sarà già troppo tardi: quando finalmente si rende conto che il dominio inquietante della dea-pubblicità si basa sulla psiche collettiva anestetizzata del mondo contemporaneo, e che la sua fine coinciderebbe con la liberazione dalla popolazione terrestre dall'ipnosi videografico-pubblicitaria, Tatarskij è ormai già sulla poltrona che lo “digitalizza”, cancellando ogni ultimo barlume di autonomia dalla sua mente e trasformandolo nell'icona dell'individuo che non si fa (e non lascia fare) nessuna domanda: uscito dalla sala della trasformazione, le sue prime parole alla segretaria saranno “quando dico qualcosa, non chiedere mai ‘perché’” (290).

## 5 L'eroe intellettuale nel presente

Il destino di Tatarskij è non solo una ripresa amaramente ironica del modello dell'eroe intellettuale della tradizione ottocentesca (che per lo più muore o impazzisce, segnando l'incompatibilità dell'ossessione conoscitiva con la mera vita), ma anche una riscrittura quasi perfetta del

precedente novecentesco di un altro “eroe” sospeso in una storia di regimi, culti e alienazione collettiva, ovvero D-503, il narratore-protagonista di *Noi* (1921) di Zamjatin. D-503 è il non-individuo completamente indottrinato di una società distopica che ha bandito per generazioni la libertà intellettuale regalando ai suoi soggetti “visi non ottenebrati dall’insania dei pensieri” (Zamjatin 1924, ed. 2013: 11), che sembra riuscire gradualmente a riconquistare libertà e autonomia di pensiero, e finisce invece per sottoporsi a un’operazione lobotomizzante che lo “libera dai punti di domanda, che serpeggiano come vermicciattoli, rodono come tarli” (232) dichiarandosi infine felicemente “guarito” (258) - in questo senso, il vero e proprio antenato di Tatarskij.

A questo punto non resta che farsi un’ultima domanda: perché Pelevin, alle soglie del XXI secolo, ha costruito un romanzo che riprende e riattualizza un modello classico della tradizione ottocentesca, peraltro già rovesciato da un altro autore russo a inizio Novecento? Non certo solo per “dimostrare l’inconsistenza ontologica e l’inadeguatezza semantica dell’esperimento sovietico” (Caramitti 2010: 216), così come quella dell’altrettanto fragile riverniciatura capitalista dei caotici anni Novanta russi. Una risposta può essere che di quella tradizione a Pelevin interessa l’insegnamento trasversale che la vita senza un dio è caotica e spaventosa, ma la vita sottoposta a un idolo è ancora più spaventosa e soprattutto non è più vita, perché assopisce quel dono della coscienza che è sì tormentoso ma è anche ciò che salva l’essere umano nella sua dignità. E *Babylon* è un romanzo-appello che sotto strati di ironia e di peripezie implausibili muove la denuncia contro un’epoca dominata dalle trasmissioni televisive e dallo spossessamento collettivo che spegne la consapevolezza umana e intrappola la vita mentale degli individui dentro un caleidoscopio di proiezioni, fantasmi e utopie inesistenti, spingendoli a gettarsi nel ciclo infinito del consumismo nel tentativo disperato di “eliminare la sofferenza che deriva dal conflitto tra l’immagine di sé e l’immagine dell’”ultra-sé’ ideale creato dalla pubblicità” (Pelevin 1999, ed. 2000: 104). Un appello sulla cui attualità è quasi superfluo commentare, considerato che gli effetti spossessanti della mediasfera sulle nostre vite quotidiane sono sotto gli occhi di tutti noi, come ci ha di recente ricordato – per fare un esempio tra tanti – la pubblicazione dei cosiddetti *InstagramFiles*: il dossier di studi interni commissionati da Facebook e condotti da psichiatri e sociologi che hanno documentato l’impatto negativo degli algoritmi di Instagram sulla salute mentale di decine di migliaia di utenti, soprattutto giovani, una parte

dei quali ha dichiarato di aver formulato pensieri suicidiari come reazione alla continua esposizione a “vite perfette” dagli standard irraggiungibili.

Alla fine del romanzo *Tatarskij* fallisce, in parte perché gli apparati del culto sono più forti e pervasivi di lui, e in parte per colpa della sua stessa mancanza di coraggio di fronte alla tentazione di sottrarsi alla versione caotica e spaventosa del mondo per rifugiarsi nella tiepida anestesia del culto delle immagini. Ma proprio questo fallimento rafforza in qualche modo l'impatto di *Babylon* nel suo ruolo di opera-pungolo, che ci interroga sull'irretimento pseudo-religioso della virtualità videografica e la cui profonda attualità può considerarsi testimoniata, tra l'altro, dalla quantità di opere contemporanee che hanno esplorato il tema della contaminazione tecnologico-metafisica e della manipolazione della coscienza in tutti i campi della produzione artistica: da *Infinite Jest* (1996) a *Le particelle elementari* (1998); da *Matrix* (1999) a *Inception* (2010); da *Black Mirror* (2011-2019) a *The Handmaid's Tale* (2017-); da *Evangelion* (1995) a *Paprika* (2006); da *Assassin's Creed* (2007) a *NieR: Automata* (2017).

Pelevin ci ricorda con questo romanzo che il mondo dell'immagine mediatica è culto perché del culto (così come del regime, che in questo caso è la stessa cosa) ha la portata totalizzante e totalitaria, che impone non solo un nuovo sistema di valori, ma un nuovo sistema psichico e antropologico (Khagi 2008). Uscito da un regime che era una religione, Pelevin ci mette in guardia su un mondo che si finge secolare mentre sfiora la soglia di regime e religione insieme, e lo fa riportando nel contemporaneo la tradizione russa del dilemma fondamentale tra un'esistenza assopita tra le strette ma rassicuranti pareti di valori accettati senza discutere, e una vita, magari faticosa e sofferente, ma vissuta con consapevolezza.

## NOTE

- 1 Mario Caramitti ha parlato per Pelevin di un messaggio “in qualche modo estremisticamente postmoderno o assolutamente *non postmoderno*” (2010: 199; cfr. Possamai 2000: 62-63, e Gomel 2013).
- 2 Nella Russia ottocentesca l'elaborazione del conflitto tra ragione e religione si sovrappone all'impatto dell'uropeizzazione culturale seguita alle riforme di Pietro I e Caterina II, e quindi genera nel ceto intellettuale un discorso che annoda la scelta tra fede e ragione alla scissione dell'identità (individuale e collettiva) tra appartenenza slava antica e moderno “occidentalismo”

(sul tema, a cui qui si può accennare solo in forma enormemente semplificata, cfr. almeno Berlin 2008: 114-209; Lo Gatto 1925: 91-148; Figes ed. 2004; Strada 2005).

- 3 Quando è stata superata dalla CN Tower di Toronto, diventando la seconda più alta al mondo fino al 2007 (quando entrambe sono state superate dal Burj Khalifa).
- 4 Oltre che simbolo della resistenza della Russia al tentativo di conquista napoleonica (cioè occidentale).
- 5 Simili punti di intersezione simbolica sono dispersi praticamente in ogni capitolo, dalla tesi di dottorato sulla religione babilonese che Tatarskij aveva rubato da studente, “una cartellina zeppa di fogli con la parola ‘Tiāmat’ scritta sul dorso a grandi lettere. [...] forse da ragazzino aveva preso la parola Tiāmat per qualche imprecisata rielaborazione del *diamat*, il materialismo dialettico sovietico” (37-38), ai vari edifici delle agenzie pubblicitarie per cui lavora, come il “Comitato interbancario” che fa da facciata alla setta degli adepti di Ishtar, collocato in “un enorme edificio staliniano della fine degli anni Quaranta che sembrava una via di mezzo fra una piramide messicana a gradoni e un tozzo grattacielo costruito tenendo conto del basso cielo sovietico” (176-77).
- 6 In questo senso ricorda la situazione di apertura di un altro romanzo che negli stessi anni mette in scena il ritorno letterale della divinità, *Towing Jehovah* (1994) di James Morrow, in cui il chilometrico cadavere di Dio cade nell’Atlantico e deve essere rimorchiato da una superpetroliera fino al Polo Nord prima che si decomponga, e soprattutto prima che la sua presenza venga notata gettando l’umanità nel caos: “Not the corpse per se, the idea of the corpse – that’s our great enemy, that’s the source of this disorder” (Morrow 1994: 36).
- 7 Abram Leonidovič Zel’manov (1913-1987) fu un importante fisico teorico sovietico noto soprattutto per aver risolto le equazioni di Einstein arrivando a formulare una delle prime versioni del principio antropico, nonché il principio della *relatività dell’infinito*, secondo cui l’infinità dell’universo dipenderebbe dalla cornice di riferimento a partire dalla quale lo si osserva, proprio come “l’eternità arbitraria” intuita da Tatarskij.

## BIBLIOGRAFIA

- Berlin, Isaiah (2008), *Russian Thinkers*, London, Penguin Books.
- Bulgakov, Michail Afanas'evič (1967), *Il maestro e Margherita*, trad. it. di S. Arcella, Roma, Newton Compton, 1994.
- Caramitti, Mario (2010), *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari, Laterza.
- Čechov, Anton Pavlovič (ed. 2004), *Racconti*, trad. it. di E. Lo Gatto, Milano, Garzanti, vol. 1.
- Figes, Orlando (ed. 2004), *La danza di Nataša. Storia della cultura russa XVIII-XX secolo*, trad. it. di M. Marchetti, Torino, Einaudi.
- Gomel, Elana (2013), "Viktor Pelevin and Literary Postmodernism in Post-Soviet Russia", *Narrative*, vol. 21, n. 3: 309-21.
- Gudelyte, Toma (2013), "Lo *jurodivyj*: da mito popolare a emblema letterario", *Quaderni di Palazzo Serra*, n. 23: 71-92.
- Khagi, Sofya (2008), "From Homo Sovieticus to Homo Zapiens: Viktor Pelevin's Consumer Dystopia", *The Russian Review*, vol. 64, n. 4 (Oct. 2008): 559-79.
- Dostoevskij, Fedor Michajlovič (1879-80), *I fratelli Karamazov*, ed. Sibaldi, Milano, Mondadori, 1989.
- (1864), *Memorie dal sottosuolo*, ed. I. Sibaldi, Milano, Mondadori, 1994.
- Lo Gatto, Ettore (1925), *Saggi sulla cultura russa*, Roma, Anonima Romana Editoriale.
- Morrow, James (1994), *Towing Jehovah*, New York, Harcourt Brace.
- Possamai, Donatella (2000), *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*, Padova, Il poligrafo.
- Pelevin, Viktor Olegovič (1999), *Generation "П"*, trad. it. a cura di K. Renna, T. Olear, *Babylon*, Milano, Mondadori, 2000.
- Ries, Al; Trout, Jack (1980), *Positioning: The Battle for Your Mind*, New York, McGraw Hill.
- Sologub, Fedor (1907), *Il demone meschino*, trad. it. a cura di P. Zveteremich, Milano, Garzanti, 2008.
- Strada, Vittorio (2005), *EuroRussia. Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione*, Roma-Bari, Laterza.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič (ed. 2000), *La confessione*, trad. it. a cura di G. Pacini, Milano, Feltrinelli.

- (ed. 2001), *Passolungo. Storia di un cavallo*, trad. it. a cura di C. Alvaro, Milano, SE.
- (ed. 2010), *Romanzi*, eds. L. Pacini Savoj, M. B. Luporini, Milano, Bur, vol. 1, *Infanzia. Adolescenza. Giovinezza. Resurrezione*.
- Turgenev, Ivan Sergeevič (1850), *Diario di un uomo superfluo*, trad. it. a cura di A. Niero, Roma, Voland, 2011.
- Zamjatin, Evgenij Ivanovič (1924), *Noi*, trad. it. a cura di A. Niero, Roma, Voland, 2013.
- Zel'manov, Abram Leonidovič (1969), *Beskonečnost' i Vselennaja*, Moskva, Mysl'.

Valeria Cavalloro si è addottorata all'Università degli Studi di Siena nel 2017 ed è stata per il triennio 2017-2020 ricercatrice post-doc presso l'Università di Ginevra. È redattrice delle riviste «Allegoria» e «L'ospite ingrato». Tra i suoi interessi di ricerca ci sono la teoria del romanzo, la letteratura russa otto-novecentesca, i linguaggi e ruolo dei nuovi media nella cultura contemporanea e in particolare quello dei formati video sia televisivi che online (serialità, piattaforme di streaming, YouTube). Ha pubblicato i volumi *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo* (2014) e *Riempitivo e realismo. Uno studio sui romanzi di Lev Tolstoj* (2016); insieme a Simona Biancalana e Alessandro Basso sta curando la raccolta di atti del convegno *Etichette letterarie. Epoche, generi, questioni*. | Valeria Cavalloro earned her Ph.D. at the University of Siena in 2017 and has worked as a post-doctoral researcher at the University of Geneva. She is a member of the editorial boards of the journals «Allegoria» and «L'ospite ingrato». Her research interests include the theory of the novel, Russian literature of the 19th- and 20th-century, the languages and role of new media in contemporary culture, with particular attention to video formats both on tv and online (seriality, streaming platforms, YouTube). She has published the volumes *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo* (2014) and *Riempitivo e realismo. Uno studio sui romanzi di Lev Tolstoj* (2016); together with Simona Biancalana and Alessandro Basso she is currently editing the proceedings of the international conference *Etichette letterarie. Epoche, generi, questioni*.

---



## *My City of Ruins* Religione e ideologia nelle canzoni americane composte dopo l'11 settembre (2001-2003)

*My City of Ruins*. Religion and Ideology in the American Songs Composed After 9/11 (2001-2003)

Mario Gerolamo Mossa  
Università di Pisa, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Tra il 2001 e il 2003, il mondo della *popular music* americana tentò di elaborare il trauma collettivo dell'11 settembre adottando strategie rappresentative fondate sulla manipolazione dell'immaginario giudaico-cristiano e sulla stereotipizzazione dell'Altro musulmano. Coniugando gli strumenti dell'analisi poetico-musicale e della critica ideologica, l'articolo mette a confronto gli opposti esiti artistici originati da questa ambigua 'estetica del religioso', ravvisabile tanto nel reazionarismo vendicativo del genere *country* (e.g. *Where were you (when the world stopped turning)?* di Alan Jackson) quanto nel multiculturalismo antimilitarista del rock (*The Rising* di Bruce Springsteen). | Between 2001 and 2003, the world of American popular music tried to process the collective trauma of 9/11 by adopting representational strategies based on the manipulation of the Judeo-Christian imagery and the stereotyping of the Muslim 'Other'. By combining the tools of musical-poetical analysis and ideological criticism, the article aims at comparing the opposite artistic outcomes originated from this ambiguous "religious aesthetics", recognizable both in the vindictive reactionarism of country music (e.g. *Where were you (when the world stopped turning)?* by Alan Jackson) and in the anti-war multiculturalism of rock (e.g. *The Rising* by Bruce Springsteen).

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

religione, ideologia, Stati Uniti, canzone, terrorismo | religion, ideology, United States, popular music, terrorism

C'est dans la mesure où les existences  
se dérobent à la présence du tragique  
qu'elles deviennent mesquines et risibles.  
Et c'est dans la mesure où elles participent  
à une horreur sacrée qu'elles sont humaines.

G. Bataille, *La Mère-Tragédie*<sup>1</sup>

## 1 Premessa

All'indomani dell'11 settembre, il pubblico americano era profondamente diviso: da una parte, c'era chi cercava nelle canzoni una rappresentazione immediata, banalizzata, e spesso acritica degli attentati; dall'altra, c'era chi intendeva elaborare il trauma attraverso brani che evocassero l'orizzonte emotivo della strage in una prospettiva diacronica, ora mirata a individuare le ragioni storiche degli attacchi, ora intesa a presagire in chiave utopica o distopica gli scenari futuri generati dalla tragedia<sup>2</sup>.

Tra queste due modalità artistiche, che finirono per delineare i confini di due opposte "comunità immaginarie" (per usare la fortunata categoria di Anderson 2006), l'immaginario giudaico-cristiano costituiva una "terra di nessuno", prestandosi a manipolazioni ideologiche inconciliabili e rivelando tutta la sua intrinseca ambivalenza (Ray 2005; Ritter, Daughtrey 2007; Gengaro 2009; Schopp, Hill 2009; Putnam 2009; Wyatt 2009; Quay, Damico 2010; Schmidt 2010; Levesque 2012; Muller 2017; Jones, Smith 2021).

Il primo polo, vicino soprattutto al reazionarismo del country e allineato alla Dottrina Bush, avrebbe presto adottato la retorica religiosa per trasformare il lutto collettivo in esplicito militarismo nazionalista (Cloonan 2004; Van Sickel 2005; Willman 2005; Boulton 2008; Shah 2011; Till 2010; Decker 2019; Meacham, McGraw 2019; Kwon 2020). Il secondo polo, musicalmente ibrido e rivolto al pubblico internazionale del rock come della world music, avrebbe invece optato per un discorso religioso anti-dogmatico e antimilitarista, idealmente compatibile con il programma del Partito Democratico<sup>3</sup>.

Come avremo modo di constatare, non stupisce che la dualità intrinseca di questo nuovo "uniforme americano" comportò anche la coesistenza di due antitetiche modalità rappresentative dell'Altro islamico (Swedenburg 2004; Khan 2007)<sup>4</sup>. Esso diverrà infatti un simbolico oggetto di contesa tra le due fazioni poetico-musicali, rispettivamente intenzionate a rivelare la

complicità della sua religione-altra con la causa del Terrore, o a dimostrare la necessità di una distinzione tra fede religiosa e fondamentalismo<sup>5</sup>.

## 2 L'elegia reazionaria di Alan Jackson

La canzone country *Where Were You (When the World Stopped Turning)?*, composta dal cantautore georgiano Alan Jackson appena un mese dopo gli attentati, è considerata uno dei primissimi esempi di *popular art* dedicata specificamente all'11 settembre. Non sorprende quindi che questo brano rimase in cima alle classifiche *Billboard* per quasi sei settimane, facendo del suo autore una sorta di “funereal America's new poet laureate” (Wilman 2005: 14). Eppure, le ragioni del clamoroso successo ottenuto da *Where were you* sono solo in parte ascrivibili al suo primato cronologico, e chiamano in causa gli effettivi meccanismi retorici adottati da Jackson per consolare i suoi ascoltatori e farli sentire parte di una comunità ideale fondata su analoghi presupposti culturali e religiosi. Fin dal primo ascolto, infatti, l'intenzione di raggiungere un pubblico nazionale è resa evidente dal fatto che il testo della canzone non celebra in nessun modo la vita di campagna e i suoi valori, ma evoca piuttosto scenari urbani popolati da una classe media di onesti lavoratori e padri di famiglia; è ad essi che il cantante si rivolge, chiedendo ripetutamente di ricordare dove fossero e cosa stessero facendo al momento degli attacchi: “Where were you when the world stopped turning / on that September day? / Were you in the yard with your wife and children / Or working on some stage in L.A.? / Did you stand there in shock / At the sight of that black smoke / Risin' against that blue sky?” (vv. 1-7). Ogni situazione è così inserita all'interno di domande che agiscono retoricamente come risposte immaginarie all'interrogativo del titolo, offrendo una rappresentazione efficace del potere unificante del trauma, capace di sussumere l'esperienza dei singoli in una dimensione collettiva. Questa modalità espressiva fondata sulla successione impressionistico-cinematografica era inoltre resa particolarmente attuale dalla cultura visiva che contraddistinse il bombardamento mediatico di quei giorni, e che la critica avrebbe in seguito definito “*snapshot culture*” (Melnick 2009: 64).

Ogni quadro, coincidente con la misura di un verso, identifica metonimicamente un destino individuale, a sua volta connotato da uno stato psicologico dominante: adottando tale tecnica, Jackson evoca rapidamente

una vasta gamma di emozioni molto intense e diversificate, dalla rabbia al pianto, dalla speranza alla rassegnazione. Nell'ultima terzina della prima parte viene introdotta la tematica religiosa, che porta a compimento il processo di uniformazione ribadendo la necessità di credere a un aldilà in cui gli uomini potranno comprendere il significato profondo degli eventi e del loro destino: "Did you look up to Heaven / for some kind of answer / And look at yourself / and what really matters?". Ma i piani divini, per tradizione, sono incomprensibili ai viventi, e questa frustrazione funge infatti da premessa ideale a un ritornello che unisce esplicitamente la sfera ideologica a quella spirituale:

I'm just a singer of simple songs  
I'm not a real political man  
I watch CNN  
But I'm not sure I can tell you  
The difference in Iraq and Iran  
But I know Jesus and I talk to God  
And I remember this from when I was young  
Faith, hope and love are some good things He gave us  
And the greatest is love (vv. 23-31).

Questi versi sono tanto un manifesto ideologico del reazionarismo e conservatorismo tipici della musica country, quanto una aperta manifestazione della indifferenza civile propria di quella parte della *Middle-class* americana (connotata peraltro in senso maschile) che preferiva elaborare il trauma dell'11 settembre rinunciando a qualunque forma di pensiero critico e di dialogo interculturale. È anzi lo stesso trauma a fornire un pretesto utile per riconfermare tale paradigma: il popolo americano, trasformato in una comunità di vittime, è ora chiamato a rivendicare il disimpegno come diritto e la religione come dovere, instaurando così una continuità tra la propria fede e la fiducia in un sistema politico-mediatico garante di quei privilegi e di quello *statu quo*.

Da qui, la natura liberatoria e autoassolutoria di questo ritornello, che invitava gli ascoltatori a riconoscersi in una identità nazionale quanto-mai pretestuosa e banalizzata, eppure resa subliminalmente persuasiva dai toni commossi e sinceri di un "umile" cantante di canzoni. Va da sé che i confini di un simile "uniforme americano" diventino riconoscibili soltanto in opposizione a un sistema-mondo ad esso speculare, e cioè a un "uniforme islamico" linguisticamente ipostatizzato nella quasi totale

identità sonora tra le parole “Iraq” e “Iran”. Questi stati, di fatto non implicati negli attentati, sono trasformati in semplici metonimie di un Medio-riente stereotipico, e i loro nomi, ridotti a significanti privi di significato, rimandano a luoghi troppo lontani per sembrare davvero reali. Gli attacchi terroristici determinano così l’uniformazione di due multiformi antitetici: da una parte, la diversificazione tra individui liberi che, appartenendo a una società democratica legittimata da Dio, possono conciliare le loro esistenze individuali nel segno di un lutto condiviso; dall’altra, la distinzione, negata in quanto considerata irrilevante, tra nazioni remote ritenute acriticamente e genericamente responsabili della strage.

L’avversativa seguente, pronunciata in modo energico grazie all’inizio di una nuova sezione armonica, conclude la sezione creando una connessione emotiva tra discorso (a)politico e discorso religioso, e rendendo complementari l’ignoranza appena orgogliosamente dichiarata e la certezza della fede in Cristo (presentato qui nei panni di un vero e proprio confidente, secondo il modello evangelista). La citazione finale da Corinzi 13:13 (“And now these three remain: faith, hope and love. But the greatest of these is love”) chiude il giro, introdotto da un ritorno al Sol in corrispondenza dei punti in cui il La minore aveva precedentemente sottolineato, nelle strofe, i momenti di maggiore sconforto e, nel ritornello, il rimando alle nazioni islamiche. Questa modifica è quindi tutt’altro che irrilevante, dato che invita l’ascoltatore a creare un’associazione istintiva tra la parola *faith* e un accordo maggiore carico di energia e di speranza. Come suggerisce David Kwon, “It is not difficult to imagine that the centrality of Christian love is deliberately contrasted with the Muslim aggression of 9/11” (2020: 103).

La seconda parte dei *lyrics* pone al centro dell’attenzione non soltanto le emozioni, ma una serie di oggetti simbolici e situazioni immaginarie che di fatto descrivono una fase successiva al momento degli attacchi, e dunque riguardano i primi concreti tentativi di elaborazione del trauma. Tra le altre cose, troviamo una terapia di gruppo (“In a crowded room did you feel alone?”, v. 38), una vecchia Bibbia che è giunta l’ora di rispolverare (“Did you dust off that Bible at home?”, v. 41), un’arma per la difesa personale (“Did you lay down at night and think of tomorrow / Go out and buy you a gun?”, vv. 47-48) e una fila di donatori di sangue (“Stand in line and give your own blood?”, v. 52). Rilevante, inoltre, che il verso 34 contenga un omaggio indiretto al presidente Bush (che al momento degli attacchi si trovava appunto in una scuola elementare), e che la penultima

terzina ribadisce l'importanza delle falsificazioni mediatiche e la necessità di rimanere indifferenti all'attualità: "Did you turn off that violent / old movie you're watchin' / and turn on 'I Love Lucy' reruns?" (vv. 49-50).

Soprattutto, a dominare è l'alternanza di incontri tra parenti e tra sconosciuti, suggerendo l'immagine di una grande famiglia in cui ogni membro è disposto a prendersi cura dell'altro. Ed è proprio questa solidarietà, ribadita più avanti dalla ripetizione del termine *stranger* in riferimento alle persone incontrate in chiesa ("Did you go to a church / and hold hands with some strangers", vv. 52-53), a rivelare l'ambiguità della canzone e il suo intento di censurare i dissidi interni alla realtà sociale americana. Già allora, d'altra parte, tale strumentalizzazione populistica fu al centro di critiche provenienti dalla stampa e dell'industria musicale, mentre Jackson si limitò essenzialmente a ribadire la sua personale fiducia nel governo e le sue buone intenzioni, arrivando persino a considerare la sua composizione un dono divino (Evans Price 2001: 81; cfr. Wilman 2005: 119; Rudder 2005: 225). Nonostante queste riserve, il pubblico nazionale rimase per lo più convinto della presunta neutralità di *Where were you*, sottovalutando le sue implicazioni ideologiche e la sua capacità di presagire l'imminente futuro. Nel giro di pochi anni, infatti, quel "violent old movie" non sarà diverso dai telegiornali che porteranno notizie dal fronte afgano e iracheno, e l'opinione pubblica statunitense tornerà a chiedersi il reale significato dell'unica risposta realmente valida alla domanda di Jackson, e cioè: *in America*.

### 3 *John Walker's Blues*, autobiografia del talebano americano

Se gli aspetti più reazionari di *Where were you* passarono essenzialmente inosservati, i fondamenti di questo "uniforme americano" furono presto condivisi da un grande numero di artisti country intenzionati a pubblicare canzoni apertamente inneggianti alla vendetta contro i talebani e favorevoli agli interventi militari prescritti dalla Dottrina Bush. In questi brani, l'immaginario cristiano è sottoposto a processi di banalizzazione e rifunzionalizzazione ideologica ben più radicali del brano di Jackson, come accade, per citare un esempio, in *America Will Survive* di Hank Williams Jr: "And we're all asking God, 'Now why? Oh, why? / I read, 'A tooth for a tooth and an eye for an eye' / And that's an old slogan we're gonna

revive”. In questi repertori di *war songs*, l’Altro islamico non diventa quasi mai un oggetto esclusivo di rappresentazione, anche se Toby Keith, uno dei più noti campioni del genere, compose nel 2002 una canzone intitolata *The Taliban Song*, che costò all’autore pesanti accuse di razzismo e di etnocentrismo<sup>6</sup>.

Di ben altro spessore è invece *John Walker’s Blues* (2002) di Steve Earle, l’unica canzone country degli anni Duemila che abbia realmente inteso confutare l’ideologia reazionaria di questo genere per porre l’accento sulla componente religiosa del conflitto culturale tra Oriente e Occidente. Il brano rievoca infatti la vita di John Walker Lindh, il giovane californiano che si convertì all’Islam per poi unirsi alla causa talebana e che fu catturato in Afghanistan nel novembre 2001, scandalizzando l’opinione pubblica e diventando noto come “the American Taliban”. Earle immagina di parlare dal punto di vista di Walker, intravedendo nella sua conversione il bisogno di scappare da un mondo occidentale in cui non sembra esserci posto per lui:

I’m just an American boy, raised on MTV  
And I’ve seen all the kids in the soda pop ads  
But none of ‘em look like me.

So I started lookin’ around for a light out of the dim  
And the first thing I heard that made sense was the word  
Of Mohammed, peace be upon him (vv. 1-6).

Melodia, struttura armonica e arrangiamento, vicini al sottogenere dell’*outlaw country*, inscenano i passaggi emotivi implicati nella successione delle immagini e dei frammenti narrativi. In corrispondenza del secondo emistichio dei primi versi di ogni strofa, una progressione ascendente mette in contrapposizione due forme di “evasione” incompatibili: la prima volta l’ascesa coincide con un riferimento alla musica commerciale diffusa da MTV, la seconda volta con una metafora cromatica che rimanda al *topos* della fede come luce. A entrambi i momenti di elevazione (materiale-illusoria e spirituale-epifanica) segue poi una rapida discesa armonica verso l’ultimo verso, in cui Earle-Walker dichiara una verità che rappresenta il bilancio di quanto appena raccontato e la premessa di ciò che accadrà. L’infanzia da emarginato negli Stati Uniti e la parola di Maometto sono in questo modo messe sullo stesso piano, in una relazione di consequenzialità indiretta. Le altre quattro terzine, disposte a coppie

di due e inframezzate dal ritornello, scandiscono gli altri due capitoli di questa autobiografia e presentano una identica struttura poetico-musicale. Terza e quarta strofa, in tal senso, ereditano la specularità delle stanze precedenti, raffigurando ancora una volta il conflitto culturale tra mondo occidentale e orientale. Il primo è simboleggiato ora dall' autorità paterna, che viene immaginata presente al momento della cattura per sottolineare la sua incapacità di comprendere la guerra santa ("If my daddy could see me now, / chains around my feet / He don't understand that sometimes a man's / Got to fight for what he believes", vv. 9-11). Il secondo, sul modello della seconda strofa, è ancora una volta di argomento religioso, ma il linguaggio utilizzato è stavolta comprensibile anche a un cristiano ("And I believe God is great, all praise due to him / And if I should die, I'll rise up to the sky / Just like Jesus, peace be upon him", vv. 12-14). Al posto di Maometto, l'ultimo verso chiama in causa Gesù (considerato dall'Islam il secondo profeta per ordine di importanza), la cui ascensione è paragonata al destino di salvezza promesso ai combattenti per la fede. Le ultime due stanze hanno invece una impostazione narrativa, e rievocano il momento in cui Walker si unisce ai talebani per poi essere fatto prigioniero dai compatrioti:

We came to fight the Jihad, and our hearts were pure and strong.  
As death filled the air, we all offered up prayers  
And prepared for our martyrdom.

But Allah had some other plan, some secret not revealed  
Now they're draggin' me back with my head in a sack  
To the land of the infidel (vv. 17-22).

Reticamente, è di fatto l'ultimo verso che sancisce il completamento della conversione, dato che il nome della madrepatria, presente nell'*incipit*, è ora censurato attraverso la perifrasi "land of the infidel". Tra gli estremi confini di questa geografia fisica e interiore (storica e autobiografica, cristiana e musulmana), il ritornello rappresenta un ipotetico punto di incontro, l'unico momento in cui la dualità psicologico-identitaria di Walker appare provvisoriamente risolta in un effettivo sincretismo. Il *chorus* è infatti costruito sulla citazione della prima metà della *shahādah* ("Ašhadu an lā ilāha illā Allāh") e sulla sua immediata traduzione inglese ("There is no God but God"), mentre il testo musicale, dopo una energica ripresa segnalata dall'accordo maggiore, evidenzia il nome di Allāh e ne

prolunga la dizione attraverso un passaggio di seconda che richiama lo stile folklorico mediorientale.

Questi elementi rendono *John Walker's Blues* una nemesi ideale sia di *The Taliban Song* sia di *Where were you*. Come nella canzone di Keith, gli attentati dell'11 settembre non sono mai descritti in modo diretto, ma costituiscono il presupposto storico che motiva la contrapposizione tra un punto di vista islamico e un punto di vista americano. Lo scopo della polarizzazione è, in entrambi i casi, dimostrare l'inevitabilità della vendetta militare, anche se la guerra all'Altro viene motivata da ragioni diametralmente opposte. In *The Taliban Song*, l'alterità islamica è scissa in due istanze stereotipiche che legittimano in modo diverso la causa del Noi americano (sterminare l'afghano 'cattivo' per salvare il 'buono'). In *John Walker's Blues*, invece, l'Altro è l'America stessa e il legame tra causa jihadista e fede islamica è esibito in quanto tale dal protagonista, che però intende confutare i valori culturali e religiosi della sua comunità originaria per ragioni innanzitutto personali. La sua scelta di aderire al Noi talebano, dunque, è a tutti gli effetti la scelta di un Io americano disposto a manifestare il proprio individualismo fino al punto di negare il sistema individualista che lo ha generato<sup>7</sup>. Per Walker, gli americani non sono affatto vittime e la strage dell'11 settembre, lungi dall'essere un *casus belli*, è il primo atto di una vendetta che si compirà soltanto con la completa distruzione (e rimozione) del nemico 'infedele'.

In tale prospettiva, Earle intende sfidare tanto le convenzioni nazionaliste del suo genere di riferimento, quanto i pregiudizi razziali del suo stesso pubblico. In un certo senso, la canzone trae la sua carica provocatoria proprio dall'attenzione mediatica che fu riservata al "talebano americano", tanto che il resoconto cantato di Walker potrebbe anche essere inteso a posteriori come una sorta di (auto)biografia indotta dalla curiosità collettiva, più vicina all'interrogatorio giudiziario che al semplice diario di guerra. Il personaggio di Walker diventa così il simbolo di un tradimento problematico e ambivalente: da una parte, infatti, esso è vissuto e descritto come liberazione necessaria da un destino di emarginazione e di falsificazioni; dall'altra, però, esso non supera mai i confini della testimonianza personale e mai intende proporsi come ideologicamente esemplare alle orecchie degli ascoltatori. Ciò che Earle-Walker tradisce, dunque, non è la bandiera in sé, ma il materialismo americano, la manipolazione politica della cultura religiosa e il sistema mediatico celebrato da Jackson, che nella sua canzone invitava i padri di famiglia ad affidarsi alla CNN,

e a sintonizzarsi su *I Love Lucy* nel caso in cui le scene trasmesse fossero state troppo cruento. Rispetto alla retorica delle *war songs* tradizionali, invece, *John Walker's Blues* finisce in fondo per ricalcare emotivamente la stessa parabola umana del soldato archetipico, americano e non: partito dalla patria per combattere una guerra agli estremi confini del mondo, e poi costretto a ritornare completamente cambiato, travolto dagli orrori della violenza, e comunque sconfitto.

#### 4 *The Rising* e lo spiritualismo umanistico di Bruce Springsteen

Pochi mesi prima che *Steve Walker's Blues* scandalizzasse il mondo del country, Bruce Springsteen pubblicò il suo dodicesimo album in studio, *The Rising*, che ottenne un successo mondiale e fu accolto fin da subito come il primo vero capolavoro ispirato alla tragedia dell'11 settembre. Tale giudizio dipese senz'altro dalle grandi ambizioni comunicative dell'opera, che offrì a un pubblico vastissimo e politicamente diversificato una rappresentazione degli attentati costruita sull'alternanza di punti di vista religiosi e ideologici apparentemente inconciliabili. L'immaginario giudaico-cristiano, pur essendo presente in tutte e quindici le canzoni incluse nella raccolta, non è mai asservito a scopi propagandistici, ma definisce piuttosto i confini poetici di uno "spiritualismo umanistico" (Garman 2007; cfr. Yates 2010; O'Driscoli 2011; Foster 2011; Wolff 2018) motivato dalla necessità di riconoscere l'Altro come soggetto autonomo all'interno di un destino condiviso con il Noi. Prima della tolleranza tra religioni viene la tolleranza tra individui, e in tal senso il linguaggio della Verità e della Storia possono raccontare le verità di ogni giorno insite nelle storie degli uomini comuni, nelle loro paure, illusioni, speranze, dubbi e contraddizioni.

Da un punto di vista retorico-narrativo, infatti, non è un caso che Springsteen scelga quasi sempre di connotare lo *you* di queste canzoni in senso erotico-amoroso. Erotizzando l'esperienza dell'Altro, egli può affrontare questioni di stretta attualità all'interno di un contesto relazionale che rifunzionalizza i codici della *love song*. Questo paradigma, inoltre, restituisce ai soggetti coinvolti una identità sociale connessa direttamente alla loro esperienza corporea, in ideale accordo con quanto sostiene Judith Butler nel suo saggio dedicato all'11 settembre e intitolato *Violenza, lutto, politica*:

Forse possiamo dire che il dolore contiene in sé la possibilità di farci comprendere il carattere sostanzialmente sociale della vita del corpo e i modi in cui, in virtù della nostra creaturalità, siamo coinvolti sin dall'inizio, e oltre noi stessi, in vite che non ci appartengono (2002, ed. 2003: 55).

## 5 Amore *versus* fede, amore come fede

La *tracklist* di *The Rising* è costruita sull'alternanza tra momenti disforici connessi soprattutto al tema della solitudine (*Lonesome Day*), della perdita (*Into the Fire*, *Missing You*) e dello sconforto (*Empty Sky*), e momenti euforici in cui è ribadita la possibilità di elaborare il trauma attraverso la ricerca di una nuova "fede" fondata sulla solidarietà reciproca e sul sogno di una ricostruzione collettiva (un "risveglio", per l'appunto) tanto materiale quanto spirituale (*Waitin' on a Sunny Day*, *Mary's Place*, *The Rising*). Da un punto di vista figurale, il paradigma erotizzante è declinato ora nel senso elegiaco di un lutto irrimediabile, ora nella prospettiva di una riconciliazione promessa o già raggiunta. Spesso il contesto lirico o narrativo della *love song* è caratterizzato dalla ricorrenza e dalla sovrapposizione di immagini, scenari e citazioni connessi alla religione. Così accade per il campo semantico del "cielo", simbolo per eccellenza del mistero divino a cui tendono le anime degli uomini e, allo stesso tempo, spazio originario della tragedia, luogo di passaggio degli aerei dirottati.

Nel secondo brano del disco (*Into the Fire*), per esempio, a parlare è la vedova di un vigile del fuoco che, rievocando la morte del marito nell'atto di salire le scale di una delle torri, mette in correlazione la verticalità di questo movimento a una vera e propria ascensione: "[...] I heard you calling me, / then you disappeared into the dust / Up the stairs, into the fire / Up the stairs, into the fire / I need your kiss, but love and duty called you someplace higher / Somewhere up the stairs / Into the fire" (vv. 1-9). Quattro canzoni dopo, *Empty Sky* motiva la simbologia di un "cielo vuoto", senza Dio, al ricordo sconvolgente del cielo limpido, sgombro di nubi, della mattina degli attentati (e cioè all'amara consapevolezza, dell'io come dell'autore, che non poteva trattarsi di un incidente aereo dovuto a scarsa visibilità)<sup>8</sup>. Nella *title track*, terzultimo brano dell'album, la figura dell'*empty sky* è poi confutata da una lunga strofa anaforica finale in cui il cielo è descritto come la sede di tutte le emozioni umane, rimandanti, in questo contesto, tanto alla vita genericamente intesa quanto alle diverse

fasi di elaborazione del trauma (*blackness, sorrow, love, tears, glory, sadness, mercy, fear, memory, shadow, longing, emptiness, fullness, blessed life*).

In un simile contesto immaginativo, Springsteen inserisce due canzoni (*Worlds Apart* e *Paradise*) in cui l'Altro islamico è chiamato a rappresentare la sua cultura religiosa in modi diametralmente opposti. In un certo senso, la specularità tra questi due brani consente di contrapporre al più alto esempio di tolleranza offerto da *The Rising* le più tragiche conseguenze di un incontro mancato tra fedi apparentemente incompatibili. Nonostante si tratti di canzoni d'amore, infatti, soltanto il primo brano conferma gli ideali positivi che definiscono il mondo di *The Rising*, mentre il secondo appare costruito distopicamente sulla loro totale negazione.

*Worlds Apart* è la storia di un soldato americano e di una giovane donna afghana che si innamorano e decidono di restare insieme sfidando le norme sociali e religiose delle loro nazioni. Springsteen reinterpreta quindi in chiave attualizzante il *topos* maschilista (in sé tipico di ogni guerra di invasione) fondato sull'associazione tra conquista militare di una terra straniera e sottomissione sessuale del corpo femminile, senza però chiarire l'identità di genere del narratore e lasciando pochissimi indizi intorno al contesto geografico e sociale dell'incontro ("In this dry and troubled country", v. 11; "Neath Allah's blessed rain", v. 15). Incontro che, in modo significativo, viene sottolineato dalla musica e dall'arrangiamento: *Worlds Apart* è infatti un vero e proprio brano di world music (l'unico nel repertorio dell'autore) costruito sulla contaminazione melodica tra le forme proprie della ballata hard-rock, sostenute dal *sound* della E-Street Band, e le scale mediorientali della tradizione *qawwali*, rievocate dal cantante pakistano Asif Ali Khan. Lo stesso Springsteen, nella sua autobiografia, ha esplicitato il collegamento tra questo brano e gli attentati: "Per *Worlds Apart* volevo voci diverse, non solo americane. L'11 settembre fu una tragedia internazionale, il che spiegava la mia esigenza di avere voci orientali, la presenza di Allah, un luogo d'incontro fra i due mondi" (Springsteen ed. 2016: 612).

*Paradise*, considerata uno dei capolavori dell'album e uno dei brani più suggestivi dell'intera carriera di Springsteen, ha in realtà per oggetto due storie d'amore distinte e indipendenti, ma inserite all'interno di una doppia sezione strofica caratterizzata dalla stessa struttura poetico-musicale. L'elemento di connessione narrativa è rappresentato dal concetto pan-religioso di Paradiso, inteso qui come luogo ideale potenzialmente in grado di creare un parallelismo tra i destini e i desideri di individui

appartenenti a confessioni diverse. Per le stesse ragioni, il testo si serve di due *topoi* classici relativi al potere di purificazione spirituale associato all'acqua e allo scorrere del fiume come metafora del divenire. Dati questi presupposti, le prime due stanze raccontano la storia di una giovane *suicide bomber* che nasconde un ordigno all'interno dello zaino del compagno (scomparso in un precedente attentato, o comunque assente) e si reca presso un mercato affollato, dove medita di farsi esplodere:

Where the river runs to black  
I take the schoolbooks from your pack  
Plastics, wire and your kiss  
The breath of eternity on your lips.

In the crowded marketplace  
I drift from face to face  
I hold my breath and close my eyes  
I hold my breath and close my eyes

And I wait for paradise  
And I wait for paradise (vv. 1-10).

Dopo una sintassi nominale che rievoca in modo particolarmente vivido e veloce le fasi del saluto e i preparativi dell'attentato, la narrazione è rallentata da un raffinato accorgimento stilistico che verrà ripetuto nel corso di tutta la canzone e che fin dalla sua prima occorrenza suggerisce una contrapposizione musicale dei contenuti verbali inclusi nel terzo e nel quarto verso. Esso consiste nell'introduzione improvvisa di un passaggio di quarta (Fa) a cui segue un ritorno, altrettanto inaspettato, alla relativa minore di Do (La minore), facendo in modo che entrambi i movimenti disattendano le aspettative poste dalle sezioni precedenti. L'ascoltatore è così portato a percepire la progressione ascendente (secondo alcuni ispirata a *The Sound of Silence* di Simon & Garfunkel) come un momento di speranza subito negato dalla disillusione implicata nella progressione discendente. Nella prima strofa, questa tecnica serve a mettere in contrasto le due descrizioni dell'ultimo bacio (immaginario) tra l'attentatrice suicida e il suo compagno: così, se in "Plastics, wire and your kiss" la parola *kiss* giunge in coincidenza della climax melodica, in "The breath of eternity on your lips" l'interpretazione del bacio come prefigurazione di una vita eterna da condividere nell'aldilà è fin dall'inizio confutata dal secondo

movimento. La voce del narratore intende quindi avvertirci sulle implicazioni inquietanti di un semplice gesto di affetto che, sebbene soltanto vagheggiato, nasconde in realtà oscuri significati di morte.

Nella seconda strofa, l'alternanza tra queste due sensazioni antitetiche coincide in modo indicativo con la successione di due versi linguisticamente identici ("I hold my breath and close my eyes / I hold my breath and close my eyes", vv. 7-8) che intendono rievocare l'istante che precede la (presunta) esplosione: mentre la prima volta, però, la salita melodica sottolinea la tensione del momento e la ferma intenzione della protagonista, la seconda volta la discesa associa a quelle stesse parole una sensazione negativa che potrebbe rimandare tanto alla freddezza della donna quanto a una sopraggiunta paura. Questa ambivalenza è funzionale alla scelta dell'autore di non raccontarci la fine della storia e concludere la sezione attraverso un *refrain* minimale che contiene il riferimento al paradiso e chiarisce a posteriori il desiderio illusorio implicato nelle azioni narrate.

La seconda storia inclusa in *Paradise* è volutamente posta in antitesi rispetto alla prima. Come dichiarato dallo stesso autore, a parlare è la vedova di una vittima dell'attentato al Pentagono, che racconta di avere incontrato in sogno il compagno perduto:

The Virginia hills have gone to brown  
Another day, another sun goin' down  
I visit you in another dream  
I visit you in another dream

I reach and feel your hair  
Your smell lingers in the air  
I brush your cheek with my fingertips  
I taste the void upon your lips

And I wait for paradise  
And I wait for paradise (vv. 11-20).

Il commento emotivo ai versi finali della prima strofa suggerisce nuovamente l'alternanza tra momenti euforici e disforici, sottolineando da una parte il piacere suscitato dall'apparizione dell'amato e dall'altra il carattere necessariamente effimero di questa epifania. Nel secondo caso, invece, la donna si sofferma sui dettagli intimi del suo sogno e su alcune sensazioni olfattive che sembrano confermare la presenza fisica del marito;

l'apice melodico coincide qui con un tentativo di contatto che si concretizza ("I brush your cheek with my fingertips") soltanto per rendere evidente la totale assenza di vita dal corpo raggiunto e toccato ("I taste the void upon your lips"). Non disposta ad accettare il lutto, la protagonista si rifugia allora nella speranza che il sogno riveli l'esistenza di un luogo inaccessibile ai viventi in cui potrà riconciliarsi con il suo consorte.

E infatti il narratore della terza e ultima parte non fa che sperimentare la veridicità di questa convinzione, sovrapponendo i desideri delle due protagoniste nella storia di un personaggio indefinito che, "nuotando negli abissi che separano i due mondi" (Springsteen ed. 2016: 611), ha finalmente l'occasione di ritrovare l'oggetto del suo amore:

I search for you on the other side  
Where the river runs clean and wide  
Up to my heart the waters rise  
Up to my heart the waters rise

I sink 'neath the river cool and clear  
Drifting down I disappear  
I see you on the other side  
I search for the peace in your eyes

But they're as empty as paradise  
They're as empty as paradise

I break above the waves  
I feel the sun upon my face (vv. 21-32).

Springsteen trasforma il fiume nero dell'*incipit* in un corso d'acqua *clean and white* che, rivisitando il mito classico del Lete, sommerge letteralmente il narratore, purificandolo. Le emozioni di quest'ultimo sono ancora una volta contrastanti, e la ripetizione del verso "Up to my heart the water rise" segnala, nella prima occorrenza, un senso di pienezza spirituale contraddetto dalla paura di annegare sia in senso letterale sia in senso metaforico. La scomparsa fisica del soggetto, necessaria per guardare il fiume e raggiungere la persona amata sull'altra sponda, simboleggia infatti l'annullamento della sua identità. Il momento in cui l'io si rende conto di questo sacrificio è opportunamente rappresentato dagli ultimi versi della seconda strofa, in cui la visione dell'Altro perduto (coincidente

con il Fa e dunque ragione di gioia) motiva nel narratore il desiderio di ricercare la pace nei suoi occhi. Ma il ritorno al La minore ci avverte che questa pace è priva di qualunque forma di vitalità, segno di un “vuoto” proprio del non-luogo che l’ha generata, il Paradiso stesso. Come una sorta di scena aggiunta dopo i titoli di coda, il distico finale conferma il sistema di ambivalenze della canzone, e l’ascoltatore non è in grado di stabilire se la riemersione dalle onde e la luce solare annuncino un ritorno al mondo terreno o l’arrivo effettivo nell’aldilà.

Sia *Worlds Apart* sia *Paradise* sono costruite sull’immagine di una distanza che l’io e il tu devono colmare per poter coronare il loro amore, e in entrambi i casi la verità religiosa è esplicitamente messa in correlazione a questo proposito. In *Worlds Apart* è soltanto l’iniziativa dei protagonisti a rendere possibile un lieto fine, tanto che la canzone finisce per veicolare un messaggio opposto a quello suggerito dal suo titolo, e cioè che ogni persona costituisce un mondo a sé indipendentemente da qualunque prescrizione culturale e dogmatica (“Sometimes the truth just ain’t enough / Or it’s too much in time like this / Let’s throw the truth away / We’ll find in this kiss”, vv. 17-20)<sup>9</sup>. Il tropo del bacio come rimedio salvifico alla verità è precisamente ciò che in *Paradise* viene negato, rifunzionalizzando il desiderio del bacio come metafora di un incontro impossibile e, allo stesso tempo, come implicita conferma della fede condivisa dagli innamorati. In un caso, l’immaginario religioso è sublimato nel discorso erotico, e l’amore diventa una fede alternativa a quella religiosa; nell’altro caso, l’immaginario erotico è sublimato nel discorso religioso, e l’amore può essere concepito soltanto in funzione del proprio credo. Entrambi i brani, quindi, denunciano i rischi delle religioni rilevate che, pur rifiutando una integrazione reciproca, finiscono per alimentare pregiudizi comuni e illusioni contrarie alla vita.

## 6 Verso una nuova religione civile

Nonostante *My City of Ruins* sia la traccia conclusiva di *The Rising*, la sua composizione risale al 2000<sup>10</sup>. Il brano era infatti stato composto per denunciare lo stato di decadimento urbanistico ed economico in cui versava allora Asbury Park (luogo natale dell’autore), prospettando una futura rinascita della città. L’importanza storica di questa canzone è però intrinsecamente legata all’immaginario degli attentati, dal momento che

fu suonata in apertura del primo grande concerto di beneficenza dedicato all'11 settembre, il telethon *America: A Tribute To Heroes* (21 settembre 2001, trasmesso in diretta sulle quattro principali emittenti televisive statunitensi), diventando così una delle primissime composizioni associate dal pubblico americano alla tragedia delle Torri Gemelle. Da allora in poi, la città a cui si fa riferimento è innanzitutto New York, anche se nel corso degli anni la canzone fu inserita all'interno di contesti performativi che rimandavano ad altre città distrutte<sup>41</sup>. L'ambivalenza dell'opera è già inscritta nel suo titolo, in cui, come ha notato il teologo Johann-Albrecht Meylahn, la preposizione *of* può indicare tanto un complemento di modo, e quindi una città ridotta "in" rovine, quanto un complemento di materia, e dunque una città composta "di" rovine, risorta dalle sue ceneri (2014: 1).

Da un punto di vista musicale, il brano rielabora originalmente gli stili del *soul gospel* degli anni Sessanta e omaggia in particolare *People Get Ready* (1965) di Curtis Mayfield e The Impressions, da cui Springsteen trae ispirazione per la linea melodica e i riff chitarristici che accompagnano i ritornelli. Soprattutto, il modello viene attualizzato nel contenuto religioso dei suoi *lyrics*, incentrati come da tradizione sull'invito a credere nel potere salvifico e inclusivo della fede e nella dannazione e solitudine promesse ai peccatori: "People get ready / There's a train a-coming / You don't need no baggage / You just get on board / All you need is faith / To hear the diesels humming / Don't need no ticket / You just thank the Lord [...] / There ain't no room for the hopeless sinner / Who would hurt all mankind just / To save his own" (vv. 1-7, 15-17). L'ambientazione evocata nella prima strofa di *My City of Ruins* si colloca non casualmente agli antipodi degli scenari descritti in *People Get Ready*:

There's a blood red circle  
On the cold dark ground  
And the rain is falling down  
The church door's thrown open  
I can hear the organ's song  
But the congregation's gone

My city of ruins  
My city of ruins

Nell'immagine del cerchio rosso sangue impresso sulla terra coesistono almeno due simbologie opposte: una potrebbe rimandare al sacrificio

della Passione di Cristo, l'altra a uno scenario infernale che segnalerebbe l'assenza di Dio (Colombati 2011: 590). Comunque stiano le cose, l'oscurità di questo *incipit* è funzionale allo spaesamento che Springsteen vuole suscitare nell'ascoltatore, descrivendo un luogo privo di coordinate spazio-temporali riconoscibili (Botta 2011: 230). La successiva immagine dell'organo echeggiante da una chiesa senza più fedeli funge poi da premessa alla prima occorrenza del ritornello, suggerendo che la distruzione sia iniziata proprio con l'abbandono della fede e dei suoi luoghi di ritrovo. La solitudine è il tema centrale della seconda strofa, che conferma questi presupposti attraverso un'altra metafora uditiva (il suono delle campane disperso tra gli alberi della sera) e una panoramica della città in cui i pochi giovani rimasti sono paragonati a foglie spazzate via dal vento (rimodulando così l'antico *topos* delle foglie come simbolo della fragilità umana):

Now the sweet bells of mercy  
Drift through the evening trees  
Young men on the corner  
Like scattered leaves  
The boarded up windows  
The empty streets  
While my brother's down on his knees  
My city of ruins  
My city of ruins (vv. 1-16).

In una simile desolazione, emerge un indefinito (e provvisorio) destinatario, a cui il narratore rivolge, dopo il ritornello, un improvviso monito al grido di "Come on rise up!" (vv. 18 ss.), ripetuto per ben sette volte. Questa variazione coincide con un passaggio di quarta molto energico e inaspettato che modifica momentaneamente la struttura armonica, finché un nuovo ritorno alla tonica introduce la stessa progressione discendente posta a chiusura del giro nelle strofe. Questa discesa, non a caso, aveva già coinciso con i luoghi del testo che evocavano una scomparsa o una caduta, vale a dire la pioggia battente, l'assenza dei fedeli, la similitudine delle foglie e l'immagine del *brother* in ginocchio. Per tali ragioni, quando gli stessi accordi finiscono per rallentare il monito fino a spegnerlo, l'ascoltatore attribuisce al narratore lo stesso senso di resa e disillusione percepito in precedenza. La terza strofa, modificata o aggiunta in seguito agli attentati, disattende le aspettative testuali delle prime due, focalizzandosi, come molti altri brani di *The Rising*, su un lamento elegiaco che

il soggetto rivolge alla persona amata e perduta: “Now there’s tears on the pillow / Darlin’, where we slept / And you took my heart when you left / Without your sweet kiss / My soul is lost, my friend / Tell me ‘how do I begin again?’” (vv. 26-30). A questi versi segue un ritornello in cui la preposizione *of* è sostituita dal verbo essere (“My city’s in ruin / My city’s in ruin”, vv. 31-32). Pur nella sua semplicità, tale accorgimento intende negare l’ambivalenza dell’espressione originale, veicolando un significato unicamente tragico coerente con lo sconforto dell’io.

A questo punto, riutilizzando gli stessi accordi della strofa ma intonando una melodia diversa, Springsteen inserisce una lunga preghiera di ben 27 versi brevi in cui il narratore chiede a Dio di donargli la fede, la forza e l’amore necessari per elaborare il trauma e superare le avversità. In conformità con la tradizione gospel, l’invocazione è costruita sulla ripetizione anaforica di versi identici e sulla partecipazione di un coro (composto qui dai musicisti della E-Street Band) che riprende continuamente il primo verso mentre la voce solista esprime le singole richieste. Si instaura così un crescendo che trasforma gradualmente la rassegnazione iniziale in speranza e poi in vera e propria esaltazione: l’apice emotivo della preghiera, infatti, coincide con nuovo energico monito a rialzarsi, armonicamente identico al precedente ma ribadito per ben 11 volte. La discesa armonica che chiude il giro, tuttavia, non suggerisce più rassegnazione, ma piuttosto coraggiosa accettazione del dolore. Il coro, accompagnando la voce del cantante in ogni fase della progressione, diventa suo alleato e sembra conferirgli la forza per non arrendersi. Da qui il messaggio, proprio di *People Get Ready* come di tutta la musica religiosa, che soltanto nella solidarietà reciproca, soltanto salendo sul “treno della fede”, ognuno può nuovamente affrontare il faticoso viaggio della sua vita terrena.

Quanto detto mette in evidenza come *My City of Ruins* contenga *in nuce* tutti gli elementi distintivi dello “spiritualismo umanista” di *The Rising*, dalla disperazione alla speranza, dalla solitudine profonda alla euforica fusione con l’Altro. E tuttavia, da un punto di vista macro-narrativo, la canzone non si limita a svolgere una funzione riepilogativa, ma arricchisce e conclude il discorso iniziato con *Lonesome Day* individuando un nuovo tipo di “uniforme americano” fondato sulla naturale continuità di religione e civiltà. Il sincretismo utopico e la critica anti-reazionaria delle canzoni precedenti, infatti, pongono le basi di una militanza civile che affida al discorso religioso la missione di rifunzionalizzare i suoi dogmi di fede sia alla luce del trauma collettivo sia tenendo conto

delle esperienze individuali. In tale prospettiva, la funzione di “monitorio-solenne” (Orlando 1993) incarnata dalle rovine della città senza Dio non va riferita unicamente alla distruzione del sogno americano e delle sue illusioni materialistiche (Botta 2011: 230). Le rovine newyorkesi, infatti, diventano anche i correlativi oggettivi delle rovine interiori dei loro abitanti, delineando un orizzonte assoluto che può trascendere i limiti conoscitivi dei singoli soltanto riconoscendo dignità, valore e significato alla loro testimonianza.

## NOTE

- 1 Bataille 1970: 493.
- 2 Una ricerca esaustiva sulle musiche dell'11 settembre dovrebbe considerare degne di attenzione anche tutte le canzoni che, scritte prima degli attentati o in coincidenza degli stessi, “è stato impossibile ascoltare allora e anche in seguito senza che la mente corresse agli avvenimenti di quel giorno” (Carrera 2018: 114; rimando a questo saggio per ulteriori esempi). Indicativo è il caso dell'album di Bob Dylan *Love and Theft*, che fu interpretato da molti ascoltatori come una vera e propria profezia degli attentati sia perché la sua uscita risale proprio all'11 settembre, sia perché i versi di apertura del brano *Tweedle-dee Dum & Tweedle-dee Dee* (“Tweedle-dee Dum & Tweedle-dee Dee / They're throwing knives into the tree”) spinsero alcuni a intravedere nei due protagonisti della canzone (in realtà ispirati agli omonimi personaggi di Lewis Carroll) una trasfigurazione dei dirottatori. In questa sede, per ragioni di spazio e di coerenza con il tema, ci soffermeremo prevalentemente su canzoni a tema religioso scritte dopo l'11 settembre.
- 3 Lungi dall'essere proposto come interpretazione attendibile del rapporto tra ideologia e generi musicali, tale binarismo è da considerarsi unicamente un dato sociologico, funzionale alla identificazione di un senso comune proprio del pubblico di massa e dei produttori musicali. Non cioè degli studiosi che, come dimostra la ventennale tradizione di studi appena citata, hanno ormai compiutamente dimostrato che, da un punto di vista ideologico, le opere di *popular music* non costituiscono mai un rispecchiamento meccanico degli antagonismi politici e sociali: piuttosto, esse vanno considerate un “sintomo” di questi conflitti e schieramenti, forme di una mediazione ideologica grazie alla quale soggetti e comunità possono rappresentare i rapporti di classe e la loro posizione nella società (cfr. Bianchi, Dal Lago 2017: 13). L'obiettivo del presente articolo non è confermare tautologicamente gli assunti acritici del senso comune, ma piuttosto analizzare i meccanismi di trasfigurazione

identitaria impliciti nel delicato rapporto tra religione, trauma collettivo e codice poetico-musicale. Per tale ragione, le banalizzazioni di cui sopra agiranno da semplici premesse storiche e compositive, per poi essere problematizzate o indirettamente smentite dalla disamina dei singoli testi.

- 4 La categoria dell' "uniforme americano" è modulata su quella di "uniforme cristiano", individuata da Sergio Zatti alla base della *Gerusalemme liberata* (Zatti 1976). Si tratta ovviamente di una uniformità soltanto apparente, spesso niente più di una costruzione retorica volta a censurare le divisioni interne all'opinione pubblica americana.
- 5 A ideale conferma di tali premesse, è indicativo che Leonard Cohen scrisse nel 2004 un breve ma suggestivo brano intitolato *On That Day*, che aveva il preciso scopo di mantenere una equidistanza da entrambi gli schieramenti, rifunzionalizzando l'immaginario sacro in una chiave apocalittica ma esplicitamente anti-ideologica: "Some people say / It's what we deserve / For sins against God / For crimes in the world. / [...] I wouldn't know / I'm just holding the fort / But answer me this / I won't take you to court / Did you go crazy or did you report? / On that day / On that day / They wounded New York" (vv. 1-4; 13-21). Per quanto riguarda *Jesse* di Scott Walker, probabilmente la canzone più visionaria ed enigmatica dedicata all'11 settembre, rimando alle analisi incluse nel già citato saggio di Carrera (2018: 115-117).
- 6 Il brano è incentrato sulla vicenda di un mandriano di cammelli afgano che racconta in prima persona il dramma dell'ascesa talebana e il suo desiderio di lasciare il paese insieme alla moglie. La storia, in sé tragica, intende sdrammatizzare la paura verso i talebani, ma finisce per ridicolizzare lo stesso protagonista. Quest'ultimo è infatti presentato come una sorta di "buon selvaggio" che vive pacificamente in una caverna adibita a casa e la cui più alta aspirazione, sottolineata dal ritornello, è lasciare il suo paese e scappare in Palestina o in Turkmenistan per farsi beffe dei suoi oppressori. L'apice narrativo è però affidato alla strofa conclusiva, in cui l'uomo lascia intendere che l'arrivo degli aerei americani è una conseguenza diretta delle sue preghiere ad Allah.
- 7 A tal proposito, Jürgen Habermas ha dichiarato: "Non è certo un caso che molti dei terroristi oggi impegnati nella 'guerra santa' fossero ancora qualche anno fa nazionalisti laici. [...] La delusione per il fallimento dei regimi militari nazionalisti può aver aperto la strada alla religione, che offre oggi un nuovo linguaggio, a quanto pare soggettivamente più convincente, per le vecchie posizioni politiche" (ed. Borradori 2003: 38).
- 8 Indicativo che il cinismo implicato in questa interpretazione negativa del paradigma erotizzante si manifesti attraverso due rimandi biblici: il primo relativo a un desiderio di vendetta correlato al lutto ("I want a kiss from your lips / I want an eye for an eye"), il secondo, più criptico, riguardante la Bibbia come testo esemplare capace di testimoniare, indipendentemente dalla fede

del lettore, il dramma della condizione umana (“On the plains of Jordan / I cut my bow from the wood / Of this tree of evil / Of this tree of good”).

- 9 Similarmente, nell’energica *Countin’ On a Miracle* (costruita sulla vicenda di un marito che cerca di rifarsi una vita dopo aver perso la consorte) il concetto di “favola” è contrapposto a quello di “fede”: “It’s a fairytale so tragic / There’s no prince to break the spell / I don’t believe in magic” / [...] If I’m gonna believe, I’ll put my faith / Darlin’ in you” (vv. 1-3; vv. 15-16). Il miracolo a cui allude il titolo non è quindi un futuro incontro nell’aldilà, ma la fiducia ritrovata nella vita grazie alla consapevolezza che il nostro destino individuale è solo una *tragic fairytale* rispetto ai piani divini: “We’ve got no fairytale ending / In God’s hands our fate is complete / Your heaven’s here in my heart / Our love’s this dust beneath my feet” (vv. 33-36).
- 10 Il brano, allora inedito, fu eseguito per la prima volta il 17 dicembre 2000 durante un concerto ad Asbury Park.
- 11 Storicamente rilevanti, in tal senso, le versioni eseguite il 30 aprile 2006 al New Orleans Fair Ground (New Orleans, Florida), in riferimento alle vittime dell’uragano Katrina, e il 19 luglio 2009 allo Stadio Olimpico di Roma, in riferimento alle vittime del terremoto de L’Aquila.

## BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso Book.
- Bataille, Georges (1970), *Œuvres complètes*, Vol. I (*Premiers Écrits, 1922-1940*), Paris, Gallimard.
- Bianchi, Pietro; Dal Lago, Michele (2017), “It’s Five O’Clock Somewhere. *Note su classe, ideologia e identità nella popular music*”, *Ácoma* 12: 11-17.
- Borradori, Giovanna (2003), *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza.
- Botta, Enrico (2011), “*My City of Ruins*: Bruce Springsteen e l’utopia fra le rovine”, *Altre Modernità*: 225-236.
- Boulton, Andrew (2008), “The Popular Geopolitical Wor(l)ds of Post-9/11 Country Music”, *Popular Music and Society*, 31/3: 373-387.
- Butler, Judith (2002), *Violence, Mourning, Politics*, The Center for Lesbian and Gay Studies, The City University of New York, 10th annual David R. Kessler Lecture, December 7, 2001; trad. it. a cura di D. Daniele, “Violenza, lutto, politica”, *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Torino, Einaudi, 2003: 49-59.

- Carrera, Alessandro (2012), “La musica dell’11 settembre”, *Filosofia del minimalismo. La musica e il piacere della ripetizione*, Monza, Casa Musicale Eco: 113-122.
- Cloonan, Martin (2004), “Musical Responses to September 11th: From Conservative Patriotism to Radicalism”, *Beitrage zur Populärmusikforschung*, 32: 11-32.
- Colombati, Leonardo (2011), *Bruce Springsteen. Come un killer sotto il sole: il grande romanzo americano (1972-2011)*, Milano, Sironi.
- Decker, Todd (2019), “‘I’m an American Soldier’: Country Music’s Envoicing of Military Men and Families after 9/11”, *Journal of Musicological Research*, 38/1: 88-107.
- Evans Price, Deborah (2001), “The Eloquent ‘Drive’ of Arista’s Jackson”, *Billboard*, December 29: 81.
- Foster, Lisa R. (2011), “Populist Argumentation in Bruce Springsteen’s *the Rising*”, *Argumentation and Advocacy*, 48/2: 61-80.
- Garman, Bryan (2007), “Models of Charity and Spirit: Bruce Springsteen, 9/11, and the War on Terror”, *Music in the Post-9/11 World*, eds. J. Ritter Jonathan, M. Daughtrey, New York, Routledge: 71-86.
- Gengaro, Christine Lee (2009), “Requiems for A City: Popular Music’s Response to 9/11”, *Popular Music and Society*, 32/1: 25-36.
- Habermas, Jürgen (ed. 2003), “Fondamentalismo e terrore. Un dialogo con Jürgen Habermas”, *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, ed. G. Borradori, Roma-Bari, Laterza.
- Khan, Katy (2007), “‘Sonic Jihad’ - Black Popular Music and the Renegotiation of Muslim Identities in Post 9-11”, *Muziki: Journal of Music Research in Africa*, 4/2: 200-208.
- Kwon, David (2020), “Imagined as us-American: Patriotic Music, Religion, and Violence Post-9/11”, *Socio-Historical Examination of Religion and Ministry*, 2/1: 96-120.
- Jones, David Martin; Smith, M. L. R. (2021), “Blowin’ in the Wind? The Musical Response to the War on Terror”, *Studies in Conflict & Terrorism*, published online. [10/09/2021] <https://doi.org/10.1080/1057610X.2021.1930862>
- Levesque, Lauren Michelle (2012), *Can a Song Save the World? The Dynamics of Protest Music, Spirituality, and Violence in the Context of the ‘War on Terror’*, Doctoral Thesis in Theology, Saint Paul University, Ottawa.
- Meacham, Jon; McGraw, Tim (2019), *Songs of America: Patriotism, Protest, and the Music That Made a Nation*, New York, Penguin.

- Meylahn, Johann-Albrecht (2014), "My City of Ruins: A city to come", *HTS Teologiese Studies/Theological Studies*, 70/3: 1-6.
- Melnick, Jeffrey (2009), *9/11 Culture: America Under Construction*, Malden, Wiley-Blackwell.
- Muller, Christine (2017), *September 11, 2001 as a Cultural Trauma. A Case Study through Popular Culture*, London, Palgrave Macmillan.
- O'Driscoli, Cian (2011), "Under an Empty Sky? Bruce Springsteen, just war and the war on terror", *Critical Studies on Terrorism*, 4/2: 283-291.
- Orlando, Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Putnam, Michael T. (2009), "Music as a Weapon - Reactions and Responses to RAF Terrorism in the Music of Ton Steine Scherben and their Successors in Post-9/11 Music", *Popular Music and Society*, 32/5: 595-606.
- Quay, Sarah E.; Damico, Amy M. (2010), *September 11 in Popular Culture: A Guide*, Santa Barbara, Greenwood.
- Ray, Gene (2005), *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, New York, Palgrave Macmillan.
- Ritter, Jonathan; Daughtrey, Martin (2007), *Music in the Post-9/11 World*, New York, Routledge.
- Rudder, Randy (2005), *Country Music Goes to War*, eds. Wolfe, Charles K., Akenson James E., Lexington, The University Press of Kentucky: 208-226.
- Schmidt, Christian (2010), "Singing 9-11 - Mourning Humanity in U.S. - American Popular Music", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 58/1: 23-37.
- Schopp, Andrew; Hill, Matthew B. (2009), *The War on Terror and American Popular Culture. September 11 and Beyond*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Shah, Timothy Samuel (2011), *God's Century: Resurgent Religion and Global Politics*, New York, Norton.
- Springsteen Bruce (2016), *Born to Run. The Autobiography*, New York, Simon & Shuster; trad. it. a cura di M. Piumini, *Born to Run. L'autobiografia*, Milano, Mondadori, 2016.
- Swedenburg, Ted (2004), "The 'Arab Wave' in World Music after 9/11", *Anthropologica*, 46/2: 177-188.
- Till, Rupert (2010), *Pop Cults: Religion and Popular Music*, London, Continuum.
- Van Sickle, Chris (2005), "A World Without Citizenship: On (the Absence of)

Politics and Ideology in Country Music Lyrics, 1960-2000”, *Popular Music and Society*, 28/3: 313-331.

Willman, Chris (2005), *Rednecks and Bluenecks: The Politics of Country Music*, New York, The New Press.

Wolff, William I., ed. (2018), *Bruce Springsteen and Popular Music. Rhetoric, Social Consciousness, and Contemporary Culture*, New York, Routledge.

Wyatt, David (2009), “September 11 and Postmodern Memory”, *Arizona Quarterly - A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 65/4: 139-161.

Yates, Bradford L. (2010), “Healing a Nation - An Analysis of Bruce Springsteen’s *The Rising*”, *Journal of Popular Music Studies*, 22/1: 32-49.

Zatti, Sergio (1976), *L’uniforme cristiano e il multiforme pagano nella “Gerusalemme liberata”*, Firenze, Olschki.

## DISCOGRAFIA

*America Will Survive*, Hank Williams Jr, *The Almeria Club Recordings*, Curb Records, 2002.

*Jesse*, Scott Walker, *The Drift*, 4AD, 2006.

*John Walker’s Blues*, Steve Earle, *Jerusalem*, E-Squared Records, 2002.

*On That Day*, Leonard Cohen, *Dear Heather*, Columbia Records, 2004.

*People Get Ready*, The Impressions, *People Get Ready*, ABC-Paramount, 1965.

*The Rising*, Bruce Springsteen, Columbia Records, 2002:

– *My City of Ruins*

– *Paradise*

– *Worlds Apart*

*The Sound of Silence*, Simon & Garfunkel, *Sounds of Silence*, Columbia Records, 1965.

*The Taliban Song*, Toby Keith, *Shock’n Y’all*, DreamWorks Records, 2003.

*Tweedle-dee Dum & Tweedle-dee Dee*, Bob Dylan, *Love and Theft*, CBS Records, 2001.

*Where Were You When the World Stopped Turning (On That September Day)?*, Alan Jackson, *Drive*, Arista Nashville, 2001.

Mario Gerolamo Mossa è dottorando in “Studi Italianistici” all’Università di Pisa, con un progetto di natura comparatistica e interdisciplinare incentrato sul rapporto tra verso e performance nella poesia contemporanea italiana. Nel 2019 ha curato per Manni l’edizione completa delle poesie di Elena Salibra (*Dalla parte dei vivi. Poesie 2004-2014*) e nel 2021 ha pubblicato la monografia *Bob Dylan & Like a Rolling Stone. Filologia, composizione, performance* (Mimesis). | Mario Gerolamo Mossa is a PhD candidate in *Italian Studies* at the University of Pisa, with a comparative and interdisciplinary project focused on the relationship between meter and performance in Italian contemporary poetry. In 2019 he was the editor of the complete edition of Elena Salibra’s poetry (*Dalla parte dei vivi. Poesie 2004-2014*, Manni), while in 2021 he published the monograph *Bob Dylan: Like a Rolling Stone. Philology, Composition, Performance* (Mimesis).



## Io, Minotauro

### Note su religione, sacro e finzione tra Bataille, Leiris, e Zanzotto

I, the Minotaur. Notes on Religion, Sacred and Fiction in Bataille, Leiris and Zanzotto

Massimo Palma

Università Suor Orsola Benincasa, Italy

#### SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo intende costruire un percorso interno alle nozioni di 'religione' e di 'sacro' nell'ambito del pensiero e della scrittura di Michel Leiris e Georges Bataille tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Il percorso prende le mosse dalla loro premessa teorica, vale a dire la ricerca socio-etnologica di Emile Durkheim su *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), e dalle definizioni di 'sacro' e 'religione' che vi sono contenute. Sulla scorta di alcune notazioni di Andrea Zanzotto, traduttore negli anni Sessanta e Settanta sia di Leiris (*Età d'uomo*) sia di Bataille, il contributo ricostruisce l'idea della prestazione autobiografica e della narrazione di sé come operazione 'sacra' che riprende i caratteri durkheimiani del sacro e connota il racconto di una vita come 'religiosa'. All'interno dell'opera di Bataille e di Leiris viene approfondito in particolare il comune richiamo alla diade mitologica di 'labirinto' e 'Minotauro', usata da entrambi, in forme diverse, per determinare il carattere sacro della narrazione dell'io e le lacune, le faglie della scrittura di sé come regione poetica incerta in cui il precipitato finzionale dell'autobiografia si radica non nell'io ma in una sua condizione di esposizione alla separatezza delle proprie esperienze una volta relegate nel passato. Il contributo termina con una digressione sul recupero della nozione 'autobiografica' del Minotauro in due diversi componimenti di Andrea Zanzotto, *La madre-norma* (1968) e il *Sonetto infamia e mandala* (1978), entrambe dedicate a Franco Fortini. | The article intends to trace a path through the notions of 'religion' and 'sacred' in the thought and literature of both Michel Leiris and Georges Bataille all along the Thirties and Forties in Twentieth Century. It all starts with their theoretical forerunner: Emile Durkheim, and his socio-ethnological research on the *Elementary Forms of Religious Life* (1912). The definitions of both 'religion' and 'sacred' in this oeuvre are groundbreaking for both. Starting from some observations by Andrea Zanzotto, who translated both Leiris (*The Age of Man*) and Bataille, the article reconstructs the idea of an autobiographical writing and self-narration as 'sacred' operation, in the Durkheimian sense. The storytelling of one's life becomes, in a sense, 'religious'. Particularly, the article gets deep inside the use, both in Bataille's and Leiris' works, of the mythological couple of Labyrinth and Minotaur. Both of them determine the sacred quality of the narration of the self, pointing at the blanks and the gaps of the writing of the self as a poetic uncertain region. The fictional content of autobiography has its roots not in the self, but in his condition of being exposed to the separateness of his own experiences once they are in the path. The contribution ends with a digression on the 'autobiographical' idea of the Minotaur in two different poems by Andrea Zanzotto: *La madre-norma* (1968) and the *Sonetto infamia e mandala* (1978), both dedicated to Franco Fortini.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

sacro, religione, finzione, autobiografia, trasgressione | sacred, religion, fiction, autobiography, transgression

Perché questa  
terribilmente pronta luce  
o freddissimo sogno immenso

A. Zanzotto, *Ineptum, prorsus credibile*

## 1 La premessa durkheimiana: la religione, sistema del sacro

Nel primo capitolo della sua ultima grande opera, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Emile Durkheim propone una prima, sostanziale definizione di religione: “Une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c’est à dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent” (Durkheim 1912: 65). Alla millenaria diatriba etimologica tra il Lattanzio delle *Divinae institutiones* e il Cicerone del *De natura deorum* (2, 27) – l’uno faceva derivare *religio* da *religare*, vincolare, collegare, l’altro da *relegere*, osservare scrupolosamente – l’opera più decentrata e anche per questo seminale del percorso durkheimiano va a privilegiare la lettura lattanziana del fenomeno religioso come vincolo e compagine istituzionale che organizza la comunità in sistema di credenze e pratiche, sentimenti collettivi di fede e condotte plurali. Religione non è vissuto individuale, ma “une chose éminemment sociale” (Durkheim 1912: 13). Nel senso che le credenze religiose (sociali) – “états d’opinion”, “représentations” – e i riti – “modes d’actions déterminés” (50) – sono indirizzate a cose sacre: “un rocher, un arbre, une source, une pièce de bois, une maison, en un mot une chose quelconque peut être sacrée” (51). E sono i riti, e i gesti e le formule che li compongono, a recare il carattere di sacralità. Ma sacralità è innanzitutto separatezza. La religione si configura come sistema deittico: è un agire e un linguaggio che indica luoghi in negativo, li compone segnando alcuni contenuti come separati. La sacralizzazione di spazi e oggetti attraverso la composizione di riti e rappresentazioni – di prassi e cognizione – provoca quelli che Durkheim chiama stati di effervescenza, in cui l’umano scopre l’incommensurabilità di quotidiano e sacro, “deux mondes hétérogènes et incomparables entre eux” (313).

Sono i caratteri apparentemente distinti della separatezza e dell'effervescenza nella chiave durkheimiana a farsi strada nell'istanza sedicente religiosa che vent'anni più tardi attraversa autori che si nutrono di etnologia e antropologia per formulare proposte politiche decisamente inattuali, ma feconde. In questo contributo si tenterà di comprendere attraverso quali percorsi letterari e quali strumenti teorici gli attributi separati e straordinari del sacro verranno progressivamente inglobati in una nuova proposta religiosa che si dispiega in una scrittura dell'io. La vita religiosa di cui Durkheim mirava a rinvenire le forme elementari prenderà infatti nei decenni successivi (anche) la forma di un'autobiografia. Un'autobiografia dai tratti sacri.

## 2 La vita religiosa dopo il surrealismo

Nella generazione di lettori-scrittori influenzati dal clima surrealista tra anni Venti e Trenta è in particolare Georges Bataille a rendere esplicito il debito con la scuola durkheimiana. Il chiarimento di una diversa nozione di sacro e religioso si svolge nel travaglio del movimento surrealista rispetto alla situazione internazionale e francese in merito a se e come schierarsi, con spaccature e ricomposizioni (come quelle tra Bataille e Breton) che segnano anche la fondazione e spesso la rapida scomparsa di riviste.

L'approccio alle teorie durkheimiane avviene da una prospettiva *lato sensu* politica. È nell'articolo su *La struttura psicologica del fascismo* che Bataille rimprovera a Durkheim di aver configurato l'eterogeneo in una chiave solo negativa, rispondendo a un'esigenza implicita alla scienza, che impone "une représentation homogène afin d'échapper à la présence sensible d'éléments foncièrement hétérogènes" (Bataille 1933-34: 345-346 nota). Il sacro, avverte Bataille poco oltre, è invece conoscibile positivamente, sebbene in modo vago. Oltre alla proibizione e alla separatezza i suoi tratti hanno a che fare con la "dépense improductive" e "la violence, la démesure, le délire, la folie" (346-347). Tratti che egli rinviene anche nel legame affettivo tra "meneurs" come Mussolini e Hitler e i loro seguaci (348), finendo per identificare la sovranità politica "comme une activité sadique clairement différenciée" (352)<sup>1</sup>. Il fenomeno religioso viene visto come potere teologico-politico quando il suo discorso, classificato come fittizio (361), legittima poteri sovrani, inserendo una trama di omogeneità

teologica in un'eterogeneità altrimenti indifferenziata. Questo fattore eterogeneo nella genesi dell'autorità e del legame sociale verrà recuperato negli anni successivi, in un tentativo di proporre una lettura del sacro che sfugga all'interpretazione in chiave militare e imperativa.

“Nous sommes farouchement religieux”, dichiara Bataille in un articolo di *Acéphale* – nome di rivista e insieme, con volontà d'atti esoterici e fuori scena, società segreta (Bataille 1992). L'articolo, *La conjuration sacrée*, era accompagnato da un uomo acefalo disegnato da André Masson (Bataille 1936: 443). Era un contributo programmatico che mirava a indicare l'aldilà del politico – mai come allora intrecciato all'elemento agonale, se non al bellico – nel religioso e l'aldilà del quotidiano lavorativo, appunto, nel sacro. Ma è un sacro – Bataille qui tentava un'*ekphrasis* del disegno di Masson – che riunisce in sé l'innocenza e il crimine, il riso e l'angoscia, la nascita e la morte (445)<sup>2</sup>. Solo se privo di testa – di una ragione che si crede necessaria per le sue funzioni organizzative, gnoseologiche, direttive –, l'umano può avvicinarsi nuovamente al sacro. La religione di cui Bataille si fa alfiere nell'avventura di *Acéphale* (lo accompagnano Pierre Klossowski e Georges Ambrosino) si configura come effervescenza e agitazione legata all'unità di fondo di interdetto e trasgressione. Il sistema religioso batailliano mette a tema il sacro come luogo della violazione saputa. E su questo sfondo prende le forme di una nota figura mitologica.

### 3 Labirinto e Minotauro: inizio di un'ossessione

Nel 1935-36, su una rivista dalla vita breve ma luminosa, *Recherches philosophiques*, Bataille pubblica *Le labyrinthe*, dove confluiscono intuizioni che gli derivano da un seminario sulla filosofia hegeliana tenuto da Alexandre Kojève. Dal 1933 al 1939 infatti, auspice Alexandre Koyré, Kojève, come Koyré emigrato dalla Russia sovietica e come lui enciclopedico e poliglotta, tenne un seminario che tra gli altri vide come uditori Jacques Lacan e Raymond Aron. Tra gli ascoltatori più rapiti, benché Raymond Queneau abbia gettato ombre postume su quella narrazione (“bien qu'il ne fût pas d'une assiduité exemplaire et que, parfois, il lui arrivât de somnoler”, Queneau 1963: 699), vi era appunto Georges Bataille.

Con singolare coincidenza di date, nel 1933 cominciava l'avventura di una rivista d'arte dal nome di *Minotaure*, che veicolò presso altre sponde le energie di alcuni esponenti del surrealismo. Tra questi quello stesso André

Masson responsabile dello schizzo dell'uomo senza testa per *Acéphale*. *Minotaure* uscirà per i tipi dell'editore svizzero Skira fino al 1939, contando tra gli autori delle copertine Max Ernst, Mirò, Marcel Duchamp, Picasso e Dalí, e firme prestigiose in soli tredici numeri. Il secondo numero comprendeva il reportage della "mission Dakar-Djibouti", in cui la funzione di segretario-archivista era stata ricoperta dall'etnografo Michel Leiris, strettamente legato a Bataille sin dalla fine degli anni Venti, a partire dalla comune avventura nella rivista *Documents*, e anch'egli fuoriuscito dal surrealismo. Le note di quel viaggio verranno poi pubblicate da Leiris nell'*Afrique fantôme* (1934). Coincidenze tra amicizia e opera comune: in quegli anni la mitologia del labirinto e del Minotauro trova nuova vita nella partita doppia tra Bataille e Leiris. La scrittura del sé si configura in entrambi come una tauromachia, una lotta con il mostro che ogni umano custodisce in sé: una minotauromachia.

Il saggio di Bataille sul labirinto attira la luce sul Minotauro senza chiamarlo per nome. Il labirinto vi viene individuato come un insieme "brumeux formé par la multitude des 'connaissances' avec lesquelles peuvent être échangées des expressions de vie et des phrases" (Bataille 1935-36: 438). Il labirinto è il modo di composizione sociale e linguistica con cui l'umano sfugge all'angoscia dell'essere, ovvero "de ce fait qu' 'être' est par excellence ce qui, désiré jusqu'à l'angoisse, ne peut pas être supporté" (438): posta in gioco di questo moto che si intensifica è la generalità utilitaristica dell'umano, dove ogni individuo gravita attorno a un centro, persegue una finalità destinata alla produzione di un essere generico: "mais cette complexité [...] devient à son tour le labyrinthe où s'égaré étrangement ce qui avait surgi" (436). L'attività frenetica, formicolante, delle relazioni umane è pari a quella delle interazioni chimiche: ogni pretesa del soggetto riflessivo di rappresentarsi come isolabile nel labirinto – di essere individuo – è "illusion puérile" (437).

Proprio la facoltà di dire io diventa sommamente problematica anche in scrittura, anche quando si pretende di parlare di sé: determinandosi il sé si nega, ingaggiando una lotta mortale col niente sociale che lo circonda. Ogni individuo trova termine e fine in un essere assieme angosciante e ridicolo: "Le rire [...] caractérise l'ensemble des existences vidées comme *ridicule*" (440). Nel tenersi assieme labirintico di esistenze vuote, nella fragilità di ogni io proferito davanti a un contesto che muggia e nega, appare, senza che ne venga pronunciato il nome, il Minotauro. "l'UNIVERSEL ressemble à un taureau, tantôt absorbé dans la nonchalance de l'animalité

et comme abandonné à la pâleur secrète de la mort, tantôt précipité par la rage de s'abîmer dans le vide qu'un torero squelettique ouvre [...]. Mais le vide qu'il rencontre est aussi la nudité qu'il épouse EN TANT QU'IL EST MONSTRE assumant légèrement de crimes" (441).

Nella forma di mostro che con levità assume su di sé i suoi delitti l'universale può apparire nel labirinto, l'essere può emergere nell'individuale. Solo violando la pretesa di autonomia di una soggettività che si definisce all'interno di una virtuosa collaborazione tra simili – un'immanenza di lavoro e produzione in cui hegelianamente una mano lava l'altra –, il mostro dell'essere si manifesta nella sua eterogeneità<sup>3</sup>. Fuor di metafora, la manifestazione del sacro nell'espressione di sé è possibile solo quando l'espressione non rinunci a una determinazione che oltraggi il sistema di conoscenze utilitarie. Il sacro è percepibile nelle lacune tra gli individui che si dicono isolati, nei vuoti di connessione tra soggettività che si fingono compiute, ma anche nelle eccentricità estatiche – nel riso, nella violenza, nell'estasi, e nella poesia – di un *monstrum* che invece di afferrarsi si coglie nel rischio dell'esposizione. Come si legge più nitidamente nell'articolo *Le sacré*, uscito a ridosso della guerra e ispirato anche da *L'âge d'homme* di Leiris: "le sacré n'[est] qu'un moment privilégié d'unité communielle, moment de communication convulsive de qui ordinairement est étouffé" (Bataille 1939: 562)<sup>4</sup>. Nasce così il modello finzionale del Minotauro.

#### 4 Michel Leiris (via Zanzotto): filologia del mio sacro

La tesi della necessaria dissoluzione sacra dell'autarchia dell'individuo viene da Bataille orientata in chiave comunitaria e problematicamente politica attraverso l'esperienza del Collège de Sociologie. Il Collège viene fondato nel 1937 con Georges Ambrosino, Roger Caillois, Pierre Klossowski, Pierre Libra et Jules Monnerot. La nascita venne annunciata per il tramite di *Acéphale*, sul numero 3-4 del luglio di quell'anno, attraverso una *Note relative à la fondation d'un "Collège de Sociologie"*. Al terzo e ultimo punto si postulava la necessità di una sociologia sacra.

L'objet précis de l'activité envisagée peut recevoir le nom de *sociologie sacrée*, en tant qu'il implique l'étude de l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré. Elle se propose ainsi d'établir les points de coïncidence entre les tendances obsédantes fondamentales de la psychologie individuelle et les structures

directrices qui président à l'organisation sociale et commandent ses révolutions (Hollier 1995: 27).

La parabola del Collège fu breve – le sedute si chiusero nel 1939, all'alba della *drôle de guerre*. Tra i frequentatori comparvero nomi famosi: gli hegeliani Jean Wahl e Kojève, un Walter Benjamin preoccupato della piega prefascista di certi discorsi. Senza poterne ripercorrere le vicende brevi e tumultuose in anni scuri<sup>5</sup>, sarà opportuno concentrarsi su Michel Leiris. È infatti nell'etnologo fuoriuscito dal surrealismo (“per diversi motivi – divergenze d'idee, frammischiate a questioni personali”; Leiris 1945-1946, ed. 2003: 16) che cogliamo un movimento di sovrapposizione letteraria tra individuale e sociale, che porta a una convergenza di sacro e religioso nella finzione.

Negli stessi mesi in cui Bataille teorizzava il labirinto, Leiris metteva a punto *Età d'uomo*, il primo frammento autobiografico – preludio ai quattro volumi di *La règle du jeu* – che Leiris avrebbe pubblicato nel 1939 per Gallimard, per poi rieditarlo nel dopoguerra (1946) preceduto da un saggio introduttivo. È questa l'edizione di *L'âge d'homme* che arriva in Italia tradotta e commentata da Andrea Zanzotto nel 1966 per Mondadori – la prima prova da traduttore di prosa<sup>6</sup>. E proprio da una coppia di osservazioni zanzottiane è opportuno partire per cercare una via d'accesso alla variazione che Leiris fa sul sacro.

Nella postfazione, Zanzotto, usando consapevolmente lemmi bergsoniani, afferma che nell'autobiografia leirisiana “su ogni particella gravitano e si ingolfano violentissimi, sanguinanti stati del vissuto. Ma le catene in cui si articola la memoria di materia non coincidono mai con quelle della materia di memoria: esistono solo intersezioni, punti che si accendono nella frizione di un attimo-atomo” (Zanzotto 2003: 187). Poco oltre il breve saggio si sofferma sulla tenuta dell'io nell'autobiografismo di Leiris, a dispetto di ogni vicinanza, avvertita o sospettata, con Lacan: Leiris “non rinunci[a] a dominare e a coordinare sia pur minimamente ciò che sfugge da tutte le parti come sabbia” (189). Eppure questo io consapevolmente ridotto è ancora capace di coltivare mitologie, ma lo fa attraverso il “riconoscimento di un ‘sacro’ (come Leiris aveva affermato già nello scritto *Le sacré dans la vie quotidienne*, del 1938), nei suoi termini assolutamente minimalistici, nei tenebrosi e fatati ripostigli della casa-ambiente della puerizia, nel presepio di paesi dei balocchi o paesi delle streghe che ognuno si costruisce come santuari primigeni entro la cellula della Heimat infantile” (189).

---

Nel richiamare *Le sacré dans la vie quotidienne* Zanzotto rievoca un momento essenziale della mutazione dell'etnologo surrealista in biografo dell'io, anche se Michel Leiris “ne s'est jamais senti à l'aise” con quel testo (Hollier 1995: 95), in realtà la trascrizione rielaborata di una conferenza tenuta al Collège de Sociologie. La relazione si tiene l'8 gennaio 1938. Leiris, sodale di Bataille (cui dedicherà di lì a poco *L'âge d'homme*), ma in quel momento non coinvolto nelle attività del Collège, esordisce con una doppia, rivelativa domanda: “Qu'est-ce, pour moi, que le sacré? Plus exactement: en quoi consiste *mon sacré*?” (Leiris 1938: 118). Il sacro viene individuato durkheimianamente come fonte di una “attitude ambiguë” (103), che genera attrazione e repulsione psicologica, “désir et terreur”. Ma Leiris volge da subito il suo interesse verso l'infanzia. A prendere forma, nel ricordo e nelle sue frizioni, sono prima oggetti feticcio del sacro “destro”, autoritario e disciplinare: il cappello e la pistola del padre, la salamandra-stufa. E poi i luoghi del “sacro sinistro” di cui parlerà anche Bataille poche settimane più tardi in una relazione al Collège (Hollier 1995: 144), “tendant à l'illicite” (Leiris 1938: 105), ovvero “les W.-C.” dove i fratelli Leiris inventavano mitologie di scontri e battaglie, eroi e amori, “dans l'embryon de société secrète”, “les plus en marge et le plus séparés” (108), o l'ippodromo (109-111).

L'elemento di separazione del sacro durkheimiano viene quindi recuperato come qualità specifica della mitologia dell'infanzia. Il sacro pare “monde à part” (111), “règne distinct, réservé, sans commune mesure avec le reste, et détaché de la masse du profane” (113)<sup>7</sup>. Ma in questa rievocazione per immagini di una fanciullezza, che ricorda la parallela “infanzia berlinese” di un Benjamin possibile uditor della conferenza, è soprattutto in certi “faits de langage” che appare il sacro. In un gioco di allitterazioni e omoteleti, alcuni lemmi infantili alludono “à un vocabulaire spécial, gros d'une signification cachée” (115). Ma più ancora è in fenomeni di linguaggio fallato che ha luogo il “glissement” dal profano al sacro (115). Nella scrittura del sé, si danno scoperte di filologia minima sempre possibili nei substrati della memoria: “corrections d'auditions ou de lecture qui, mettant en présence deux variantes d'un même mot, faisaient naître un trouble particulier” (115). Sono gli errori di pronuncia o di lettura, e la scoperta degli stessi – le correzioni –, a spiegare pure i distinguo dei ritualisti.

Nella rassegna del gennaio 1938 sono dunque il prestigioso e l'insolito, l'interdetto e il pericoloso a costituire il panorama del sacro. Ma è soprattutto il teorema finale di un sacro nascosto nella superficie sdrucchiola e

non-assertiva del linguaggio, nella non-coincidenza di semiotica e fonetica, di suono e segno, a rendere il senso ulteriore del sacro leirisiano. Separato eppure ovunque, il sacro è nelle mani, e nelle parole, di chi ne riferisce. E va verificato – punto per punto, a partire dagli errori, dalla *felix culpa*. Il sacro è un fatto linguistico che fa sì che ogni filologia può dirsi sacra.

Ma è solo attraverso l'entrata in scena di un toro (che si rivela un uomo con la testa di toro) che il sacro di ogni narrazione rientra in gioco non solo per attrarre e repellere, ma anche vincolare, come ogni religione vuole, se stessi e ogni narrazione a una norma fondamentale.

## 5 Letteratura e tauromachia: ancora Leiris

“Dunque sognavo corna di toro”, afferma Leiris nell'introdurre, qualche anno dopo la prima edizione, *L'âge d'homme*, con lo scritto *De la littérature comme une tauromachie* (Leiris 1945-46, ed. 2003: 13). Leiris non parla di un minotauro – né lo fa intuire come faceva Bataille nell'ultima pagina del *Labirinto* in cui pure aveva menzionato il torero (“le monstre dans la nuit du Labyrinthe”, Bataille 1936: 441) –, ma di una tauromachia: “Forse ciò che avviene nel campo letterario è senza valore se rimane ‘estetico’, anodino, esente da sanzioni, se non c'è nulla, nello scrivere un'opera, di equivalente a quello che per il *torero* è il corno aguzzo del toro. In realtà soltanto questo [...] conferisce un valore umano alla tauromachia” (Leiris 1945-46, ed. 2003: 12)<sup>8</sup>.

La funzione simbolica del toro per Leiris è strettamente religiosa: il toro vincola. “La regola della tauromachia persegu[e] uno scopo essenziale: oltre a obbligare l'uomo a mettersi in serio pericolo [...] e a non sbarazzarsi in qualsiasi modo dell'avversario, vieta che il combattimento sia una semplice carneficina” (17). In virtù di questo vincolo rituale – il rispetto di determinate regole, il divieto della violenza assoluta (la carneficina) e il consenso a una violenza giocata all'interno di un campo disciplinato –, Leiris parla di una norma fondamentale dell'autobiografia – “dire tutta la verità e soltanto la verità” (16) – tracciandone piuttosto l'azione in un conflitto “ordinato”.

Occorreva inoltre che da questo fine originario derivasse, con la forza quasi automatica di un obbligo, la forma da adottare. Le immagini che mettevo insieme, il tono che prendevo, mentre approfondivano e ravvivavano la conoscenza che avevo di me, dovevano essere ciò che, salvo uno scacco,

avrebbe dato alla mia emozione una più ampia possibilità di essere condivisa (21).

Se rispettosa della norma fondamentale, la letteratura come corrida appare dunque propriamente come rito. La condotta di fronte a un pubblico si rivela obbligata: scrivere è un imperativo rivolto a sé a esporsi come prestazione cognitiva, a conoscersi e a condividere: come per il torero, anche per lo scrittore la regola contribuisce a mettere in pericolo chi la osserva. Lo spazio dell'auto-*fictio* diventa cogente, sociale, come pratica attorno a un rischio, un'assunzione di crimini e vuoti giocata attorno alla memoria fallace di spazi effervescenti e separati. La teoria della letteratura come tauromachia e la teoria della religione come prassi attorno al sacro vengono in Leiris a coincidere come ordinamento, cerimonia e tecnica di scrittura.

L'ordinamento della corrida (quadro rigido imposto ad un'azione in cui, teatralmente, il caso deve apparire dominato) è tecnica di combattimento e allo stesso tempo cerimonia. Dunque il metodo che m'ero imposto, dettato dalla volontà di vedere in me con la maggiore acutezza possibile, doveva operare simultaneamente come canone di composizione (21).

È una sanzione giuridica – la norma fondamentale – a decretare l'inizio del gioco della visione e insieme la composizione canonica. La religione come sistema del sacro si palesa, nella finzione di Leiris riguardante i “sanguinanti stati” del suo vissuto, come biografia tauromachica<sup>9</sup>.

## 6 Bataille: la poesia nella “Teoria della religione”

Leiris scriveva le pagine dedicate alla letteratura tauromachica nell'immediato dopoguerra, davanti al porto di Le Havre devastato. Negli stessi mesi l'attività di Georges Bataille subisce un'ulteriore accelerazione. Nel 1947, per le Editions de Minuit, pubblica un testo “osceno” in tre parti, narrativo nelle prime due e poetico nella terza (*L'Orestie*), intitolato *La Haine de la Poésie*. Ma quando lo ripubblicherà nel 1962, anno della sua morte, modificherà il titolo in *L'impossible*. Nella premessa alla riedizione afferma: “il me semblait qu'à la poésie véritable accédait seule la haine. La poésie n'avait de sens puissant que dans la violence de la révolte. Mais la poésie n'atteint cette violence qu'évoquant l'impossible. A peu près personne ne comprit le sens du premier titre, c'est pourquoi je préfère à la fin parler

de *L'Impossible*" (Bataille 1947: 101). La poesia si configura come violenza perché forma e funzione adeguata a una nominazione dell'impossibile: è strumento di trasgressione del limite. Poco oltre, Bataille svolgeva la dicotomia già intravista tra la poesia come "disparition de la mort" e la scienza "monde réel de l'utilité" (102). In questo scritto prefatorio, Bataille si rifaceva retrospettivamente a una dialettica sacro-profano che proprio negli anni della pubblicazione di *La Haine de la Poésie* aveva ulteriormente sezionato sul piano teorico. Individuando proprio un aspetto religioso della poesia.

Mentre redige e pubblica *La part maudite*, e riempie i quaderni di un progetto chiamato *La limite de l'utile*, tra il marzo e il maggio del 1948 Bataille mette a punto, senza completarlo, un libro destinato alla collana Miroir delle Editions au Masque d'Or di Angers: la *Théorie de la religion*. Più volte Bataille tenterà di inserirlo in progetti più ampi (come la *Somme athéologique*), ma resterà inedito fino al 1974.

La *Teoria della religione* si apre con un capitolo sull'animale. L'animale vive, spiega Bataille, come acqua tra le acque. In perfetta immanenza e continuità con la propria specie e con le altre, di cui non coglie cognitivamente la discontinuità da sé. Solo gli umani conoscono la differenza con le bestie, solo loro sanno usare – è la sostanza del mondo profano – altre specie e cose come utensili. Mentre gli animali vivono in una dimensione di continuità totale dell'essere senza saperla, gli umani riapprendono la continuità solo nel sentimento del sacro: "ce qui est sacré attire et possède une valeur incomparable, mais au même instant cela apparaît vertigineusement dangereux pour ce monde clair et profane où l'humanité situe son domaine privilégié" (Bataille 1948: 302). Se il contraccolpo emotivo del sacro è l'angoscia e l'attrazione, sul piano funzionale Bataille definisce il sacro come "bouillonnement prodigue de la vie que, pour durer, l'ordre des choses enchaîne et que l'enchaînement change en déchaînement, en d'autres termes en violence" (312). È quindi una struttura eminentemente dialettica a costituire il sacro come dinamica di scatenamento e incatenamento, vincoli e violenza.

Contro le riattivazioni di un generico sentimento religioso, magari comune a tutte le epoche, Bataille propone una teoria della religione in cui la coscienza chiara non ponga la cosa sotto di sé per usarla, ma si erga sovrana nella particolare accezione che Bataille usa di questo termine, negandogli ogni lettura in chiave di dominio. E riutilizza, come nel finale del testo sul labirinto, il termine di universale.

Et si nous nous élevons personnellement aux plus hauts degrés de la conscience claire, ce n'est plus en nous la chose asservie, mais le *souverain* dont la présence dans le monde, des pieds à la tête, de l'animalité à la science et de l'outil archaïque au non-sens de la poésie, est celle de l'universelle humanité. Souveraineté désigne le mouvement de la violence libre et intérieurement déchirante qui anime la totalité, se résout en larmes, en extase et en éclats de rire (350).

La religione si configura come sistema della sovranità e del sacro, del non-sapere e della poesia rispetto alla reificante pretesa di compiutezza delle scienze utilitarie. Solo nell'explicit di questo testo lasciato nel cassetto Bataille recupera una delle intuizioni iniziali, che l'avevano fatto parlare di poesia proprio nel primo capitolo – quello dedicato all'animalità. Il non-senso della poesia è il luogo e la tecnica attraverso cui si può scivolare dall'immanenza insensata al mondo dotato di senso dall'umano, capace di distinguere, negare, trasformare e poi distruggere.

A nous représenter l'univers sans l'homme, l'univers où le regard de l'animal serait seul à s'ouvrir devant les choses, l'animal n'étant ni une chose ni un homme, nous ne pouvons que susciter une vision où nous ne voyons *rien*, puisque l'objet de cette vision est un glissement allant des choses qui n'ont pas de sens si elles sont seules, au monde plein de sens impliqué par l'homme donnant à chaque chose le sien. [...] La manière correcte d'en parler ne peut être *ouvertement* que poétique, en ce que la poésie ne décrit rien qui ne glisse à l'inconnaissable" (293).

La poesia è la tecnica umana che può operare il *glissement* tanto nell'inconoscibile quanto dal mondo delle cose distinte e isolate al paesaggio. Il mondo è concepibile come paesaggio solo per chi sviluppi una tecnica di linguaggio che dalle cose riporti all'essere, che nel labirinto dell'agire strumentale sappia condurre nuovamente al Minotauro che è il suo nodo centrale. Per questo la scrittura poetica appare – lo sarà pure nella *Letteratura e il male* (1957)<sup>10</sup>, anch'esso tradotto da Zanzotto – tra gli utensili sacri della religione di Bataille.

## 7 Zanzotto: il vero e falso minotaurizzati

Somma di sommi d'irrealtà, paese  
che a zero smotta e pur genera a vista

vermi mutanti in dèi, così che acquista  
nel suo perdersi, e inventa e inforca imprese

vanno da falso a falso tue contese,  
ma in sé variata ed infinita lista  
che quanto in falso qui s'intigna e intrista  
là col vero via guizza a nozze intese.

Falso pur io, clone di tanto falso,  
od aborto, e peggiore in ciò del padre,  
accalco detti in fatto overver misfatto:

così ancora di te mi sono avvalso,  
di te sonetto, righe infami e ladre –  
mandala in cui di frusto in frusto accatto.  
(Zanzotto 1999: 608)

Su *Tuttolibri* del 12 agosto del 1978 Andrea Zanzotto pubblicò un'anticipazione del *Galateo in Bosco*, che sarebbe uscito nel dicembre successivo: ai lettori agostani di cose di cultura veniva offerto l'ultimo dei quattordici, in realtà sedici, componimenti dell'*Ipersonetto* del libro. Il *Sonetto infamia e mandala (Postilla)* era dedicato – come *E la madre-norma de La beltà* di dieci anni prima – a Franco Fortini.

Riflessione sulla forma-sonetto, condensato e intreccio di citazioni, metapoesia sull'inutilità di un "rifugio nel *templum* dell'iperletteratura" (Cortellessa 2021: 54), il sonetto mandalico ha una coda imprevista, estranea al suo dettato letterale, svelata dall'autore stesso. Nell'anticipazione di *Tuttolibri*, ai versi della *Postilla* Zanzotto faceva infatti seguire una nota che giova a chiudere con un'appendice italiana queste osservazioni sulla rilettura finzionale e poetica del nesso tra religione e sacro in Francia.

Resta il sentimento di un vero e di un falso minotaurizzati come non mai nel sonetto, proprio in questa figura, che sembra avere il diritto di riassumere tutti i deficit della fictio letteraria e poi della società letteraria, e poi di tutto quel che si vuole. Eppure, maledettamente, questa figura presenta anche una sua irriducibilità da frammento di una cristallografia o petrografia del profondo non mai esplicitata del tutto, da segno e disegno mandalico assolutamente eterodosso, ma sicuramente autorizzato e autorevole, col suo dinamico *telescopage* [sic] di allusioni, a perdita d'occhio (Zanzotto 1999: 1598-1599).

Proprio in queste righe di commento ulteriore e disincantato alla forma-sonetto, riappare “maledettamente” il Minotauro. Il mostro con testa di toro appare nella sua valenza ambigua di figura della *fictio* e al contempo frammento di uno strato abissale che resta inscalfibile (“petroso”). Assurge a simbolo della necessità di ricomposizione poetica minima pur di alimentare la mera vita materiale della scrittura, che va avanti, e deve farlo (si è notata pure l’eco dantesca di Paradiso VI, 140-142 nelle “righe infami e ladre – /mandala in cui di frusto in frusto accatto”).

Ma ancor più del rinvio dantesco, è qui l’intero mitologema del Minotauro di Leiris e Bataille a funzionare da *télescopage* allusivo. È Zanzotto stesso – significativamente in dialogo per quanto problematico col dedicatario Fortini – a collocare il tema del falso letterario, della *fictio*, in una sfera che per due dei suoi autori più cari e meno noti al canone italiano era tutta interna al sacro e alla religione, che doveva mettere il sacro a sistema preservandone la separatezza. Ed è proprio nelle “righe infami e ladre” della tecnica poetica che si registra il dialogo ordinario e pure sacro con la “madre-norma”. È cioè il gioco rituale con le norme anche poetiche a costituire – per scivolamenti, vuoti, e illeciti commessi – il terreno sacro in cui violare e vandalizzare le tradizioni, impugnare sentenze, rinnovare riti.

D’altronde già *E la madre-norma* del 1968 – l’altro componimento dedicato a Fortini – aveva annunciato il gioco di memorie consapevolmente fallaci, e quindi criminale, che costituisce la trasgressione in letteratura, il gioco di vero e di falso “minotaurizzati”.

Fino all’ultimo sangue  
io che sono l’esangue  
e l’ultimo sangue c’è,  
il renitente, grumo di Gennaro, milza.  
E mi faccio spazio davanti  
indietro e intorno, straccio le carte  
scritte, le reti di ogni arte,  
lingua o linguistica: torno  
senza arte né parte: ma attivante.  
E torna, per questo fare, la norma  
io come giolli sempre variabile e unico  
(Zanzotto 1999: 348).

Il gioco libero a oltranza con la norma si configura come rinnovamento della tradizione per mezzo di trasgressione. E se la norma è violata

– “l’ultimo sangue c’è” – è ancora un “io” a violarla: “torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo /e mi poemizzo a ogni cosa e insieme /dolenti mie parole estreme”, dice poco oltre Zanzotto (348). La madre-norma della forma è giocata durante la sua trasgressione. L’interdetto è immaginato nella sua violazione. E tutto il gioco futuro dei sonetti di fine anni Settanta, “ove la chiave parodica convive e si confonde con quella drammatica, e la galante-scherzosa con quella grave e patetica, con straordinari – e inusitati – effetti di indecidibilità assiologica” (Agosti 2015: 168), è appunto l’estremo, e sacro, nuovamente vincolante, spazio di apertura. La parola poetica si fa esperienza di sé come altro, jolly “variabile e unico” mentre si conosce.

Come ebbe a dire proprio Fortini, in consonanza con ciò che Zanzotto dice di Leiris, “Zanzotto dissemina i frammenti del suo ‘senso’, ma, a differenza degli amici-avversari, i ‘negatori’ delle avanguardie, tutti sottoponendoli a una rotazione, a una gravitazione, intorno a centri psichici e a nuclei riconoscibili del discorso” (Fortini 2017: 251). Il discorso zanzottiano si palesa pertanto nella lettura fortiniana quale codice costantemente riformato, lavoro sui suoi articoli e commi (“nuclei riconoscibili”, “centri”), che Zanzotto rotea, inverte, gira, rende superficie sdrucchiola per illustrare quel tessuto linguistico in cui avviene la finzione del sé, ma anche quella della norma.

Nei vuoti della norma, nel nuovo canone, nella nuova religiosità batailleana appariva la violenza, l’eccesso, il riso, l’espulsione di sé, certo. Ma – come aveva detto Zanzotto di Leiris nella postfazione a *Età d’uomo*, dodici anni prima della *Postilla* in coda all’*Ipersonetto* – dove c’è “l’imprendibile autovomitatore” c’è anche il “borghesuccio identificabilissimo”. L’ambiguità delle maschere sociali, dei riti, delle cerimonie, non svanisce né è sospesa nel sacro quotidiano. Resta ambiguamente il “microcosmo” poetico che è insieme “scivolo e guida” (Zanzotto 1966, 189 e 188).

Come di fronte alla norma trasgredita, che “torn[a] a capo ogni volta”, nello scritto dedicato a Leiris Zanzotto sottolinea la tenuta della finzione. Rimane una qualche unità in Leiris quando parla di sé, pur edotto dalle esperienze etnografiche di disincanto del mito dell’altro. Permangono – in un contesto culturale in cui si favoleggia di “io osservante, centrale” e di scienze umane che fanno quadro rassicurante, da industria culturale, anche della “presenza del linguaggio, prelingua e soprattutto lingua” nelle biografie – permangono in Leiris “campi semantici e organizzazioni psichiche sintetizzanti”, pur rimesse “sempre in discussione come in un

eterno caleidoscopio” (189). La poesia, la finzione viene indicata come scivolosa guida dal significante ai significati, dalle cose al paesaggio, dal falso al “vero e falso” – se dove c’è la norma c’è da subito l’illecito. Dov’è l’uomo della tauromachia, lì c’è anche il minotauro che gioca e che lotta: umano e animale tra sacro e profano, tra il labirinto del reale e la tecnica fantastica che reinventa la continuità, “sempre variabile e unico”.

## NOTE

- 1 Una lettura storicamente collocata della sovranità batailleana è in Agamben 1987, che sviluppa il nesso tra il concetto del sacro e la parallela proposta politica “comuniale” che nega ogni “realizzazione [...] di un presupposto comune” (116).
- 2 Una lettura dell’acefalo come “oltre-uomo” nietzschiano, come “immagine mitica che rievoca l’idiozia degli arconti delle cupe teogonie gnostiche che esistono solo per togliere senso compiuto al mondo” è in Canevari 2007: 75.
- 3 È quanto suggerisce l’efficace lettura di questi passaggi in Geroulanos 2010: 191-192: “Man is insufficient, incapable of claiming wholeness or autarchy” (191).
- 4 Negli appunti relativi a Bataille 1939: 559, riprodotti nelle *Œuvres complètes* (I: 684), Bataille prevede di riproporre l’articolo del 1939 aggiungendovi un passo da *Età d’uomo* sull’amore, dove si legge che “l’amore implica la propria negazione per il fatto che possedere il sacro è nello stesso tempo profanarlo e infine distruggerlo, spogliandolo un po’ alla volta del suo carattere di estraneità” (cf. Leiris 1945-46, ed. 2003: 112-113).
- 5 La vicenda del Collège è stata inquadrata da Hollier 1995, ma si vedano i documenti in Bataille 1999. Ampia ricostruzione del dibattito da una prospettiva etnoantropologica è in Albers 2018: 603-663, che vi indaga “un’estetica e una teoria letteraria ispirate da tratti sociologico-religiosi ed etnologici” (611).
- 6 Quella di Zanzotto traduttore di prosa (per le versioni poetiche si veda Zanzotto 2021) è stata un’avventura dal 1966 al 1977 per case editrici milanesi, perlopiù dal francese. Solo due nomi spiccano per una doppia prova: Honoré de Balzac, di cui rende per Garzanti *La ricerca dell’assoluto* (1975) e *Il medico di campagna* (1977), e Georges Bataille, di cui cura per Rizzoli il *Nietzsche* (nel 1970) e poi *La letteratura e il male* (1973).
- 7 Non si tratta di una “sacralizzazione del quotidiano”, ma di una quotidianità del sacro, come correttamente indica Albers 2018: 651, che rimanda anche al carteggio Leiris-Paulhan e alla preghiera leirisiana di reinserire la parola

“quotidienne” nel titolo, in vista della pubblicazione del testo nella *Nouvelle Revue Française*.

- 8 Una disamina dei motivi del sacro in *L'âge d'homme*, e della sua rilettura in chiave di *poésie* fino alla conclusione di *Fibrilles* è in Jefferson 2007: 269-282. Sempre dalla conclusione di *Fibrilles* parte Albers 2018: 446-447, dove la poesia è “sintesi di mimesis attiva e passiva, [...], commozione patica [...] e distanza ironica”. Qui (642-649) anche un’ampia analisi del coevo testo *Miroir de la tauromachie*, uscito in fascicolo separato, illustrato da Masson, per la rivista *Acéphale* nel luglio 1938.
- 9 Ancora Albers, interpretando lo stile tauromachico come “culto della possessione” da parte di chi – europeo – non vi ha accesso, individua il principio sintetico della scrittura autobiografica come “compenetrazione di ‘composizione’ e ‘proliferazione’ sul piano della frase” (2018: 433).
- 10 Nel capitolo su Blake, frutto di un lavoro decennale (una versione era apparsa su *Critique* nel 1948), nel paragrafo *La sovranità della poesia* leggiamo: “la poesia, che nega e distrugge il limite delle cose, ha essa sola la virtù di restituirlo per noi alla sua mancanza di limite; il mondo, in una parola, ci è dato quando l’immagine che noi abbiamo è *sacra*, perché tutto ciò che è sacro è poetico, e tutto ciò che è poetico è sacro” (Bataille 1957: 226; ed. 2006, 77).

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (1987), “Bataille e il paradosso della sovranità”, *Georges Bataille: il politico e il sacro*, ed. J. Risset, Napoli, Liguori, 115-19.
- Agosti, Stefano (2015), *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore (e-book).
- Albers, Irene (2018), *Der diskrete Charme der Anthropologie. Michel Leiris' ethnologische Poetik*, Konstanz, Konstanz University Press/Wallstein.
- Bataille, Georges (1933-34), “La structure psychologique du fascisme”, *La critique sociale*, 10/novembre 1933: 159-165, e 11/marzo 1934: 205-11; poi in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1970-1987, vol. 1: 339-71.
- (1935-36), “Le labyrinthe”, *Recherches philosophiques*, t. V, 1935-1936: 364-372; poi in *Œuvres complètes 1*: 433-41.
- (1936), “La conjuration sacrée”, *Acéphale*, 1/24 juin 1936: 2-4; poi in *Œuvres complètes 1*: 442-46.
- (1939), “Le sacré”, *Cahiers d'art*, 1-4/14: 47-50; poi in *Œuvres complètes 1*: 559-63.

- (1947), *La haine de la poésie*, Paris, Editions de Minuit, poi col titolo di *L'Impossible*, Paris, Editions de Minuit, 1962; poi in *Œuvres complètes 3*: 97-223.
- (1948), *Théorie de la religion*, in *Œuvres complètes 7*: 281-361.
- (1957), *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard; poi in *Œuvres complètes 9*: 179-316; trad. it. a cura di A. Zanzotto, *La letteratura e il male*, Milano, Rizzoli 1973, poi Milano SE, 2006.
- (1992), *La congiura sacra*, ed. M. Galletti, Torino, Bollati Boringhieri.
- (1999), *L'apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, ed. M. Galletti, Paris, Editions de la Différence.
- Bischof, Rita (2010), *Tragisches Lachen. Die Geschichte von "Acéphale"*, Berlin, Matthes&Seitz.
- Canevari, Matteo (2007), *La religiosità feroce. Studio sulla filosofia eterologica di Georges Bataille*, prefazione di S. Borutti, Firenze, Le Monnier.
- Cortellessa, Andrea (2021), *Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma-Bari, Laterza.
- Fortini, Franco (2017), *I poeti del Novecento (1977)*, ed. D. Santarone, con un saggio introduttivo di P. V. Mengaldo, Roma, Donzelli.
- Geroulanos, Stefanos (2010), *An Atheism that is not Humanist emerges in French Thought*, Stanford, Stanford University Press.
- Hollier, Denis (1995), *Le Collège de Sociologie. 1937-1939*, Paris, Gallimard.
- Jefferson, Ann (2007), *Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press.
- Leiris, Michel (1938), *Le sacré dans la vie quotidienne*, in Hollier 1995: 94-118.
- (1939), *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard (NRF); trad. it. a cura di A. Zanzotto, *Età d'uomo*, Milano, SE, 2003.
- (1945-46), "De la littérature considérée comme une tauromachie", in *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard 1946; ed. A. Zanzotto, *La letteratura considerata come tauromachia*, in *Età d'uomo*, Milano, SE, 2003: 11-23.
- Queneau, Raymond (1963), "Premières confrontations avec Hegel", *Critique*, agosto-settembre 195-196: 694-700.
- Zanzotto, Andrea (1999), *Le poesie e prose scelte*, eds. S. Dal Bianco, G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori.
- (2003), "Postfazione", in Michel Leiris, *Età d'uomo*, ed. A. Zanzotto, Milano, SE: 185-91.
- (2021), *Traduzioni, trapianti, imitazioni*, ed. G. Sandrini, Milano, Mondadori.

Massimo Palma è professore associato di filosofia politica all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Studioso del pensiero e della letteratura tedesca e francese del Novecento, ha scritto monografie su Walter Benjamin (*Benjamin e Niobe*, Editoriale Scientifica 2008), Eric Weil (*Studio su Eric Weil*, Unisob 2008) e Alexandre Kojève (*Politica e diritto in Kojève. Esilio sulla via maestra*, Editoriale Scientifica 2012), lo studio *Foto di gruppo con servo e signore. Mitologie hegeliane in Koyré, Strauss, Kojève, Bataille, Weil, Queneau* (Castelvecchi 2017), e il saggio *I tuoi occhi come pietre. Trauma e memoria in W.G. Sebald, Paul Celan, Charlotte Salomon* (Castelvecchi 2020). Ha curato opere di Max Weber (*Economia e società*, Donzelli 2003-2018), Walter Benjamin (*Senza scopo finale; Esperienza e povertà*, Castelvecchi 2017 e 2018) e Georges Bataille (*Piccole ricapitolazioni comiche*, Aragno 2015), Georg Heym (*Umbra Vitae*, Castelvecchi 2020); Fredric Jameson (*Dossier Benjamin*, Treccani 2022). | Massimo Palma is associate professor in Political Philosophy at Suor Orsola Benincasa University in Naples. He studies Twentieth German and French literature and thought. He has published books on Walter Benjamin (*Benjamin and Niobe*, Editoriale Scientifica 2008), Eric Weil (*Studio su Eric Weil*, Unisob 2008) e Alexandre Kojève (*Politics and Law in Kojève. Exile on Main Street*, Editoriale Scientifica 2012), the essay *Group Photo with Master and Servant. Hegelian Mythologies in Koyré, Strauss, Kojève, Bataille, Weil, Queneau* (Castelvecchi 2017), and *Your Eyes as Stones. Trauma and Memory in W.G. Sebald, Paul Celan, Charlotte Salomon* (Castelvecchi 2020). He has edited works by Max Weber (*Economy and Society*, Donzelli 2003-2018), Walter Benjamin (*No End Goal; Experience and Poverty*, Castelvecchi 2017 and 2018), Georges Bataille (*Little Comic Recapitulations*, Aragno 2015), Georg Heym (*Umbra Vitae*, Castelvecchi 2020), Fredric Jameson (*Dossier Benjamin*, Treccani 2022).



## *Al dios (fuera) del lugar*

### Forme, icone e oggetti del sacro in *Devocionario* di Ana Rossetti

*Al dios (fuera) del lugar*. Shapes, Icons and Objects of the Sacred in *Devocionario* by Ana Rossetti

Ida Grasso

Università della Calabria, Italy

#### SOMMARIO | ABSTRACT

Pubblicato undici anni dopo la fine della dittatura franchista, *Devocionario. Poesía íntima* (1986) di Ana Rossetti s'impone nel panorama lirico coevo per il massiccio ricorso ad un corredo tradizionale d'immagini della religione cristiana, risemantizzato nella direzione del racconto soggettivo del desiderio erotico. Attraverso l'analisi di liriche campione, s'intende ragionare sul senso complessivo di una così peculiare scelta stilistica e contenutistica, con la quale l'autrice sembra portare avanti una più ampia riflessione sulla dicibilità stessa del linguaggio poetico. In un contesto storico e culturale profondamente rinnovato, e liberato da ogni forma di controllo, la lirica di Ana Rossetti si confronta con l'oscura, indomabile forza di Eros, riconosciuta come l'unica realtà in grado di capovolgere e annientare norme e statuti del senso. | Published eleven years after the end of the Franco dictatorship, *Devocionario. Poesía íntima* (1986) by Ana Rossetti stands out in the lyrical panorama of the time for its massive recourse to a traditional set of images of the Christian religion, resemantised in the direction of the subjective tale of erotic desire. Through the analysis of sample poems, we intend to reason on the overall meaning of such a peculiar stylistic and content-related choice, with which the author seems to pursue a broader reflection on the very expressibility of poetic language. In a profoundly renewed historical and cultural context, and freed from all forms of control, Ana Rossetti's lyric poetry is confronted with the obscure, indomitable force of Eros, recognised as the only reality capable of overturning and annihilating norms and statutes of meaning.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Ana Rossetti, *Devocionario*, sacro, desiderio, mistica | Ana Rossetti, *Devocionario*, sacred, desire, mystical poetry

1 A quindici anni di distanza dalla morte del *caudillo* Francisco Franco, avvenuta il 20 novembre del 1975, l'accidentato processo di democratizzazione, faticosamente avviato nella penisola iberica sin dalla caduta del regime dittatoriale, può dirsi concluso. Gli anni Novanta dello scorso

secolo si aprono su uno scenario assai mutato rispetto al passato, caratterizzato da un processo di modernizzazione e di apertura della Spagna al confronto con le nazioni vicine. La capitale spagnola, che si attrezza con le altre città ad accogliere inusitate ondate di turismo internazionale, si trasforma progressivamente nel centro di un rinnovamento culturale ed estetico, che con un occhio puntato alle sperimentazioni artistiche d'ambito statunitense, incrocia al contempo i gusti, le tendenze, talora gli eccessi della società di massa.

Il consumo generalizzato di cultura – termine che, come lucidamente riassume José Carlos Mainer, “nunca ha significado tanto [...] como en los días de la transición” (Mainer, Juliá 2000: 147) – diventa uno dei fenomeni più vistosi nel secondo decennio post dittatura, dove “otros sentimientos” prendono il posto di “más sólidos ideales” (Mainer 1992: 66). Rispetto alla fine degli anni Settanta e alla prima metà della decade successiva, infatti, la rielaborazione collettiva dell'incubo del franchismo sembra orientarsi su un versante meno impegnato politicamente, e lontano da rigide posizioni ideologiche. La privatizzazione della vita economica, con i suoi incentivi all'iniziativa e al profitto individuale, ha il suo immediato riflesso nella vita artistica, che si presenta attraversata da un'ondata d'inusitata emotività, e di “aversión a lo definitivo, a lo orgánicamente estructurado” (Mainer 1992: 67). In ambito più specificamente letterario si assiste ad un fenomeno di “refundamentación de[l] ámbito íntimo, privado”: vittima della precarietà storica, il soggetto, che sente di aver vissuto sotto “continua amenaza de desposesión”, cerca rifugio in una sorta di “trance metaliterario” a cui arriva “por la vía de sus sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales” (Mainer 1992: 68). Le fertili zone della creazione letteraria si rivelano, dunque, “specchio e rifugio” per gli scrittori in cerca di maggiori certezze; attitudine, quest'ultima, che restituisce la complessità di un “periodo singular”, dove, precisa ancora Mainer, la “modernidad rampante” e l'aspirazione ad una società “más laica y razonadora” sono chiamate ancora a fare i conti con “credulidades y escepticismos”, le ombre persistenti, proiettate da una cultura tradizionale dominata da “arcaísmos sociológicos” (Mainer, Juliá 2000: 247).

La frattura insanabile, che aveva tragicamente segnato i confini tra due idee possibili di paese prima della guerra, e dopo, durante gli anni della dittatura, quando migliaia di individui furono costretti a scegliere la via dell'esilio e del definitivo allontanamento dal suolo patrio, sembra

ora ricomporsi in nome di una (apparente) felicità presente: un godimento effimero (di beni materiali, di denaro e di eccessi), che narcotizza e sospende il doloroso confronto con il passato. A sintetizzare efficacemente gli effetti concreti che, sul versante letterario, suscita l'aria di libertà in cui è avvolta la Spagna degli anni Novanta, concorrono le parole di Francisco Rico:

Donde más a gusto se mueven los nuevos autores, en efecto, es en ese dominio en que el individuo, en entornos familiares, en especial de la ciudad, es sólo él mismo y está solo consigo mismo, por determinantes que sean las circunstancias externas [...] ese dominio en que los datos y los factores objetivos se hacen incertidumbres, problemas, sentimientos, obsesiones, fantasías estrictamente personales, y el mundo consiste en la huella que las cosas dejan en el espíritu [...] No se trata, sin embargo, de dar rienda suelta a los subjetivismos a ultranza [...] ni tampoco de embarcarse en la introspección ni en las grandes travesías psicológicas, sino de privilegiar ese momento y ese lugar en que la realidad y los otros suscitan por fuerza una respuesta personal e intransferible, cuando está en juego el significado particular, para cada uno, de situaciones y experiencias que no tienen por qué ser particulares (Rico 1992: 90).

Il dominio dell'individuo, che ha definitivamente sostituito il dominio dell'ideologia, diventa il nucleo semantico intorno al quale s'irradiano posture soggettive che non disprezzano, al contrario, accolgono il confronto con la realtà, ma solo nella misura in cui tale apertura possa descriversi come contributo, semanticamente pregnante, all'allestimento della storia dell'"io". Uno sguardo sommario al romanzo spagnolo degli anni Novanta sembra confermare il punto di vista di Rico: pur nella sua varietà di ricerche e di stili – che non a caso Gabriele Morelli interpreta come un coraggioso tentativo di superamento della “visione polarizzata sull'ideologia della guerra civile” (Morelli 2021: 252) –, la prosa romanzesca innalza la barriera dell'intimismo e del culto del privato. Quando, al contrario, appare (raramente) il tema collettivo, anche nel suo aspetto politico (la Transizione, la guerra, la *posguerra*), si può dire con Constantino Bértolo che esso non subisce un trattamento mitologizzante o una lettura ideologizzante: la storia recente rimane sullo sfondo mentre “la privacidad se vive como sabiduría, único lugar posible frente a la crisis de cualquier otro tipo de valor” (Bértolo 1992: 298). Parimenti accade in ambito lirico, dove “los hechos transcendentales”, che cambiarono radicalmente la

vita culturale e artistica spagnola dopo la dittatura, assumono un rilievo decisivo nel cangiante ventaglio di possibilità e di sperimentazioni a cui accedono i giovani poeti, i quali finiscono per portare a estreme conseguenze il “trionfo del individualismo” e il “canto a la realidad cotidiana” (Cano Ballesta 2001: 21; 63-64).

Introducendo l'importante studio collettivo del 1995, che vuole essere un primo bilancio della poesia spagnola coeva, Giovanna Calabrò pone l'accento sull'autonomia delle singole poetiche, che rifiutando “monopoli o etichette da parte di chicchessia” si muovono in un “orizzonte di possibilità”, con un atteggiamento misto di “cautela e spregiudicatezza” (Calabrò 1995: 6). Ne viene fuori un panorama vario e cangiante, che respinge l'ipotesi di un resoconto definitivo: coniugando in modo libero l'istanza soggettiva (e i suoi corollari scopertamente intimisti, come la “celebración de lo cotidiano, la narratividad, el recurso a la anécdota, la evocación de un mundo común y trivial, los sentimientos personales”; Cano Ballesta 2002: 64) con strutture e forme della tradizione recente e passata, il genere lirico giunge ad accostamenti e stravolgimenti formali inauditi.

2 In questo contesto di “vorace onnicomprensività, rinuncia ai programmi poetici precostituiti, consapevolezza di una libertà vera e profonda che è la libertà dell'allegria” (Profeti 1994: 21), diventa oltremodo significativa la traiettoria lirica ed esistenziale di Ana Rossetti, pseudonimo di Ana Bueno de la Peña, che si impone nello scenario letterario spagnolo contemporaneo con *Los devaneos de Erato*, prima raccolta di versi, pubblicata nel 1980 a Valencia per l'editore Prometeo, e vincitrice del premio Gules. L'ingresso della poetessa andalusa nel panorama lirico coevo, in cui è presto riconosciuta, insieme ad autori come Luis García Montero e autrici come Blanca Andreu, tra le voci più autorevoli<sup>1</sup>, coincide con quel fenomeno di emancipazione delle voci liriche femminili, riconducibile alla “liberalización de las costumbres” propria dell'epoca post dittatoriale, e che dà avvio ad un lento processo di normalizzazione delle relazioni tra i sessi (Benegas 2017: 66). È facile immaginare quanto tale circostanza abbia in qualche modo condizionato la lettura di Ana Rossetti e buona parte delle interpretazioni critiche dedicate alla sua opera. Già nel 1994, nell'introduzione ad una selezione antologica delle liriche dell'autrice, pubblicata per l'editore Le Lettere, Maria Grazia Profeti, rifiutando *cliché* di genere, ammirevolmente provvedeva a liberare la lirica della poetessa dalle briglie di analisi femministe e invitava a “considerar[la] non ‘donna

che scrive poesia', ma poeta *tout court*" (Profeti 1994: 17). Non è, dunque, il caso di indugiare su tale questione, che tuttavia va tenuta in conto solo in quanto ulteriore indizio della complessità del panorama poetico spagnolo degli anni Ottanta e seguenti. Poiché se è vero che, a differenza della decade precedente, in questi anni la partecipazione attiva delle donne in ambito lirico si misura innanzitutto nella creazione di specifiche antologie di genere (Nadales 2016: 191), ed è proprio la compagine femminile a giocare un ruolo determinante nell'abbattimento delle frontiere tra io lirico e la biografia dell'autore (Benegas 2017: 67)<sup>2</sup>, tali dati non devono legittimare conclusioni affrettate sulla loro trasposizione su un piano culturale ed estetico<sup>3</sup>. Del resto, contro le "tantas etiquetas que posteriormente se han ido aplicando a diestro y siniestro" (Rossetti 1995: 190) si è sempre schierata la stessa Ana Bueno de la Peña, rifiutando ogni stereotipo classificatore, e rivendicando piuttosto l'originalità di una poetica in cui l'eroticismo, l'intimismo, l'ironia, la parodia, l'intertestualità sono solo alcune tra le possibili linee interpretative di un processo artistico, dove di pari passo alla "tarea creativa" si va delineando una cosmogonia di segni (Céspedes 1998: 5) che sposta il racconto dell'io sull'asse metatestuale. In particolare, è nel "giocosso meticciamiento di piani" o nella "pletora del gioco intertestuale" (Profeti 1994: 21) che si fa maggiormente visibile il tratto generazionale di una poesia attratta dai giochi e dagli scambi del sistema rappresentativo, volta a "una constante renovación y profundización de los viejos modelos" (Cano Ballesta 2001: 28). Tuttavia, Ana Rossetti si distacca dal novero dei poeti coetanei per il singolare, massiccio impiego della materia e del codice religioso, vero segno d'identità di una poesia lirica, che al suo apparire nell'atmosfera eccentrica e libertaria della Movida madrilena, non mancò di destare sconcerto e scalpore<sup>4</sup>.

Perché una giovane poetessa, cresciuta ed educata nella cattolicissima Spagna di Franco, che ha la fortuna di risvegliarsi venticinquenne all'alba di un'altra Spagna, quella di cui sarà interprete e gaudentemente partecipe, infonde la propria lirica della liturgia cristiana al punto da farne un tratto essenziale del suo universo lirico? Più concretamente: che tipo di operazione compie Ana Rossetti? E in cosa si misura la sua differenza rispetto ad altre poetiche iberiche, analoghe per contesto storico e culturale, rappresentanti di quella *poesía de la experiencia*, "tendencia dominante o mayoritaria" (Lanseros Sánchez 2016: 88) tra gli anni Ottanta e Novanta dello scorso secolo?

3 Tenterò di rispondere a queste domande soffermandomi sull'analisi di *Devocionario. Poesía íntima*, quarto libro della poetessa andalusa, stampato a Madrid nel 1986 per l'editore Visor, e vincitore nello stesso anno del Premio Rey Juan Carlos I. Con questa raccolta della metà degli anni Ottanta, ma assai decisiva per i futuri sviluppi della sua traiettoria poetica, Ana Rossetti continua l'esplorazione degli abissi del desiderio, avviata con la sua opera prima, *Los devaneos de Erato*, in cui il ricorso ai contenuti del mito (allusi nel titolo), e già in parte a quelli del sacro, è asservito ad un effetto di potenziamento della postura soggettiva su cui si regge il libro. Di questa medesima tensione tra il lontanissimo mondo classico e religioso e la realtà inquieta del soggetto, calato nella contemporaneità, si alimenta anche *Devocionario*, dove icone e oggetti della religione cristiana non soltanto si configurano come principali isotopie del macrotesto, ma agiscono al punto da condizionarne la struttura.

Nella lingua spagnola, con il sostantivo *devocionario* s'intende, infatti, comunemente un libro di preghiera: il termine allude a una raccolta di orazioni, selezionate dal *corpus* dottrinale della fede cristiana, distribuite in diverso modo, a seconda dell'uso dei fedeli. La sua funzione è quella di aiutare l'orante a scandire le preghiere nel tempo (la giornata, o l'anno liturgico). Con un *devocionario* si fondono insomma il tempo privato del culto e quello collettivo della cristianità. Al pari di un comune libro di preghiere *Devocionario* di Ana Rossetti presenta una strutturazione in parti: alla prima, senza titolo, seguono le successive due, nominate, rispettivamente *In conspectu angelorum* e *Divinas palabras*. Scanditi come suppliche e implorazioni all'interno delle sezioni i ricordi personali dell'io lirico (in particolare quelli ascrivibili all'età dell'infanzia e della prepubertà, l'età della scoperta dei primi impulsi sessuali, e della presa di coscienza della potenza perturbante del desiderio), si susseguono a istantanee del presente, che s'insinua, anche fuori del verso, nell'articolato apparato paratestuale, dove le dediche a personaggi reali si alternano a un gioco sofisticato di epigrafi in cui vi sono richiami a versi di canzoni pop, e a opere di natura letteraria e religiosa.

*Devocionario* di Ana Rossetti è, dunque, un libro di culto in cui la materia soggettiva (la *poesía íntima*, richiamata nel sottotitolo) giunge a scalzare la fede in entità trascendenti. L'aspetto collettivo, proprio di un comune *devocionario*, quello cioè della preghiera e della fede, è recuperato nell'apparato religioso su cui si incastona il libro: dalle icone sacrali come la Vergine Maria (richiamata esplicitamente nella prima lirica, *Festividad*

*del dulcísimo nombre*), ai santi (Santa Barbara, Santa Agnese, San Lorenzo, Santo Stefano, San Tommaso); dagli angeli, al demonio, passando per gli oggetti del culto (la croce, le reliquie) e della preghiera (rosari, *devocionarios*, messali, agiografie), le prime due sezioni del libro restituiscono un vasto campionario di *imagerie* religiosa di tradizione cristiana, che non scompare, ma senza dubbio si restringe nella terza sezione, dove invece risulta potenziato il meccanismo di citazioni (negli esergo che antecedono le liriche, o nella medesima struttura del verso) di squarci da salmi o da preghiere di teologici ecclesiastici, a cominciare dal caso magniloquente del riferimento, in esordio alla terza parte del libro, all'implorazione *Alma de Cristo, santificame*, che Sant'Ignazio di Loyola antepone ai suoi *Esercizi spirituali*. Tale bagaglio semiotico e culturale, afferente alle pratiche concrete del culto e della preghiera, essenziale per la strutturazione del macrotesto, è innanzitutto sottoposto a un consapevole rovesciamento di senso, volto a disorientare e sovvertire le aspettative del lettore. Si può, pertanto, essere d'accordo con Noni Benegas quando afferma che obiettivo principale di Ana Rossetti è "tomar un lenguaje sabiamente petrificado por la tradición, mezclarlo con referentes enormemente personales y, una vez embebido de ellos, obligarlo a decir cosas que jamás diría, quebrándolo" (Benegas 2017: 91). Gli esempi potrebbero essere numerosi. Ne scelgo soltanto tre, prelevandoli rispettivamente dalle parti in cui si compone il libro. Il primo, *Reliquia*:

*La más cierta belleza no resiste el esfuerzo de guardarla*  
Gerald Manley Hopkins

Apenas asomado el lívido destello  
la enardecida flor, hostigada y pujante,  
su violencia apresura.  
Desplegados los frunces, tanto caudal cautivo,  
desbórdase del cáliz, la llama estremecida  
y su cinta desprende e irisándose  
por tu vientre resbala.  
Nácar ardiente sobre el plumón del vello,  
sobre el negro emparrado de las ingles, vertido.  
Solícito el pañuelo  
quisiera retener del pálido granizo  
tan quemante diadema  
y tiende su gardenia de batista.

.....

El eco de tu huida en mi puerta aún clavado  
y la liviana tela es pájaro de yeso,  
rígida cartulina o dura nieve  
por la alfombra encrespando sus opacas estrellas  
(Rossetti 1998: 14)

In *Reliquia*, terzo componimento della prima parte del libro, l'oggetto devozionale richiamato nel titolo, con scoperta allusione feticista, altro non è che il fazzoletto con cui l'amante raccoglie il seme del coito, che il desiderio dell'io investe di una carica pulsionale erotica inaudita ("Solicito el pañuelo / quisiera retener del pálido granizo / tan quemante diadema / y tiende su gardenia de batista", vv. 10-13). Il processo di risemantizzazione dell'oggetto comune per mezzo dell'impiego del linguaggio sacrale è rafforzato da un ulteriore passaggio formale, che investe direttamente la dimensione del testo poetico. Nell'enumerare le vitali metafore floreali e vegetali associate al genitale maschile ("enardecida flor", v. 2; "cáliz", v. 3) già Tina Escaja in uno studio recente ne evidenziava la contrapposizione alla fredda fissità delle immagini finali ("pájaro de yeso", v. 15; "rígida cartulina o dura nieve", v. 16; "opacas estrellas" v. 17), che contribuirebbero a instaurare un'ulteriore identità semantica tra l'oggetto reliquia (il seme cristallizzato), e l'istante celebrato attraverso la lirica ("Una vez más se establece una asociación litúrgica y metapoética al constituirse la reliquia y el poema en los signos respectivos del cuerpo y del instante celebrado", Escaja 2013: 193)<sup>5</sup>. Dunque, il rovesciamento paradossale che investe il componimento, già a partire dal titolo, non si limita all'oggetto su cui si riversa la devozione dell'io, ma può estendersi perfino all'esperienza lirica, che diventa "signo intermedio que, aunque precario, permite la celebración del deseo y del silencio, la ilusión última de conservar y hacer presente la ausencia" (Escaja 2013: 194): reliquia è il fazzoletto intriso ma anche il verso che immortala un'esperienza entrata definitivamente nel mondo di ciò che è perduto ("El eco de tu huida en mi puerta aún clavado", v. 14)

In *De los pubis angélicos*, seconda lirica della seconda parte del libro (*In conspectu angelorum*), l'essenza eterea degli angeli e la loro tradizionale indefinizione sessuale diventa un pretesto per richiamare, nella sua potenza visiva, il "portento" enigmatico che si cela tra le gambe del transessuale Bibí Andersen, amica "adorata" della Rossetti, esplicitamente nominata nella dedica del componimento ("A mi adorada Bibí Andersen"), nonché personaggio assai popolare nella Madrid degli anni Ottanta, noto anche per la sua partecipazione a vari film di Pedro Almodóvar:

Divagar  
por la doble avenida de tus piernas,  
recorrer la ardiente miel pulida,  
demorarme y, en el promiscuo borde,  
donde el enigma embosca su portento,  
contenerme.  
El dedo titubea, no se atreve,  
la tan frágil censura traspasando  
– adherido triángulo que el elástico alisa –  
a saber qué le aguarda.  
A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles. (37)

La scottante verifica (“comprobar”) del “enigma”, perseguita dall’io lirico in modo esitante, tentennante (“El dedo titubea, no se atreve”, v. 7) trova finalmente (“por fin”) compimento nel verso finale, dove el “sexo de los ángeles” scoperto dalle insinuanti dita che oltrepassano la “frágil censura” (v. 8) imposta dall’indumento che lo contiene, è ‘comprovato’ nel momento stesso in cui si afferma nel verso (“A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles”, v. 11): il sesso di Bibí, celato, percepito unicamente attraverso il tatto, è rivelato, veduto perché detto.

In *De los pubis angélicos* trova conferma la vibrazione analogica su cui si costruisce *Reliquia*: nella “scioccante” identità semantica instaurata (sesso di Bibí / sesso degli angeli) è, infatti, possibile osservare un rivestimento della materia bassa per mezzo del linguaggio del sacro, asservito nuovamente ad un discorso metaletterario. Se in *Reliquia*, oltre al fazzoletto impregnato di seme, è la lirica stessa a definirsi come feticcio– il verso come il fazzoletto trattiene ciò che scivola via– nel componimento dedicato all’amica Bibí l’intimo luogo della ‘verifica’ può coincidere unicamente con l’intimo luogo della lirica, angolo allucinato del riconoscimento di una verità indicibile, una verità che dopo essere stata scoperta, per darsi ha bisogno di ‘altre’ parole.

Nel processo di ritrascrizione del senso che investe gli oggetti e le icone religiose presenti in *Devocionario* (che, come gli esempi menzionati dimostrano, è consustanziale a un più ampio discorso metalirico) è possibile rintracciare un diverso gradiente funzionale: per generalizzare, si potrebbe dire che tanto maggiore è il tratto sacrale tradizionalmente a essi attribuito, tanto più elevato è il processo di stravolgimento di senso a cui sono sottoposti. In *Santificame*, terzo esempio, prelevato dalla terza parte del macrotesto, l’imperativo con cui il fondatore della Compagnia di Gesù si

rivolge all'anima di Cristo per ottenere la santificazione, nel primo verso della sua preghiera (*Anima di Cristo, santificami*), ritorna a nominare il titolo della lirica, dove il progredire nella perfezione mediante l'osservanza dei precetti evangelici è interpretato dall'io lirico come graduale avvicinamento al godimento sessuale per mezzo della pratica autoerotica. In *Santificame* Ana Rossetti descrive la sperimentazione onanistica di un'adolescente, che per la prima volta, dinanzi all'immagine perturbante di un santo, "bello hermafrodita", conosce la masturbazione:

Quare tristis es, anima mea, et quare conturbas me?

Debía ser el alma,  
sí, era el alma la congoja aquella  
que anegaba mis rezos, y lenta discurría  
derramándose por el teclado blando  
del armónium cada vez que pulsaban  
la llave del celeste.

Debía ser el alma  
aquel desmayo mío, igualable tan sólo  
de los ardientes cirios a las lisas melenas  
si acaso mi misal se abría por la estampa  
de un bello hermafrodita con un nombre de santo.

Sì, lo sé, debía ser el alma  
el temor que sentía, la certeza,  
cuando el duro viril asentaba su albura  
– tan arrasada estaba de diamantes  
que la custodia de la plata parecía –  
de que una de mis manos incontenible y pálida  
siguiera resbalando  
despacio, muy despacio, por mi pelvis. (55)

La sistematica "elusione delle attese" (Profeti 1994: 17), conseguita nei campioni lirici precedentemente analizzati mediante un violento slittamento analogico, è portata a estreme conseguenze in *Santificame*. In questa lirica la ritrascrizione del senso del titolo, a partire dall'impiego del verbo con cui si conclude il primo verso della preghiera di Loyola (posta, come si è detto, in esergo alla sezione in cui il testo è contenuto),

va innanzitutto ripensata alla luce del riflesso della citazione dal Salmo 42 che accompagna i versi (“Quare tristis es, anima mea, et quare conturbas me?”). La tristezza dell’anima che si ripiega su se stessa, e che nei versi del Salmo cerca di trovare riparo nella speranza in Dio, si converte nei versi di Rossetti in vera e propria angoscia (“congoja”), timore del desiderio (v. 13), e sostanza stessa dell’anima (vv. 1-2), come lo svenimento (“desmayo”, v. 8), che è abbandono e cedimento definitivo al piacere. Un ulteriore livello di analisi farebbe emergere un dialogo fitto con la tradizione della lirica religiosa spagnola, e in particolare con la tradizione mistica, un gioco consapevole di citazioni e rimandi testuali, che si riannodano tra i micro-testi che compongono il libro. Tuttavia, obiettivo di questo discorso non è tanto (né solo) indagare il posizionamento di Ana Rossetti nell’ambito dei modelli letterari di riferimento (in primo luogo iberici), ma piuttosto valutare il senso complessivo di un’operazione che non contraddice, e che anzi porta ad estreme conseguenze gli effetti dello scenario storico in cui si costruisce. Ho insistito sul fatto che la poetessa si serve delle forme, delle icone e degli oggetti del sacro per raccontare in modo consapevolmente impudico le profondità del desiderio erotico: da un lato quello perturbante e sconvolgente scoperto dalla comunicanda dinanzi alla Croce, che apre “insólitos caminos en [la] sangre / – obediente hasta entonces – extra- viándola, / perturbando la blancura espectral / de [sus] sienes de niña [...]” *Festividad del dulcísimo nombre*, vv. 5-8); dall’altro quello adulto della donna (in cui la bambina si è trasformata), non più vittima di Eros (“Ni ángeles ni arcángeles / hay ya en mis santuarios, ni me muero de amor”, *Just Call the Angel of the Morning*, vv. 19-20), ma consapevole ormai che il desiderio è insidia pericolosa, proiezione luttuosa (“hay en toda caricia / una amenaza. En toda lengua un dardo”, *Muerte de los primogénitos*, vv. 14-15).

Le brevi sezioni di analisi dedicate a *Reliquia*, *De los pubis angélicos* e *Santificame* hanno consentito di rilevare che il segno sacrale che avviluppa, rispettivamente nelle tre liriche, il fazzoletto, l’angelo e le parole di Sant’Ignazio è capovolto in direzione di un materialismo erotico in cui il disorientamento del lettore non regge di fronte a un’ipotesi di scoronamento del sacro a vantaggio della materia bassa. Le basse istantanee della realtà (il fazzoletto sporco di seme, il sesso portento del transessuale Bibí Andersen, un astuccio duro fatto scivolare tra le gambe verso il pube) preservano intatta la loro natura indecorosa, che anzi, è doppiamente ricalcata dal trattamento formale a cui sono sottoposti. Nemmeno mi sembra che con tale materia (oggettuale e esperienziale) la poetessa intenda orientare il

suo discorso in una linea di recupero di contenuti e di pratiche ascrivibili a istanze ritenute superate dalle nuove contingenze storiche. Il problema che un libro come *Devocionario* pone non è tanto quello di riabilitare, nel tempo della post Transizione e della Movida, contenuti repressivi associabili all'atmosfera culturale propria all'epoca franchista, ma raccontare l'evento contingente, che privo ormai di argini contenitivi e coattivi, si plasma nella contaminazione con la brutale forza del desiderio.

Per fare questo Ana Rossetti ricorre alla tradizione religiosa, che maggiormente rispetto ad altre, si apre "alle frontiere della possibilità della comunicazione": sono le parole di cui si serve Giovanni Caravaggi (1995: 12) per descrivere il linguaggio letterario di San Juan de la Cruz, autore che con Santa Teresa forma parte del novero di letture che la medesima poeta ha riconosciuto tra le più decisive nell'articolazione della sua parabola lirica. Nell'esperienza della mistica spagnola del XVI secolo, la trasgressione del segno, gli slittamenti semantici tra irriducibili universi concettuali, la dilogia, si configurano tra gli strumenti prescelti per indirizzare il discorso sul divino. È proprio San Giovanni della Croce che giunge a servirsi in modo scoperto di motivi e tradizioni profane, infondendoli di nuovi significati spirituali, al fine di concedere al lettore la possibilità di riconoscere la veste formale antecedente alla costruzione del suo discorso. Sul versante opposto a quello dell'autore del *Cantico Spirituale*, Ana Rossetti facendo leva sull'ambiguità semantica implicita nel codice religioso, ma anche sulla sua convenzionalità (e dunque sulla sua riconoscibilità), si apre alla descrizione della vile realtà del desiderio (riprendendo, sull'asse tematico, la tradizionale contrapposizione Amore-Morte). Dunque in *Devocionario* le scelte formali e contenutistiche volte a invertire il segno del sacro non corrispondono ad implicito giudizio di valore, che porterebbe la poetessa a parodiare la tradizione religiosa a vantaggio di una materia bassa e inferiore, o al contrario, a innalzare l'impietosa faccia del reale mediante gli artifici del sacro. Il ricorso alla risemantizzazione delle strutture, delle icone e degli oggetti religiosi che si misura nella sua poesia va piuttosto interpretato come riflessione sulla dicibilità stessa del linguaggio poetico contro l'oscura, indomabile forza di Eros, quest'ultima riconosciuta come l'unica realtà in grado di capovolgere e annientare norme e statuti vigenti.

L'indicibilità della devozione su cui riflette la mistica di San Giovanni insinuando dubbi sui limiti stessi del linguaggio, debole di fronte "a ogni pretesa di comprensione non intuitiva" (Caravaggi 1995: 26), diventa nell'opera della Rossetti indicibilità del contingente, quando, fuori da

ogni possibile forma di schematizzazione (o catalogazione), esso si apre ai sussulti analogici del desiderio. In *Devocionario* le forme, le icone e gli oggetti del sacro non celano una realtà nascosta e repressa che scalpita per essere rappresentata, ma reggono la prova, proprio per la loro statutaria polisemia, di dire un reale caotico e abissale, inconoscibile perfino per il soggetto che lo sonda e lo percorre, spinto dal proprio personale delirio erotico. Perfettamente in linea con i maggiori rappresentati della *poesía de la experiencia* (Luis García Montero, Jon Juaristi, Vicente Gallego, per fare solo qualche nome), Ana Rossetti non rinuncia a svolgere un discorso sull'individualità, contaminando la "storia" dell'io lirico con molteplici addentellati autobiografici. Tuttavia, tale discorso, di per sé poco funzionale, è orientato, sull'asse metatestuale, a proporre un ragionamento sullo statuto stesso del genere lirico, nella cui capacità rappresentativa la poetessa dimostra di avere fiducia non aprioristicamente, ma sulla base delle possibilità offerte da consolidati codici formali tradizionali. Pur condividendo le ardite sperimentazioni, che attraverso la "cita paródica, el pastiche o la alusión irónica" la lirica iberica coltiva a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, assecondando, inoltre, una costante "mirada a obras del pasado" (Cano Ballesta 2001: 55 e 54), Ana Rossetti persegue la sua poetica "independiente" (Bianchi 2013: 25), costruendo un linguaggio simbolico che è veicolo di una profonda meditazione sulla capacità espressiva della lirica. Si comprende perché *Devocionario* costituisca un punto di svolta decisivo nella sua originalissima traiettoria lirica, anche rispetto alle successive raccolte poetiche (di cui "Llenar tu nombre" del 2008 è forse l'approdo estremo), in cui analogamente forme e contenuti sono piegati ad un discorso sulla "fuerza ilimitada, telúrica" della poesia (Rendón Infante 2013: 260): entità inafferrabile, che come la poetessa medesima afferma "conoce más de lo que el poeta sabe, dice más de lo que pretende y descubre más de lo que tenía previsto" (Rossetti 2013: 23).

A definire *Devocionario* tra i più riusciti libri di poesia spagnoli della seconda metà del Novecento non concorre tanto il seppur originale ricorso all'apparato religioso, ma piuttosto il suo dispiegamento formale ottenuto assecondando quelle che, in uno dei suoi importanti studi, Giovanni Pozzi definisce le due principali caratteristiche del linguaggio dei mistici: il lavoro sulle "componenti materiche della lingua che, permutate, ripetute, distribuite generano all'infinito significati che non sarebbero mai stati collegati fra loro per via concettuale" e la creazione di "giunture che non sarebbero mai state rilevate nella visione del mondo legata al discorso

ordinario” (Pozzi 1984: 31). Com’è noto, lo studioso svizzero si è a lungo interrogato sulla natura retorica delle “parole dell’estasi” definendone funzioni e strutture comunicative, e soprattutto fenomeni di trasgressione e di permutazione semantica a partire dalla loro contaminazione con il linguaggio corrente.

In *Devocionario* il fazzoletto-reliquia, l’angelo Bibí, l’orgasmo-“santificazione” sono mirabolanti congegni metaforici; strutturati su un altrettanto incredibile ipertrofia analogica, essi puntano ad una dilatazione del senso per mezzo dell’ambigua struttura del significante, che nel discorso mistico “diviene (...) produttore (non veicolo) di senso e esso stesso si tramuta in sistema semiotico di secondo, terzo grado”. L’effetto di questo spostamento trasgressivo e continuo sul versante del significante, nei versi di Ana Rossetti è asservito all’elaborazione di un modello formale (poetico) e contenutistico (o sistema) che, secondo la lezione dei mistici, rifiuta l’imperativo rappresentativo governato da verità ideologiche e ordinarie.

Gli effetti di tale scelta si possono misurare, sul versante lirico, in un moto di oscillazione continua tra presente e passato, rispetto ai quali l’io sistema i tasselli di una possibile storia individuale, ma a dispetto di qualunque ordine causale. In *Purificame*, terza lirica della terza sezione del libro, la tensione tra le due sfere temporali è portata a estreme conseguenze nel drammatico resoconto a cui giunge la voce lirica, costretta a ammettere (come si vede in particolare nei versi finali del componimento), di essere rimasta identica, ‘erede e alunna’, della ‘ferita e dolce bambina’ del tempo andato:

Mi niña, mi tirana, contemplándote  
 sé que todo es inútil, que me parezco a ti,  
 y que en ti permanezco voluntaria y cautiva.  
 Es mi memoria cárcel, tú mi estigma, mi orgullo,  
 yo albacea, boca divulgadora  
 que a tu dictado vive,  
 infancia, patria mía, niña mía, recuerdo. (vv. 41-47)

Al penultimo verso, la traduzione del sostantivo “dictado” in ‘dettato’, piuttosto che in ‘volere’, come più liberamente sceglie Maria Grazia Profeti, permetterebbe di cogliere (essendo condiviso il campo semantico dalla ‘bocca’ e dal ‘dettato’) il senso pieno del fortissimo *enjambement*. Nella contrapposizione tra la *niña* e la donna adulta, che si misurano nell’opposizione dei pronomi (“tú mi estigma, mi orgullo, / yo albacea,

boca divulgadora / que a tu dictado vive”), l’oscillazione tra i due tempi del soggetto, su cui si struttura il componimento, giunge al livello di massima tensione: se infatti in apertura al terzultimo verso il sostantivo *albacea* (letteralmente, l’esecutore materiale delle volontà del defunto) invita a considerare la *niña-tirana* come ente di un mondo ormai scomparso, di cui, appunto, l’io si presenta esecutore testamentario, il verbo “vive”, a conclusione del penultimo, illumina su una possibile esistenza futura che la bambina può continuare ad avere per mezzo della voce della donna adulta. Nella dimensione carceraria della memoria, in cui si confondono i nomi delle cose (“ya no me sé el nombre / de las cosas”, vv. 35-36)<sup>6</sup> e in cui tutto è inutile (“sé que todo es inútil”, v. 42), il soggetto trova una sua funzione privilegiata nell’apostolato al “dictado” della *niña* di cui è “boca divulgadora”.

Non è, dunque, un caso che *Devocionario* si apra con il racconto del primo incontro della bambina con le parole della devozione. In *Festividad del dulcísimo nombre*, questo il titolo del componimento in cui è richiamato il culto della madre di Gesù, la preghiera, stordimento percettivo, scuotimento interiore, perturbante piacere, apre “insólitos caminos en [la] sangre /—obediente hasta entonces—extraviándola”, fiaccando i sensi della *niña*, che nell’atto ripetuto della recitazione liturgica riconosce, al tempo stesso, un principio di libertà creativa e di piacere:

Yo te elegía nombres en mi devocionario.  
 No tuve otro maestro.  
 Sus páginas inmersas en tan terrible amor  
 acuciaban mi sed. Se abrían, dulcemente,  
 insólitos caminos en mi sangre  
 —obediente hasta entonces—extraviándola,  
 perturbando la blancura espectral  
 de mis sienes de niña cuando de los versículos,  
 las más bellas palabras, asentándose iban  
 en mi inocente lengua. (vv. 1-10)

Cristo sulla croce (di cui più avanti è richiamata l’immagine del costato ferito, v. 14) è riconosciuto come il destinatario prescelto e il “maestro” (v. 2) di un percorso di “elección” attraverso il quale la bambina varca la soglia dell’età adulta. A iniziare l’io lirico alla poesia non è l’incontro con la preghiera, ma la sonorità incessante di quest’ultima: le emozioni dirompenti descritte dopo l’atto della devozione, per mezzo della ripetizione

della “arrobada noticia” (i polsi innalzati fino alla vetrata traslucida, il messale caduto dalle mani) conducono a uno stato di annullamento fisico della *niña*, che con la bocca spalancata si predispone a accogliere il corpo di Cristo (“Y anulada, enamorada yo /entreabría mi boca, mientras mi cuerpo todo / tu cuerpo recibía”, vv. 27-29). Ritorna, in chiusura di componimento, l’icastica immagine della bocca allusa già al v. 10 dal dettaglio della “inocente lengua”, che si predisponeva a farsi dimora delle “più belle parole” dei versetti trascritti nel libro di preghiere. Con la simbolica unione con Cristo, consumata attraverso il sacramento della comunione, l’io accede a un nuovo linguaggio per mezzo del quale, nel mondo adulto, potrà nominare il mondo, libero dalle costrizioni imposte dall’ordinarietà del senso. I molteplici rivestimenti che, grazie all’incontro con la lingua del sacro, la poetessa adotta nel *Devocionario*, e ancora, gli oggetti, le icone e le forme della liturgia cristiana, nel loro moto di continua trascendenza in altro rispetto a ciò che sono, divengono conquista di totale libertà, fede in un linguaggio che, sull’esempio di quello mistico, finalmente, può rifiutare schemi, *doxa* e religioni per descrivere, con sguardo lucido e disincantato, il mondo lasciato in eredità dalla dittatura franchista. E rivelare, impietosamente, il dio assente nell’angelo in agguato venuto per sterminare gli innocenti: come Ramón e José, amanti ed eroinomani, morti per HIV, in memoria dei quali si chiude il libro.

## NOTE

- 1 Ne è indizio il fatto che nel 1984 l’editore Hiperión pubblica la raccolta *Indicios vehementes. Poesía 1979-1984*, che raccoglie tutta la produzione dell’autrice realizzata fino a quel momento.
- 2 “[...] la primera característica de esta poesía es que las fronteras entre el yo lírico y la biografía de sus autoras se tornan borrosas. Ningún episodio real o imaginario, por nimio o impropio que parezca, se resiste a ser nombrado” (Benegas 2017: 67).
- 3 “La libertad civil y educativa, moral y sexual está en raíz de una literatura que se expresa con crudeza de arrabal o con refinada suntuosidad no por venir de una mujer sino por ser producto de una elección literaria” (Mainer 2011: 814).
- 4 Va, tuttavia, segnalato che di contenuti afferenti alla tradizione religiosa si era già nutrita una parte della lirica femminile spagnola di *posguerra*. Rispetto ad autrici come Carmen Conde, Alfonsa de Torre, Gloria Fuertes, per le quali

il ricorso ad aspetti dell'*imagerie* cattolica si descriveva innanzitutto come strumento di un discorso sovversivo condotto contro la cultura patriarcale (Cfr. Payeras Grau 2013: 111-42), Ana Rossetti si mostra interessata all'aspetto simbolico e polisemantico, proprio del linguaggio della fede, piegato nei suoi versi a una riflessione sulla dicibilità stessa della lirica.

- 5 “El proceso al que asistimos es progresivo: del asomo y desbordamiento del semen (1-5), a su derrame (6-9), recogida en pañuelo (10-13) y final solidificación (15-16) a modo de celebración y permanencia última del breve instante que el poema, como el pañuelo o ‘tejido’, pretende recoger y glorificar” (Escaja 2013: 193).
- 6 “Pero, tanto el sigilo, que ya no me sé el nombre / de las cosas, ni de este sentimiento / que está sobrepasándome, dulce e impetuoso, / doloroso quizás, quizás desesperado. / En no atenderlo está mi vanagloria, / está mi precaución y mi obediencia” (60, vv. 35-40).

## **BIBLIOGRAFIA**

- Benegas, Noni (2017), *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*, Madrid, Fondo de cultura económica.
- Bértolo, Constantino (1992), “Introducción a la narrativa española actual”, *Historia y crítica de la literatura española: los nuevos nombres 1975-1990*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, vol. 9: 292-99.
- Bianchi, Marina (2013), “La poética independiente de Ana Rossetti”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 25-67.
- Calabrò, Giovanna (1995), “Introduzione”, *La poesia spagnola oggi. Una generazione dopo l'altra*, eds. G. Calabrò, M. di Pinto, Napoli, Pironti: 5-7.
- Cano Ballesta, Juan (2001), “Orientaciones recientes de la poesía española”, *Poesía española reciente (1980-2000)*, ed. J. C. Ballesta, Madrid, Cátedra: 21-64.
- Caravaggi, Giovanni (1995), “Introduzione”, San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. G. Caravaggi, Napoli, Liguori: 5-45.
- Céspedes, Alejandro (1998), “Un prólogo para los nuevos lectores”, Ana Rossetti, *Devocionario. Poesía íntima*, Barcelona, Plaza & Janés: 5-8.
- Escaja, Tina (2013), “Ludismo y culto al miedo en el Devocionario de Ana Rossetti”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 189-210.

- Lanseros Sánchez, Raquel (2016), “Poesía española de los años Ochenta y Noventa: una aproximación a la pluralidad estética del periodo a través de obras poéticas ajenas a la tendencia dominante”, *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, ed. R. Sánchez, Madrid, Akal: 85-98.
- Mainer, José Carlos (1992), “Cultura y sociedad”, *Historia y crítica de la literatura española: los nuevos nombres 1975-1990*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, vol 9: 54-71.
- (2011), “La literatura de la democracia”, *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, ed. J. C. Mainer, Barcelona, Crítica, vol. 7: 665-974.
- Mainer, José Carlos; Santos, Juliá (2000), *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza.
- Morelli, Gabriele (2021), *La cultura spagnola del Novecento. Storia, letteratura, arti, cinema*, Roma, Carocci.
- Nadales, María Rosal (2016), “Poesía española a finales del siglo XX (1980-2000). Los poetas, los temas”, *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, ed. R. Sánchez, Madrid, Akal: 189-97.
- Payeras Grau, María (2013), “Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía femenina contemporánea”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 11-142.
- Pozzi, Giovanni (1984), “Introduzione”, Maria Maddalena de’ Pazzi, *Le parole dell’estasi*, ed. G. Pozzi, Milano, Adelphi: 15-49.
- Rendón Infante, Olga (2013), “El prodigio poético: *Llenar tu nombre* de Ana Rossetti”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 253-76.
- Rico, Francisco, “De hoy para mañana: la literatura de la libertad”, *Historia y crítica de la literatura española: los nuevos nombres 1975-1990*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, vol 9: 86-93.
- Rossetti, Ana (1995), “Mis aprendizajes”, *La poesia spagnola oggi. Una generazione dopo l’altra*, eds. G. Calabrò, M. di Pinto, Napoli, Pironti: 187-90.
- Rossetti, Ana (1998), *Devocionario. Poesía íntima*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Rossetti, Ana (2013), “Apertura del III Seminario de Literatura Actual”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 21-24.

Ida Grasso è Ricercatrice (TDB) in Letteratura Spagnola all'Università della Calabria. I suoi studi s'incentrano sull'ambito lirico e romanzesco iberico otto-novecentesco e sulla sua ricezione sul versante italiano. Tra le sue pubblicazioni si segnalano: *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013, Premio "Opera Critica" 2013; Premio Internazionale "Runner up" Gadda Prize Harvard 2015); *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento* (ETS, 2020). Ha, inoltre, curato la traduzione italiana de *El árbol de la ciencia* di Pío Baroja per Marchese editore (2018). | Ida Grasso is Researcher in Spanish Literature at University of Calabria. Her studies focus on the Iberian lyric and romance of the nineteenth and twentieth centuries and its reception on the Italian side. She edited the Italian translation of *El árbol de la ciencia* by Pío Baroja (Marchese, 2018). Her book *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013) won the 2013 edition of the "Opera Critica" Prize, promoted by the Association of Comparative Studies "Sigismondo Malatesta", and the "Runner up" International Criticism Gadda Prize (Harvard 2015). She also published the monograph *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento* (ETS, 2020).



## Ritorno del fantastico

### Nota su religiosità e visione in *Klara and the Sun* di Kazuo Ishiguro

Return of the Fantastic. Note on Religiosity and Vision in *Klara and the Sun* by Kazuo Ishiguro

Marco Maggi

Università della Svizzera italiana, Switzerland

#### SOMMARIO | ABSTRACT

*Klara and the Sun*, il primo romanzo di Kazuo Ishiguro dal conferimento del Premio Nobel per la Letteratura nel 2017, fornisce un originale contributo alla letteratura sugli automi attraverso la tematizzazione della religiosità e del sacro. Per tale via il romanziere nippo-britannico instaura un confronto con la tradizione del genere fantastico, del quale è spia la fitta rete intertestuale che collega *Klara and the Sun* al racconto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann. Rispetto a questo antecedente, Ishiguro opera una rivalutazione della visione che gli consente di ricomporre le polarità, inverando il progetto di conciliazione di razionalità e irrazionalità soggiacente al genere fantastico. | *Klara and the Sun*, Kazuo Ishiguro's first novel since being awarded the Nobel Prize for Literature in 2017, makes an original contribution to automaton literature by thematising religiosity and the sacred. In this way, the Japanese-British novelist is led to a confrontation with the tradition of the fantastic genre, of which the dense intertextual network linking *Klara and the Sun* to E.T.A. Hoffmann's *Der Sandmann* is an example. Compared to this antecedent, Ishiguro re-evaluates vision, allowing him to re-compose its polarities, reintroducing the project of reconciliation of rationality and irrationality underlying the fantastic genre.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun*, E.T.A. Hoffmann, religiosità, fantastico | Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun*, E.T.A. Hoffmann, religiosity, fantastic

1 Nelle pagine finali di *Klara and the Sun*, l'ultimo romanzo di Kazuo Ishiguro (il primo dopo il conseguimento del Premio Nobel per la Letteratura nel 2017), la protagonista e voce narrante riflette sul mutamento intervenuto nella sua concezione del Sole, la divinità alla quale ha votato un culto e dalla quale crede di essere stata beneficiata con una grazia speciale: "I no longer fear that the Sun will feel cheated or misled, or that he will consider retribution" (Ishiguro 2021: 323). Al termine del suo percorso,

Klara si libera dell'immagine di *tremenda majestas* che l'aveva in precedenza impaurita, accedendo a un più maturo e liberante rapporto con il sacro.

Klara è un *Artificial Friend*, un automa progettato per alleviare la solitudine degli adolescenti di un indeterminato futuro. Nel corso del suo apprendimento della vita tra gli umani, Klara sviluppa la credenza che il Sole, alla cui energia devono il funzionamento i meccanismi che la compongono, sia in grado di guarire Josie, l'adolescente che le è stata affidata. La speranza è adempiuta nella conclusione del romanzo, senza che al lettore sia data la possibilità di sapere se, come nella ferma convinzione di Klara, ciò sia dovuto a un intervento soprannaturale.

L'accostamento tra il soprannaturale e la tecnologia, in particolar modo quella implicata nella generazione di androidi, costituisce da circa un paio di secoli una costante dell'immaginazione letteraria. Nella sua forma più frequente, tale prossimità si manifesta attraverso una "trasposizione" (Orlando 2017: 113-14) del *fascinum tremendum* esercitato dal sacro all'inquietudine causata dalle macchine e dalle loro potenzialità di emulazione dell'umano. Il tema è presente in *Klara and the Sun*, in particolare nella "sostituzione" da parte di automi che tocca in sorte al personaggio di Paul, il Padre, e che, in maniera diversa, si prospetta per la stessa Josie.

Nel romanzo di Ishiguro è presente tuttavia anche una specifica interrogazione sul soprannaturale. Accanto al "soprannaturale di trasposizione", che scandaglia l'inquietudine prodotta da macchine sempre più *like us* – aspetto che l'opera di Ishiguro condivide con quella esattamente contemporanea di Ian McEwan (2019), – in *Klara and the Sun* si assiste a una trasposizione del soprannaturale che, dalla prospettiva straniata e straniante degli automi, ripropone nel contemporaneo la questione della religiosità e del sacro.

L'esito di questa interrogazione è un'indecisione, una perplessità tra legge di natura e intervento soprannaturale, razionalità e irrazionalità, credito e credenza, che colloca *Klara and the Sun* esattamente "nel cuore del fantastico" (Caillois 1965, ed. 2004). L'intenzione di iscriversi all'interno di un genere che ha avuto il suo apogeo nel periodo del trapasso dall'Illuminismo al Romanticismo è d'altra parte confermata dal dialogo intertestuale che *Klara and the Sun* intrattiene, anche in chiave dialettica (in particolare intorno al tema della visione), con l'opera unanimemente considerata "il racconto esemplare della letteratura fantastica" (Boitani, Di Rocco 2013: 129), *Der Sandmann* di E. T. A. Hoffmann.

2 Le speculazioni teologiche di Klara hanno inizio nel negozio nel quale è esposta insieme ad Amici Artificiali di genere e generazioni differenti. In particolare, quando è collocata in vetrina ha modo di notare (la capacità di osservazione è la qualità principale riconosciuta da Direttrice, la responsabile del negozio) i supposti effetti benefici del Sole in due situazioni. In una prima occasione Klara si convince che i raggi solari letteralmente resuscitano un mendicante e il suo cane, che ella aveva creduto morti; in un'altra, ella crede che il Sole, offuscato dagli scarichi di un macchinario per la manutenzione stradale (la "Macchina Cootings"), irrompa e dissolva quei fumi per celebrare l'incontro casuale e commosso di un uomo e di una donna.

I ragionamenti di Klara confondono con tutta evidenza successione temporale e determinazione causale, incarnando il paralogismo (*post hoc, ergo propter hoc*) che, da Hume in poi, costituisce l'idolo polemico della scienza moderna – della quale peraltro le tecnologie adottate per costruire il suo corpo meccanico rappresentano le applicazioni più avanzate. Ma è proprio sulla base di simili pseudoragionamenti che Klara presume che il Sole possa guarire anche Josie, l'adolescente per la quale è stata acquistata. Josie soffre di un male misterioso, che potrebbe essere la conseguenza del "potenziamento" al quale ella, come altri coetanei, è stata sottoposta. Si tratta di un processo di *editing* genetico volto a migliorare la *performance* cognitiva, passibile tuttavia di effetti collaterali anche letali – il lettore intuisce che questo è stato il destino di Sal, la sorella maggiore di Josie. In quella tragica circostanza Chrissie, la madre di Josie, aveva tentato vanamente di sostituire la figlia scomparsa con un AF; ora, di fronte al presentarsi dei medesimi sintomi in Josie, ella si prepara a ripetere l'operazione con più accurata preparazione. Con la collaborazione di uno scienziato, Mr Capaldi, Chrissie progetta di sostituire Josie con Klara, una volta che questa, in virtù del suo spirito di osservazione, ne abbia assimilato in tutto e per tutto aspetto, movenze e personalità. Ma Klara usa il suo acume anche per elaborare un piano alternativo.

Sulla base delle osservazioni condotte dalla vetrina del negozio, ella si convince che il Sole possa elargire a Josie un "nutrimento speciale" in grado di guarirla. Con l'aiuto di Rick, un ragazzo non "potenziato" legato a Josie da tenera amicizia, Klara si reca nel fienile di Mr McBain, il luogo dove ella suppone che l'astro si riposi al termine del giorno, per offrire in olocausto la distruzione della "Macchina Cootings". Con l'aiuto del padre di Josie, e compromettendo le proprie stesse funzionalità<sup>1</sup>, l'automa riesce

nell'intento, salvo scoprire ben presto che quello manomesso non è l'unico esemplare di quella specie di macchinario. Sempre con l'aiuto di Rick, e mentre la situazione clinica di Josie sta precipitando, Klara si reca allora nuovamente al fienile, per implorare l'intervento del Sole, questa volta in nome dell'amore che lega la sua protetta al ragazzo. In concomitanza con un'anomala e dirompente apparizione del Sole, che letteralmente squarcia il cielo offuscato dalle nubi, le condizioni di salute di Josie iniziano improvvisamente a migliorare, finché ella, completamente ristabilita, parte per il *college*. Klara viene allora collocata nel Cortile, un deposito a cielo aperto dove evita la compagnia di altri AF dismessi per dedicarsi a riordinare i propri ricordi. Il romanzo si chiude circolarmente, con la visita casuale a quel luogo di abbandono da parte di Direttrice, anch'ella nel frattempo "sostituita".

3 Tra le recensioni che hanno accolto l'uscita del romanzo ha prevalso una lettura "secolare" di *Klara and the Sun*, che ha privilegiato in primo luogo il soprannaturale "di trasposizione". Secondo questa interpretazione, l'elemento perturbante della storia non consisterebbe tanto nel presunto intervento risanatore del Sole, quanto nell'incertezza su "how AFs think" (Askew 2021: 184); il sentimento religioso di Klara non rappresenterebbe dunque altro che una variazione su un tema classico del genere fantascientifico: *Do Androids Dream of (Nativity) Sheep?*

In altri casi, sempre in chiave secolarizzante, si è voluto rilevare nella storia un soprannaturale "di indulgenza" (Orlando 2017: 94-ss.). Il recensore dell'*Osservatore Romano* ha osservato che Klara prega il Sole "come se, invece che di un tempo futuro, lei facesse parte di un tempo passato, pre-umano o pre-culturale, se vogliamo, in cui l'astro è la divinità più immediata" (Clericuzio 2021); il culto praticato nel fienile di Mr McBain è, per il collaboratore di una nota rivista dedicata a *Technology and Society*, "something like a natural religion" (Lombardo 2021: 110) o, secondo *The Atlantic*, "an ancient nature cult", del quale Klara sarebbe "the improbable priestess" (Shulevitz 2021). La presenza del soprannaturale nel romanzo è riconosciuta, ma degradata attraverso l'equiparazione a forme primitive di religiosità.

Piuttosto che sulla religiosità degli automi, le ultime interpretazioni citate puntano sul significato allegorico della vicenda di Klara; ancora, sintomaticamente (perché lo si presumerebbe sensibile agli armonici teologici del romanzo), il quotidiano della Santa Sede, che si sofferma in

particolare sul tema della solitudine contemporanea: “Questo romanzo [...] si allontana da noi nel tempo e nello spazio per raccontare, in realtà, chi siamo noi oggi, dove siamo e dove rischiamo di andare” (Clericuzio 2021). *Klara and the Sun* viene interpretato come una favola, nella quale, anziché il mondo animale della tradizione, è il postumano lo specchio nel quale l’umano è invitato a riflettersi.

Minoritarie e isolate sono le voci che hanno riconosciuto nella religiosità e nel sacro un asse tematico portante del romanzo. In un intervento sulla rivista *doppiozero* si è parlato di una “vicenda senza Dio” pervasa da una spiritualità, “forse shintoista”, improntata all’imperativo della carità universale (Landi 2021). Più radicale la tesi sostenuta sul già citato *The Atlantic*, dove si scorge in Ishiguro l’aspirazione all’incantamento, o meglio al reincantamento, alla “restoration of magic to a disenchanted world”; piuttosto che dalle norme della *science-fiction*, allora, la storia di Klara appare regolata da una “fairy-tale logic”<sup>2</sup> (Shulevitz 2021), in linea, aggiungiamo noi, con l’universo narrativo di matrice arturiana dell’opera precedente dell’autore, *The Buried Giant* (2015).

4 In un’intervista concessa all’uscita di *Never Let Me Go* (2005), Ishiguro aveva autorizzato un’interpretazione allegorica (umanistica) del romanzo: scrivere sui cloni, aveva affermato, costituisce “a secular route to the Dostoevskyan question, What is a soul?” (Hunnewell 2008). Cloni o ginoidi che siano, non si vede ragione per non estendere a *Klara and the Sun* tale chiave di lettura. Ridurre tuttavia la presenza del soprannaturale nel romanzo a un reperto di epoche arcaiche (al quale forse, in futuro, anche gli automi guarderanno con indulgenza) significa tuttavia contraddire due elementi fondamentali dell’opera: l’assenza di ironia verso le credenze di Klara e l’evoluzione di tali credenze stesse.

Da un lato, l’ironia, tratto distintivo del soprannaturale d’indulgenza (Orlando 2017: 95), è neutralizzata dalla narrazione in prima persona da parte dell’AF<sup>3</sup>. Dall’altro lato, la concezione del sacro di Klara evolve mano a mano che si affina la sua esperienza del mondo: “Seeing her construct her own theodicy from the simple process of observing and reasoning is like watching the passage of 2,000 years over a few months” (Charles 2021). In particolare, la preghiera di scambio e la logica del sacrificio, alle quali è improntata la prima visita di Klara al “santuario” del Sole, sono oltrepassate, nella seconda visita, da una preghiera di intercessione e dalla logica dell’amore, di matrice shintoista o cristiana che sia (risuona

nella mente il versetto del Vangelo di Matteo, 9, 13: “Misericordiam volo et non sacrificium”).

All'estremo opposto, scrivere che Ishiguro, nella sua aspirazione al reincidentamento del mondo, “doesn't strive for uncanniness” (Shulevitz 2021), significa omettere una componente fondamentale del romanzo, l'aspetto che, secondo un recensore, fa del suo autore “one of the best pure mystery novelists around” (Finch 2021). Il lettore di *Klara and the Sun* percepisce proprio questo: “As soon as a mystery clarifies, another is born” (Finch 2021). Se poi, come suggerisce Todorov (ed. 2009), anziché *mystery*, denominiamo questo stato di incertezza con il termine “fantastico”, ci disponiamo a cogliere il complesso e calibratissimo equilibrio tra razionalità e irrazionalità, credito e credenza che struttura l'ultimo romanzo di Ishiguro.

5 Il nome dell'automa di Ishiguro richiama un celebre racconto di E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, nel quale Klara è la promessa sposa del protagonista Nathanael. A immagine del nome che porta, ella è l'incarnazione della razionalità e del buon senso (“Clara hatte die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen scharf sichtenden Verstand”, Hoffmann 1816); troppo prosaica, agli occhi di Nathanael, che invece appartiene alla schiera dei “Nebler und Schwebler”, degli “amanti delle ombre e delle nebbie” (Hoffmann 1816, ed. 1994: 19). Egli la rimprovera di avere un animo troppo tranquillo e riflessivo (“ruhiges, weiblich besonnenes Gemüt”), gelido e refrattario al mistero (“In dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen, das den Menschen oft mit unsichtbaren Armen umfaßt”); addirittura, in un accesso d'ira, la paragona a un automa (“Du lebloses, verdammtes Automat!”).

Vittima di un automa, la bella Olimpia costruita dallo scienziato Spalanzani, sarà com'è noto lo stesso Nathanael, che perisce per la propria unilaterale dedizione all'irrazionalità; ma nemmeno l'idillio piccolo borghese di cui è protagonista Klara, posto a suggello del racconto, suscita l'adesione di Hoffmann, che sembra piuttosto suggerire la necessità di non scindere i due elementi, razionalità e irrazionalità, realtà e immaginazione.

La Klara di Ishiguro incarna questo ideale, integrando, nell'inflessibile razionalità che regola i suoi circuiti, gli aneliti della fede, della speranza e dell'amore. In *Klara and the Sun*, inoltre, tale armonizzazione si compie grazie al senso della vista, che nel racconto di Hoffmann, in conformità

a un'influente tradizione (Jay 1994), è invece oggetto di inappellabile denigrazione.

Malefico sacerdote di un culto della visione (“Augen her, Augen her!”, Hoffmann 1816) è il deuteragonista di Nathanael, l'inquietante Coppelius. Questi – ancor più che il Dr Moreau di H. G. Wells, com'è stato proposto (Askew 2021: 183) – affiora nel romanzo di Ishiguro nella figura di Mr Capaldi, lo scienziato che coadiuva la madre nel tentativo di “sostituzione” di Josie con Klara. Inquietato dalla pulsione scopica di Mr Capaldi nei confronti dell'amica, Rick interpreta un disegno di Josie come un'inconscia confessione della lusinga rappresentata da quelle attenzioni:

‘Something up, Ricky?’  
‘Hmm. I was just wandering what these were supposed to be.’  
‘What do they look like?’  
‘These folks surrounding her. Am I to assume they’re aliens? It almost looks like instead of a head, they have, well, a giant eyeball. I’m sorry if I have this all wrong.’  
‘You haven’t got it all wrong.’ There was a coldness in her voice, and also a small fear. ‘Well, at least not really. They’re not aliens. They’re just... what they are.’  
‘All right. They’re an eyeball tribe. But what’s rather troubling is the way they’re all staring at her.’  
[...]  
‘Their eyes are really quite creepy. And what’s even creepier. It looks like she wants them to keep staring at her.’ (Ishiguro 2021: 138-39).

Più avanti nella storia è il padre di Josie, Paul, ad assumere i tratti di Coppelius. “Wild animal” (Ishiguro 2021: 207), “animal” (208) sono i curiosi nomignoli con i quali vezzeggia la figlia, similmente all'abitudine di Coppelius di rivolgersi a Nathanael e ai suoi fratelli apostrofandoli (malignamente) “kleine Bestien” (Hoffmann 1816).

Nel romanzo Paul assume altresì, ugualmente mutandole di segno, le vesti di Giuseppe Coppola, il “piemontesischer Mechanicus”<sup>4</sup> presunto *avatar* di Coppelius che rovescia sul tavolo di Nathanael una profusione di occhiali, telescopi e cannocchiali (sarà guardando attraverso uno di essi che il giovane si invaghirà dell'automa Olimpia). A sua volta Paul offre in dono a Josie “a small, rough-looking circular mirror mounted on a tiny stand” (Ishiguro 2021: 208). A differenza delle aberrazioni visive prodotte dalle lenti di Coppola, questo dispositivo è capace di rivelare “the way you

really look” (209) agli occhi degli altri. Ripensando alla sua esperienza tra gli umani, Klara identificherà proprio nello sguardo amoroso altrui ciò che rende ciascuno unico e insostituibile: “There was something very special, but it wasn’t inside Josie. It was inside those who loved her” (338)

La connotazione mortifera della visione nel racconto di Hoffmann è ribaltata da Ishiguro, per il quale essa assurge a luogo di accesso privilegiato al lato emotivo, irrazionale. In risposta alla madre di Josie, che rimpiange di non poter avere sentimenti come ritiene sia il caso di Klara, quest’ultima ribatte: “I believe I have many feelings. The more I observe, the more feelings become available to me” (111). Nell’integrazione di sentimento e osservazione resa possibile dalla visione, Ishiguro inverte il progetto di conciliazione tra razionale e irrazionale soggiacente al genere fantastico.

## NOTE

- 1 Trascura questo momento della vicenda Lombardo, che giudica Klara incapace di “willing self-abnegation” (2021: 116).
- 2 Nella sua esemplificazione l’autrice mescola in realtà fiaba e favola: “[...] Klara is incandescently good. She’s like the kind, wise beasts endowed with speech at the dawn of creation in C. S. Lewis’s Narnia. Or, with her capacity for selfless love, like a character in a Hans Christian Andersen story.”
- 3 Opzione tanto più significativa se messa a confronto con quella di McEwan (2019), che tratta il tema degli automi alla terza persona.
- 4 Per il travestimento soggiacente a questo personaggio, che arieggia la figura storica di Emanuele Tesauro, autore secentesco del *Cannocchiale aristotelico*, ci permettiamo di rinviare a Maggi 2008: XXVII-XXIX.

## BIBLIOGRAFIA

- Askew, Rie Kido (2021), “Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun* (London: Faber & Faber, 2021, pp. 1–307”, *社会システム研究*: 181-85.
- Boitani, Piero; Di Rocco, Emilia (2013), *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, Laterza.

- Caillois, Roger (1965), *Nel cuore del fantastico*, trad. it. a cura di L. Guarino, Milano, Abscondita, 2004.
- Charles, Ron (2021), “In Kazuo Ishiguro’s ‘Klara and the Sun,’ a robot tries to make sense of humanity”, *Washington Post*, March, 2, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/kazuo-ishiguro-klara-and-the-sun/2021/03/02/aea27332-7ab0-11eb-85cd-9b7fa90c8873\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/kazuo-ishiguro-klara-and-the-sun/2021/03/02/aea27332-7ab0-11eb-85cd-9b7fa90c8873_story.html).
- Clericuzio, Alessandro (2021), “Se la solitudine fa il giro del mondo”, *L’Osservatore Romano*, 16 giugno, <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2021-06/quo-134/se-la-solitudine-br-fa-il-giro-del-mondo.html>.
- Finch, Charles (2021), “Review: Kazuo Ishiguro’s new novel is one of his very best”, *Los Angeles Times*, February, 23, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2021-02-23/review-kazuo-ishiguro-klara-and-the-sun>.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1816), *Der Sandmann*, <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/sandmann/sandmann.html>; trad. it. a cura di A. Spaini, “L’orco insabbia”, *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994: 5-36.
- Hunnewell, Susannah (2008), “Kazuo Ishiguro: The Art of Fiction No. 196”, *Paris Review*, 184, Spring, <https://www.theparisreview.org/interviews/5829/the-art-of-fiction-no-196-kazuo-ishiguro>.
- Ishiguro, Kazuo (2021), *Klara and the Sun*, London, Faber & Faber; trad. it. di S. Basso, *Clara e il sole*, Torino, Einaudi, 2021.
- Jay, Martin (1994), *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Landi, Paolo (2021), “Klara and the Sun”, <https://www.doppiozero.com/materiali/kazuo-ishiguro-klara-and-sun>.
- Lombardo, William (2021), “Losing ourselves”, *New Atlantis: A Journal of Technology and Society*, 65, 110-16.
- Maggi, Marco (2008), “Il cannocchiale rovesciato”, introduzione a E. Tesauero, *Vocabolario italiano*, testo inedito a cura di M. Maggi, Olschki, 2008, pp. VII-XXX.
- McEwan, Ian (2019), *Machines Like Me*, London, Jonathan Cape; trad. it. di S. Basso, *Macchine come me*, Einaudi, 2019.
- Orlando, Francesco (2017), *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, prefazione di T. Pavel, Torino, Einaudi.

Shulevitz, Judith (2021), “The radiant inner life of a robot”, *The Atlantic*, March, 2, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/04/kazuo-ishiguro-klara-and-the-sun/618083/>.

Todorov, Tzvetan (ed. 2009), *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

Marco Maggi è professore straordinario di Letterature comparate e teoria della letteratura e direttore del Master in Lingua, letteratura e civiltà italiana all’Università della Svizzera italiana. Oltre a numerosi articoli, curatele ed edizioni di testi, ha pubblicato le monografie *Modernità visuale nei «Promessi Sposi»*. *Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio* (2019) e *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini* (2017). È membro del comitato scientifico della rivista *Arabeschi* e delle collane ‘Crossovers. New Perspectives on Complit’ (ibidem Press, Stuttgart) e ‘Istituto di studi italiani’ (Olschki). È responsabile del fondo Lea Ritter Santini presso la Fondazione Natalino Sapegno. Collabora regolarmente a “L’Indice” e ad altre testate. | Marco Maggi is Associate Professor of Comparative Literature and Literary Theory and director of the Master in Italian Language, Literature and Civilisation at the Università della Svizzera italiana. In addition to numerous articles, curations and editions of texts, he has published the monographs *Modernità visuale nei “Promessi Sposi”*. *Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio* (2019) and *Walter Benjamin e Dante. A constellation in the space of images* (2017). He is a member of the scientific board of the journal *Arabeschi* and the series ‘Crossovers. New Perspectives on Complit’ (ibidem Press, Stuttgart) and ‘Istituto di studi italiani’ (Olschki). He is curator of the Lea Ritter Santini papers at the Fondazione Natalino Sapegno. He is a regular contributor to *L’Indice dei libri del mese*.



# La religione nel teatro polacco contemporaneo fra tradizione e rivolta

Religion in Contemporary Polish Theatre Between Tradition and Revolt

Giulia Olga Fasoli

Sapienza Università di Roma, Italy

## SOMMARIO | ABSTRACT

La Chiesa ricopre ancora un ruolo di primo piano in Polonia per quanto riguarda questioni politico-sociali, mentre la società polacca sembra sempre meno disposta ad accettarne il ruolo di guida, vissuto come un'imposizione anacronistica. In questo articolo si osserva come lo scontro con l'autorità religiosa avvenga di frequente sui palchi dei teatri polacchi, che sono da sempre un luogo privilegiato per riflettere sull'identità del Paese. A fronte di un rapporto conflittuale con l'autorità religiosa, si vuole tuttavia approfondire anche il perdurare di un profondo senso del sacro che è testimonianza di un dialogo ancora vivo con la tradizione romantica e che si esprime nelle forme di un teatro rituale che in Polonia ha dimostrato di essere ancora fecondo. | The Church still plays a leading role in Poland with regard to political and social issues, while Polish society seems less and less willing to accept its leadership role, seen as an anachronistic imposition. In this article I observe how the clash with religious authority frequently occurs on the stages of Polish theatres, which have always been a privileged place to reflect on the identity of the country. In the face of a conflictual relationship with religious authority, however, I also intend to focus on the persistence of a profound sense of the sacred. This testifies a still vivid dialogue with the romantic tradition, which is expressed in the forms of a ritual theatre that in Poland proved to be still fruitful.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

teatro polacco contemporaneo, religione, censura, teatro rituale, post-1989 | *contemporary Polish theatre, religion, censorship, ritual theatre, post-1989*

*Bóg stworzył teatr dla tych, którym nie wystarcza Kościół*  
Dio creò il teatro per coloro che non si accontentano della Chiesa  
Juliusz Osterwa<sup>1</sup>

All'interno del panorama europeo degli ultimi trent'anni stiamo assistendo a un radicale ritorno della religione in tutte le sue manifestazioni fino ai fondamentalismi più radicali. In questo rinnovato clima culturale e sociale in costante sviluppo, la Polonia si inserisce in maniera a nostro avviso estremamente interessante, costituendo un punto di vista

privilegiato per osservare delle mutazioni all'interno della società e della politica comuni a molti altri Stati, ma che forse in questo Paese risultano ancora più evidenti perché portate alle loro estreme conseguenze.

Che la Polonia sia uno stato profondamente cattolico è confermato dal forte indirizzo preso in questa direzione dal Paese a partire dalla caduta dell'Unione Sovietica in poi. La ragione di uno sviluppo in questo senso va ricercata anche dall'enorme peso avuto da Karol Wojtyła, divenuto papa nel 1978, il quale giocò un ruolo essenziale nell'opposizione al regime sovietico, portando la Polonia, che fino ad allora era per tutti un "paese lontano", pressoché sconosciuto (come il resto dell'Europa oltrecortina), al centro del dibattito politico a livello europeo. In quegli anni la Chiesa in Polonia divenne baluardo di libertà e identità nazionale, contrapposta al duro regime totalitario subito dal Paese; è così che, dopo la caduta dell'Unione Sovietica, emerse una Chiesa polacca forte e vittoriosa. In confronto a quest'ultima la Chiesa cattolica in occidente sembrava decisamente più debole e secolarizzata e di conseguenza la Chiesa polacca si assunse il ruolo di promuovere l'evangelizzazione nel continente (Samerek 2009: 551).

Fino ai primi anni duemila il clero polacco si trovava sospeso tra correnti conservatrici che non vedevano di buon grado l'ingresso della Polonia nell'Unione Europea (avvenuto nel 2004) e fasce cosiddette liberali che al contrario intravedevano in questo un'occasione per la Polonia di giocare un ruolo di rilievo all'interno del panorama politico (Samerek 2009: 551). Quest'ultimo punto di vista veniva a trovarsi in linea con la visione di Karol Wojtyła, il quale aveva mutuato dal poeta e filosofo russo Vjačeslav Ivanov la metafora dei "due polmoni", occidentale e orientale<sup>2</sup>.

Dopo la morte di Wojtyła, occorsa nell'aprile del 2005, la Chiesa in Polonia dovette ritrovare un proprio assestamento e lo fece entrando con sempre più ingerenza nella politica interna del Paese, causando dure reazioni da parte della società civile, sempre meno incline a subirne i dettami.

Ripercorrere lo scenario politico-sociale consente di chiarire il contesto nel quale si inserisce il discorso portato avanti da un certo tipo di arte che cerca di confrontarsi, e spesso di scontrarsi, con questioni inerenti alla tematica religiosa e al sacro in senso più ampio. A fronte di un rapporto conflittuale con l'autorità religiosa, infatti, sembra interessante approfondire anche il perdurare, nella cultura polacca e in particolare all'interno del teatro, di un profondo senso del sacro che è testimonianza di un dialogo ancora vivo con la tradizione romantica. In un'ottica sostanzialmente anti-avanguardista, al centro di molte esperienze teatrali contemporanee

si colloca la ricerca di un teatro che si faccia ancora sede del rito. Con questa espressione ci riferiamo a una tipologia di teatro ben precisa che verrà approfondita più avanti, e che è stata spesso interpretata dagli artisti che vi si sono accostati come una sorta di veicolo per l'autorivelazione, simile al "lavoro su sé stessi" di Konstantin Stanislavskij (Salata, Kornas 2022: 291).

Tuttavia, prima di indagare le peculiarità del teatro rituale, sembra opportuno inserirne gli sviluppi nel più vasto panorama teatrale contemporaneo polacco che si confronta con la tematica religiosa, nell'ottica di fornire una prospettiva più ampia, per quanto non esaustiva, di questo genere di rappresentazioni. Per questa ragione affronteremo di seguito alcune problematiche riguardanti in primo luogo i rapporti fra teatro, politica e religione.

Prendendo in esame l'arco di tempo che segue la caduta del Muro e arriva fino ai nostri giorni, dobbiamo ancora tener presente il rinnovato contesto politico e sociale dispiegatosi in Polonia nel post '89. Gli anni immediatamente successivi al crollo dell'Unione Sovietica si rivelarono sorprendentemente poco produttivi sul versante teatrale; conseguenza di ciò era in parte la profonda crisi del teatro seguita all'introduzione della legge marziale del 1981 che comportò una forte riduzione dei fondi destinati al teatro, lo scioglimento di numerose compagnie, nonché un inasprimento della censura (Popiel 2007: 135). Il teatro polacco dopo il 1989 si trovava in un periodo di ricerca di nuove forme ed espressioni, nel tentativo di "ritrovare nuovi campi artistico-letterari, liberi dagli obblighi nazionali-risorgimentali" (Popiel 2007: 136); tuttavia tale fase di ricerca avrebbe dato suoi frutti solo molto più tardi. Privo del ruolo antagonista che ricopriva nei confronti del regime, il teatro polacco (che per paradosso veniva finanziato proprio dallo stesso regime cui si opponeva), veniva a trovarsi privo del suo fondamentale ruolo sociale.

All'alba del rinnovato assetto politico, non era solo la posizione nei confronti della Chiesa a risultare problematica all'interno del teatro in Polonia: in occasione delle prime libere elezioni parlamentari, tenutesi nel 1989, numerosi artisti presero parte attiva alla scena politica, supportando il radicale cambiamento in atto. Tuttavia tale coinvolgimento politico non ebbe ripercussioni significative sulla scena teatrale, rimanendo circoscritto alla dimensione privata dei singoli artisti (Krakowska, Niziołek 2022: 265). Il teatro sembrava d'un tratto volersi liberare da qualsiasi connotazione politica, dimostrando un'ostentata apoliticità e insieme la volontà di compiacere le esigenze del neoliberalismo (Krakowska, Niziołek 2022: 265).

La critica teatrale Dobrochna Ratajczakowa sottolinea la discrepanza fra un contesto socio-politico del tutto rinnovato e l'immobilismo del teatro dell'epoca, che nella prima stagione successiva alle libere elezioni si presentava in maniera del tutto simile agli anni precedenti:

Jesienią nowy rząd stanął do pracy niemal jednocześnie z teatrem. Tyle tylko, że teatr nie był nowy. Nie był nawet inny. Stało się tak niezależnie od zmienionej sytuacji, która pojawiła się przed nim jako swoiste wyzwanie i nadeszła pod hasłem wolności i pieniędzy. A może raczej odwrotnie – pieniądze i wolności. Przy czym te pierwsze miały stanowić gwarancję dla tej drugi. Tak się jednak złożyło, że do chwili obecnej teatr ani nie zdobył pieniędzy, ani nie zyskał wolności (Ratajczakowa 2006: 428)<sup>3</sup>.

L'avvento della nuova compagine politica si delineò dunque, secondo Ratajczakowa, come una sfida per il teatro polacco, che tentava così di trovare una propria strada verso l'indipendenza politica ed economica, tuttavia ancora oggi lontane dall'essere raggiunte.

Dopo la fine della censura e a fronte della fiducia riposta in una nuova drammaturgia che si facesse portavoce del nuovo contesto socio-culturale, si scoprì ben presto che da questo punto di vista il panorama era piuttosto desolante. Ratajczakowa vide forse per questa ragione “una dimensione simbolica” nel gesto del drammaturgo e poeta Tadeusz Różewicz di reinterpretare il suo capolavoro del 1960, *Kartoteka* [Cartoteca], spettacolo-simbolo della svolta del '56 e che rappresentava il disorientamento della società polacca del dopoguerra, facendone nel 1992 una *Kartoteka rozrzucona* [Cartoteca sparpagliata] (Popiel 2007: 135). Più che di uno spettacolo organico, si trattava infatti di dodici prove aperte per la regia dello stesso Różewicz, che miravano a rappresentare ancora una volta una profonda svolta politica e sociale avvenuta nel Paese. Il linguaggio teatrale utilizzato per queste prove sceniche diverrà programmatico: vi è un uso preponderante del linguaggio pubblicitario come di quello giornalistico, alternato a improbabili discorsi politici, il tutto volto a rappresentare lo smarrimento di una società delusa che ha perso ogni valore e riferimento culturale e che per l'appunto appare “sparpagliata”.

Tomasz Kireńczuk, già curatore del Dialog Festival di Breslavia e attualmente direttore del Santarcangelo Festival, in un'intervista di qualche anno fa ripercorreva le difficoltà incontrate dal teatro polacco dopo il 1989, riconoscendo come problematica principale, riguardante il futuro della società polacca, proprio il rapporto con la Chiesa:

I Polacchi sono stati divisi dalla storia (per via dei loro diversi atteggiamenti individuali nei confronti del partito comunista, dei diversi punti di vista sulle relazioni tra polacchi ed ebrei e sulla questione della partecipazione dei Polacchi all'Olocausto), dal presente (per via del loro atteggiamento difforme nei confronti di Lech Wałęsa, della valutazione delle riforme economiche e del processo di *lustracja*) e anche dal futuro (e dicendo ciò mi riferisco al dibattito sulla funzione e il ruolo della Chiesa nello Stato, alle posizioni dell'opinione pubblica nei confronti dell'aborto, alle relazioni con i popoli vicini, soprattutto con i russi, i tedeschi, i lituani e gli ucraini). Il Teatro, che non era in grado di includere tutti questi temi nell'ambito dei suoi interessi, si è automaticamente distanziato da una realtà che non era in grado di sviscerare, e ha poi impiegato moltissimi anni per tornare al centro del dialogo sociale (Pirri 2015).

Se negli anni successivi alla svolta del 1989, dunque, il teatro stentava a trovare un terreno fertile sul quale affrontare la tematica politica in senso ampio e in particolare il discorso attorno al ruolo della Chiesa nella società, negli ultimi anni la situazione sembra essere mutata. Kireńczuk colloca la svolta del teatro polacco degli ultimi trent'anni attorno al 1997 "grazie a una generazione di registi nati negli anni Ottanta, fine Settanta (Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Anna Augustynowicz, Jan Klata), che si sono formati dopo il regime comunista e che non nascono nel problematico contesto storico-politico-sociale del tramonto del comunismo" (Pirri 2015). Sottolinea poi l'importanza del proliferare, negli ultimi anni, di realtà indipendenti e private, come il teatro da lui diretto per molti anni a Cracovia, il Teatr Nowy (oggi Teatr Nowy Proxima, diretto da Piotr Sieklucki). Proprio sul palco di questo piccolo teatro vengono rappresentati non di rado spettacoli ritenuti controversi, come *Kora. Boska* [Kora. Divina], per la regia di Katarzyna Chlebny, che ha suscitato di recente intensi dissapori nella destra cattolica.

Protagonista dello spettacolo è la cantante rock Kora Jackowska, scomparsa nel 2018, della quale si immagina l'incontro in paradiso con le tre Madonne di Częstochowa, di Fatima e di Guadalupe. Nello spettacolo la Madonna si rivela nel suo volto più umano, mostrando al pubblico il suo dolore di donna:

– Miałam 12 lat i nikt mnie nie pytał o zdanie! Oto panna pocznie i porodzi syna, nie bój się, Maryjo, znajdziesz łaskę u Pana! Myślicie, że nie bolało? dopytuje rozgoryczona Matka Boska Częstochowska. – Jestem dzieckiem

niepokalanym, a tak bardzo pokalanym – wtóruje jej Matka Boska Fatimska (Gruszecka 2021)<sup>4</sup>.

Come nota Marta Gruszecka di *Gazeta Wyborcza*, queste parole pronunciate sulla scena suscitano una forte reazione emotiva nel pubblico; pensiamo, infatti, che sono ancora in atto (sebbene non con la frequenza e con la partecipazione del 2016 o del 2020) le proteste organizzate dal movimento per i diritti delle donne *Strajk Kobiet* a seguito della decisione del Tribunale Costituzionale polacco di vietare l'aborto anche in caso di gravi malformazioni del feto o di pericolo di vita per la madre (decisione che ad oggi ha già causato la morte di almeno due ragazze nel Paese). Nonostante il notevole successo di pubblico, nel dicembre 2021 il portale Polonia Christiana ha accusato lo spettacolo di blasfemia e ha persino lanciato una petizione contro il *Teatr Nowy* al riguardo. Il Ministero per i Beni Culturali polacco ha accolto tale petizione annunciando, il 17 gennaio 2022, che il *Teatr Nowy* non avrebbe ricevuto alcun tipo di finanziamento. La compagnia si è vista così negare fondi ministeriali per alcuni programmi che porta avanti oramai da anni, persino per il progetto per l'infanzia "Teatr Nowego Widza" [Teatro del Nuovo Spettatore], per cui otteneva di consueto fino a 150.000 złoty l'anno. Il direttore Piotr Sieklucki non ha dubbi sul fatto che si tratti di una censura mirata contro il teatro proprio a causa dello spettacolo *Kora. Boska*.

Già nel 2012 la stessa Katarzyna Chlebny aveva portato in scena lo spettacolo *Macabra Dolorosa*, nel quale veniva affrontato il tema dell'infanticidio partendo da un fatto di cronaca e rovesciando il punto di vista dello *Stabat Mater*, al quale si fa esplicito riferimento fin dal titolo, in una messinscena che assume tratti ben lontani da quelli di una lamentazione e che anzi porta sul palco la fascinazione del male e dell'orrore<sup>5</sup>. All'epoca, tuttavia, le critiche della destra cattolica non sfociarono in ripercussioni gravi come quelle occorse quest'anno per *Kora. Boska* e ciò rivela, a nostro avviso, come nel corso degli ultimi dieci anni la censura del governo (di frequente istigato dalle alte cariche del clero polacco) si sia intensificata fino ad avere delle ripercussioni molto pesanti in ambito artistico. Ancora più grave sembra ciò che sta avvenendo al *Teatr im. Słowackiego* di Cracovia, dove nel febbraio del 2022 è stata indetta una procedura col fine di sospendere il direttore Krzysztof Głuchowski dal proprio ruolo dopo essersi rifiutato di eliminare dalla programmazione del teatro lo spettacolo *Dziady* [La festa dei morti] di Maja Kleczewska, ritenuto offensivo e antipatriottico (Pitoń 2022).

In un interessante volume del 2010 che ripercorre i vent'anni del teatro polacco successivi al 1989, Iga Gańczarczyk si chiede se possano ancora esistere dei tabù nel teatro polacco contemporaneo (Gańczarczyk 2010: 369-380). Gańczarczyk sembra propendere per l'idea che il pubblico polacco sia ormai avvezzo a un tipo di teatro che intende provocare i suoi spettatori e non ne sia affatto sconvolto; riconosce Marian Pankowski quale predecessore di questo genere, che in Polonia ha raggiunto il suo apice negli anni Novanta con gli spettacoli di Krzysztof Warlikowski e più tardi di Jan Klata. A nostro avviso non è forse adatto parlare di tabù, e in questo senso siamo d'accordo con la conclusione a cui giunge Gańczarczyk, sebbene vi sia ancora una notevole difficoltà da parte del teatro di affrontare alcuni temi e di svincolarsi di conseguenza dall'autorità della Chiesa, la cui censura, come abbiamo visto, si è fatta ancora più intensa negli ultimi anni. Il teatro sembra in un certo senso riflettere quanto avviene nella società polacca, che assiste attonita a una serie di provvedimenti omofobici (pensiamo, per citare solo un esempio, alle "zone libere da LGBT" proclamate nel Paese e a causa delle quali l'Unione Europea ha timidamente minacciato delle sanzioni) o volti a ledere i diritti delle donne, provvedimenti dai quali nessuno, se non una netta minoranza, si sente rappresentato. È importante sottolineare come la stretta del governo polacco retto dal partito di Jarosław Kaczyński, il PiS (acronimo di *Prawo i Sprawiedliwość*, ovvero "Diritto e Giustizia"), abbia naturalmente un intento politico, volto a reprimere la forte apertura in senso europeista verso cui il Paese aveva iniziato ad avviarsi dalla fine degli anni Novanta.

Emanciparsi dall'egemonia della Chiesa è stato fino a oggi tanto difficile (se non del tutto impossibile) al punto che affrontare temi quali la religione e l'oppressione reale e simbolica della Chiesa cattolica è diventata per molti artisti la misura del loro impegno politico (Krakowska, Niziołek 2022: 263).

Una delle critiche più dure mosse negli ultimi anni alla Chiesa polacca è da individuare in alcuni passi dello spettacolo *Klątwa / The Curse* [La maledizione] per la regia del croato Oliver Frlić, andato in scena nel 2017 al Teatr Powszechny di Varsavia; in una scena, per esempio, un attore abbatte con una motosega un'enorme croce di legno, simbolo della visione mitica dell'identità polacca (Krakowska, Niziołek 2022: 263).

In una recente intervista ancora a Tomasz Kireńczuk, questi ripercorre la vicenda dello spettacolo, che ha suscitato moltissimo scalpore in Polonia (Frigerio, Kireńczuk 2021). *Klątwa / The Curse* è basato sul testo del celebre

drammaturgo polacco di fine Ottocento-inizio Novecento, Stanisław Wyspiański, ambientato in una campagna di provincia colpita da una terribile siccità. Il prete del villaggio, nel testo di Wyspiański, attribuisce la colpa agli abitanti spiegando che la piaga è causata dai loro peccati; tuttavia i contadini non sono ben disposti a riconoscere i propri torti e credono al contrario che la piaga sia causata dal comportamento del prete che intrattiene una relazione con la sua giovane governante, dalla quale ha avuto due figli. Il tragico epilogo del dramma vedrà la giovane governante ormai uscita di senno lanciare i suoi due bambini nel fuoco come sacrificio per placare la piaga ricaduta sul villaggio; gli abitanti si scagliano su di lei lanciandole sassi fino ad ucciderla, mentre il prete assiste alla scena senza fare nulla.

Frjić, nel portare in scena questo dramma, lo ha adattato alla contemporaneità affrontando il tema della pedofilia all'interno del clero polacco e delle responsabilità della Chiesa cattolica nella situazione politica odierna, in Polonia. Come afferma Kireńczuk:

ovviamente questo lavoro sollevò un grande polverone a livello politico e il Ministro per i Beni Culturali affermò che non voleva che fosse messo in scena e che non avrebbe finanziato alcun teatro o festival che ospitasse Frłjić. Il suo fu un attacco personale a un artista. A quel punto, però, io avevo già visto lo spettacolo e lo avevo trovato interessante sia dal punto di vista artistico che politico, anche perché in un Paese così cattolico e carico di problemi come la Polonia, dove la Chiesa detiene un potere enorme, sembrava importante invitare un regista straniero in grado di parlare di noi e delle nostre problematiche – dato che nessun artista polacco osava affrontare tali argomenti. Perciò, ancora prima che scoppiasse lo scandalo, io avevo già deciso di ospitare lo spettacolo al Dialog – Wrocław International Theatre Festival nell'edizione del 2017 (Frigerio, Kireńczuk 2021).

È interessante quanto affermato da Kireńczuk a proposito della difficoltà per un regista polacco di affrontare problematiche del genere e della conseguente necessità di uno sguardo esterno; ancor più rilevante pare inoltre la decisione di Frłjić, che è di origine croata, di rifarsi a un testo classico della tradizione drammaturgica polacca reinterpretandolo alla luce della contemporaneità di quel Paese, mostrata nelle sue declinazioni più abiette, e andando a mettere in scena un argomento ancora molto sensibile in Polonia<sup>6</sup>. La decisione di ospitare *Kłątwa* al Dialog Festival di Breslavia comportò il ritiro del finanziamento che il Ministero per i Beni Culturali

aveva già stanziato per il festival a sole tre settimane dall'inizio della manifestazione. Kireńczuk decise così di cancellare l'intero programma degli spettacoli prodotti in Polonia mantenendo solo quello di Frljić, che sarebbe stato coperto dalla vendita dei biglietti. A tutto ciò seguì un'enorme mobilitazione da parte di tutto l'ambiente artistico, fu istituito un *crowdfunding* e la situazione si risolse in tempi brevi, arrivando a coprire l'intero importo dei fondi inizialmente stanziati dal Ministero (Frigerio, Kireńczuk 2021).

Le difficoltà peraltro non riguardarono solo il finanziamento economico, ma anche una serie di proteste di fronte al Teatr Powszechny da parte di movimenti di estrema destra che tentarono di impedire l'accesso al teatro, per contrastare le quali dovette intervenire la polizia. Allo spettacolo si imputava di avere offeso i sentimenti religiosi e la tradizione della Chiesa cattolica (durante lo spettacolo campeggiava una statua di Karol Wojtyła con un cartello appeso al collo che recitava "difensore dei pedofili"), ragion per cui fu persino richiesto di inasprire le leggi per la protezione dei sentimenti religiosi. Le proteste proseguirono finché nel dicembre del 2017 un dipendente del Teatr Powszechny venne aggredito con una sostanza tossica (Mrozek 2020).

Da quanto esposto risultano evidenti le problematiche relative alla messinscena di un certo tipo di teatro che si scagliò in maniera diretta contro la Chiesa a partire dalla contemporaneità e, spesso, da fatti di cronaca. Non stupisce, dunque, che simili spettacoli siano ancora piuttosto rari all'interno del panorama teatrale polacco e che uno spettacolo come *Kłątwa*, così immerso nella realtà polacca, pur nei suoi risvolti più negativi, sia stato realizzato da un regista non polacco.

Parallelamente alla tipologia di teatro fin qui esposta, si vuole ora dar conto dell'esistenza di un altro filone di spettacoli, che affrontano la questione religiosa da un diverso punto di vista, ponendosi in un certo senso in dialogo con la tradizione romantica, che in Polonia ha avuto ampia risonanza fino ai nostri giorni; celebre è infatti la tesi di Maria Janion che individuò nel romanticismo un paradigma culturale che sopravvisse ben oltre l'Ottocento, risultando ancora vivo nel periodo sovietico e che forse persiste tuttora (Janion 2000: 25-ss).

Per romanticismo in questo contesto si intende una delle definizioni proposte dal filosofo Władysław Tatarkiewicz, per il quale si tratta di "una credenza nella natura spirituale dell'arte. Le questioni spirituali ne sono il tema, il contenuto, l'oggetto. Nelle parole di Brodziński: 'Per Omero tutto era carne, per i nostri romantici tutto è spirito'" (Tatarkiewicz 1971: 4).

Guardando alle produzioni teatrali dei più noti registi contemporanei potrebbe stupire l'elevata presenza di rivisitazioni di classici della drammaturgia di epoca romantica. Tuttavia, per spiegare come mai il paradigma romantico sia ancora a tal punto vivo in Polonia, sembra opportuno citare quanto affermato dalla studiosa Krystyna Jaworska:

“[...] il romanticismo viene fatto coincidere con lo spirito patriottico e con l'amore per la libertà, per cui evidenzia il filo che lega ad esso la lotta clandestina della Seconda guerra mondiale e poi Solidarność e non si tratta di forzature, in quanto in effetti la simbologia romantica rinasceva con la rinascita dei problemi. I due elementi identificati come cruciali sono in effetti comuni a tutti gli autori del periodo. È importante intendersi però sul loro significato. Il patriottismo non deve essere confuso con il nazionalismo: l'identità a cui si riferisce è identità culturale (spirituale, nella terminologia romantica) e non etnica o religiosa. Il rifiuto di un concetto “di sangue” della nazione viene per altro più volte manifestato nelle opere di Mickiewicz” (Jaworska 2009: 79).

Dunque, come afferma Jaworska, “la simbologia romantica rinasce con la rinascita dei problemi”, ed è così ancora oggi, a dimostrazione di quanto la cultura polacca porti avanti un dialogo vivo con la tradizione romantica. Di conseguenza non deve stupire che all'alba delle proteste del '68 polacco fu proprio la rappresentazione di un dramma di Adam Mickiewicz, *Dziady* [La festa dei morti], nel quale la lotta allo zar tiranno si fonde alla rivolta del protagonista a Dio che rimane silente di fronte alle pene del popolo polacco, a dare il via alle manifestazioni. E ancora oggi *Dziady* è un dramma con il quale in molti sentono la necessità di confrontarsi, da Michał Zadara, giovane regista polacco che nel 2016 ne portò in scena una rappresentazione di dodici ore, al lituano Eimuntas Nekrošius che a *Dziady* dedicò il suo ultimo lavoro, alla già citata Maja Kleczewska, la cui rappresentazione di *Dziady* del 2021 ha messo nuovamente in moto il sistema della censura.

Con la tradizione romantica e anche con i *Dziady* si confrontò lo stesso Jerzy Grotowski, rielaborandola all'interno del suo personale percorso di ricerca (pensiamo anche al *Kordian* di Słowacki, all'*Akropolis* di Wyspiański e al *Principe Costante* nell'adattamento di Słowacki). Di *Dziady*, portato in scena nel 1961 al Teatro delle 13 File di Opole, Grotowski decise di rappresentare solo le parti più legate alla dimensione rituale e spirituale (tema centrale è appunto la festa dei *Dziady*, una festa dei morti nella quale una figura simile a uno sciamano consente la comunicazione fra gli spiriti e i

vivi), tralasciando quasi del tutto la parte terza, più politica, ma mantenendone tuttavia il lungo monologo in cui il protagonista si ribella a Dio, in una “Grande Improvvisazione” (così il titolo della scena) che in più passi assume dei toni quasi blasfemi. La decisione di Grotowski di recuperare la tradizione romantica e di farlo sviluppandone trame legate alla dimensione rituale e spirituale ha notevolmente inciso su uno sviluppo in questo senso di gran parte del teatro successivo. Come sottolinea Marina Fabbri:

Nel teatro contemporaneo è stato Jerzy Grotowski in Polonia a continuare e, direi, a praticare, la “visione” di Artaud di un teatro che reimmetta nel circolo dell’esistenza umana la coscienza del mito. Lo ha fatto nei suoi spettacoli, raccogliendo in pieno la lezione romantica, lo ha fatto nel periodo successivo a quello degli spettacoli, nell’ambito di riferimenti completamente diversi, nella ricerca delle “Arti Rituali”. Il motore grotowskiano ha dato la spinta negli ultimi trent’anni a gran parte della ricerca teatrale in Polonia e nel mondo, ma ha anche richiesto agli esegeti e agli storici di applicare sempre di più i paradigmi dell’antropologia, della storia delle religioni, delle scienze sociali e psicologiche, alle loro analisi di fenomeni artistici non più solo riconducibili ad una sfera estetica (Fabbri 2000: 9).

Il rito, approfondito nei suoi risvolti antropologici e storici, dopo Grotowski si inserisce al centro della ricerca teatrale. Questa prospettiva ha portato a degli studi imprescindibili come quello di Leszek Kolankiewicz (Kolankiewicz 1999), il quale:

cerca nei fenomeni polacchi del teatro contemporaneo tracce di quel culto dionisiaco che sta all’origine della tragedia e del teatro, ma si spinge molto oltre il suo collega [Zbigniew Osinski]. Kolankiewicz vuole trovare nella storia della cultura polacca un rituale che richiami quello dionisiaco e sia dunque all’origine della nascita del teatro in Polonia. E lo cerca nel rito della festa dei morti (Fabbri 2000: 11).

Questo tipo di teatro sembra mettere in atto la ricerca proposta da Antonin Artaud verso un teatro che sia un luogo consacrato; come osserva Peter Brook nel suo celebre saggio *Lo spazio vuoto*, il teatro di Grotowski “è sacro perché sacro è il suo fine, perché occupa uno spazio molto preciso nella comunità e risponde a un bisogno che le chiese non possono più soddisfare. Il teatro di Grotowski più di ogni altro si avvicina all’ideale di Artaud” (Brook 1969 ed. 1998: 69). Di Peter Brook ricordiamo inoltre le parole con le quali apre il capitolo dedicato al Teatro Sacro: “per

esemplificare lo definisco Teatro Sacro, ma potremmo anche parlare di Teatro-dell’-Invisibile – Reso-Visibile. L’idea che il palcoscenico sia un luogo dove può apparire l’invisibile ha una forte presa sulla nostra immaginazione” (Brook 1969 ed. 1998: 53).

Quanto esemplificato da Brook nel suo capitolo sul Teatro Sacro è molto vicino a una tipologia di teatro che in Polonia non è nata con Grotowski, ma vanta una più lunga tradizione che affonda le proprie radici nel Teatr Reduta di Juliusz Osterwa di Mieczysław Limanowski, operante nel ventennio fra le due guerre (1919-1939). Kris Salata e Tadeusz Kornaś, in un nuovo e imprescindibile volume sulla storia del teatro polacco, ripercorrono la storia di questo genere sotto la definizione di Teatro Rituale:

The phenomena we refer to as ‘ritual theatre’ within the Polish tradition are closely related by influence and inspiration. [...] While each of these institutions developed its own practice and philosophy, they share in common a search for theatre as a transformative cultural action, performed by the actor-as-a-whole-person, acting on their own behalf in a renewed encounter with the spectator. All operated on the periphery of mainstream theatre [...] thriving in close proximity to nature and to the remnants of folk rites and oral cultures. (Salata, Kornaś 2022: 290).

Kris Salata approfondisce come il Teatr Reduta sia stato un punto di riferimento fondamentale per la formazione artistica di Jerzy Grotowski, il quale a sua volta determinò il proliferare di una serie di realtà successive al Teatr Laboratorium (come Gardzienice, Węgayty, Studium Teatralne, Chorea, Pieśń Kozła e Zar) che condividono la ricerca di un teatro al cui centro sia ancora presente il rito come momento di conoscenza e di trasformazione<sup>7</sup>. Una differenza dirimente tra il Teatr Reduta e Grotowski sta nel modo di ripensare i fondamenti etici e il dovere civico del teatro. Osterwa e Limanowski, infatti, si riferivano di frequente all’ideologia e alla mitologia cristiana (conservando tuttavia l’indipendenza dalla Chiesa) e le loro credenze religiose, così come la devozione alla letteratura romantica polacca (nella quale l’iconografia cristiana e quella nazionale si fondono in un tutt’uno), collocano Reduta all’interno del teatro religioso, che può essere considerato un caso unico nel suo genere in Polonia (Salata, Kornaś 2022: 293). Grotowski, al contrario, era alla ricerca di un teatro che offrisse una salvezza secolare, del tutto emancipata dalla religione cristiana, ed è in questa seconda accezione laica che il teatro rituale ha continuando a proliferare in Polonia.

Il discorso di Brook sull'invisibile reso visibile grazie alla messinscena teatrale, ricordato poc'anzi, è utile per introdurre il caso di un singolo spettacolo con il quale intendiamo concludere la nostra riflessione sulla religione nel teatro polacco e che è rappresentativo proprio dell'evoluzione di un filone di ricerche teatrali che guardano al passato recente delle esperienze di Grotowski (pur negando una filiazione diretta con quest'ultimo) e ancor più indietro alla tradizione romantica.

Si tratta dello spettacolo *Anhelli* del Teatr Zar di Breslavia, liberamente ispirato al poema di Juliusz Słowacki e rappresentato per la prima volta nel 2009; *Anhelli* è la terza parte del trittico *Ewangelie dzieciństwa* [I Vangeli dell'infanzia], realizzato a partire dal 2003, a seguito di viaggi di studio intrapresi dalla compagnia nel Caucaso a partire dal 1999. Il testo di Słowacki è in realtà pressoché assente dallo spettacolo, vengono recitati piuttosto brani provenienti dai Vangeli apocrifi, da *I fratelli Karamazov* e dai *Quaderni* di Simone Weil. Persino parlare di ruoli e di personaggi definiti all'interno dello spettacolo risulta difficile; la costruzione della messinscena ha infatti piuttosto delle profonde analogie con la struttura della messa, e in particolare della messa ortodossa (Kornaś 2017: 116).

Al riguardo è necessario approfondire il lavoro particolare che il Teatr Zar ha sviluppato a partire dalla fine degli anni Novanta. La ricerca della compagnia verte sul canto, in particolare sulla tradizione dei canti tradizionali georgiani e armeni, ma anche sardi e corsi e della tradizione greco-ortodossa. Il nome stesso della compagnia, "Zar", si riferisce ai canti funebri eseguiti nelle alte regioni del Caucaso nel nord-ovest della Georgia. Come sottolineato dal direttore del Teatr Zar, Jarosław Fret: "Il lavoro della compagnia nasce dalla convinzione che il teatro, contrariamente al *thea* greco, non debba essere solo guardato, ma soprattutto ascoltato".

Per tutta la durata dello spettacolo, come ha osservato ironicamente lo stesso Fret durante un nostro incontro, "non succede nulla" e "non si capisce chi sia stato a morire" perché l'azione comincia lì dove termina il poema di Słowacki. Gli attori si muovono sulla scena in una sorta di danza (l'espressione del corpo è un altro elemento fondamentale nella loro ricerca) e cantano alcune canzoni della tradizione slava ortodossa, greca, armena e sarda. Per Fret non è importante tanto capire la trama dello spettacolo, il teatro, a suo avviso, "funziona come la musica. Non si capisce Beethoven, Beethoven ha il senso che noi gli diamo ascoltandolo in base alle sensazioni che produce in noi".

In *Anhelli* si porta in scena l'abbandono del corpo da parte dell'anima

nel momento della morte. Lo spettacolo rappresenta i pochi minuti in cui si svolge l'addio, "ma si tratta di un processo destinato in verità a durare ore, quaranta giorni, un anno o più a lungo, poiché nella dimensione della morte il tempo perde la propria linearità". Il viaggio del protagonista del poema di Slowacki, accompagnato da un angelo, fa da sfondo narrativo allo spettacolo, nel suo tentativo di rappresentare il processo di liberazione dell'anima.

Questa tipologia di teatro di ricerca in Polonia è dunque fortemente in dialogo con temi legati alla religione e alla spiritualità, pur rimanendo molto distante dalla politica e dalla cronaca, e guardando al contrario alle proprie radici culturali nella costante ricerca di nuove forme. Ciò che lega simili esperienze teatrali contemporanee alla tradizione del teatro rituale è il tentativo di rendere visibile l'invisibile alla ricerca di una nuova sacralità laica<sup>8</sup>.

Per concludere, riportiamo le parole con cui, nel programma dello spettacolo *The Gospels of Childhood*, viene definito il lavoro del Teatr Zar, che a nostro avviso riassume l'essenza di quel che ancora oggi possiamo definire un teatro di tipo rituale, che sembra occupare un ruolo di primo piano all'interno del teatro di ricerca polacco:

Work by ZAR members addresses themes that in the contemporary world have been seemingly reserved for the religious domain. ZAR's conviction is influenced by the Polish Romantic ideal wherein art complements religion and, crucially, fills the dynamic chasm between the everyday and transcendent life (Teatr Zar: 2012).

#### NOTE

- 1 Cfr. Osterwa (1918-1923: ff. 91-92). Le traduzioni dei testi in lingua straniera non editi in italiano sono a cura dell'autrice.
- 2 Vjačeslav Ivanov, dopo aver confessato il Credo cattolico, aveva affermato, in una lettera a Charles du Bos: "di sentirmi per la prima volta ortodosso nella pienezza dell'accezione di questa parola, in pieno possesso del tesoro sacro, che era mio dal battesimo, e il cui godimento non era stato da anni libero da un sentimento di malessere, divenuto a poco a poco sofferenza, per essere staccato dall'altra metà di questo tesoro vivo di santità e di grazia, e di respirare, per così dire, come un tifico, che con un solo polmone" (Ivanov 1979: 90). Da qui l'affermazione di Karol Wojtyła: "Non si può respirare come

cristiani, direi di più, come cattolici, con un solo polmone; bisogna aver due polmoni, cioè quello orientale e quello occidentale” (Wojtyła 1980: 704).

- 3 “In autunno il nuovo governo si mise a lavoro all’incirca nello stesso momento del teatro. Solo che era il teatro a non essere nuovo. Non era neanche diverso. Ciò avvenne in maniera del tutto indipendente dal mutato contesto, che per il teatro si delineò come una sfida all’insegna della libertà e dei soldi. O piuttosto al contrario: dei soldi e della libertà. I primi dovevano costituire una garanzia per la seconda. Tuttavia è accaduto che ad oggi il teatro non ha ottenuto più soldi, né ha conquistato la libertà”.
- 4 “Avevo 12 anni e nessuno ha chiesto il mio parere! Ed ecco una vergine concepirà e partorirà un figlio, non temere, Maria, troverai la grazia del Signore! Pensate che non abbia fatto male? Chiede amareggiata la Madonna di Częstochowa. Sono una bambina immacolata, e così violata, le fa eco la Madonna di Fatima”.
- 5 La partitura dello spettacolo è pubblicata in italiano, cfr. Chlebny (2016).
- 6 Pensiamo anche al film *Kler* (2018) per la regia di Wojciech Smarzowski, che affronta il tema della pedofilia nel clero polacco in maniera a nostro avviso originale e intelligente, mostrando come i protagonisti siano allo stesso tempo vittime e carnefici. Il film ha avuto un enorme successo in Polonia, nonostante i numerosi tentativi di boicottaggio da parte del clero, cfr. ad es. “Katolickie Stowarzyszenie Dziennikarzy wzywa do bojkotu filmu ‘Kler’” (2018).
- 7 Per un approfondimento di alcune di queste realtà si segnalano le fondamentali monografie di T. Kornaś (1999; 2004; 2007; 2009; 2012; 2017).
- 8 Si tratta di un elemento centrale nel lavoro di Jerzy Grotowski: “Io parlo di ‘santità’ da miscredente: mi riferisco ad una ‘santità laica’. Se l’attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l’atto della Redenzione; si avvicina alla santità” (Grotowski 1993: 42).

## BIBLIOGRAFIA

- “Anhelli Skowyt. Spektakl Teatru Zar”, *Grotowski Institute.pl*. [04/09/2021]  
<https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/anhelli-skowyt/>
- Brook, Peter (1969), *The Empty Space*, New York, Discus Books, ed. it. F. Marotti, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.

- Chlebny, Katarzyna (2016), *Macabra Dolorosa. Varietà Dada in 14 canzoni*, ed. G. O. Fasoli, Roma, Lithos.
- Fabbri, Marina (2000), "Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito. Tradizione romantica e pratica contemporanea", *Teatro e Storia*, Annali 7 XV: 9-27.
- Frigerio, Simona Maria; Kireńczuk Tomasz (2021), "Tomasz Kireńczuk: il volto nuovo del teatro italiano", *In the net*. [4/09/2021] <https://www.inthenet.eu/2021/02/26/tomasz-kirenczuk-il-volto-nuovo-del-teatro-italiano/>
- Gańczarczyk, Iga (2010), "Czy istnieje jeszcze tabu we współczesnym polskim teatrze?", *20-lecie. Teatr polski po 1989*, ed. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków, Korporacja Ha!Art, UJ, PWST: 369-380.
- Grotowski, Jerzy (1993), *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni.
- Gruszecka, Marta (2021), "Teatr Nowy Proxima: Kora. Boska. A planety szaleją, szaleją...", *wyborcza.pl*. [25/03/2022] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,27781456,teatr-nowy-proxima-a-planety-szaleja-szaleja.html>
- Ivanov, Vjačeslav (1930), "Lettre à Charles Du Bos", *Correspondance d'un coin à l'autre*, ed. V. Ivanov, M. Gerschenson, Lausanne, L'âge d'homme.
- Janion, Maria (2000), "Zmierzch paradygmatu", *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa, Idem, Sic!: 19-34.
- Jaworska, Krystyna (2009), "Romanticismo e postmodernismo, ossia l'eredità romantica dopo il 1989", *Pl.it*, 3: 76-90. [23/10/2022] <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=855637>
- "Katolickie Stowarzyszenie Dziennikarzy wzywa do bojkotu filmu „Kler”" (2018) *gazeta wyborcza.pl*. [25/03/2022] <https://wyborcza.pl/7,75398,23969264,katolickie-stowarzyszenie-dziennikarzy-wzywa-do-bojkotu-filmu.html>
- Kolankiewicz, Leszek (1999), *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria.
- Kornaś, Tadeusz (1999), *Dziady. Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, Kraków, Księgarnia Akademicka.
- (2004), *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Kraków, Wydawnictwo Homini.
- (2007), *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre*, Warszawa, Instytut Teatralny.
- (2009), *Aniołom i światu widowisko*, Kraków, Wydawnictwo Homini.
- (2012), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Kraków, Wydawnictwo Homini – Tyniec, 2012.

- (2017), *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, Kraków, Uniwersytet Jagielloński.
- Krakowska, Joanna; Niziołek, Grzegorz (2022), "Political Theatres", *A History of Polish Theatre*, ed. K. Fazan, M. Kobialka, B. Lease, Cambridge, Cambridge University Press: 260-289.
- Mrozek, Witold (2020), "Jan Paweł II – obrońca pedofilii". Panowie Gliński, Kurski, Sellin! Przeproście twórców 'Kłątwy'", *Gazeta Wyborcza*. [4/09/202] <https://wyborcza.pl/7,112395,26501335,jan-pawel-ii-obronca-pedofilii-panowie-glinski-kurski.html>
- Osterwa, Juliusz (1918-1923), *Raptularz 1918-1923* (Diario 1918-1923), Museo Teatrale di Varsavia, ms. D 52 II
- Pirri, Chiara (2015), "Inquadrare il teatro di ricerca polacco. Una conversazione con Tomasz Kireńczuk", *Culture teatrali*. [03/09/2021] <https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/796-inquadrare-il-teatro-di-ricerca-polacco.html>
- Pitoń, Angelika (2022), "Związki zawodowe w teatrze im. Słowackiego przeciwne odwołaniu dyrektora. Co zrobi marszałek?", *wyborcza.pl*. [25/03/2022] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,28212123,zwiazki-zawodowe-w-teatrze-im-slowackiego-przeciwne-odwolaniu.html>
- Popiel, Jacek (2007), "Il teatro polacco dopo il 1989", *La lezione dei vecchi maestri*, ed. S. De Fanti, Udine, Forum: 135-156.
- Ratajczakowa, Dobrochna (2006), *W kryształach i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Salata, Kris; Kornas Tadeusz (2022), "Ritual Theatre", *A History of Polish Theatre*, ed. K. Fazan, M. Kobialka, B. Lease, Cambridge, Cambridge University Press: 290-313.
- Samerek, Piotr (2009), "La Chiesa cattolica in Polonia, Giovanni Paolo II e l'Europa", *Pl.it*, 3: 545-558. [23/10/2022], <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=855753>
- Tatarkiewicz, Władysław (1971), "Romantyzm, czyli rozpacz semantyka", *Pamiętnik Literacki*, 62/4: 3-21.
- Teatr Zar (2012), *The Gospels of Childhood Triptych*, Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago. [26/10/2022] <https://media.mcachicago.org/pdf/ISUJNFRD/teatr-zar.pdf>
- Wojtyła, Karol (1980), "Allocutio Lutetiae Parisiorum ad Christianos fratres a Sede Apostolica seiunctos habita" (Paris, 31 maggio 1980), *AAS (Acta Apostolicae Sedis)*, 72: 702-706. [26/10/2022] <https://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS-72-1980-ocr.pdf>

Giulia Olga Fasoli (Rome 1993) ha studiato lingua e letteratura russa, polacca e tedesca presso Sapienza Università di Roma, dove al momento frequenta il terzo anno di dottorato in Studi Germanici e Slavi. Il suo progetto di ricerca è incentrato sulla fase tarda del poeta e drammaturgo polacco Tadeusz Różewicz (1921-2014). In questo lavoro un'attenzione particolare è rivolta allo studio dei manoscritti dell'autore da una prospettiva critico-genetica. Si è dedicata anche a classici della letteratura polacca (Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz) e al teatro polacco. | Giulia Olga Fasoli (Rome 1993) studied Russian, Polish and German languages and literatures at Sapienza – University of Rome, where she is currently attending the third year of the doctoral course in Germanic and Slavic Studies. Her research project focuses on the late poetry of the Polish poet and playwright Tadeusz Różewicz (1921-2014). In this work a particular attention is given to the study of the poet's manuscripts from a critical-genetic point of view. She also wrote about classic Polish authors (Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz) and on Polish theatre.



# Raccontare un abito bianco: l'iconografia della sposa, tra sacro e profano, a partire da Pippa Bacca

The Story of a White Dress: Bride Iconographies, Between Sacred and Profane, Starting with Pippa Bacca

Beatrice Seligardi  
Università di Sassari, Italy

## SOMMARIO | ABSTRACT

Scopo del presente contributo è quello di riflettere sui significati religiosi e secolarizzati dell'iconografia della sposa a partire dalla performance *Sposa in viaggio* di Pippa Bacca, che si svolse nel 2008 e che si concluse, tragicamente, con la morte dell'artista. L'articolo si concentrerà meno sulla performance in quanto tale, e più sui racconti, narrativi e audiovisivi, che ne sono stati fatti successivamente all'interno del contesto italiano e francese: da un lato, la biografia/memoir di Giulia Morello *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!* (2015) e il documentario di Simone Manetti *Sono innamorato di Pippa Bacca* (2019); dall'altro il docufilm di Joël Curtz *La mariée* (2012) e il romanzo, a cavallo tra autofiction e saggio, di Nathalie Léger *La robe blanche* (2018). Attraverso un'analisi che prenderà in considerazione i rapporti tra parola e immagine, si cercherà di rintracciare la metamorfosi che l'abito bianco subisce all'interno di vari passaggi tra sfere culturali e mediali differenti, tra iconografia del sacro e secolarizzazione in chiave femminile. | The present article aims at reflecting on the religious and secular signification of the bride and the white dress along Pippa Bacca's 2008 performance *Brides on Tour*, which tragically ended up with the death of the artist. The focus will be less on the performance itself as on its narrative and audiovisual storytelling in the Italian and French contexts: Joël Curtz's documentary *La mariée* (2012), Giulia Morello's biography/memoir *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!* (2015), Nathalie Léger's autofiction/essay *La robe blanche* (2018) and Simone Manetti's recent film *Sono innamorato di Pippa Bacca* (2019) will be taken into account. The comparison between texts that rise questions about issues in the realm of mimesis theory (such as facts/fiction; word/image) will shed light on the iconography of the white dress and its metamorphosis.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

autofiction, performance, Pippa Bacca, memoir, documentario | autofiction, performance, Pippa Bacca, memoir, documentary

## 1 (Auto)ritratto

Prima immagine. L'occhio di una piccola videocamera – di quelle digitali, compatte, così diffuse nei primi anni 2000 – si staglia sullo sfondo di

una morbida stoffa bianca all'interno dello specchietto retrovisore di un camion. Il volto di chi sta filmando si intravede appena, mentre la camera si volge con un rapido movimento circolare da un lato all'altro dell'abitacolo, soffermandosi più lungamente sul guidatore. Chi filma è una donna vestita di bianco, con una corona fiorita a trattenere un velo altrettanto bianco tirato dietro i capelli. È un sorriso in movimento, quello che si riesce a distinguere a fatica, un viso che nella rifrazione del parabrezza e dello specchietto laterale si perde nel baluginio fantasmatico del tessuto che lo circonda.

Seconda immagine, questa volta evocata dalla parola scritta di un *memoir*. L'io narrante accende svogliatamente la televisione nella notte tra l'11 e il 12 aprile 2008. Un servizio del telegiornale notturno inquadra una donna vestita da sposa, anzi, "una sposa", mentre, dietro al guardrail di una strada, fa l'autostop, il pollice alzato all'interno di un guanto bianco.

Terza immagine. Nell'arazzo che campeggia sulla parete della sala da pranzo di un anonimo salotto, una donna pressoché nuda – dell'abito non è rimasto che un misero brandello, bianco – fugge, sul fondo della scena, da un cavaliere che la insegue, insieme a dei cani da caccia, all'interno di una pineta; in primo piano, l'esito della vicenda mostra la donna riversa – il lembo di tessuto superstiti giace sotto di lei, all'altezza del seno – mentre dalla sua schiena, aperta con un colpo di spada, il cavaliere trae il cuore per poi darlo in pasto ai cani.

Quarta e ultima immagine: una sposa vestita con un sontuoso abito color lilla – i fiori bianchi intrecciati nell'acconciatura – si appresta a posare, insieme al marito, in uno studio fotografico, mentre chi tiene in mano la telecamera – un uomo, evidentemente un parente – parla agli sposi in una lingua che scopriremo poi essere turco, commentando le loro espressioni di fronte al fotografo, incitandoli a mantenere uno sguardo serio e composto.

Queste quattro brevi descrizioni illustrano gli incipit di altrettante opere, filmiche e letterarie, incentrate intorno al racconto dell'ultima performance dell'artista milanese Pippa Bacca, *Brides on Tour – Spose in viaggio*, realizzata nel 2008. È piuttosto curioso come, considerandoli nell'ordine proposto, venga quasi riassunto l'intero arco della vicenda, passata alla ribalta sui media di informazione nello stesso anno. A partire dall'8 marzo 2008 Pippa Bacca – la donna che si filma all'inizio del docufilm *La mariée* (2012) di Joël Curtz – intraprende, insieme all'amica e collega artista Silvia Moro, un viaggio-performance in autostop – ecco l'immagine che

Giulia Morello vede alla televisione all'inizio del suo memoir biografico *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!* (2015) –, partendo da Milano con destinazione Gerusalemme. Le due donne, vestite entrambe con abiti da sposa molto particolari, dovrebbero attraversare i Balcani e alcuni paesi del Medio-Oriente, per toccare i luoghi recentemente colpiti dalla guerra. In ogni tappa, minuziosamente organizzata secondo un programma studiato da Pippa Bacca per ben due anni, l'artista milanese incontrerà alcune ostetriche, chiedendo loro di parlare della propria esperienza di levatrici mentre lei lava loro i piedi – al contempo l'abito della collega Moro verrà ricamato da altrettante donne del posto. Tuttavia, la performance subisce un cambiamento in corso d'opera: alle porte di Istanbul le due artiste decidono di proseguire il viaggio separatamente, con l'obiettivo di ricongiungersi a Gerusalemme. Il 30 marzo, a seguito della separazione, si perdono le tracce di Pippa Bacca, che non risponde più ai messaggi e alle telefonate. Tra l'11 e il 12 aprile verrà data notizia del ritrovamento del suo corpo, nudo, stuprato e ucciso, in un bosco nei pressi della cittadina di Gezbe – eccone la prefigurazione nell'arazzo descritto all'inizio del romanzo ibrido di Nathalie Léger *La robe blanche* (2018), che a sua volta fa riferimento a un quadro botticelliano (sul quale torneremo in seguito). L'assassino, l'ultima persona che aveva dato un passaggio a Pippa Bacca, sarebbe stato identificato e arrestato di lì a poco. Dell'artista, l'uomo aveva utilizzato, nei giorni successivi all'omicidio, sia il telefono che la videocamera, adoperando quest'ultima per fare alcune riprese al matrimonio della nipote – ecco chi è la sposa che appare all'inizio del documentario *Sono innamorato di Pippa Bacca* (2019) di Simone Manetti.

Si tratta di quattro opere molto diverse fra loro, dal momento che presentano regimi discorsivi differenti – parola scritta e immagini in movimento; modalità narrativa e documentazione; ricostruzione biografia e autofinzione –, ma vengono altresì percorse, fin dall'inizio, da un'unica immagine che si riferisce a un oggetto dal valore fortemente simbolico: l'abito bianco. Dall'integrità e dal candore che ne caratterizzano l'aspetto, visivo e descrittivo, all'inizio del viaggio, l'abito da sposa di Pippa Bacca si trasforma ben presto in uno spazio di assorbimento, di sedimentazione, impregnandosi delle tracce dei luoghi attraversati secondo un preciso disegno dell'artista, che intendeva, una volta rientrata, esibire il vestito indossato accanto a una sua copia, identica e immacolata, creata appositamente e rimasta tale a Milano. Ma di quel progetto, ben presto, cominciano a emergere, nelle narrazioni che hanno raccontato la performance, i tratti

frammentari, sempre più lacerati, fino a che l'abito, già ridotto a una massa informe in una vasca da bagno mentre Pippa lo pulisce con un sapone fatto di cenere, non si trasformerà in quell'ultimo straccio che avvolge il seno della dama uccisa nel dipinto di Botticelli. Ogni tentativo di ricostruire *Spose in viaggio* nelle narrazioni filmiche e romanzesche di chi è rimasto colpito dalla vicenda artistica e umana di Pippa Bacca si scontra con questa caduta dell'abito, una metamorfosi che dalla sacralità del biancore virginale volge sempre più verso una dimensione "profana", sino all'esito estremo di una vera e propria "profanazione" violenta.

## 2 **Ambiguità del bianco**

Nella sua ricostruzione del motivo del bianco attraverso la letteratura e la cultura ottocentesca – ma non solo –, Alberto Castoldi ne ha evidenziato immediatamente un aspetto cruciale: la sua intrinseca ambivalenza, la capacità di sussumere polarità tensive antitetiche a partire da un processo di significazione che varia a seconda dei periodi storici e delle culture, ma nel perpetuo ripetersi di alcune costanti. Il bianco, che può assommare o annullare in sé il resto della gamma cromatica, è il colore della verginità ma anche della morte, connota gli spettri così come la bellezza femminile divina, può essere vivido e brillante, ma anche opaco e coprente, è il colore della neve ma anche della luce abbacinante, è l'amorfo che deve ancora prendere sostanza, ma è anche simbolo di seduttività e fascinazione sessuale, è il perturbante della pelle coriacea di Moby Dick, ma è pure la pagina, o la tela, quando il processo creativo è ancora tutto in potenza, pronto a sprigionarsi (Castoldi 1998). Il bianco sembra dunque costituirsi, dalla mitologia greca alle culture africane, dai Pulcinella e Pierrot alle dame con l'unicorno, come luogo privilegiato dell'ambiguità, ma anche come spazio liminale, di soglia che separa l'età infantile da quella adulta, la vita dalla morte, il sé dall'Altro.

Non c'è dubbio che, a partire dalla diffusione piuttosto recente dell'abito bianco come vestito da sposa nei matrimoni di tradizione cristiana, avvenuta in Europa soprattutto a partire dal matrimonio della Regina Vittoria nel 1840 (Brennan 2017), su di esso il colore abbia funzionato, principalmente, come strumento simbolico portatore di "purezza", "candore virginale", "innocenza", connotando in senso ulteriormente "sacro" lo spazio religioso del rito matrimoniale: da un lato, il matrimonio *vincola*,

interpretando il significato di collegamento, ma anche di messa in obbligo, intrinseco nell’etimologia stessa della parola “religione”<sup>1</sup>; dall’altro, esso recupera una funzione antropologica iniziatica – collegata pure al colore bianco in numerose culture, come ricordato da Castoldi (1998) – che metamorfizza il corpo femminile, sancendone un passaggio sia intrinseco – dallo stato di ragazza-nubile a quello di donna-moglie-potenzialmente madre – che estrinseco – il potere sul corpo della donna passa dal padre al marito, ad esempio secondo un intendimento del diritto matrimoniale in Italia in uso perlomeno sino alla riforma del 1975, a partire dalla quale verrà finalmente stabilita la parità tra i coniugi<sup>2</sup>.

Il luore dell’abito da sposa nella tradizione cristiano-cattolica della modernità sembra proiettare la propria azione religiosamente deittica prima e dopo il matrimonio: prima del rituale, il corpo della donna non può e non deve essere toccato, dunque deve rimanere separato, considerato alla stregua di un’entità “sacra” proprio perché intoccabile, inviolabile; è solo in seguito al rito di iniziazione che anche la donna può partecipare del *contatto* con l’Altro (momento che spesso viene ulteriormente ritualizzato, se pensiamo all’esibizione del lenzuolo nuziale presente in molte culture, superficie materica sulla quale l’opposizione cromatica rosso-bianco agisce, nuovamente, in senso deittico, questa volta però nella direzione dell’unione e non della separazione).

Eppure, il biancore nuziale si fa anche portatore, decisamente inquietante, di un principio di annullamento del corpo, che può culminare nel momento ultimo della morte: d’altronde, è proprio la cultura vittoriana – quella a partire da cui l’abito bianco si diffonde nella moda anche popolare – a proporre immagini visive di corpi femminili morti vestiti di bianco, spose-cadaveri che si inseriscono, iconicamente, in una più vasta conflagrazione morbosa tra corpo femminile, rappresentazione mortifera e indagini mesmeriche in senso fantasmatico e fantasmagorico, e che si trasformano in oggetti di contemplazione estetica dal carattere fortemente reificato (Bronfen 1992, Violi 2004 e 2014).

Come vedremo fra poco, il modo in cui la performance *Brides on Tour* è stata raccontata tra narrazione letteraria e visiva, in seguito alla morte dell’artista, pare situarsi perfettamente all’interno di questa ambiguità: se da un lato risulteranno evidenti alcuni ricorsi, anche intertestuali, ascrivibili al modello agiografico, nell’esaltazione, dunque, di un intendimento “santificante” del bianco, dall’altro proprio la rappresentazione dell’abito, nel suo trasformarsi in straccio e materia

organica, suggerirà una lettura più contraddittoria, che inserisce *la robe blanche* di Pippa Bacca in una più ampia serie di riflessioni e opere artistiche sul rapporto tra donna, società e religione.

### 3 Il modello agiografico

Nelle opere di Giulia Morello e Simone Manetti, che significativamente si intitolano in modo decisamente consimile, il racconto di *Brides on Tour* prende la forma, sia letteraria che filmica, di un documentario biografico in cui è la vita, personale e artistica, di Pippa Bacca a essere posta in primo piano. Dell'esistenza dell'artista vengono accentuati, fin dal principio, i tratti di eccezionalità, capaci di attirare l'empatia e un'adesione, seppure parziale, al progetto artistico di *Spose in viaggio* da parte dell'istanza narrativa. D'altronde, l'espressione "sono innamorato/a di Pippa Bacca, chiedimi perché!" deriva da una performance decisamente intima della stessa Bacca, la quale, in seguito a una rottura con il fidanzato, aveva creato una serie di spille recanti questa scritta, che amici e parenti avrebbero indossato nella speranza che qualcuno richiedesse loro una risposta. Tanto l'io narrante del memoir di Morello quanto la macchina da presa di Manetti sottolineano la propria partecipazione attiva, da "seguaci" di Pippa Bacca che ripercorrono fisicamente le tappe lungo la ripetizione – seppur incompleta – del viaggio da lei compiuto nel corso della performance. Morello, il cui "io" narrante è preponderante, all'interno del testo, a marcare dunque l'ascendente che la figura di Bacca sortisce sul suo destino individuale, sperimenta sulla propria pelle l'esperienza dell'auto-stop – sistema di spostamento centrale da un punto di vista sia pragmatico che poetico nella performance *Spose in viaggio* – fino a Lubiana, in compagnia di una delle sorelle di Bacca, Rosie, replicando dunque anche "l'essere in due" di Pippa Bacca e Silvia Moro – benché, nel caso di Morello, Rosie funga anche e soprattutto da guida all'interno dell'opera più generale della sorella. Il documentario di Manetti, a sua volta, intervalla le interviste a familiari e conoscenti, così come alcuni estratti dal *footage* originale di Pippa Bacca, con inquadrature, sia fisse che in movimento, girate al giorno d'oggi negli stessi luoghi solcati dall'artista. Le immagini contemporanee, la cui compostezza formale stride con la grana pastosa e i movimenti bruschi della piccola videocamera usata in *Brides on Tour*, lasciano intendere una partecipazione silenziosa – Manetti non compare

mai in camera – eppure evidente del regista, sottolineata anche dal ricorso, in tali sequenze, di una musica spesso diegetica in senso empatico, dal carattere fortemente emotivo.

La sacralizzazione del corpo di Pippa Bacca – “santificato” non in quanto tale, ma solo se abbinato all’oggetto portatore del “sacro”, ossia l’abito bianco – viene resa manifesta nel memoir di Morello fin dalle prime pagine, e tutto il testo è costellato in modo continuo da riferimenti espliciti alla sfera “sacra”, “religiosa” della simbologia spozializia: “La sposa per definizione è generatrice di vita, di amore, è il puro, è il bianco. È la pace. È la possibilità di ricostruire e ricominciare. È un nuovo inizio” (Morello 2015: 11); e ancora: “Perché la sposa è il simbolo dell’amore, della purezza, della vita. E il giorno del matrimonio, almeno in teoria, rappresenta un momento di gioia condivisa” (ivi: 78). La lettura in senso esclusivamente positivo del biancore dell’abito – senza che dunque sul colore vengano gettate ombre più sottilmente inquietanti – viene ulteriormente rafforzata dall’opposizione tra il significato eminentemente religioso che l’abito da sposa aveva assunto per Pippa Bacca, come sottolineato a più riprese dai testimoni convocati sulla scena tanto da Morello quanto da Manetti, e quello “mondano”, “secolarizzato”, che avrebbe trasformato l’abito in un traghettatore di significati iscritti nella costruzione del genere femminile – quello da “vergine” a “seduttrice”. Quest’antinomia semantica, intrinseca all’immaginario culturale contemporaneo intorno all’abito da sposa, trova, nuovamente, una sistematica e dichiarata manifestazione nel testo di Morello, nel quale certe sentenze morali sembrano risuonare del lessico agiografico delle vite dei santi medievali:

Probabilmente ciò che ulteriormente genera confusione, e quindi pregiudizio, è l’immagine della sposa. Nel giorno del matrimonio la immaginiamo truccata e laccata, perfetta, bella, provocante e ineccepibile. Il vestito da sposa e il modo in cui Pippa lo indossa ha tutt’altro significato. Una forza simbolica enorme, ma non certo provocatrice (Morello 2015: 13).

“È stato travisato il concetto di abito, nella testa di tutti l’abito da sposa è qualcosa di attraente, scollato e provocante. Nessuno aveva in mente il suo abito” interviene Flavia (ivi: 62).

E proprio alle peculiarità dell’abito di Pippa Bacca, ricordate da parte di tutte e tutti gli intervistati, vengono dedicate (non solo nelle opere di Morello e Manetti, ma anche in quelle di Curtz e Léger) ampie pagine

e sequenze, a riprova della progressiva identificazione tra la maschera artistica di Pippa Bacca – al secolo Giuseppina Pasqualino di Marineo – e quella più specifica legata all’opera *Spose in viaggio*. Il vestito, firmato da Manuel Facchini (direttore artistico di Byblos), è una vera e propria opera d’arte carica, in ogni dettaglio, di un significato simbolico. Ciascun elemento è chiamato a svolgere una precisa funzione ritualistica, come dimostra la mantella-velo-sudario utilizzata durante la lavanda dei piedi ispirata, dichiaratamente, ai gesti dei pellegrini del Cammino di Santiago:

“Era un abito composto da tre parti: una mantella, una giacca sfiancata e un’ampia gonna con strascico. La mantella la utilizzava, oltre che come copricapo e mantellina, anche come strumento per asciugare i piedi durante le sue performance della lavanda dei piedi alle ostetriche dei Paesi attraversati. [...]”. La gonna è a forma di giglio, simbolo di purezza e innocenza e ogni strato della gonna ne rappresenta un petalo. La gonna è quindi costituita da undici veli realizzati in materiali naturali che simboleggiano gli undici Stati che le artiste avrebbero dovuto attraversare nel loro percorso. Su alcuni punti del vestito era posto un ricamo che rappresenta alcuni stilemi delle bandiere degli undici Paesi [...] così da sottolineare la multiculturalità del progetto. Usava una cuffietta fatta da lei all’uncinetto che le copriva i capelli così da adattarsi alle usanze dei Paesi musulmani. Inoltre Pippa aveva deciso di indossare delle scarpe bianche con i tacchi, anche questa scelta non è casuale ma altamente simbolica e piena di poesia. Il tacco è il simbolo della femminilità ma al contempo le scarpe con il tacco, come le donne ben sanno, sono scomode da portare. Essere donna e madre, così come il cammino che ognuno di noi può fare per costruire la pace, richiede sacrificio. Ma è possibile. Sì, è possibile (Morello 2015: 78-79).

Le chiose enfatiche e solenni, con cui l’io narrante del memoir di Morello spesso commenta i gesti o le caratteristiche della performance di Pippa Bacca, insistono sull’eccezionalità, dunque la “sacralità”, la separazione del corpo vestito di bianco di Pippa Bacca da un effettiva “contaminazione” con il mondo: benché l’abito fosse stato pensato per sporcarsi e intridersi, a poco a poco, delle atmosfere dei luoghi attraversati (da cui la volontà di lasciarlo sporcare e di accostarlo, una volta rientrata, a quello immacolato rimasto a Milano), non appare casuale la scelta di Morello di proporre, in chiusura del testo, un’affermazione dell’artista quanto mai significativa: “Potrebbe finire con le parole che Pippa scrisse in una delle cartoline che mandava dalle varie tappe di *Brides on Tour*: ‘Ho capito che

il senso di questo viaggio è mantenermi il più bianca possibile” (Morello 2015: 145).

Che il biancore fosse già inteso dall’artista nell’ottica di una paradossale immersione-separazione nel e dal mondo risulta anche dagli intertesti che vengono presentati, sotto forma di citazioni, tanto nel memoir di Morello quanto, ad esempio, sul sito internet [www.pippabacca.it](http://www.pippabacca.it) (curato dalla Fondazione Pippa Bacca), che furono scelti da Pippa Bacca stessa quali elementi ispiratori o rappresentativi del progetto *Spose in viaggio*. Si tratta, in particolare, di due testi poetici: la canzone di Fabrizio De André *Giovanna D’Arco* (1972) e *La ballata delle donne* di Edoardo Sanguineti (1982: 186). Le brevi strofe citate dall’uno e dall’altro componimento in *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!* sono altamente significative per poter leggere la ricezione di Pippa Bacca-sposa in viaggio quale emblema della separatezza-fusione con il mondo tipica dei santi e dei martiri. In particolare, la scelta dell’artista di apporre, all’inizio del comunicato stampa circa l’imminente partenza di *Brides on Tour*, la strofa della canzone di De André del 1972 – a sua volta traduzione del testo di Leonard Cohen di un anno anteriore – in cui a parlare in prima persona è la stessa Giovanna D’Arco, lascia presagire una proiezione fantasmatica intorno a una figura divenuta iconica eppure estremamente complessa, su cui sono andati sedimentandosi significati eterogenei e talora contraddittori – l’eroina epica, l’amazzone, la vergine, la santa, la soldatessa (Warner 1981). Il carattere potenzialmente bellico della Pulzella d’Orleans è tuttavia altamente demistificato nell’interpretazione di Cohen – De André – Bacca, in cui prevale proprio il rovesciamento dello spirito guerresco – culturalmente associato alla mascolinità – in quello pacifico della femminilità:

“Della guerra sono stanca ormai  
Al lavoro di un tempo tornerei  
A un vestito da sposa o qualcosa di bianco  
Per nascondere questa mia vocazione  
Al trionfo ed al pianto”<sup>3</sup>

La prossimità tra la figura dell’artista performer e quello della santa martirizzata appare tanto più significativo se letto alla luce delle somiglianze tra i processi di costruzione del divismo artistico femminile e quelli delle icone dei santi proposte da Elisabeth Bronfen e Barbara Strauman (2002): in entrambi i casi, sono in gioco una serie di opposizioni semantiche che si imprimono sul corpo, perennemente in tensione tra la sfera

pubblica dell'esposizione di sé e la solitudine della separazione, corpo esibito e perduto allo stesso tempo. E se la sofferenza, tipica della vita del/la martire, era già stata incorporata all'interno dello stesso statuto performativo di Pippa Bacca (la scomodità del vestito, molto pesante a causa dei vari strati, e delle scarpe), l'epilogo tragico sancisce definitivamente la metamorfosi "[dell'] artista-performer in una sposa-martire" (Marcheschi 2018): è a partire dal racconto mediatico della morte di Pippa Bacca che anche quello della sua impresa artistica diventa effettivamente "pubblico", in un corto-circuito che vede il messaggio sotteso a *Spose in viaggio* ulteriormente amplificato proprio a causa del suo eclatante e tragico fallimento. Eppure, quella violenza terribile, contro cui voleva stagliarsi il progetto performativo di Pippa Bacca e sotto cui soccombe la vita della stessa artista, viene, nei testi ispirati da *Brides on Tour*, sempre più adombrata nelle stesse pieghe di quell'abito bianco che pare presagire un proprio doppio inquietante.

#### 4 Il pannello caduto

Nei due componimenti che la poetessa Alda Merini (2008) dedicò a Pippa Bacca in seguito alla morte dell'artista, proprio l'abito bianco viene associato direttamente alla sfera semantica della morte, quasi si trattasse, più che di un abito da sposa, di una veste pensata per il rituale di passaggio definitivo, quello tra il mondo dei vivi e dei morti. In particolare, la poesia *A Pippa* viene recitata dalla stessa Merini nelle sequenze iniziali di *La Mariée*, mentre commenta il gesto di *Spose in viaggio* come quello di una follia "che è quella dei santi":

##### *A Pippa*

Abito bianco  
per andare a nozze con la tua morte  
e con quella di noi tutti  
Ti sei vestita di bianco  
ma siccome la tua anima mi sente  
ti vorrei dire che la morte  
non ha la faccia della violenza  
ma che è come un sospiro di madre  
che viene a prenderti dalla culla  
con mano leggera.

Non so cosa dirti  
io non credo nella  
bontà della gente  
ho già sperimentato tanto dolore  
ma è come se vedessi la mia anima  
vestita a nozze  
che scappa dal mondo  
per non gridare.

È significativo come nel film di Curtz la lettura di Merini sia accostata ad alcune immagini del *footage* di Pippa Bacca, in cui l'artista, durante una delle tappe, è intenta a lavare l'abito con la lisciva, un detersivo composto dalle ceneri ricavate da una serie di oggetti che, a ridosso della partenza, Pippa Bacca e Silvia Moro avevano chiesto di bruciare appositamente per l'occasione ad amici e parenti. L'inquadratura indugia sull'abito immerso nella vasca da bagno, reso informe dal contatto con l'acqua, lontano sia dal modello immacolato rimasto a Milano, ma anche dalla "sacralità" dell'esperienza vissuta dall'artista di cui dovrebbe farsi prova, traccia, reliquia. Nella sua contaminazione massima con il mondo – l'immersione nell'acqua – la *robe blanche* sembra piuttosto ripiegarsi in uno straccio, secondo un procedimento di caduta – dal corpo eretto dell'artista-sposa all'orizzontalità assunta nella vasca da bagno – che assomiglia a quello che Georges Didi-Huberman ha diagnosticato per il pannello delle vesti delle ninfe antiche e rinascimentali di warbughiana memoria, vesti trasformate, nel passaggio alla modernità, negli stracci visibili nei canali di scolo della benjaminiana Parigi capitale del XIX secolo o nell'informe onnipresente nell'arte contemporanea (Didi-Huberman 2002, ed. 2013).

A questo primo movimento di caduta e di passaggio dell'abito dalla sfera religiosa del sacro a quella profana dello straccio, ne segue un secondo dalla portata decisamente più tragica: cadendo l'abito, il corpo nudo dell'artista viene letteralmente "aperto", stuprato, sventrato, trasformando la premonizione di morte adombrata nell'abito vuoto in terribile materialità. Dalla "profanizzazione" dell'abito si passa alla sua "profanazione", secondo un inquietante parallelismo con quella "apertura di Venere" cui fa riferimento Didi-Huberman a proposito proprio del quadro botticelliano (Fig. 1) citato in apertura di *La robe blanche* di Nathalie Léger (Didi-Huberman 1999, ed. 2014).



FIG. 1 – Sandro Botticelli, Scene dalla storia di Nastagio degli Onesti, 1483 (Museo del Prado).

*L'assassinio della dama* campeggia nel salotto della casa natale dell'io narrante di Léger ed è la copia fedele di uno dei quadri che compongono il ciclo dedicato a Nastagio degli Onesti dipinto da Sandro Botticelli nel 1483. Il significato originario del quadro fa riferimento all'omonima novella del *Decameron* boccacciano: la storia di Nastagio è quella di un uomo rifiutato inizialmente dall'amata, e che si trova di fronte casualmente a una scena fantasmatica che si ripete ogni settimana esattamente uguale a sé stessa – la donna seguita dal cavaliere e successivamente squartata. Dietro questa fantasmagoria si cela un monito insito nel complesso sistema sociale dell'amor cortese: il fantasma femminile è quello di colei che colpevolmente ha rigettato l'amore del cavaliere, e che per questo è stata punita a rivivere all'infinito lo strazio di quel rifiuto. Sarà la visione di questo futuro drammatico a convincere la giovane amata da Nastagio a sposarlo. Se l'insegnamento alla base della novella si iscrive perfettamente all'interno del contesto culturale umanistico-rinascimentale – tant'è che, come ricorda la narratrice di Léger, l'intero ciclo dei pannelli era stato commissionato a Botticelli come regalo nuziale –, l'occhio contemporaneo della scrittrice francese e della sua proiezione autobiografico-finzionale in *La robe blanche* vi imprime una serie di significazioni che riguardano il tema della violenza sul corpo femminile e del femminicidio. Leggere, allora, la performance di

Pippa Bacca alla luce di questa ipoicona fantasmatica convocata da Léger significa spostare l'accento non più sull'integrità del biancore dell'abito, bensì sulla perturbante prefigurazione della carne livida del cadavere: l'abito-corpo si apre, anzi, viene aperto, squarciato, violato, violentato, ma forse i prodromi di quella ferita mortale erano già intrinseci nelle pieghe della *robe blanche* prima ancora che si trasformasse in una "énorme pièce a conviction posée au sol sur des feuilles de papier journal, démantibulée comme un insecte mort" (Léger 2018: 14). La sovraimpressione figurativa non è più quella tra Pippa Bacca e Giovanna D'Arco, bensì tra il suo corpo – ma anche tra quello della narratrice, che ha visto l'immagine dell'arazzo ogni giorno per anni – e quello dell'anonima fantasma aperta in due:

On est ce petit corps fuyant sous la menace tandis que quelque chose en soi flotte comme un mince voile blanchâtre, flotte et bat, insipide, obstiné, formant déjà le dessin des entrailles (ivi: 13).

L'interpretazione della "apertura di Venere" di Léger si discosta da quella proposta da Didi-Huberman a partire dal medesimo pannello: se per il critico d'arte l'apertura della forma di bellezza ideale – incarnata dalla ninfa warburghiana – è collegata, paradossalmente, al suo doppio orrifico – da cui la propensione tutta rinascimentale per i teatri anatomici, fino alla famosa "Venere" conservata al Museo della Specola di Firenze –, in Léger assistiamo al ribaltamento dello sguardo, che non è più quello di chi guarda/desidera il corpo femminile, ma che corrisponde al soggetto femminile stesso, perpetuamente infestato dalla ferita violenta che può essere inferta da chi, quel corpo, lo guarda e lo vuole consumare. Così, l'abito caduto di Pippa Bacca entra a far parte di una più ampia schiera di ferite, potenzialmente mortali, di altrettante performance di artiste – da quella di Carolee Schneemann del 1964, in cui un uomo del pubblico tentò di strangolare l'artista, a *Rhythm 0* di Marina Abramović del 1974, in cui il corpo esposto dell'artista, lasciato alla mercé del pubblico, fu ripetutamente ferito, denudato, minacciato di morte –, così come di ulteriori interpretazioni eterodosse dell'abito nuziale – da quelle di Marie-Ange Guilleminot (in particolare *La Robe de Mariée*, 1994) a *Eva Maria* di Niki de Saint-Phalle (1963), sino al vestito "elettrico" di Jana Sterback.

Ma c'è anche una ferita, anzi, una crepa invisibile che per la narratrice di Léger sembra annidarsi tra le balze pesanti dell'abito bianco ancora intatto di Pippa Bacca. È un'increspatura che rimanda a uno dei significati del bianco individuati da Castoldi, che allontana l'alone prodotto

---

dalla luce che si infrange sull'abito in molte delle immagini che popolano i film di Curtz e di Manetti da una sfera più propriamente trascendente, e che lo ricaccia piuttosto negli abissi dei mari in cui si nasconde la balena bianca di *Moby Dick*. È un vuoto dell'esistenza, di uno smarrimento, di un'inquietudine che tende all'annullamento, quello che Léger sembra voler diagnosticare a partire proprio da un'ulteriore proiezione attraverso il riferimento al romanzo di Herman Melville:

Mais comment s'empêcher de penser que dans les plis de sa lourde robe il y a comme une forme inanimée, celle d'un désir soigneusement enseveli, quelque chose de déjà mort ? Car la blancheur redoutable de ces noces avec elle-même ressemble à celle des suaires, de l'effacement, du vide. Ce vide, je l'ai vu s'immiscer dans les images des scènes de lavement de pieds qu'elle fait aux sages-femmes soul l'œil de la caméra, je l'ai vu lorsqu'elle les interroge sur leur travail, je le vois à son sourire contraint tandis qu'elle tient leur pied inerte au-dessus de la bassine de cuivre, la difficulté de faire un geste très intime tout en parlant [...] On dirait qu'elle apparaît et disparaît devant nous comme l'écume de Moby Dick sillonnant les mers, *une vacante blancheur* filant à travers l'Europe. *Il reste pourtant dans l'idée de blancheur un élément secret de terreur, caché au plus intime de la chose* (Léger 2018: 72-73).

L'ecriasi filmica che proviene dal documentario di Curtz – citato esplicitamente da Léger in chiusura di volume – dispiega il segreto che la narratrice intravede nella storia di Pippa Bacca: è il biancore del perturbante, della balena bianca, degli abiti e delle camicie da notte che, come l'io narrante ricorda più avanti, finiscono nelle bare, quasi che l'abito da sposa possa essere il simulacro del pieno possesso del proprio corpo, ma soprattutto della propria capacità di proiettare all'esterno le speranze e la vitalità che un tempo lo abitavano (Léger 2018: 96-97).

Eppure il vuoto è anche quello che minaccia la capacità di raccontare della narratrice, secondo un nuovo movimento che compie *la robe blanche*, passando dalla performance di Pippa Bacca alla vicenda personale della madre di chi narra. La narratrice non riesce a dire veramente del suo oggetto di ricerca: la storia di Pippa Bacca rimane avvolta in un mistero che l'io narrante non si risolve di voler approfondire – abbandonerà l'appuntamento previsto con la madre dell'artista, bloccata dall'incapacità di poter immaginare le domande da porle – e la sua facoltà narrativa si sposta su ciò, invece, che lei non vorrebbe raccontare, ma che le è stato

chiesto di trasmettere sulla pagina. È la storia del processo di divorzio, avvenuto negli anni Settanta, subito dalla madre, che nonostante fosse la parte lesa in quanto tradita dal marito, verrà giudicata colpevole di incuria matrimoniale, dunque ritenuta socialmente responsabile del fallimento di un matrimonio che si intuisce essere stato peraltro violento.

L'abito bianco ha definitivamente abbandonato ogni riferimento alla sfera del sacro-religioso, così come si è allontanato apparentemente dall'immagine di Pippa Bacca, che però è ora essa stessa un'ipocona che si sovrappone a quella della performance, tutta privata, della madre. Nel palco del teatro domestico per eccellenza, ovvero il salotto borghese, la madre, con il faldone dei documenti del processo in mano, si spoglia di fronte alla figlia per indossare il proprio abito da sposa, piega su piega, tulle abbagliante che si dispone sulla carne ormai grinzosa, vestito che, per volere di lei, sarà anche l'abito con cui vuole essere sepolta. In questo rito privato, che corrisponde anche al momento in cui la narratrice si decide a raccontare i fatti sino ad ora allusi, la madre si immagina in una serie di atti performativi da compiere con indosso proprio quell'abito – pulire il marciapiede di fronte al tribunale del processo, spingere un blocco di ghiaccio sulla spiaggia, far tagliare pezzi del proprio del vestito ecc. – riproducendo, in maniera differente, quello slancio tutto laico eppure allo stesso tempo trascendente di riappropriazione del proprio corpo, della propria identità violata da una violenza non solo fisica, ma anche psicologica.

“Une femme abandonnée a quelque chose d'imposant et de sacré, une femme abandonné, c'est l'innocence assise sur les débris de toutes les vertues mortes” recita una citazione balzachiana riportata alla memoria della narratrice proprio dalla visione della madre, che infine si toglie l'abito, riponendolo in una busta stropicciata che tanto assomiglia ai brandelli di velo che coprono il corpo della giovane donna nel pannello di Botticelli, o a quello che è rimasto dell'abito di Pippa Bacca. Una sacralità ormai non più strettamente religiosa, che però, sembrano suggerirci le narrazioni intorno a Pippa Bacca, forse si può riattivare proprio nell'esercizio del rituale artistico, nel suo accadere irripetibile che può continuare a trasmettersi grazie alla parola che scalfisce il biancore della pagina (o dello schermo).

## NOTE

- 1 Su questo punto, e in particolare per un'interpretazione in senso durkheimiano del rapporto tra sacralità e religione, cfr. il contributo di Palma in questo stesso numero.
- 2 Sull'importanza di questa data anche da un punto di vista simbolico, per orientare la contestualizzazione e l'interpretazione delle opere letterarie e artistiche delle donne, cfr. Brogi 2022, in particolare pp. 56-68.
- 3 Nel testo originale di Cohen (1971): "She said, 'I'm tired of the war,/ I want the kind of work I had before,/ a wedding dress or something white/to wear upon my swollen appetite'".

## BIBLIOGRAFIA

- Brogi, Daniela (2022), *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi.
- Brennan, Summer (2017), "A Natural History of the Wedding Dress", *JSTOR Daily*, 27 settembre 2017. [09/02/2022] <https://daily.jstor.org/a-natural-history-of-the-wedding-dress/>
- Bronfen, Elisabeth (1992), *Over her dead body: Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- Bronfen, Elisabeth; Strauman, Barbara (2002), *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*, München, Schirmer/Mosel.
- Castoldi, Alberto (1998), *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia.
- Didi-Huberman (1999), *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, trad. it. a cura di Stefano Chiodi, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Milano, Abscondita, 2014.
- (2002), *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombé*, Paris Gallimard, trad. it. a cura di Aurelio Pino, *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Milano, Abscondita, 2013.
- Léger, Nathalie (2018), *La robe blanche*, Paris, P.O.L. Editeur, trad. it. a cura di Tiziana Lo Porto, *L'abito bianco*, Roma, La Nuova Frontiera, 2021.
- Marcheschi, Elena (2018), "Nel corpo, oltre il corpo: Pippa Bacca e il viaggio che continua", *Arabeschi*, 12. [09/02/2022] <http://www.arabeschi.it/74-nel-corpo-oltre-il-pippa-bacca-e-viaggio-che-continua/>
- Merini, Alda (2008), "A Pippa", *Corriere della sera*, 4 aprile 2008. [09/02/2022] [https://www.corriere.it/Primo\\_Piano/Cronache/2008/04\\_Aprile/13/pop\\_poesia\\_merini.shtml](https://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2008/04_Aprile/13/pop_poesia_merini.shtml)
- (2008), "Un giorno vestita da sposa". [09/02/2022] <https://www.pippa-bacca.it/poesie/>

Morello, Giulia (2015), *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!*, Roma, Castelvecchi.

Palma, Massimo (2022), “Io, Minotauro. Note su religione, sacro e finzione tra Bataille, Leiris e Zanzotto”, *SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, 6: 87-105.

Sanguineti, Edoardo (1985), “Ballata delle donne”, *Il gatto lupesco. Poesia 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Violi, Alessandra (2004), *Il teatro dei nervi. Fantasma del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori.

— (2014), *Il corpo nell’immaginario letterario*, Milano-Udine, Mimesis.

## FILMOGRAFIA

*La mariée*, Dir. Joël Curtz, Francia-Italia, 2012.

*Sono innamorato di Pippa Bacca*, Dir. Simone Manetti, Italia, 2019.

## DISCOGRAFIA

*Giovanna d’Arco*, Fabrizio De André (1972), *Suzanne/Giovanna d’Arco*, Produttori Associati, poi inserita in *Canzoni*, Produttori Associati, 1974.

## SITOGRAFIA

<https://www.pippabacca.it/> [09/02/2022]

Beatrice Seligardi è RTDa in Critica letteraria e letterature comparate presso l’Università di Sassari. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla teoria letteraria, la morfologia delle forme e i rapporti tra letteratura e visualità. È autrice di tre monografie: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell’inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo accademico* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020). Fa parte della redazione di *Between* e del direttivo di Compalit (Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura). | Beatrice Seligardi is Junior Assistant Professor in Literary Criticism and Comparative Literature at the University of Sassari. Her research interests focus on literary theory and the relationships between literature and visual studies. She has authored three monographs: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell’inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo accademico* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020). She is part of the editorial board of *Between* and she is member of the governing board of Compalit (Italian Association for Theory and History of Comparative Literature).



# Etnografie del sacro nelle strade di Napoli

## Arte urbana ed elementi della devozione popolare a confronto

Sacred Ethnographies in the Streets of Naples. A Comparison between Urban Art and Folk Devotion

Francesca Basile

Università Suor Orsola Benincasa, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Le vie di Napoli sono costellate da numerose opere d'arte urbana che riattualizzano, quasi ossessivamente, segni e simboli prelevati dal Cristianesimo e dalla cultura barocca. Dagli anni Novanta a oggi, artisti come cyop&kaf, Jorit, Pignon-Ernest, Mandragora e altri rappresentano i culti devozionali dei napoletani, ispirandosi alle stratificazioni "porose" di una città in cui coesistono cultura *alta e bassa*, pubblico e privato, legalità e illegalità, antico e contemporaneo. L'intreccio di Storia dell'arte, Antropologia e Semiotica permette di comparare diversi murali e serigrafie ad alcuni elementi della fede come i *pantheon* di fotografie e di statuette delle anime purganti, il corpo frammentato della reliquia e del *Trickster*, la commistione di ironico e di tragico delle micro-architetture votive, le icone cristiane. | The streets of Naples are dotted with countless works of urban art that reactivate, almost obsessively, signs and symbols taken from Christianity and baroque culture. From the nineties to today, artists such as cyop&kaf, Jorit, Pignon-Ernest, Mandragora and others represent the devotional cults of the Neapolitans, inspired by the porous stratifications of a city where coexist *high and low* culture, public and private life, legality and illegality, ancient and contemporary. The interweaving of Art History, Anthropology and Semiotics makes it possible to compare different murals and serigraphs to some elements of faith such as the *pantheon* of photographs and statues of Purgatory's souls, the fragmented body of the relic and the *Trickster*, the mixture of the ironical and the tragical in the votive micro-architectures and the Christian icons.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

sacro, Napoli, street art, edicola votiva, Barocco | sacred, Naples, street art, votive shrine, Baroque

## 1 Introduzione

In queste pagine si comparano diverse opere d'arte urbana, istituzionali e autonome, che sono accomunate da alcuni segni e simboli strettamente correlati alla città di Napoli e da un ampio riscontro da parte dei fruitori.

Dagli anni Novanta a oggi, numerosi artisti di strada rielaborano il linguaggio cristiano, restituendo forme di riattualizzazione del sacro. Ernest Pignon-Ernest, cyop&kaf, Jorit Agoch, Leticia Mandragora e Mario Casti, in particolare, estraggono i caratteri del rimosso, dell'ironia e del grottesco dai culti dei morti, traslandoli in iconografie religiose del martirio e della redenzione, che sconfinano nella sfera del sacro perché, a ben guardare, esse rappresentano esperienze di violenza e diseguaglianze del diritto all'auto-rappresentazione dei cittadini. Si evidenzierà, a tal proposito, l'atteggiamento iconoclasta della Prefettura di Napoli nei confronti di immagini che sono balzate agli onori della cronaca di recente: la rimozione dei *murales* dedicati a due adolescenti uccisi dalle forze dell'ordine e i surreali arresti delle fotografie di defunti, collocate dai familiari nelle micro-cappelle dello spazio pubblico. Questo studio, infatti, intende anche sollecitare una riflessione a freddo sull'accanimento mediatico che ha investito le vittime.

Le opere esaminate, inoltre, risemantizzano alcuni temi del Barocco napoletano, come la ribellione violenta e tragicomica di Masaniello. Tra le righe delle odi e dei racconti seicenteschi, la repressione dell'insurrezione innesca una vasta produzione letteraria in napoletano, la lingua degli antagonisti. Come si vedrà, in questa letteratura ricorre la scelta di personaggi e di simbologie correlati all'aldilà, al limbo e al mondo magico per scongiurare la censura e per la creazione di inedite identità dell'aggregato sociale emergente, identità che ancora oggi suggestionano l'immaginario degli artisti su Napoli, la città "porosa", scolpita nel tufo dei secoli<sup>1</sup>.

Dalla comparazione degli artisti presi in esame emerge la ricorrenza di alcuni prototipi barocchi e di diversi elementi della religione, che invocano un rinnovato senso del sacro se si considera il carattere specifico della sacralità, ovvero "quel valore religioso che assegnato a un oggetto lo rende, come da definizione dell'aggettivo, 'dedicato a' oppure 'separato'" (Elkins 2004, ed. 2022: 106). A partire dalla seconda metà del Novecento già l'artista napoletano Giuseppe Desiato, nelle *processioni*, nei *matrimoni* e nelle *crocifissioni*, evocava le usanze collettive dei Quartieri Spagnoli e il rimosso. Tali pratiche ritualistiche, come suggerisce Maria De Vivo (2021), possono essere lette alla luce degli studi sul Surrealismo di Georges Bataille: "il rito è sicuramente nella vita religiosa, insieme al sacro, uno dei moti essenziali, con il sacro esso è stato analizzato dalla filosofia sotto forma di partecipazione" (1948 ed. 2007: 33).

## **2 L'altrove sovversivo**

### **2.1 Prototipi barocchi**

La rassicurante immagine di Napoli come dolce sirena viene definitivamente stravolta allo scoccare del Seicento. Tra gli anni Trenta e Sessanta del secolo, tre eventi traumatici incrinano la stabilità del tessuto sociale e politico del Regno: l'eruzione del 1631, la rivolta di Masaniello del 1647, la peste del 1656. In questo periodo molteplici gruppi di opinione e scuole di pensiero elaborano e discutono, anche in forma conflittuale, i sistemi assoluti sociali, etici, religiosi e di diritto. Si configura e si stabilizza così un nuovo aggregato, il Popolo civile, composto da burocrati, avvocati, giudici, medici e letterati, che si muove tra l'amministrazione reale, i gruppi baronali, le comunità ecclesiastiche e la Parte di popolo (Rak 2021). Le divisioni sociali in ranghi, la povertà, l'inquietudine delle folle confluiscono in creazioni, artistiche e letterarie, in cui risultano ridondanti i temi dell'occulto, dell'altrove e dell'enigma di una realtà in trasformazione.

#### **2.1.1 Capipopolo nell'aldilà**

Nella seconda metà del Seicento, la letteratura di stampo politico si incentra principalmente sulla figura di Masaniello. Nei testi sulla rivolta, l'altrove è il luogo in cui poter pronunciare parole scomode, sia per scongiurare ulteriori disordini – ad esempio, paragonando il caos dell'insurrezione all'inferno – sia per fomentare l'odio dei rivoltosi oppure per la propaganda dei nuovi candidati politici. L'ambientazione nell'aldilà attutisce il portato critico del contenuto e favorisce soprattutto la disseminazione delle idee del Popolo civile.

Masaniello è il capopopolo che ha guidato per dieci giorni, dal 7 al 16 luglio 1647, la fase iniziale di una rivolta durata nove mesi, fino al 6 aprile 1648. L'evento ha favorito la stesura e la circolazione di una grande quantità di opuscoli, sonetti, libelli, informative, trattati, poemi, avvisi, drammi. Questi testi:

comunicavano, trattavano, segnalavano due notizie dirompenti: la crisi della monarchia spagnola, allora dominante in Europa, e l'incredibile rivolta di un gruppo marginale che provocava una frattura nella società dell'antico regime: la folla delle piazze (Rak 2021: 187).

Tale miscellanea di generi configura la biografia cumulativa di Masaniello, che persiste a lungo, molto al di là della sua breve presa del potere. In gran

parte delle cronache, il re pescatore è l'immagine della plebe, dei *lazzari*, di una parte priva di identità e di storia politica.

I primi versi sulla ribellione sono ostili al capopopolo straccione e si fondano sull'esigenza di comunicare alle masse posizioni filonobiliari, filospagnole e conservatrici. Ad esempio, dalla penna di un ecclesiastico anonimo, il quale mostra un uso disinvolto ma frammentario della lingua napoletana, che relega alle battute di Masaniello, emerge la figura di un pescivendolo presuntuoso e nemico di sé stesso perché ha osato violare l'invalidabile linea di confine tra i ranghi, causando saccheggi e stragi. L'unico termine di paragone per i disordini, in queste pagine, è l'inferno (Rak 2021: 195-205).

Sul versante opposto, i *lazzari* delle barricate si affermano come soggetto del popolo ed elaborano il trauma della repressione, sbeffeggiando, in un ispano/napoletano da satira, quegli smargiassi degli spagnoli. La sfera semantica dell'oltretomba fornisce fertili spunti anche per questa fazione. Nel manoscritto seicentesco *Anticamera di Plutone* le parole del capopopolo certificano la bontà di un eventuale insediamento a Napoli del duca di Guisa, Enrico di Lorena. Si tratta di un'opera satirica, di un dialogo tra defunti che propongono la forma di governo ideale. L'impero spagnolo si trasforma in Idra, mostro machiavellico superbo, crudele, avaro e ipocrita (Rak 2021: 214-219). La trama apocalittica dell'ode *Masaniello trionfante* di Augustino Tobbia Granatezza (1648), sempre dedicata al duca di Guisa, archivia, infine, la stagione letteraria della rivolta (Rak 2021: 223-225). L'autore riprende un argomento e una scenografia ricorrenti: i nemici del Popolo sono anche i nemici di Dio, la loro fuga o morte prevede un rifiuto dell'aldilà, neppure l'inferno è disposto ad accoglierli. Lo scambio di invettive tra il Duca D'Arcos e Masaniello diventa il pretesto per denunciare il saccheggio di Napoli perpetrato dagli spagnoli e una rissa in cui una folla di antichi mostri spalleggia il traghettatore Caronte: le Arpie, i Lestrigoni, le Parche e altri. La simbologia dell'oltretomba, insomma, è definitivamente capovolta in funzione del *pamphlet* anti-tirannico.

### 2.1.2 **Forme del fiabesco**

La parodia anti-toscana e anti-cortigiana de *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile (1634/1636), sebbene lasciata incompiuta, si colloca alle origini dell'invenzione della fiaba e riflette gli smottamenti socio-politici dell'epoca molto meglio delle cronache (Rak 2021: 19). La sua struttura formale appartiene interamente alla ricerca letteraria del Modo Barocco,

rivelando un innovativo schema generativo il quale, come una macchina, produce racconti potenzialmente sempre diversi. Per Rak il *Cunto* è il testo che raccoglie alcune direttrici del mutamento sociale avvertibile a Napoli durante il trentennio di turbamenti. Le metamorfosi del corpo e dello *status* sociale, infatti, segnalano le identità emergenti e i conflitti, resi dalla struttura circolare e dinamica di una storia che racchiude altri quarantanove racconti (Rak 2021: 110-112). Tutti i *cunti* si svolgono con il seguente protocollo: la fuga dalla famiglia; le prove nel bosco e nella corteo contro l'orco e il drago ecc.; il ritorno alla famiglia dopo la trasformazione da povero a ricco, da vecchio a giovane, da fanciulla a sposa. Con questo modello a tre fasi il cortigiano combina senza divieti vari materiali che provengono da diverse tradizioni del racconto. Tale impianto narrativo permette di effettuare varianti di ogni tipo, di inventare nuove storie modificando i dettagli a seconda dell'ascoltatore.

L'assenza di riferimenti temporali e geografici precisi, inoltre, tinge i racconti di sfumature surreali, è il caso della papera che si attacca al sedere di un principe generando il panico generale: "il fiabesco si ottiene spostando la vita quotidiana in un tempo senza tempo (l'acronia) e in un luogo inesistente (l'atopia), mixando riferimenti che gli ascoltatori conoscono a giochi di parole più o meno teatrali" (Rak 2021: 115). La cifra dominante della pagina è il comico, che si struttura sui giochi di parole, la beffa e gli equivoci, in una situazione di ascolto non conflittuale. Ciò che fa ridere sono principalmente gli scherzi sul corpo e sui suoi meccanismi, sul sesso, le parole storpiate, i personaggi stereotipati, proprio come nel teatro *basso*. Dalla contemporaneità il *Cunto* preleva uccisioni, incesti, cannibalismo, violenza nelle strade e nei tribunali, inganni, scontri in cui il villano e il letterato soccombono. Un libro d'intrattenimento in lingua locale così articolato e traboccante di temi, di vita quotidiana e di fonti segnala la varietà culturale di una Napoli tra l'Antico e il Mar Mediterraneo (Rak 2021: 139-141).

### **2.1.3 Il corpo spezzato della reliquia e del *Trickster***

In età barocca liturgia e rito ridisegnano lo spazio urbano: già in *Napoli Sacra* (1624), D'Engenio identifica la storia del territorio e quella delle reliquie che custodisce; la mappa dei luoghi della devozione rivela una relazione costante tra la presenza delle reliquie e le articolazioni dello spazio fisico e sociale. La redistribuzione dei frammenti del corpo santo tra le chiese è momento di vera e propria lotta per il controllo dei simboli

più prestigiosi (Niola 1995: 59-60).

L'immagine delle spoglie del patrono, d'altro canto, richiama la semantica del corpo spezzato. Michail Michajlovič Bachtin rileva che lo smembramento del corpo santo rispecchia la frammentazione della società e dei luoghi: ogni parte del corpo possiede qualità e caratteristiche sue proprie; la topica del *soma* possiede una referenza, cosmica, sociale e territoriale (Niola 1995: 67). Il miracolo di san Gennaro, del resto, si verifica quando le ampolle prodigiose vengono collocate al cospetto del capo e ne riconoscono "il simbolo di unità della città intera, al di là delle divisioni tra le diverse forze locali di cui i numerosi santi, con le loro reliquie disseminate ed i loro miracoli specifici sono il sigillo sacro" (Niola 1995: 76).

Nella cultura barocca, inoltre, il sacro riecheggia costantemente il comico. Si determina così una disarticolazione somatica e linguistica, esemplare del parallelismo tra la segmentazione del corpo e la frammentazione della parola:

La logica del corpo spezzato rinvia ad un principio segmentario profondo, ad un *morcellement* della realtà che risuona come un basso continuo nella cultura del Barocco moltiplicando e giustapponendo gli ordini simbolici, senza un punto centrale, con scambi e permutazioni incessanti tra un ordine e l'altro (Niola 1995: 78).

La maschera fa del suo stesso corpo una reliquia riproducibile e moltiplicabile all'infinito in parti dotate di reciproca autonomia espressiva. Il corpo di Pulcinella, in particolare, è strutturalmente frammentario, privo di unità, "nella frammentazione è custodita la sua stessa identità" così come il santo è nato per morire ed essere successivamente suddiviso in brandelli (Niola 1995: 79).

Tuttavia, la genealogia di Pulcinella non rimanda – come sostengono i folcloristi – esclusivamente al regno dei morti, ma anche alla satira. È Giorgio Agamben a evidenziare le origini greche della maschera partenopea. Essa si evolve attraverso i lazzi seicenteschi, fino alla complessa tecnica che si tramandano guarattellari partenopei del calibro di Nunzio Zampella e di Bruno Leone. Risulta decisivo il fatto che una figura mortuaria e infera genera la risata nonostante il suo costume bianco evochi uno spettrale sudario. Egli appartiene agli dei inferi, ma ogni volta che viene ucciso nella commedia, immancabilmente risorge: "E come è al di là o al di qua della morte, così è in qualche modo al di qua o al di là della vita, almeno nel senso in cui questa non può essere separata dalla morte" (Agamben 2015: 65).

## 2.2 Le fotografie delle edicole votive

Tale commistione di ironia e mito, in risposta ai simboli del potere ufficiale, travalica i confini dell'età barocca, per insinuarsi nelle edicole che compongono la mappa semi-sconosciuta della devozione partenopea. Oggi queste micro-architetture costituiscono spazi in cui quotidianamente si vive un rapporto *ad personam* con la fede: i credenti usano accostare ritratti fotografici e le anime purganti di terracotta in prossimità delle immagini dei santi e della Madonna (Manzo 2007: 10-15). Le edicole hanno rappresentato e rappresentano il destino di ciascuno, promuovono un senso urbano di comunità oltre l'esistenza terrena e, al tempo stesso, illustrano quanto sia importante l'attenzione verso Maria e verso i santi (van Loyen 2018, ed. 2020: 45-48). Le immagini sacre principalmente indicano il ringraziamento per un miracolo, che permette di immortalare il nome del fondatore dell'edicola su una piccola lastra di marmo. La fondazione di una cappella ha la capacità di attivare ulteriori intercessioni e ringraziamenti, accrescendo l'importanza del nome del fondatore perché a volte si dispone pure un piccolo culto che i suoi successori possono strumentalizzare per tramandare la storia familiare, in modo da preservare il proprio posto all'interno della comunità. La memoria dell'antenato fondatore si perde in un sovrapporsi di leggende che tendono a legarlo sempre più al santo da lui venerato (van Loyen 2018, ed. 2020: 47-48).

Secondo l'etnologo Ulrich van Loyen, rispetto agli anni che precedono il terremoto dell'Irpinia, negli ultimi tempi si sta verificando un processo di rivitalizzazione, attestato dai recenti interventi di restauro e dalle nuove edificazioni dovute a divisioni interne ai gruppi sociali. Talvolta, inoltre, gli stranieri se ne prendono cura mutandone progressivamente il significato. Per quanto riguarda le piccole fotografie commemorative dei familiari, esse sostituiscono i defunti, li trattengono nel mondo dei sopravvissuti mediante la potenza dell'immagine, in una sorta di limbo perpetuo. Horst Bredekamp classifica questa specifica azione del visibile, che punta a rimpiazzare la natura, come "atto iconico sostitutivo" (2010 ed. 2015: 137). È quanto accade nel caso della Vera Icona, nei simboli collettivi impressi sulle monete e nei meccanismi identificativi delle immagini diffamatorie (Bredekamp 2010 ed. 2015: 137-180).

Questi veri e propri *pantheon* di immagini<sup>2</sup>, inoltre, sono incorniciati da fastose architetture in miniatura, che scimmiettano gli stili architettonici di cui si serve il potere istituzionale nel corso dei secoli. La socializzazione del culto dei morti e della tragedia si caratterizza così di un ironico

rapporto con l'autorità, non verbale, in particolare quando nasce l'esigenza di ricordare i cari ingiustamente uccisi. Il divino, dunque, si rifrange sulle classi sociali, nell'ambito di una strategia della sfiducia da implementare tramite le immagini. Nel caso dei morti di camorra e di politica, questo arcaismo sovversivo non esprime una visione fatalista della vita, bensì la continuità dei modelli di patrimonializzazione delle emozioni e del lutto, per il quale non esiste risoluzione di sorta.

### 2.3 Liturgia del Pibe de Oro

Marino Niola descrive le feste della “*golden age* calcistica del Napoli” come le nuove liturgie che scaturiscono dal sincretismo culturale della città (1991: 66). In effetti, tuttora si attestano costanti rielaborazioni iconografiche della figura del calciatore argentino (FIG. 1).



FIG. 1 – Altarino funebre dedicato al Pibe, 2020, Napoli, Via Nilo.

Niola risale alle origini di tali pratiche: il 10 maggio 1987, alla vigilia del primo, storico scudetto del Napoli, l'inviato di un quotidiano milanese registra l'ingresso di Maradona nel barocco *pantheon* partenopeo, un santuario straripante di candele, incenso, inginocchiatoi, altari. Una teca vitrea custodisce l'effigie del calciatore circondata da grucce, busti ortopedici, acquerelli e bastoni da cieco (Niola 1991: 65-66). Come esplicita l'antropologo, Maradona non è semplicemente un *ex voto*, ma anche figura tutelare dell'immaginario religioso napoletano, di cui assume alcuni tratti. Questa sorta di beatificazione – mai priva, a ben vedere, di disincantata ironia – è interpretata per lo più secondo un'ottica illuministica, che finisce per confinare nel folclore gran parte della cultura popolare napoletana. Un fenomeno del genere è inspiegabile se si prescinde dal ruolo che il calcio svolge nella cultura e nella società napoletane:

A Napoli il calcio va sempre oltre sé stesso. *'O pallone* assume qui una carica simbolica particolare, diventa un linguaggio che serve a parlare anche d'altro. Basti pensare alla stratificazione, alla sovrapposizione di immagini che connotano i cerimoniali sportivi, le feste che in questi anni hanno celebrato le vittorie della squadra. [...] Le feste dei tifosi sono generalmente uguali ovunque e ovunque piuttosto noiose. Al contrario, nelle feste napoletane della *golden age* calcistica, caratterizzate da una caleidoscopica complessità, le dimensioni più arcaiche della cultura napoletana, anche quelle oscure e rimosse, sono state evocate attraverso uno scavo profondo ed un radicale esercizio di memoria collettiva (1991: 66-67)

Il calcio, dunque, attiva contaminazioni tra le feste sportive e i riti di altre cerimonie come Madonna dell'Arco, la più popolare e teatrale, o come la festa di Piedigrotta, della quale resta soltanto il ricordo. Tale ricordo in antropologia si definisce la "forma cava che l'immaginario riempie con nuovi simboli" (Niola 1991: 67). In questo quadro di assimilazioni e sovrapposizioni simboliche si inseriscono i riti connessi alla persona di Maradona, le cui convenzioni rappresentative sono appunto mutate dai culti: "l'immagine di Maradona portata in processione alla Sanità su un tosello simile a quelli usati per la Madonna dell'Arco"; il ritratto del calciatore a grandezza naturale, in una vera e propria edicola votiva, con tanto di cortine e di fiori freschi, sempre alla Sanità (spazio liminale da sempre votato alla comunicazione col soprannaturale); il *mural* di Diego incoronato come l'Addolorata su un muro di Secondigliano e sormontato dalla scritta "O rre"; infine "SangennArmando", un ibrido del busto di

san Gennaro col volto di Diego, un “essere doppio con cui l’immaginario partenopeo codificava l’assunzione del Pibe de Oro nelle stanze più segrete del cuore sanguinante di Napoli” (Niola 1991: 68-70).

Maradona è un mediatore celeste e ctonio, “il simbolo principale di quel nuovo, ma al tempo stesso arcaico ritualismo cui la cultura popolare ricorre per formulare le sue domande, per esprimere i suoi disagi, i suoi bisogni, i suoi dolori, e, meno frequentemente, la sua gioia” (Niola 1991: 70). Tra la dimensione sportiva, quella religiosa nonché quella storico-sociale, una fitta trama di metafore intesse simboli, che ovviamente non vengono mai confusi con la realtà. Al massimo, continua Niola, ci si può identificare in Maradona, che diventa “una nuova figura dell’iconografia dello scugnizzo” (1991: 71).

### 3 Il sacro sui muri

#### 3.1 Vecchi e nuovi protagonisti della KTM crew

A Napoli molti artisti di strada esordiscono con le tecniche *writing* per poi conquistare il figurativo attraverso stili diversissimi tra loro. Nel dettaglio, la costruzione consapevole di una cultura *hip hop* avviene in ritardo rispetto ad altre città italiane come Bologna, Milano, Torino. La maggior parte degli odierni protagonisti della *street art* partenopea proviene dalle fila della leggendaria KTM<sup>3</sup>, la *crew* che dagli inizi degli anni Novanta riunisce, ai margini della base Nato di Bagnoli, *writer*, *breaker*, *dj* e *rapper* intorno al fondatore ShaOne. Tra questi pionieri, che riconfigurano i parametri estetici del tessuto urbano del centro e della periferia con *tag*, manifesti e graffiti sempre più elaborati, vanno annoverati anche Zemi, Polo e kaf, il re indiscusso della pratica del *bombing* (Bove 2016).

A partire dalla metà degli anni Novanta, kaf insieme a cyop, all’epoca uno dei membri più giovani della KTM, segna il passaggio autodidatta dalle parole in codice del *writing* – come il *wild style* e la *bubble* – a iconografie chiaramente leggibili, ma ancora spruzzate con la bomboletta. Il duo ricopre i muri della città, anche alla luce del sole, attraverso una miriade di firme, scritte, *poster* di denuncia sociale e stormi di grotteschi volatili e di bare, i quali presentano ancora le linee di contorno derivanti dal *lettering* degli inizi (Fig. 2).



FIG. 2 – cyop&kaf, *Senza titolo*, 2004, *spray can* su muro, Napoli, Corso Vittorio Emanuele.

Dal 2010, i volatili fanno via via spazio a ibridi fantascientifici senza bordi ed eseguiti con rulli e pennelli. Le dimensioni dei loro pezzi non eccedono quasi mai le proporzioni umane; cyop&kaf, infatti, non invadono i supporti per intero, semmai inglobano le preesistenze nella figurazione, considerandole alla stregua di mappe che l'osservatore dovrà esplorare da vicino.

Figura chiave della seconda generazione della *KTM* è Jorit Agoch, classe 1990. Le sue opere sono agli antipodi della ricerca di cyop&kaf: le *tag* e le prime sperimentazioni muraliste lasciano spazio a giganteschi ritratti iperrealisti, alti decine e decine di metri. Jorit, in effetti, incarna il passaggio dal *writing* alle iconografie didascaliche già nella ridefinizione della tecnica. Durante gli anni di studio presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, si serve delle bombolette alla stregua di pennelli: l'ampio *set* di *spray* a sua disposizione riproduce le diverse sfumature di ciascuna tinta della tavolozza e si affianca a un uso più sporadico degli olii e degli acrilici. Jorit, tuttavia, rimane un graffitato. È sua abitudine trascrivere, ancora con la bomboletta e con la grafica tipica del *writing*, lunghe citazioni che introducono messaggio e storia del soggetto. Le scritte vengono successivamente ricoperte dal ritratto, che scaturisce, quindi, dal performativo e dall'effimero insiti nella pratica della *tag*.

Il giovane *street writer* si inserisce nel passaggio dal preponderante antagonismo della storica *crew* partenopea alla fase di addomesticamento del *writing*, rinvenibile nella sempre più massiccia partecipazione a progetti di arte urbana di *riqualificazione*, che dal 2015 si diffondono in tutti i quartieri della città, su iniziativa della giunta comunale de Magistris e della Fondazione Inward - Osservatorio sulla creatività urbana. Da quell'anno in avanti proliferano ritratti iperrealisti di numerosi altri autori, in medio e grande formato, sia su committenza istituzionale sia su richiesta di cittadini autonomi; spia del fatto che, come si vedrà, Jorit ha fornito un modello estetico anche al *proletariato* urbano.

### 3.1.1 **cyop&kaf nei Quartieri Spagnoli**

Il legame profondo con il pittore napoletano Mario Persico (1930-2022), tra i fondatori del Gruppo 58, contribuisce, in parte, alla svolta stilistica di cyop&kaf. Essi assorbono la lezione della filosofia Patafisica, rielaborando diversi segni archetipici in protesi di *silhouette* dapprima mostruose e poi sempre più fiabesche (cyop&kaf 2010).

Ulteriore loro punto di riferimento è l'attivista Felice Pignataro, il quale negli anni Ottanta, realizza *murales* colorati e dalle iconografie che nascondono riferimenti culturali raffinati, soprattutto nella periferia nordoccidentale della città. Per Pignataro risulta fondamentale il sopralluogo del contesto:

Le irregolarità della sua trama possono essere sfruttate per ottenere effetti di chiaroscuro e eventuali finestre, buchi e sporgenze possono e devono essere incorporati per arricchire l'opera. Le finestre si trasformano così in occhi o anche nei finestrini dei vagoni di un treno e le porte in bocche o nella locomotiva di un treno e il finestrone nella parte superiore del portone diventa parte del parabrezza" (Arcuri 2012: 64).

L'artista, inoltre, coinvolge gli alunni delle scuole e i passanti così come l'operare in strada di cyop&kaf facilita il contatto con i ragazzini dei quartieri, che intervengono spesso nel processo creativo, riempiendo di colore i bordi delle figure preventivamente tracciati. Ad ogni modo, i due artisti dichiarano di non avere intenti pedagogici e le *silhouette* subliminali, rese ancora più complesse dai titoli/giochi di parole che le accompagnano, si differenzino nettamente dalle didascaliche iconografie di Pignataro.

Anche il situazionista Ernest Pignon-Ernest (Nizza, 1942) influenza le ricerche di cyop&kaf. Dalla fine degli anni Ottanta l'artista francese opera

nel centro di Napoli a più riprese con l'intento studiarne le stratificazioni greco-romane, le origini mitiche della cultura mediterranea (Arcuri 2012: 70-71). L'artista incolla, sui muri di luoghi premeditati, disegni e serigrafie di corpi a grandezza naturale, citazioni prelevate dalla pittura di Caravaggio, Giordano, Stanzione, Ribera, Preti e Gentileschi. Scopo principale del suo lavoro consiste nel riattivare i miti fondativi, i riti della morte, la commistione di culti pagani e cristiani, provocando incontri quotidiani e inaspettati – opera soprattutto di notte – fra il passato e il presente. Non si tratta, quindi, di incollare semplici *poster*: le immagini sembrano proprio nascere dai muri, i disegni sono incorporati nella pietra e sconfinano, tramite espedienti ottici illusionistici, nello spazio fisico della metropoli. Ad esempio, affigge in un vicolo del centro storico una madonna senza vita (Fig. 3), citazione del noto quadro di Caravaggio *Morte della Vergine*. L'adagia ingannevolmente sul banchetto di due anziane contrabbandiere del posto, senza però riportare anche gli Apostoli e Maria Maddalena, i quali renderebbero necessaria una prospettiva inefficace sulle pareti di una strada così stretta (Arcuri 2012: 76-78). Pignon-Ernest decide così di incorporare la presenza quotidiana delle due vecchine nella serigrafia, attribuendo loro l'inconsapevole ruolo della Maddalena e trasformandole nel “perno fra l'immagine e la strada”<sup>4</sup>.

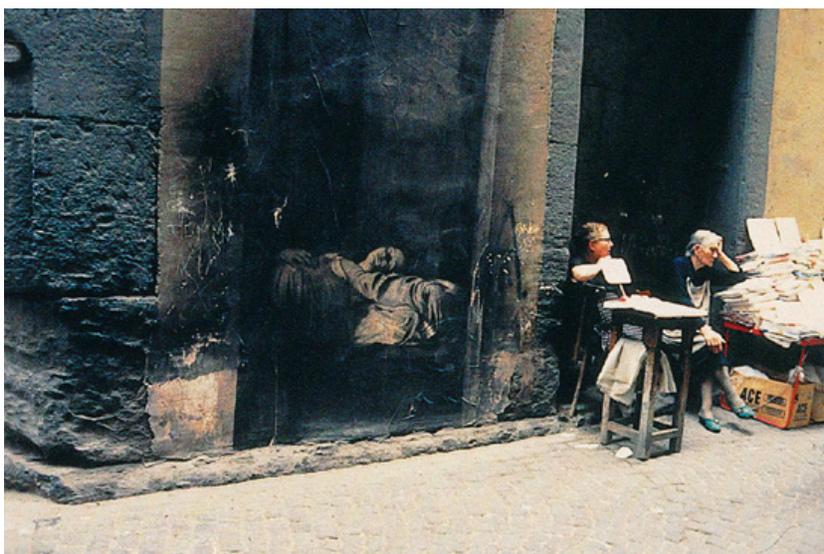


FIG. 3 – Ernest Pignon-Ernest, *La morte della Vergine*, 1990, serigrafia su muro, Napoli, centro storico.

Nelle fasi avanzate della citata svolta figurativa, cyop&kaf esorcizzano i mostruosi ibridi in personaggi fiabeschi finemente intarsiati sui muri della metropoli. La riduzione dei dettagli fisiognomici e la trattazione progressivamente complessa delle superfici concorrono alla creazione di veri e propri *fondali*, davanti ai quali scorre il teatro quotidiano della vita. Per quest'ultimo aspetto, Pignon-Ernest costituisce un saldo punto di riferimento<sup>5</sup>. Si confrontino infatti, le strategie illusionistiche adottate dal situazionista con opere come *Flessibilità* (Fig. 4): gli ornamenti della cancellata diventano i raggi di una ruota della tortura che imprigiona due ombre in una irrisolvibile tensione tra forze opposte. Mentre in Pignon-Ernest prevale il corpo tragico, in cyop&kaf dominano il grottesco e l'ironia, ottenuti tramite i colori vivaci e i taglienti giochi di parole dei titoli, che alimentano indefinitamente il potenziale d'interpretazione delle opere, scardinando, così, i luoghi comuni su rioni comunemente percepiti come marginali.

È in *Quore Spinato*<sup>6</sup>, il ciclo delle oltre duecento opere che il duo realizza, gratuitamente, sui *bassi*<sup>7</sup> e sulle pietre dei Quartieri Spagnoli, con rulli, pennelli e bombolette, dal 2004 a oggi, che si osservano tali metamorfosi stilistiche, favorite dalla fertile *humus* culturale del contesto e anche dalle relazioni stabilite con le persone del posto (Basile 2019: 243-280). I *pezzi*<sup>8</sup> risalenti all'arco di tempo che va dal 2004 al 2013 sono raccolti in una pubblicazione a tiratura limitata, comprensiva di una serie di interviste e di storie di vita dei residenti (cyop&kaf 2013: 383-467). Tuttora un acqua-fresco del posto espone il volume nel proprio chioschetto, servendosi come guida per raccontare delle vecchie botteghe che costellavano via Concezione a Montecalvario. Nell'introduzione cyop&kaf sfidano il lettore a *rilegare* personali racconti con i diversi personaggi che doppiano le vite dei Quartieri Spagnoli (cyop&kaf 2013: 8). L'osservatore/lettore che si addentri nel rione può inventare una molteplicità di storie sfruttando la struttura in rime alternate e baciata dei colori saturi e stesi in à plat degli sfondi, come in un poema immaginifico. Il tufo, i muri diroccati, i basoli, i cartelloni pubblicitari divelti, le crepe e le corruzioni della ruggine vengono sottilmente evidenziati da espedienti quali l'effetto pieno/vuoto e lo sconfinamento della figurazione oltre le porte dei bassi. I protagonisti sono creature di fiabe fantascientifiche che ricordano illustrazioni aggiornate con protesi (armi, arnesi del mestiere, emblemi del potere) dei "Ritornanti", le forze ctonie che Anna Maria Ortese scorgeva nelle strade di Napoli (Moscatò 2017).

Nel corso dei lunghi tempi di gestazione di *Quore Spinato*, in effetti, le voci e i desideri del quartiere confluiscono in molti dipinti che forniscono



FIG. 4 – cyop&kaf, *Flessibilità*, 2013, acrilico su metallo,  
Napoli, Villa De Luca occupata.

spunti preziosi per le auto-narrazioni dei residenti, dalle quali emergono vitalità, immobilismo, omertà, coercizione e il trauma legato alla frattura del terremoto del 1980. *Buchi neri*, ad esempio, riguarda la vicenda di un ragazzo ferito durante una sparatoria. La rappresentazione della violenza è mitigata dalle cerbottane che sostituiscono due armi da fuoco. Colate di rosso evidenziano i fori impressi sulla saracinesca proprio in quel frangente (Fig. 5).



FIG. 5 – cyop&kaf, *Buchi neri*, 2015, acrilico su metallo, Napoli, Quartieri Spagnoli.

In *Quore Spinato* ricorrono anche i segni del corpo spezzato (gabbie toraciche, moncherini, decollazioni), che potrebbero richiamare la maschera del *Trickster*, correlativo poetico di un quartiere vivace, giocoso e drammatico (Fig. 6).

Le centinaia di edicole votive del rione si alternano, quindi, a una miriade di “Ritornanti” sospesi in un limbo tra ascesa e caduta.



FIG. 6 – cyop&kaf, *Lo svuotato*, 2015, acrilico su metallo, Napoli, Quartieri Spagnoli.

### 3.1.2 Jorit Agoch e Santo Diego

Fin di primi anni di attività, Jorit affianca alla produzione artistica una costante militanza politica. Dal 2005 si concentra prevalentemente sulla raffigurazione realistica del volto umano e i suoi *murales* iniziano a essere richiesti in tutto il mondo. Dal 2013 in poi le guance delle sue possenti effigi sono marchiate da due cicatrici, che rinviano ai rituali iniziatici africani legati all'ingresso dell'individuo nella tribù. Nel 2017 ritrae, con *spray*, rulli e pennelli il volto gigantesco dell'idolo sportivo della città, Diego Armando Maradona, il Dios Umano dedicato agli abitanti delle case popolari di San Giovanni a Teduccio, ex quartiere operaio. Il graffitario sceglie la versione inconsueta di un Maradona adulto, con il viso segnato dal complesso e travagliato percorso esistenziale (FIG. 7). Dal giorno della tragica morte del calciatore, avvenuta nel novembre 2020, il *mural* diventa vero e proprio altare per la commemorazione, parallelamente alle processioni che si sono verificate alle porte dello stadio Maradona.



FIG. 7 – Jorit Agoch, Diego, 2017, *spray can* e acrilico su muro, Napoli, Via Taverna del Ferro.

Le vie e i negozi di Napoli, del resto, pullulano di edicole azzurre, che vengono edificate, si è detto, fin dalla vigilia del primo scudetto. Non sorprende se a un anno dalla morte del calciatore argentino, il *Diego* diventa anche una delle tappe principali del pellegrinaggio dei tifosi del Club Atlético Boca Juniors, preceduta dall'omaggio al cosiddetto capello di Maradona custodito nell'edicola votiva del bar Nilo, nel cuore del centro antico. Sull'altarinone era già stata collocata una miniatura del dipinto di Jorit: *Diego* è venerato come una nuova icona. Il saggio sulle icone cristiane del teologo Florenskij, a tal proposito, esplicita la forza persuasiva sprigionata dal ritratto. L'unicità della fisionomia, in particolare degli occhi, è la soglia tra visibile e invisibile, la rivelazione del volto interiore: "di per sé in quanto contemplato, essendo testimonianza di questo Archetipo e trasfigurando il suo volto in sguardo annuncia i misteri del mondo invisibile senza parole, con il suo stesso aspetto" (1922, ed. 2021: 40).

Per approfondire il significato di questi pellegrinaggi profani occorre liberarsi dell'etichetta del *colore locale* di Napoli. Fabrizia Ramondino, nelle pagine di *Dadapolis*, sfata il mito del fanatismo religioso partenopeo, enucleando dal tessuto antropologico della città alcuni temi/chiave come la teatralità, la magia, il sacro:

I riti di passaggio, soprattutto quelli collegati alla morte [...] secondo Ernesto de Martino servono a far passare ciò che deve passare, a trasformarlo in un valore, altrimenti rischiamo di passare anche noi insieme a ciò che deve passare. Non si tratta di superstizione né di feticismo primitivo, piuttosto di un segno del riconoscimento del mistero e del bisogno di riti, per ricostruire l'ordine sociale e psichico, quando è stato turbato dalla legge naturale o dall'intervento umano. A Napoli [...] il sacro e il magico vivono ancora nelle loro forme tradizionali; o vengono ritualizzati invece in forma tradizionale aspetti del mondo moderno. [...] *I goal* di Maradona sembrano sempre più rivestire la funzione del miracolo di san Gennaro: la ricostituzione dell'identità della città – e per una fortunosa coincidenza il vessillo dei tifosi degli "azzurri" è eguale a quello delle processioni della Vergine, – è il colore del cielo (Ramondino, Müller 1989: 67-68).

Ancora nel 2018, sui muri della metropoli proliferano i *poster* e gli adesivi dell'artista di strada Santo Diego, che ritrae un Maradona cristologico, col cuore sacro traboccante di fiamme (Fig. 8). L'arte urbana, in questo specifico caso, mostra come il percorso dell'iconografia *pop* del Pibe avanzi parallelamente ai mutamenti di costume della città, nell'ambito

di pratiche che esprimono intelligente ironia e istanze di legittimazione culturale.

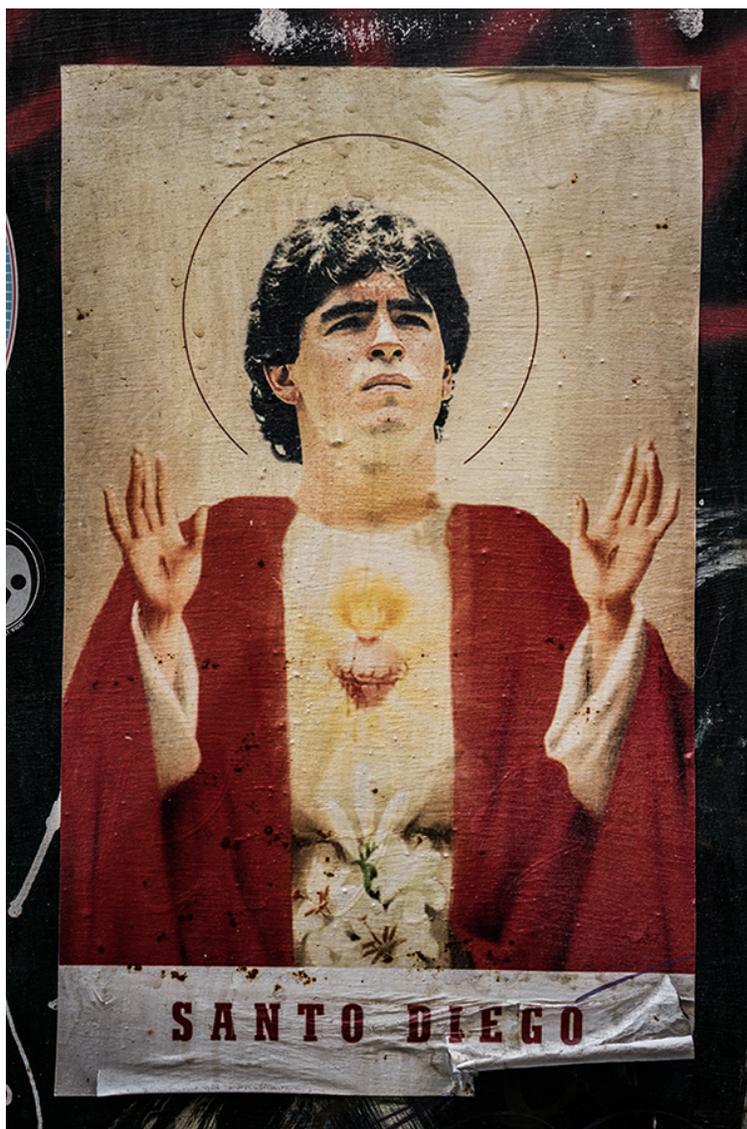


FIG. 8 – Santo Diego, *Santo Diego*, 2018, stampa su muro, Napoli.

### 3.2 I ritratti di Ugo Russo e di Luigi Caiafa

A partire dalla metà degli anni Dieci del Duemila, i *murales* di Jorit diventano fonte d'ispirazione per diversi autori sia nell'ambito di progetti istituzionali sia nelle committenze dei cittadini che intendono commemorare i defunti. Nel 2018, a Pianura, il graffitario realizza la gigantografia degli occhi verdi di Davide Bifulco (Fig. 9), un adolescente ferito a morte da un colpo di pistola, nella notte tra il 4 e il 5 settembre 2014, durante un inseguimento che si è rivelato esito dell'errore di un carabiniere, ma sul quale le testimonianze risultano discordanti (Rosa 2017).



FIG. 9 – Jorit Agoch, *Davide*, 2018, *spray can* e acrilico su muro, Napoli, Pianura.

Nel 2020, gli *street artist* Leticia Mandragora e Mario Castù ritraggono, con pennelli e bombolette, due ragazzini uccisi dalle forze dell'ordine durante un tentativo di rapina con pistola replica, sulle facciate dei palazzi dei rispettivi quartieri d'origine: il quindicenne Ugo Russo (Quartieri Spagnoli, Piazzetta Parrocchiella), deceduto nella notte tra il 29 febbraio e il primo marzo 2020, e il diciassettenne Luigi Caiafa (Forcella, Vico Sedil Capuano), morto nella notte del 4 ottobre 2020. Le opere, commissionate e finanziate dai familiari e dagli amici, hanno consentito momenti

di raccoglimento per la celebrazione collettiva del lutto<sup>9</sup>. Nel dettaglio, il *mural* dedicato a Ugo (FIG. 10), eseguito su autorizzazione del proprietario dell'immobile non vincolato, ricalca fedelmente una fotografia del defunto: Mandragora ha cercato di riprodurre il numero esatto dei peli delle sopracciglia.

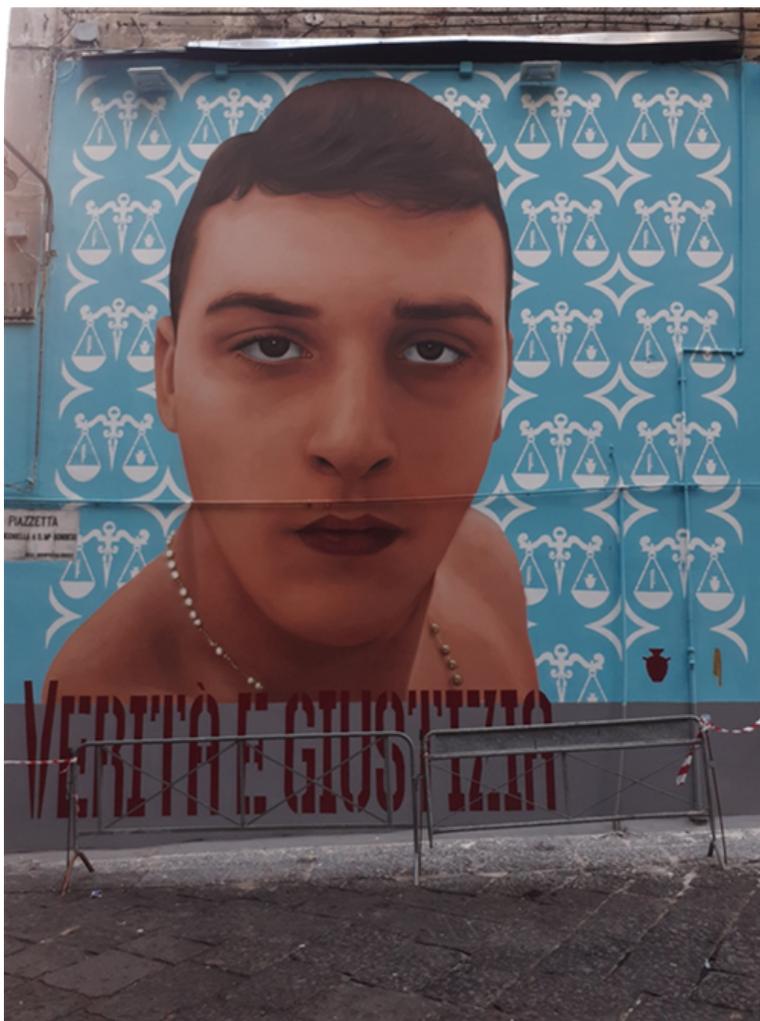


FIG. 10 – Leticia Mandragora, *Ugo Russo*, 2020, *spray can e acrilico su muro*, Napoli, Piazzetta Parrocchiella.

Il volto di Ugo campeggia su uno sfondo azzurro – il colore preferito del ragazzino – punteggiato dalla ripetizione di due simboli dei miti funebri egizi, adagiati sulla bilancia della Giustizia: la piuma, l’anima che il dio della morte dovrà soppesare, e il vaso evocativo del cuore umano. Nella sezione inferiore dell’opera l’artista fissa lo *stencil* “Verità e Giustizia”, il nome del comitato di attivisti istituito in risposta al comportamento ambiguo delle istituzioni e all’accanimento mediatico scatenatosi sulla vittima e sui familiari, nonché un’invocazione per rendere di pubblico dominio i risultati sull’autopsia e della perizia balistica, essendo il carabiniere imputato di omicidio volontario<sup>10</sup>. Anche il volto di Luigi ricalca una fotografia, ma affiora, raggiante, dal tripudio di nuvole e luce di un paradiso didascalico (FIG. 11).



FIG. 11 – Mario Casti, *Luigi Caiafa*, 2020, *spray can* e acrilico su muro, Napoli, Vico Sedil Capuano.

I graffiti, dunque, presentano il tentativo di una resa lenticolare delle fisionomie, operando così due particolari casi di attualizzazione delle fotografie dei defunti inserite nelle edicole votive e negli altarini. Del resto, la scelta di un supporto visibile nello spazio pubblico, i segni evocativi dell'aldilà, le luci (lumini e neon) installate sui *murales* e la committenza su iniziativa dei familiari e degli amici confermano l'ipotesi di risemantizzazione delle funzioni di commemorazione operate dai tabernacoli pubblici. Nel caso del ritratto di Ugo Russo, l'ipotesi è supportata dall'omaggio dedicatogli dall'associazione Madonna dell'Arco: in occasione di quello che sarebbe stato il suo diciottesimo compleanno<sup>11</sup>, viene esposta, nell'ambito di una processione, una bandiera con il suo ritratto (Fig. 12).



Fig. 12 – Bandiera della Madonna dell'Arco con ritratto di Ugo Russo.

### 3.2.1 Rimozioni

Il 5 febbraio 2021 l'opera non autorizzata di Castì viene rimossa dai vigili, insieme all'altarino funebre, in seguito alle pressioni del Prefetto per il ripristino dello stato dei luoghi e per combattere la celebrazione della camorra in quanto il padre di Luigi Caiafa era ritenuto elemento di rilievo di un clan estinto. Il 10 marzo 2021 iniziano ulteriori operazioni di rimozione di *murales*, scritte, fotografie e tabernacoli riconducibili a eventi o persone legati alla criminalità organizzata, sulla base di una lista di circa

quaranta manufatti. La decisione è del comitato per l'ordine e la sicurezza pubblica dell'area metropolitana, presieduto dal Prefetto di Napoli Marco Valentini in presenza dei vertici territoriali delle Forze dell'Ordine, della procura della Repubblica presso il tribunale e della procura generale presso la Corte d'Appello e dell'assessore delegato dal sindaco di Napoli, per la "riaffermazione della legalità sul territorio" (cfr. "Napoli, rimossi 32 murali e altarini. Un'azione corale delle istituzioni per ripristinare la legalità" 2021). L'operazione ha grande seguito mediatico, dai giornali il Prefetto dichiara di voler rafforzare la presenza dello Stato in realtà cittadine particolarmente esposte alla pressione criminale per contrastare il rischio "che si alimenti un disvalore, che si promuova uno stile di vita meritevole di celebrazione" (cfr. "Napoli, rimossi 32 murali e altarini. Un'azione corale delle istituzioni per ripristinare la legalità" 2021). Il 30 agosto 2021 il Tar della Campania emette la sentenza di cancellazione del *mural* dedicato a Ugo Russo per contrarietà al piano regolatore, negando di fatto anche le precedenti autorizzazioni del proprietario e della Sovrintendenza.

Tale cancellazione appare invece funzionale alla rimozione di allarmanti errori e abusi di potere compiuti dalle forze dell'ordine. Da alcune testimonianze raccolte in seguito alla realizzazione dei *murales*<sup>12</sup>, infatti, si potrebbe già escludere che i graffiti rappresentino, per i ragazzini dei Quartieri Spagnoli e di Vico Sedil Capuano, "santi minori" da emulare (Coppola 2021: 33-46). Considerando che i più recenti studi sui culti partenopei attestano un preoccupante vuoto nella letteratura scientifica, si potrebbe anche comprendere l'atteggiamento ignorante riservato ai *murales* dedicati ai due minori. Nella premessa al volume *Napoli sepolta* van Loyen osserva che la letteratura etnografica sui culti dei morti è relativamente ristretta, essendo la maggior parte delle pubblicazioni italiane tutta volta alla nobilitazione di pratiche religiose ritenute assurde e sempre più strumentalizzate per attrarre i turisti oppure al tentativo di orientare le misure sociali e politiche:

Il loro tentativo è legittimare le pretese del passato rispetto al presente, basandole su un'immagine immutabile dell'uomo e dei suoi bisogni oppure istituendo narrazioni basate su forze egemoniche antagoniste che culminano nel riscatto della classe subalterna contro i suoi oppressori; si tratterebbe in realtà di una mobilitazione politico-identitaria della classe media per mezzo di imperativi di identificazione astorica (anche perché molte devozioni e culti dell'Italia meridionale possiedono una propria memoria ma nessuna documentazione storico-archivistica) (2018, ed.

2020: 22-23).

## 4 Conclusione

Le opere prese in esame riattualizzano il concetto di sacro attraverso gli archetipi barocchi e i culti dei morti. Si è visto che la sfera semantica dell'altrove ricorre nel *Cunto* e negli scritti seicenteschi su Masaniello. Analogamente, i simboli e i segni attinenti al paradiso, all'inferno e al purgatorio o agli scenari magici delle fiabe, costituiscono l'armamentario di gran parte degli artisti, che intervengono a Napoli dall'inizio degli anni Novanta a oggi.

Il ciclo *Quore Spinato* è interpretabile nell'ottica del *Cunto* di Giambattista Basile, relativamente allo schema modulare generativo, che consente di inventare racconti sempre diversi. In questo senso, cyop&kaf impostano le combinazioni di colori in rime cromatiche alternate e bacciate, sulla scorta dei principi della mnemotecnica, che vengono potenziate dai giochi di parole dei titoli, configurando veri e propri *rebus* pittorici. I protagonisti fiabeschi e gli innumerevoli dettagli archetipici, inoltre, aprono a narrazioni parodistiche, drammatiche e non stereotipate della quotidianità degli abitanti. Si è anche evidenziata l'abbondanza, negli oltre duecento dipinti disseminati nella scacchiera dei Quartieri Spagnoli, di figure che evocano il corpo spezzato, tragiche reliquie e il *Trickster* Pulcinella. Tali caratteri del grottesco costituiscono aperte parodie del potere e sono comparabili alle caricature attivate dalle micro-architetture delle centinaia di edicole votive che costellano i muri e gli androni del rione.

Il Maradona di Jorit, d'altro canto, consente la condivisione del lutto, ma rappresenta un'icona sacra, sia per il successo su scala planetaria del graffitato, sia per i continui pellegrinaggi che ossequiano il *mural* (si ricordi l'omaggio dei tifosi del Boca Juniors a un anno dalla scomparsa del calciatore).

I ritratti dei minori uccisi dalle forze dell'ordine, invece, sono rappresentazioni attualizzate del culto delle fotografie dei morti per le seguenti caratteristiche: a) lo stile iperrealista; b) il supporto visibile nello spazio pubblico; c) i segni evocativi dell'aldilà; d) le luci (lumini e neon) installate sui *murales*; e) la committenza su iniziativa dei familiari e degli amici.

Considerati, inoltre, le politiche culturali della giunta de Magistris, che hanno provocato il proliferare di graffiti iperrealisti in tutti i quartieri

della metropoli, e il processo di rivitalizzazione dell'implementazione di edicole votive degli ultimi anni, non sorprende la recente trasposizione delle funzioni delle fotografie dei defunti in *murales* via via più numerosi.

Fin dalle origini, l'arte di strada, d'altro canto, è un mezzo che consente di prendere la parola in pubblico (Dal Lago, Giordano 2016: 35). A tal proposito, soprattutto nel *mural* di Mandragora, l'iconografia della giustizia diventa strumento di rappresentanza di un gruppo di persone che chiede di fare chiarezza sulle dinamiche di un omicidio, che non può essere lavato via da una mano di vernice bianca.

## NOTE

- 1 Nel corso di lunghe passeggiate, che confluiscono nel saggio *Neapel* (1925), il filosofo tedesco Walter Benjamin e la drammaturga lettone Asja Lācis individuano, tra i vicoli e tra le strade di Napoli, la “legge ancora tutta da decifrare” della “porosità”. Legge che descrive simultaneamente il palinsesto di persistenze architettoniche stratificate e i confini labili tra spazio pubblico e privato, tra “alto” e “basso”, tra devozione quotidiana e culto ufficiale, tra legalità e illegalità, tra l'oltretomba e il mondo dei vivi. Per approfondimenti cfr. Benjamin, Lācis (ed. 2020).
- 2 Queste informazioni sono state gentilmente riferite all'autrice dallo studioso di Antropologia culturale Stefano de Matteis.
- 3 L'acronimo *KTM* indica un'imprecazione in napoletano.
- 4 Arcuri racconta nel dettaglio la vicenda: “Nel 1994, tornato a Napoli, Pignon-Ernest vuole dare ad Antonietta una foto che la ritrae con il suo banchetto e un'amica, nel suo ruolo di attrice inconsapevole, per dare prospettiva alla *Morte della Vergine*. Scopre invece che la donna è morta. Così, nell'arco di una notte, ispirandosi a quella stessa foto fa un disegno di Antonietta e lo attacca al muro, proprio al posto dove di solito sedeva. Al mattino l'incontro inaspettato con questa immagine familiare fa formare capannelli di gente e crea grande emozione e commozione, e questa volta la riappropriazione del luogo e la costruzione della memoria avvengono in forma collettiva e comunitaria, perché passano attraverso l'affetto”. Cfr. Arcuri (2012).
- 5 Cfr. l'intervista a Pignon-Ernest uscita sul giornale degli artisti *Napoli Monitor*: Rossomando, cyop&kaf (2014).
- 6 Il logo cristologico del progetto editoriale, la corona di spine, è tratto da un'edicola votiva di Borgo Orefici.

- 7 Il *basso* o ‘vascio’, è l’abitazione popolare napoletana, spesso si tratta di un monolocale e/o scantinato all’altezza della strada. Per approfondimenti cfr. Pironti (2003).
- 8 Nel gergo della cultura *hip hop*, ‘pezzo’ significa ‘opera’.
- 9 Cfr. le testimonianze fotografiche del giorno dell’inaugurazione del *mural*: “Napoli. Un video e un murales per Ugo Russo” (2020).
- 10 Cfr. *La Repubblica Napoli* del giorno 2 novembre 2022, p. 5: “Ugo Russo colpito alla testa mentre scappava: fu omicidio”. Dall’articolo emerge che la fine delle indagini conferma l’imputazione di omicidio volontario.
- 11 Per approfondimenti cfr. il *reportage* a cura del giornale *Napoli Monitor*: Rosa (ed. 2022).
- 12 Cfr. il video/documentario con le interviste agli amici Ugo, a cura del collettivo C.I.T. T.A, dal quale non si evince alcun tipo di adorazione del gesto criminale: “Verità e Giustizia per Ugo Russo” (2020).

## **BIBLIOGRAFIA**

- Agamben, Giorgio (2015), *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Milano, Nottetempo.
- Arcuri, Maria Domenica (2012), *A journey towards an elsewhere. Street Art e visioni alternative di città*, Napoli, L’Orientale.
- Basile, Francesca (2019), “Quore Spinato. L’osmosi tra immagine e vissuto”, *SigMa - Rivista Di Letterature Compare, Teatro e Arti dello Spettacolo*, 3: 243-280. [23/10/2022] <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6546>
- Bataille, Georges (1948), *Sulla religione. Tre conferenze e altri scritti*, Napoli, Cronopio, 2007.
- Benjamin, Walter, Lācis, Asja (1925), *Napoli porosa*, a cura di E. Cicchini, Napoli, Dante&Descartes, 2020.
- Bove, Antonio (2016), *Vai mo. Storie di rap a Napoli e dintorni*, Napoli, Monitor.
- Bredenkamp, Horst (2010), *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.
- Coppola, Alessandra (2021), “Santi minori”, *The Passenger. Napoli*, Milano, Iperborea: 33-46.
- Cyop&kaf, Rossomando, Luca (2010), “Mario Persico, elogio dell’ombra”, *Napoli Monitor*, 37.

- Cyop&kaf (2013), *QS. Quartieri Spagnoli. Napoli, 2011-2013*, Napoli, Monitor.
- Dal Lago, Alessandro; Giordano, Simona (2016), *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, Il Mulino.
- De Vivo, Maria (2021), “L’irruzione nella vita e nel rimosso di un’avanguardia artistica del Sud”, *Predella. Journal of visual arts*, 23: 167-172.
- Elkins, James (2004), *Lo strano posto della religione nell’arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2022.
- Florenskij, Pavel (1922), *Le porte regali. Saggio sull’icona*, Milano, Adelphi, 2021.
- Manzo, Elena (2007), *Edicole sacre. Percorsi napoletani tra architetture effimere*, Napoli, Clean.
- Moscato, Enzo (2017), *Ritornanti. Adattamento filmico della pièce teatrale “Spiritilli”*, Napoli, Cronopio.
- “Napoli, rimossi 32 murales e altarini. Un’azione corale delle istituzioni per ripristinare la legalità” (2021), *Sito web del Ministero dell’Interno*. [24/10/2022] <https://www.interno.gov.it/it/notizie/napoli-rimossi-32-murales-e-altarini-unazione-corale-istituzioni-ripristinare-legalita>
- “Napoli. Un video e un murales per Ugo Russo” (2020), *Malanova.info*. [23/10/2022] [https://www.malanova.info/2020/11/09/napoli-un-video-e-un-murales-per-ugo-russo/?fbclid=IwAR0Hpx4SlHSXLFJyxGhS2nB-dybbUAgzIjpB70h3hHHevCD2\\_8BBOsP4gODM](https://www.malanova.info/2020/11/09/napoli-un-video-e-un-murales-per-ugo-russo/?fbclid=IwAR0Hpx4SlHSXLFJyxGhS2nB-dybbUAgzIjpB70h3hHHevCD2_8BBOsP4gODM)
- Niola, Marino (1995), *Sui palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Roma, Meltemi.
- Niola, Marino (1991), “San Gennarmando: le disavventure del simbolo”, *Te Diegum. Genio sregolatezza & bacchettoni*, eds. V. Dini, O. Nicolaus, Milano, Leonardo, 1991: 65-72.
- Pironti, Pasquale (2003), *Breve storia del “basso”*, Napoli, Dante&Descartes.
- Rak, Michele (2021), *Napoli Civile. Il Popolo civile, la Parte di Popolo e le loro arti in Napoli barocca*, Lecce, Argo.
- Ramondino, Fabrizia; Müller, Andreas Friedrich (1989), *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi.
- Rosa, Riccardo (2017), *Lo sparo nella notte. Sulla morte di Davide Bifulco, ucciso da un carabiniere*, Napoli, Monitor.
- , ed. (2022), “Ci sentiamo una cosa sola. La Madonna dell’Arco vista dai ragazzini”, *Napoli Monitor*. [23/10/2022] <https://napolimonitor.it/ci-sentiamo-una-cosa-sola-la-madonna-dellarco-vista-dai-ragazzini/>

Rossomando, Luca; cyop&kaf (2014) “Pignon-Ernest. La pelle dei muri”, *Napoli Monitor*. [31/03/2022] <https://napolimonitor.it/old/2010/11/03/2870/pignon-ernest-la-pelle-dei-muri.html>

van Loyen, Ulrich (2018), *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, Milano, Meltemi, 2020.

“Verità e Giustizia per Ugo Russo” (2020), Video della pagina Facebook. [23/10/2022] <https://www.facebook.com/watch/?v=2928459910721547>

Francesca Basile, storica dell'arte e curatrice, si è specializzata nel 2022 in Beni storico-artistici presso l'Università degli Studi di Napoli “Suor Orsola Benincasa”. Nel 2020, dopo la laurea magistrale in Arti Visive (Università degli Studi di Bologna “Alma Mater Studiorum”, 2019), ha conseguito la borsa di formazione in Teologia politica ed estetica dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. È autrice di alcuni contributi scientifici sulla *performance*, sulle strategie di divulgazione del patrimonio culturale e sulle risemantizzazioni delle simbologie del sacro nel panorama contemporaneo dell'arte urbana a Napoli. | Francesca Basile, art historian and curator, specialized in 2022 in Historical and Artistic Heritage at the University of Naples “Suor Orsola Benincasa”. In 2020, after graduating in Visual Arts (University of Bologna “Alma Mater Studiorum”, 2019), she gained a scholarship in Political and Aesthetic Theology of the “Istituto Italiano per gli Studi Filosofici”. She is author of some scientific contributions about the performance, about divulgation's strategies of the cultural heritage and about the resemantizations of the symbols of the sacred in the Neapolitan contemporary urban art.



# Il cinema degli zombie e il mitologema della resurrezione cristiana

## Dall'horror classico allo “zombie Jesus movie”

The Cinema of the Zombies and the Mythology of the Christian Resurrection  
From Classic Horror to the “Zombie Jesus Movie”

Mirko Lino

Università dell'Aquila, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Il presente contributo si rivolge ad analizzare gli intrecci figurativi e tematici tra il cinema degli zombie e il dogma cristiano della resurrezione dei morti. Attraverso agli strumenti metodologici degli *zombie studies* e l'analisi formale dei contenuti cinematografici scelti come casi studio, viene descritto il sistema di *violazioni e riappropriazioni del sacro* che ha alimentato sin dalle origini, e continua a ravvivare, la figura culturale dello zombie. Osservando le dinamiche con cui rovescia le immagini del cristianesimo, lo zombie emerge come metafora concettuale complessa, che permette di costruire delle prospettive critiche nei confronti dei sistemi culturali e politici sedimentati nel tempo. L'analisi si concentra, pertanto, sulle trasformazioni figurative e metaforiche che attraversano la storia dello zombie cinematografico, e che si possono schematizzare, per linee generali, in tre paradigmi: lo *zombie (post)coloniale*; lo *zombie postmoderno*; il *post-zombie*. A queste declinazioni viene accostata l'analisi di un trittico di film identificati come rappresentativi delle interrelazioni tra cristianesimo e *White Zombie* (1932), *Dawn of the Dead* (1978) e il cortometraggio *Fist of Jesus* (2012). L'analisi formale e tematica di questi testi filmici vuole restituire un quadro generale dei processi di secolarizzazione delle simbologie religiose e della funzione cristiana della resurrezione dei morti attraverso la metafora dello zombie. Proseguendo lungo una prospettiva diacronica scandita dai diversi film, l'analisi si concentra su alcune costruzioni simboliche significative: il confronto tra sistemi religiosi storicamente in conflitto tra loro (*White Zombie*); il depotenziamento del controllo sulla morte e le sue elaborazioni (*Dawn of the Dead*); il riposizionamento del sacro nelle estetiche contemporanee, ravvisabile in alcuni usi parodici del mitologema dello zombie nel contemporaneo (*Fist of Jesus*). | This paper aims to analyse the figurative and thematic intertwining between Zombie cinema and Christian dogma regarding the resurrection of the dead. Using the methodological tools of *zombie studies* and a formal analysis of the film contents chosen as case studies, a system is described, of *violations and re-appropriations of the sacred*, a system which has nourished and continued to revive the cultural figure of the zombie since its origins. Observing the dynamics with which it overturns the images of Christianity, the Zombie emerges as a complex conceptual metaphor allowing for the construction of critical perspectives on cultural and political systems rooted over time. The analysis concentrates on the figurative and metaphorical transformations that cut across the history of the cinematic zombie, and which can be schematised, in general terms, in three paradigms: the *(post)colonial zombie*; the *post-modern zombie*; the *post-zombie*. These variations are approached through analysis of a triptych of films identified as representative of

the interrelationships between Christianity and zombie films: *White Zombie* (1932), *Dawn of the Dead* (1978) and the short film, *Fist of Jesus* (2012). The formal and thematic analysis of these film texts aims to provide an overall picture of the processes of secularisation of religious symbolism and the Christian function of the resurrection of the dead through the metaphor of the zombie. Continuing from a diachronic perspective marked by the different films, the analysis focuses on certain significant symbolic constructions: the confrontation between historically conflicting religious systems (*White Zombie*); the lessening of power of control over death and its elaborations (*Dawn of the Dead*); the repositioning of the sacred in contemporary aesthetics, which can be seen in certain parodic uses of zombie mythology in the contemporary world (*Fist of Jesus*).

**PAROLE CHIAVE** | **KEYWORDS**

Zombie Studies, Storia del cinema, Cinema horror, Postmodernismo, resurrezione cristiana | Zombie Studies, History of Film, Horror Films, Postmodernism, Christian Resurrection

## 1 Introduzione. Resurrezioni perverse

L'immaginario zombie si intreccia profondamente con il cristianesimo, soprattutto nella rfigurazione delle immagini attorno al dogma della resurrezione dei corpi, declinate con i codici del perturbante, dell'osceno e della parodia. L'ostentata dissacrazione del cinema zombie verso le simbologie della resurrezione non rimanda unicamente all'esercizio stilistico di una spensierata provocazione, quanto piuttosto a una articolata riflessione sul riposizionamento del sacro e delle sue espressioni nella contemporaneità. Infatti, la fitta circolazione dello zombie nelle maglie dell'immaginario popolare<sup>1</sup> e l'ampiamento della sua metafora concettuale<sup>2</sup> lo riconfigurano come una spia culturale per tracciare le fila di un sostanziale processo di secolarizzazione delle credenze della tradizione cristiana. Come ha sottolineato Maxime Coulombe:

Il tema dello zombie è frutto di una sedimentazione [...] la sua capacità di mutare per aderire alle questioni e alle ossessioni di un'epoca, dalla mitologia haitiana alla cultura di massa nordamericana, dimostra la sua formidabile plasticità e il suo ruolo in culture ben differenti (2012, ed. 2014: 16).

Infatti, uno dei motivi attorno alla fascinazione culturale dello zombie è riconducibile proprio alla messa in forma di una sistematica aggressione all'apparato simbolico della resurrezione cristiana. Laddove nel Nuovo Testamento si assiste alla rimozione della macchia cadaverica dal corpo che risorge a favore dell'universalismo dello spirito e di un'idealizzata esclusione della carnalità, nel cinema zombie, invece, il ritorno in vita dei morti traduce la resurrezione cristologica nell'oscenità del corpo

cadaverico, in cui l'assenza dell'anima viene sfrontatamente esibita e spettacolarizzata. E nelle forme di questo ingombro corporeo prende avvio la drastica conversione del miracolo della resurrezione in un asfissiante incubo. Questo tratto è stato colto puntualmente da Kim Paffenroth, che nel suo saggio dedicato al cinema di George Romero rintraccia il nucleo mitografico dello zombie proprio nei modi con cui viene data forma a una versione perversa dell'idea cristiana della resurrezione dei corpi (2006: 12). In questa ottica, la paradossale resurrezione zombie sembrerebbe, allora, indicare un conflittuale decentramento del cristianesimo nella tradizionale funzione di controllare la morte e le sue elaborazioni.

Partendo da queste premesse, l'analisi che segue si propone di tracciare gli snodi principali tra i mitologemi cristiani e le loro riletture cinematografiche in chiave horror, insistendo sul fitto sistema di *violazioni del sacro* ravvisabile lungo le diverse trasformazioni figurative e metaforiche che attraversano la figura dello zombie nel cinema.

Queste trasformazioni possono essere schematizzate per linee generali in tre paradigmi: lo *zombie (post)coloniale*; lo *zombie postmoderno*; il *post-zombie*<sup>3</sup>. Tali articolazioni visive sono attraversate da un'*oscenità vibrante*, che, da una parte, prende di mira le costruzioni simboliche del cristianesimo, e, dall'altra, ne riconfigura gli assi tematici in maniera problematica, incorniciandoli nel frangente in cui l'umanità sperimenta la propria apocalisse. Dunque, accanto alla disarticolazione dei simboli del cristianesimo, incentrata sull'*oscenità del corpo*, si ri-articolano le trame di un controverso e ambiguo richiamo al sacro, come istanza di una modalità di sopravvivenza di un sistema di pensiero mostrato a ridosso del proprio deperimento concettuale. I rimandi al cristianesimo, sfumati o marcati, allegorizzati o diretti, ritagliano uno spazio simbolico in cui la religione risponde al meccanismo di secolarizzazione avviato dal cinema zombie, adattando i propri artifici retorici ai codici visivi dell'horror.

Per provare a rispondere a queste sollecitazioni, si prenderà in considerazione l'asse diacronico dei principali paradigmi che delineano il cinema zombie. Ci si rivolgerà, quindi, a un trittico di film: *White Zombie* (*L'isola degli zombies*, 1932) dei fratelli Halperin, *Dawn of the Dead* (*Zombi [L'alba dei morti viventi]*, 1978) di George Romero e il cortometraggio spagnolo *Fist of Jesus* (*Il colpo di Cristo*, 2012) di Muñoz e Cardona. Si tratta di film non solo rappresentativi dei tre paradigmi cinematografici sopraccitati, ma anche delle modalità con cui il sacro diviene materia di una profonda

---

secolarizzazione che in parte ne distrugge l'immagine tradizionale, ma altresì la rilancia nelle configurazioni estetiche del visivo contemporaneo.

## 2 Scaturigini in bianco e nero: *White Zombie* (1932)

L'origine cinematografica dello zombie è riconducibile alla fascinazione verso i culti voodoo, diffusa nella cultura occidentale soprattutto durante il periodo coloniale dell'occupazione di Haiti da parte degli Stati Uniti (1915-1934). La cultura voodoo si è sviluppata a partire dal XVIII secolo, come conseguenza delle grandi deportazioni di schiavi africani nelle isole dei Caraibi, raccogliendo attorno a sé curiosità, paura e un immaginario della barbarie. Si tratta di un sistema di credenze attorno al quale si sono raccolti comunitariamente gli schiavi provenienti da diverse etnie africane, e la cui specificità risiede nella fitta mescolanza di culti animisti, "deportati" assieme alle numerose truppe, con quelli cristiani radicati in secoli di colonizzazione europea. Come ha osservato Alfred Métraux, mettendo sullo stesso piano riti africani e pratiche cristiane, il voodoo si è attirato nel corso dei secoli una reputazione fortemente equivoca (1958, ed. 2015: 325). Questa ambiguità è ravvisabile nell'uso delle icone dei santi cristiani per raffigurare le divinità voodoo (*loa*): ad esempio, i tratti caratteristici di Sant'Antonio Eremita, come la vecchiaia, l'uso di stampelle, o bastoni, vengono copiati per raffigurare Papa Legba; il cuore trafitto dalle spade dell'icona della Mater Dolorosa ritorna nelle effigi di Ezili Fréda Dahomey; i serpenti ai piedi di San Patrizio si fondono direttamente nel corpo di Damballah Wedò (326).

La violazione "esoterica" delle immagini del cristianesimo diviene ancora più articolata nel rito della *zombificazione*, che ben si presta a una rilettura inquietante dell'immaginario cristiano sulla resurrezione (Coulombe 2012, ed. 2014: 23). La zombificazione viene praticata da uno stregone (*bokor*) e prevede la sottrazione dell'anima di persone vive, o il risveglio dei defunti. Infatti, nel folklore haitiano lo zombie viene descritto come un defunto convocato a una (non)vita dedicata allo svolgimento di lavori pesanti presso le grandi piantagioni di zucchero, divenendo così una solida e duratura metafora di una schiavitù totale:

La scintilla di vita che lo stregone risveglia nel cadavere non lo restituisce completamente alla società umana. Lo zombi resta in quella zona nebulosa che separa la vita dalla morte. Si muove, mangia, capisce e perfino parla,

ma non ha ricordi e non ha la coscienza del suo stato. Lo zombi è un animale da soma che il padrone sfrutta senza pietà, forzandolo a lavorare nei campi, sovraccaricandolo di incombenze, non risparmiandogli le frustate (Métraux 1958, ed. 2015: 283)

L'ingresso dello zombie nei meccanismi dell'industria culturale è riconducibile al successo editoriale del libro *The Magic Island* (1929) di William Seabrook: un'indagine attorno ai costumi haitiani che raccoglie le suggestioni provenienti dalla precedente produzione saggistica, giornalistica e narrativa<sup>4</sup> organizzata nei registri di uno spiccato sensazionalismo costruito attorno al racconto in prima persona di una serie di suggestive esperienze dirette. Ad esempio, nel capitolo *...Dead Men Working in the Cane Fields*, viene raccontato l'incontro con un gruppo di zombie che lavora in una piantagione di zucchero; tutta l'alienazione dello sfruttamento degli schiavi e l'ambiguità della de-soggettivizzazione vengono restituiti da Seabrook tramite un significativo richiamo alla figura dell'automa<sup>5</sup>: "The zombie [...] is a soules human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a *mechanical semblance of life* – it's a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive" (93 – corsivo aggiunto).

Se storicamente lo zombie è il prodotto di dinamiche *cross-culturali* (Luckhurst 2015: 14) che emergono dall'incontro tra mondo arcaico e mondo industrializzato, tra superstizione e capitalismo, all'interno dell'industria cinematografica la sua affermazione si sviluppa lungo dinamiche *transmediali*. Le cronache e le immagini descritte nel libro di Seabrook si sono irradiate lungo altri media che ne hanno provato a sfruttare e a replicare la fortunata ricezione a livello popolare. Questo è il caso della pièce teatrale *Zombie* (1932) di Kenneth Webb, attenta maggiormente ad adattare la cornice ambientale descritta da Seabrook, e del film *White Zombie*, scritto e prodotto dai fratelli Halperin nello stesso anno<sup>6</sup>, che ben compresero il vantaggio di trattare un soggetto privo di diritti "d'autore" (oltre che politici), portando per la prima volta sullo schermo una figura teratologica prodotta all'interno della cultura nordamericana. Il film si colloca dunque nel solco tracciato senza troppo successo da Webb (che non a caso accusò gli Halperin di plagio) e ripropone alcuni momenti descritti nel libro di Seabrook, adattandoli al cinema sul calco di uno stile gotico che aveva già sancito il successo di altri film usciti l'anno precedente<sup>7</sup>.

In *White Zombie*, l'esotico haitiano trascolora in un'oscurità materializzata dal suono costante dei tamburi voodoo che avvolge il film sin

dall'inizio: la prima scena mostra i due protagonisti, Neil e Madelaine, una giovane coppia di fidanzati appena arrivati nella nuova colonia americana per celebrare le loro nozze, imbattersi nel rito di una sepoltura effettuata in strada per evitare un possibile trafugamento del cadavere. Dopo questo primo avvertimento sulla dimensione macabra dell'isola, il racconto si sviluppa attorno all'espedito narrativo del triangolo amoroso<sup>8</sup>: Madeleine viene contesa prima dall'amico Beaumont, che per esaudire la sua ossessione nei suoi confronti ricorre ai poteri dello stregone Murder Legendre per zombificarla la sera stessa della cerimonia nuziale; successivamente dallo stesso Legendre che la riscatta da Beaumont, soddisfacendo così il proprio desiderio di potere, aggiungendo alla propria collezione di zombie una donna, vergine e bianca. La zombificazione praticata da Legendre appare molto lontana dai costumi voodoo riportati nella letteratura di viaggio e negli studi etnografici: lo stregone zombifica le vittime attraverso l'imposizione del suo sguardo magnetico, da *ipnotizzatore sadico*<sup>9</sup> (Carcavilla Puey 2013: 3), rendendole degli *automi psichici* (Le Maître 2015, ed. 2016: 117-128). Tale meccanismo si riversa fortemente sulla costruzione della spettatorialità: il potere di Legendre viene restituito sullo schermo ricorrendo insistentemente sul dettaglio dei suoi occhi sgranati e senza volto, rivolti direttamente in macchina, disponendo su un piano di continuità la vulnerabilità della vittima e quella dello spettatore, apparentati dal subire entrambi il potere dell'ipnotizzatore-stregone<sup>10</sup> (Rhodes 2001: 52-69; Le Maître 2015, ed. 2016: 123).

Il dispositivo della zombificazione trova un'organizzazione sistematica nella costruzione dell'atmosfera che circonda Haiti, tutta retta sull'opposizione tra luce e oscurità, tra bianco e nero, dai forti rimandi manichei. I personaggi americani sono pervasi da un continuo candore disegnato dall'illuminazione usata per i primi piani e ribadita anche negli abiti indossati: i completi bianchi portati da Neil, il bianco virgineo della sottoveste e dell'abito nuziale di Madelaine, diventano addensamenti di una luminosità sacrale in netta contrapposizione al nero che caratterizza la raffigurazione di Legendre e degli schiavi indigeni al suo servizio, all'oscurità sepolcrale che avvolge l'isola (ripresa quasi sempre in notturna) e alle ambientazioni dai forti richiami alla tradizione gotica (es. la fabbrica di zucchero di Legendre dove lavorano gli zombie; l'interno della locanda popolato da ombre danzanti dove a Neil apparirà il fantasma di Madeleine; la magione di Legendre, simile difatti a un castello). Nelle trame dell'opposizione tra luce e oscurità anche la relazione storicamente

conflittuale tra voodoo e cristianesimo trova il proprio spazio narrativo, organizzato attorno al conflitto tra Legendre e il Dr. Bruner, un anziano missionario stanziato da diversi anni ad Haiti, che aiuta Neil nella ricerca della verità sulla presunta morte di Madeleine. Qui, l'opposizione tra il nero e il bianco viene maggiormente intensificata per distinguere senza troppe incertezze la sfera del male (il voodoo) da quella del bene (il cristianesimo): infatti, alla corruzione dei sentimenti materializzata nell'ossessione del controllo dei corpi di Legendre si contrappone all'azione caparbia di Bruner di riportare la luce sull'isola. Legendre, con la sua fisionomia spiccatamente mefistofelica (non a caso viene interpretato dall'iconico attore dell'horror classico, Bela Lugosi) mutuata da una ricca iconografia sul tema (Rhodes 2001: 23-30; 34-38), carica la propria figura di una libido perversa, espressa nella torsione della promessa di matrimonio tra Neil e Madelaine in un mercimonio necrofilo, teso a possedere un corpo de-soggettivato. Bruner, invece, unico personaggio maschile a non provare alcun interesse materiale verso Madeleine, svolge il ruolo di ripristinare l'ordine morale nell'animo oscuro dell'isola, sino a raggiungere toni sicuramente didascalici, come nell'insistenza del gesto di accendere un fiammifero che accompagna tutto il film; sarà lui infatti a intervenire nel finale, contribuendo alla sconfitta di Legendre e a porre fine al controllo su Madeleine.

Così schematizzate, le caratterizzazioni dei personaggi e i desideri che muovono le loro azioni sintonizzano la sfera tematica del film su una fantasia spiccatamente reazionaria, in cui le ossessioni interne, il caos e la paura vengono gettate nell'Altrove esotico e primitivo, in modo da confermare la superiorità politica della *whiteness*, proprio nel momento in cui, nella fase finale del colonialismo statunitense, si confronta con le istanze delle loro propria decadenza, in cui si genera un reticolo di ansietà: la paura di venire controllati dal subalterno, subendo così una colonizzazione al rovescio; la minaccia dell'emancipazione femminile, espressa dal desiderio sfrenato di controllarne il corpo e l'identità con al zombificazione. In questo quadro reazionario, il cristianesimo si colloca come fulcro morale, tutto teso alla legittimazione della colonizzazione culturale di Haiti, grazie a una profonda riscrittura del mito originario dello zombie: "While the zombie could thus be seen as a critique of empire, zombie films also reprise a fantasy of empire" (Kee 2011:15).

### 3 L'oscenità postmoderna: *Dawn of the Dead* (1978)

L'iconografia tradizionale dello zombie si afferma grazie al cinema di George Romero, la cui formalizzazione dello splatter come cifra estetica dell'horror – termine utilizzato per la prima volta proprio dal regista per descrivere i propri film (McCarty 1984) – si lega a una forte componente critica (Paffenroth 2006) che raccoglie le tensioni attorno ai culti materiali che attraversano la cultura e la società tardocapitalista.

Nel suo ciclo di film sullo zombie, Romero maneggia un corpo dove la resurrezione viene restituita in tutta la sua macchia cadaverica, resa ancora più perturbante dai tratti grotteschi del suo mostro (lentezza, movimenti goffi a tratti ridicoli, rantolii e un'espressione catatonica), e a cui aggiunge il cinico istinto di divorare la carne dei vivi, senza rinunciare alla messa in forma di uno splatter iperrealista (la cura per il dettaglio sulle membra sbranate, l'eviscerazione e la copiosità del sangue). Romero non elimina totalmente i tratti che caratterizzano lo zombie voodoo, ma li aggiorna, e in parte li reinquadra, all'interno dei cambiamenti che intercorrono tra la fine del sistema coloniale e l'emergere di quello tardocapitalistico: la ripetizione meccanica di gesti e azioni della vittima zombificata vengono commutati nell'inarrestabile istinto degli zombie di divorare i vivi; l'effetto perturbante del corpo senz'anima vira nettamente verso l'abiezione del cadavere esibito, da cui scompare qualsiasi traccia dell'interiorità del soggetto (Kristeva 1980), a favore invece della spettacolarizzazione delle sue interiora. Certo, viene meno la cornice esoterica e sovranaturale del voodoo, ma tale assenza rimarca piuttosto l'introiezione dell'Altro all'interno delle maglie della società nordamericana. Infatti, da vittima di un potere esoterico, incarnato dallo stregone, lo zombie postmoderno si afferma piuttosto come il ritorno (in vita) del represso, di un orrore e una violenza endemici nella società civile che trovano in questa figura una loro efficace incarnazione. Ed è pertanto nell'idea fulminante di Romero di costruire un mitologema tutto postmoderno, a partire dal fallimento del modello salvifico della resurrezione cristiana, che lo zombie viene trasformato in una metafora concettuale, ribadita dalla collocazione in scenari profondamente apocalittici e in un serrato confronto con le retoriche e le simbologie del cristianesimo.

Il ritorno in vita dei morti è uno dei motivi maggiormente ricorrenti all'interno del genere di scritti biblici dell'apocalittica: con questa immagine si allude all'avvento del regno dei cieli, allo scontro tra bene e male, all'ascensione degli eletti in cielo; ovvero, scenari che rimandano a una

dimensione teleologica salvifica e consolatoria. La resurrezione in chiave zombie, invece, viola coscientemente l'ordine simbolico delle immagini bibliche, mostrando piuttosto un'apocalisse priva di una qualsivoglia apertura palinogenetica, in cui la promessa di un "nuovo cielo e nuova terra" (*Ap*, 21: 1) viene azzerata nella disseminazione di immagini iperrealistiche di un mondo inquadrato nella sua più claustrofobica e immanente marcescenza. Sembra, pertanto, che l'immaginario zombie si consolidi attorno all'idea di un radicale riuso simbolico dell'Apocalisse (Lino 2014), sostituendo al primato dello spirito l'irriducibile ingombro dell'oscena materialità dei corpi. Membra, sangue, carne, organi eviscerati e strappati a morsi davanti allo sguardo dello spettatore rispondono al sottile piacere tutto racchiuso nell'assistere alla programmatica desacralizzazione del corpo umano, restituito in tutta la sua anatomica vulnerabilità. E qui risiede la specificità del cinema sullo zombie di stampo romeriano: il grande rimosso cristiano della materialità dei corpi riconquista la sua visibilità, esplodendo in tutto il suo potenziale allegorico tramite le immagini della *via crucis* di una irreversibile de-umanizzazione. Il procedimento che consegna alla vulnerabilità del corpo umano un più ampio processo di secolarizzazione del cristianesimo appare evidente in *Dawn of the Dead*. Il film conferma e consolida lo schema survivalista diventato universale nelle apocalissi zombie a partire dal precedente *Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968): una sorta di esperimento sociale, in cui un gruppo eterogeneo di persone si ritrova a sopravvivere assieme all'apocalisse zombie, cercando rifugi sicuri che alla fine mostrano tutta la loro fragilità. Pertanto, oltre a illustrare i modi della sopravvivenza dell'umano, in questo film Romero rintraccia uno dei luoghi "sacri" della società postmoderna, e in cui diviene ravvisabile la deterritorializzazione della funzione simbolica ascrivibile alla Nuova Gerusalemme dell'Apocalisse (*Ap*, 21): alla città-tempio che scende dal cielo alla fine dei tempi si sostituisce la cattedrale del consumo, il centro commerciale situato alla periferia est di Pittsburgh, scoperto casualmente dai sopravvissuti durante una disperata fuga in elicottero dalla città; allo "splendore [...] simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino" (*Ap*, 21: 11) si sostituisce lo sfavillio ipnotico delle vetrine e delle insegne.

Romero articola abilmente una dialettica del sacro e del profano, mostrando come i rituali e i luoghi simbolici della società della comunicazione di massa e del consumismo si impregnano di una sacralità sfregiata dal proprio riflesso perturbante. Seguendo questa direzione tematica, le

prime tre sequenze del film, ambientate in tre differenti luoghi, appaiono emblematiche. Il nervoso *incipit* all'interno dello studio televisivo, durante la trasmissione di un talk show incentrato sull'ondata di violenza cannibalica, esprime bene il collasso delle strutture comunicative e simboliche della società tardocapitalista. Attorno alla trasmissione si raccolgono una serie di tensioni che sfociano in agitazione e ressa: lo show viene interrotto più volte dai cameramen che inveiscono contro gli ospiti; dalla cabina di regia continuano a essere inviate informazioni fallaci sui centri di accoglienza ormai caduti in mano agli zombie; alcuni membri dello staff pianificano di disertare la trasmissione fuggendo con l'elicottero dell'emittente. E sebbene lungo la sequenza gli zombie non vengano mostrati, rimanendo così una presenza unicamente nominale, l'atmosfera si carica pesantemente di un sentimento della fine, che esplose nel collasso in "diretta" del sistema televisivo, scaturito dalla violazione della distanza di sicurezza tra la realtà e la sua costruzione mediatica.

La seconda sequenza mostra invece le tensioni razziali tra i gruppi militari scelti e una comunità di portoricani rinchiusa all'interno di un grande edificio. Chiamati a rastrellare gli appartamenti per uccidere i morti viventi al loro interno, i militari si scontrano con la resistenza dei familiari nel consegnare e lasciare uccidere i propri morti, mossi dal profondo bisogno di preservare una dimensione sacrale alla morte. Il riferimento alla cultura caraibica (come è noto, Porto Rico non dista molto da Haiti, e, inoltre, Romero era di origine cubana) erompe nel quadro del film, trascinandosi i retaggi del cinema zombie precedente, al fine di acutizzarne alcune istanze problematiche mai scomparse, come il razzismo intrinseco alla classe media americana<sup>11</sup>. La tensione tra l'eliminazione indifferente dei morti e la loro conservazione come *reliquia distorta* si carica di suggestioni apocalittiche. Roger e Peter, due membri della SWAT, durante un momento di pausa tra il feroce razzismo dei militari e le mattanze degli zombie, incontrano un anziano sacerdote ispano-americano che, dopo aver raccontato di aver dato l'estrema unzione ai morti viventi nascosti nell'edificio, con un tono laconico lascia intendere l'inevitabile vittoria finale dei morti sui vivi: "When the dead walks we must stop the killing or lose the war". Questo monito viene significativamente rafforzato nelle immagini della sequenza successiva: quella dell'assedio dei morti viventi al centro commerciale in cui i protagonisti trovano un insperato rifugio. Guardando da una balconata gli zombie ammassati all'ingresso del centro commerciale, Peter pronuncia con ieraticità la frase che da piccolo sentiva

da un vecchio parente che praticava il voodoo, e che sembra fare il paio con quella del sacerdote: “When there’s no more room in hell the dead will walk the earth”. Nella visione di Romero cristianesimo e voodoo non riproducono lo storico attrito coloniale, ma alludono entrambi alla bruciante continuità tra i vivi e i morti. La massiccia presenza degli zombie tra le vetrine, i corridoi e le scale mobili si impregna del parossismo di una sfiibrante co-azione a ripetere, che segna il passaggio dalla sfera del culto religioso a quello del consumismo. Infatti, il film rafforza l’idea dell’assedio degli zombie come istinto consumistico, non più rivolto alla carne umana quanto a un’ideologizzazione del consumo: al dover essere lì dentro, per rispondere a un bisogno ugualmente necessario a quello antropofagico. Il potere sovranaturale dello stregone di rendere l’umano un *automa psichico* viene aggiornato al potere seduttivo del consumismo, ben illustrato dalle inquadrature sugli zombie colti nella loro goffa deambulazione lungo le vetrine, dai dettagli delle mani accalcate per sfondare le vetrate dell’ingresso, o nel modo con cui meccanicamente, e comicamente, incespicano nelle scale mobili. Queste immagini diventano ingranaggi di un’inarrestabile de-sacralizzazione dell’umano, tutta espressa nell’ironica quanto disarmante indistinguibilità tra il comportamento del vivente e quello del suo doppio cadaverico – “they are us”, pronuncia sempre Peter, in un momento fortemente rivelatorio. E se la visione della Nuova Gerusalemme mette fine alle tribolazioni dell’Apocalisse, il rifugiarsi all’interno del centro commerciale, per quanto sospenda momentaneamente la minaccia dell’invasione zombie (alla fine del film i morti comunque irromperanno riconquistando il posto che desiderano), sostanzia un’apocalisse già avvenuta nell’ironica quanto disarmante rivelazione della coincidenza, già in fibrillazione, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti viventi.

#### 4 La riappropriazione del mito violato: *Fist of Jesus* (2012)

Come si è provato a dimostrare, la relazione tra zombie e cristianesimo si articola lungo una retorica della profanazione del sacro e della sacralizzazione del mondano. Tale meccanismo retorico si estende pertanto ai territori della cultura popolare investiti di un’affezione sacra e culturale, mostrandone i rovesciamenti, riletture e rfigurazioni in cui l’ironia e horror rinegoziano i propri confini. Si pensi, ad esempio, al fenomeno della

ritrattistica in chiave zombie delle icone del cinema e dello spettacolo, e attorno alla quale si è sviluppata una certa vivacità soprattutto sul web; oppure, al caso editoriale di *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) di Seth Grahame Smith, riscrittura in chiave zombie del classico della letteratura di Jane Austen. L'immaginario popolare sembra ormai accettare il morto vivente e non mostrare più alcuna paura nei suoi confronti: lo dimostra bene la saga di fumetti della "Marvel Zombies", un universo parallelo dei famosi supereroi dei fumetti in cui devono fronteggiare la loro condizione di morti viventi, arrivando in certi casi a sbranarsi tra loro per placare la fame. Questi esempi sono riconducibili al più ampio fenomeno della *zombificazione della cultura mainstream*: un modo di usare in chiave spettacolare e ironica la figura dello zombie, sfruttando il suo portato immaginifico come un *divertissement* con cui restituire ironicamente l'immagine rovesciata della società e di altri fenomeni culturali. L'utilizzo di questa strategia retorica si ritrova anche nell'ambito religioso, ad esempio, nel libro di Arnaldo Casali, *Zombie, strane storie di santi* (2019), dove il filtro zombie viene utilizzato al fine di ricostruire alcuni tratti cruenti (e affini allo splatter) dell'agiografia cristiana, adeguandola ai repertori visivi del contemporaneo.

Ed è proprio su questa direttrice di ri-codificazione di miti e immagini religiose in riletture e riscritture zombie che diviene inquadrabile la figurazione cristica presente nei cosiddetti *zombie Jesus movie*. Si tratta di una declinazione cinematografica del tema del morto vivente poco nota, poiché circoscritta alle produzioni a bassissimo budget (per lo più cortometraggi autoprodotti, compiaciuti della propria sfera amatoriale) e segnate da una scarsa distribuzione. La marginalità di questo segmento, in contrapposizione alla popolarità sempre più mainstream dello zombie, ha reso questi prodotti dei piccoli oggetti di culto, in cui viene sfoderato un gusto compiaciuto per il trash, l'eccesso visivo declinato nei codici del grottesco e del *gore*, l'ironia e la parodia espresse al ridosso della blasfemia. In film come *Fist of Jesus*, *The Zombie Christ* (Bryan 2012), *Jesus H. Zombie* (Hisel 2006), *Kicking Zombie Ass for Jesus* (Luna 2019) per citarne alcuni, si assiste prevalentemente alla trasformazione del Cristo in un eroe dell'apocalisse zombie: la sua tradizionale funzione salvifica viene mantenuta, ma arrangiata sulle corde narrative e figurative dell'horror, ovvero dialogando con la medesima matrice di provocazione e oltraggio al senso del sacro religioso su cui la fiction zombie ha costruito gran parte della propria fascinazione. E nelle trame di una blasfemia goliardica emerge una retorica

che guarda alla ri-appropriazione di quelle stesse simbologie sottratte al discorso religioso dallo slittamento dall'Apocalisse biblica a quella zombie.

Innanzitutto, la figura del Cristo presenta almeno due elementi che permettono il passaggio dalla sfera della religione a quella della provocazione horror: il dogma della resurrezione pasquale e il rito dell'eucarestia. Come è stato evidenziato nei paragrafi precedenti, questi tratti vengono rovesciati nei loro corrispettivi grotteschi, soffocandone il respiro escatologico: allo spirito che sublima il corpo morto si sostituisce la vistosa abiezione del cadavere, e alla simbologia del pane e del vino come corpo della divinità si contrappone un'antropofagia splatter.

Al centro del cortometraggio *Fist of Jesus*, forse il più famoso tra gli *zombie Jesus movie*, vi è la riscrittura del famoso episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro, restituito con un deliberato, se non folle, *pastiche* di immaginari cinematografici. Gesù compie il miracolo, ma Lazzaro risorge come zombie, iniziando a divorare i presenti e dando il via alla consueta invasione di zombie, questa volta però immaginati sotto le vesti di centurioni romani, farisei e degli anacronistici cowboy. La facile tentazione verso l'esecrazione blasfema della resurrezione di Lazzaro lascia spazio, invece, a uno svolgimento fortemente parodico: Gesù, accompagnato dal "fedele" Giuda (che dopo l'arrivo dei primi zombie si suicida ma questa volta viene resuscitato con successo dallo stesso Gesù), comincia a sterminare infinite orde di zombie con armi improbabili – tra cui un'enorme lisca di pesce – e compiendo acrobazie da arti marziali, scimmiottando film di vario tipo (soprattutto i generi dell'action e il cappa e spada) e assumendo le pose dei personaggi invisibili nelle attuali zombie fiction. La resurrezione di Lazzaro è il frutto di uno spaventoso errore, la cui imprevedibilità si materializza nel lungo urlo in falsetto che, grazie a un uso comico della dialettica campo-fuoricampo, si scoprirà appartenere proprio a un Gesù terrorizzato. È proprio questo urlo isterico segna l'avvento di un'eroicità del Cristo tutta cinematografica, segnata dalla trasformazione da soggetto terrorizzato a giustiziere assetato di sangue che riporta l'ordine al caos dell'apocalisse zombie. Questa trasformazione avviene in un crescendo splatter-gore, che culmina nelle ultime scene dove Gesù viene inquadrato trionfante sulla cima di una montagna sanguinolenta di resti maciullati di zombie.

Ma è proprio tra la montagna di ossa, crani e membra che emergono le fila di un altro copione: quello della ri-appropriazione cristologica del mitologema della resurrezione violato proprio dalla cinematografia zombie. Il re-impossessamento della resurrezione avviene tramite il registro

della parodia che ne legittima l'intensificazione dello splatter.

Sembra allora che il sentimento del sacro religioso per ritagliarsi uno spazio di riconoscibilità aneli l'oscenità materiale dell'horror zombie. La puntualizzazione dell'estremo si disfa del perturbante iperrealismo del paradigma visivo romeriano, per scagliarsi piuttosto sulla dissacrazione del corpo dello zombie (basti pensare ai modi originali ma tutti cruenti e al limite della farsa con cui Gesù elimina gli zombie). Assistiamo allora all'ennesimo rovesciamento, questa volta come pratica di (ri)appropriazione: lo zombie non allude più a un'indagine verso gli effetti perturbanti ascrivibili all'antropologia di un dato periodo culturale, non rivela un'attenzione al mostruoso da svelare, al latente mascherato nel manifesto; piuttosto con *Fist of Jesus* e agli altri film di questo sottogenere, lo zombie viene traslato in un dispositivo con cui la religione cristiana riafferma la proprietà del mito all'origine stessa dell'*invenzione cinematografica dello zombie*; e lo fa impossessandosi della sua materia visiva, ovvero cannibalizzandone oscenamente il corpo.

## NOTE

- 1 Negli ultimi venti anni si è assistito al fenomeno della cosiddetta *zombie renaissance* (Bishop 2009; 2010; 2015), ovvero il ritorno massiccio dello zombie nei circuiti della cultura popolare, al di fuori dei perimetri della narrazione horror del cinema e di altri media.
- 2 Cfr. l'utilizzo della categoria concettuale dello zombie nell'ambito dei *media studies* (Parikka 2012, ed. 2019; Hertz, Parikka 2012; Deuze 2013) e della *posthuman theory* (Lauro, Embry 2008; Christie, Lauro 2013), oltre alla sua disseminazione come "funzione aggettivale" (Boni 2016) in diversi ambiti discorsivi: finanzia ed economia (Quiggin 2010, ed. 2012; Doni, Tomelleri 2015; Fojas 2017), informatica, statistica (Smith 2014), mondo botanico e animale.
- 3 Per un approfondimento del concetto di *post-zombie* cfr. Lino (2021).
- 4 Per una ricognizione sulle pubblicazioni focalizzate sulla società haitiana precedenti all'uscita del libro di Seabrook è sicuramente fondamentale il ricco contributo di Gary D. Rhodes (2001). Nella sua storia culturale dello zombie, Roger Luckhurst (2013) rintraccia l'origine narrativa del concetto di zombie nel racconto *Martinique Sketches* (1890) di Lafcadio Hearn.
- 5 Tale analogia può essere messa in relazione con la diffusione nell'ambito culturale europeo del termine *robot*, usato per la prima volta nella pièce

teatrale *R.U.R.* (1920) di Karel Čapek, e derivante dal verbo slavo *robotita*, che significa “svolgere lavori pesanti”. Ritroviamo una accurata riflessione su tale analogia all’interno dell’originale studio sullo zombie di Barbara Le Maître (2015).

- 6 Sulle relazioni tra la pièce di Webb e il film degli Halperin cfr. Rhodes (2001: 83-88) e Russell (2014: 18-19)
- 7 Si pensi soprattutto a *Dracula* (1931) di Todd Browing e a *Frankenstein* (1931) di James Whale.
- 8 Questo dispositivo narrativo viene riproposto ricorsivamente in altri film sullo zombie usciti tra gli anni Trenta e Quaranta, come *Revolt of the Zombies* (1936), sempre degli Halperin, *Ouanga aka The Love Wanga* (1936) di George Terwilliger e il più celebre *I Walked with a Zombie* (*Ho camminato con uno zombie*, 1943) di Jacques Tourneur.
- 9 Alla stregua di altre figure cinematografiche celebri per la loro ossessione di controllare la mente altrui, come il Dr. Mabuse del ciclo di film di Fritz Lang e il personaggio di Svengali dell’omonimo film del 1931 di Archie Mayo.
- 10 Quello dello sguardo in macchina dell’ipnotizzatore è un meccanismo che attraversa tutto il genere dell’horror classico, attento a intensificare il livello scopico che quello narrativo, al fine di garantire efficacemente il coinvolgimento emotivo dello spettatore.
- 11 Il tema del razzismo emerge tutto nell’ambiguo finale del precedente film *The Night of the Living Dead*.

## BIBLIOGRAFIA

- Bishop, Kyle W. (2009), “Dead Man Still Walking. Explaining the Zombie Renaissance”, *Journal of Popular Film and Television*, 37/1: 16-25.
- (2010), *American Zombie Gothic. The Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Jefferson, McFarland.
- (2015), *How Zombie Conquered Popular Culture. The Multifarious Walking Dead in the 21st Century*, Jefferson, McFarland.
- Carcavilla Puey, Lorenzo (2013), “Genealogía hipnótica del mito del zombi: *The Magic Island* (1929)”, *Asclepio*, 65/1: 3-11.
- Casali, Arnaldo (2019), *Zombi, strane storie di santi*, Perugia, Graphe.it.
- Christie, Deborah; Lauro, Sarah J., eds. (2011), *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York, Fordham University Press.
- Coulombe, Maxime (2012), *Piccola filosofia dello zombie; o come riflettere attraverso l’orrore*, trad. it. a cura di C. Passoni, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

- Degoul, Franck (2011), “«We are the mirror of your fears»: Haitian Identity and Zombification”, *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, eds. D. Christie, S.J. Lauro, New York, Fordham University Press: 24-38.
- Deuze, Mark (2013), “Living as a Zombie in Media (is the Only Way to Survive)”, *MATRIZES*, 7/2: 1-19.
- Doni, Martino; Tomelleri, Stefano (2015), *Zombi. I mostri del neocapitalismo*, Milano, Medusa.
- Fojas, Camilla (2017), *Zombies, Migrants and Queers. Race and Crisis Capitalism in Pop Culture*, Chicago, University of Illinois Press.
- Hertz, Garnet; Parikka, Jussi (2012), “Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method”, *Leonardo*, 45/5: 424-430.
- Kee, Chera (2011), “«They are not men, they are dead bodies». From Cannibal to Zombie and Back Again”, *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, eds. D. Christie, S.J. Lauro, New York, Fordham University Press: 9-23.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Engl. transl. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982.
- Lauro, Sarah J.; Embry Karen (2008), “A Zombie Manifesto: The Non-Human Condition in the Era of Advanced Capitalism”, *boundary 2*/1: 85-108.
- Le Maître, Barbara (2015), *Zombie. Una favola antropologica*, ed. it. a cura di V. Dominici, Roma, Armando Editore, 2016.
- Lino, Mirko (2014), *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere.
- (2021), “«E la morte fuggirà loro». Post-zombie e ritornanti. Elementi formali e tematici per un'apocalittica delle serie Tv”, *Variazioni sull'Apocalisse. Un percorso nella cultura occidentale dal Novecento ai giorni nostri*, eds. A. Baldacci, A. Małgorzata Brysiak, T. Skocki, New York, Peter Lang: 229-243.
- Luckhurst, Roger (2015), *Zombies. A Cultural History*, London, Reaktion.
- McCarty, John (1984), *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York, St. Martin Press.
- Métraux, Alfred (1958), *Il vodu haitiano. Magia, stregoneria e possessione*, trad. it., Milano, Ghibli, 2015.
- Moreman, Christopher M.; Rushton, Cory J., eds. (2011), *Race, Oppression and the Zombies: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*, Jefferson, McFarland.

- Paffenroth, Kim (2006), *The Gospel of the Living Dead. George Romero's Vision of Hell on Earth*, Waco, Baylor University Press.
- Parikka, Jussi (2012), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, trad. it., a cura di E. Campo, S. Dotto, Roma, Carocci, 2019.
- Quiggin, John (2010) *Zombie Economics. Le idee fantasma da cui liberarsi*, ed. E. Barucci, M. Messori, Milano, Università Bocconi Editore, 2012.
- Rhodes, Gary D. (2001), *White Zombie. Anatomy of a Horror Film*, Jefferson, McFarland.
- Russell, Jamie (2014), *The Book of the Dead. The Complete History of Zombie Cinema*, London, Titan Books.
- Seabrook, William (1929), *The Magic Island*, Brace, Harcourt.
- Smith, Robert (2014), *Mathematical Modelling of Zombies*, Ottawa, Ottawa University Press.

#### FILMOGRAFIA

- Dawn of the Dead (Zombi, aka L'alba dei morti viventi)*, Dir. George Romero, Usa, 1978.
- Dr. Mabuse, der Spieler (Il dottor Mabuse)*, Dir. Fritz Lang, Germania, 1922.
- Dracula*, Dir. Todd Browning, Usa, 1931
- Fist of Jesus*, Dir. D. Muñoz, A. Cardona, Spagna, 2012.
- Frankenstein*, Dir. James Whale, Usa, 1931.
- I Walked with a Zombie (Ho camminato con uno zombie)*, Dir. Jacques Tourneur, Usa, 1943.
- Jesus H. Zombie*, Dir. Daniel Hisel, Usa, 2006.
- Kicking Zombie Ass for Jesus*, Dir. Israel Luna, Usa, 2019.
- Ouanga aka The Love Wanga*, Dir. George Terwilliger, Usa, 1936.
- Revolt of the Zombies*, Dir. Halperin Bros, Usa, 1936.
- Svengali*, Dir. Archie Mayo, Usa, 1931.
- The Night of the Living Dead (La notte dei morti viventi)*, Dir. George Romero, Usa, 1968.
- The Zombie Christ*, Dir. Christopher Bryan, Usa, 2012.
- White Zombie (L'isola degli zombies)*, Dir. Halperin Bros, Usa, 1932.

Mirko Lino è Ricercatore presso l'Università dell'Aquila – Dipartimento di Scienze Umane, dove insegna Storia del cinema e Cinema e media. Ha pubblicato la monografia, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Le Lettere, 2014). Ha curato i seguenti volumi: assieme a S. Ercolino, M. Fusillo, L. Zenobi, *Imaginary Films in Literature* (Brill-Rodopi, 2016); assieme a S. Antosa, *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis, 2018); assieme a M. Fusillo, L. Marchese e L. Faienza, *Oltre l'Adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità* (Il Mulino, 2020). Ha curato assieme a H.-J. Backe e M. Fusillo il numero speciale della rivista *Between*, n.20 vol. 10 (2020), *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*. È membro dell'ICLA Research Committee on Literatures, Arts, Media (CLAM). | Mirko Lino is Senior Lecturer at University of L'Aquila – Department of Humanites, where he teaches History of Film and Cinema and Media. He published the monography *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Le Lettere, 2014). He edited the following books: together with S. Ercolino, M. Fusillo, L. Zenobi, *Imaginary Films in Literature* (Brill-Rodopi, 2016); together with S. Antosa, *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis, 2018); together with M. Fusillo, L. Marchese, L. Faienza, *Oltre l'Adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità* (Il Mulino, 2020). He also edited together with H.-J. Backe, M. Fusillo the special issue of *Between Journal*, *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition* 20/10 (2020). He is member of ICLA Research Committee on Literatures, Arts, Media (CLAM).



## La seconda venuta nelle narrazioni contemporanee: *In His Image, The Second Coming, Messiah*

The Second Coming in contemporary narratives: *In His Image, The Second Coming, Messiah*

Paola Di Gennaro

Università Suor Orsola Benincasa, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Negli ultimi decenni, soprattutto dopo gli eventi dell'11 settembre 2001, la religione è tornata in primo piano non solo come oggetto dialettico all'interno di narrazioni che la incrociano, ma anche come vero e proprio soggetto che ricostruisce o riformula sé stessa. È il caso, ad esempio, di quei racconti che riscrivono in diversa maniera figure di testi sacri, soprattutto, negli ultimi anni, personaggi dei Vangeli. Inoltre, la decostruzione socio-politica e ideologica degli ultimi decenni, nonché la diffusione di piattaforme di streaming su scala globale, hanno permesso un'esplosione nella trasmissione di storie che intersecano sfere di influenza culturale e religiosa differenti. Il mio saggio vuole quindi esplorare le modulazioni che tali riscritture hanno assunto nella "fiction" degli ultimi decenni, e tre in particolare: il *Jesus-novel*, sottogenere romanzesco studiato e classificato da Westphal (2002) e Holderness (2015), in cui Gesù personaggio assume funzioni narrative articolate, nelle quali confluiscono molteplici tipologie di personaggi e strutture drammatiche: il capro espiatorio e il re pescatore, ma anche il *fool*, l'idiota, il divo, come nel romanzo *The Second Coming* (2011) dello scrittore scozzese John Niven. Un secondo paradigma, ancor più *sui generis*, è quello di un sottogenere ancora più di consumo, una fantascienza di matrice genetica che immagina Cristo non risorto, ma clonato: è quanto accade nella *Christ Clone Trilogy* (2003, 2003, 2004) dell'americano James BeauSeigneur. Infine, interessanti riflessioni possono scaturire dall'analisi di una serie tv del 2020 intitolata *Messiah*, di produzione statunitense, in lingua inglese, araba ed ebraica, in cui tra dubbi e incertezze il/un Messia ritorna per richiamare alla pace l'umanità, in un movimento, tuttavia, che sembra portare a una forma di anarchia religiosa. | In the last decades, especially after the events of 9/11, religion has come to the forefront not only as a dialectical object within the narratives that intersect it, but also as a real subject that rebuilds and reformulates itself. It is the case, for example, of those stories that rewrite figures of the sacred texts in different ways; most frequently, in recent years, characters of the Gospels. Also, the socio-political and ideological deconstruction of the last decades, as well as the diffusion of streaming platforms on a global level, have triggered an explosion in the transmission of stories that cross different cultural and religious spheres of influence. The aim of this essay is to explore the modulational changes that these rewritings have taken in the fictional narratives of the last decades, and three in particular: the "Jesus-novel", a subgenre studied and classified by Westphal (2002) and Holderness (2015), in which the character Jesus takes on complex narrative functions embracing numerous types of characters and dramatic structures: the scapegoat and the Fisher King, but also the fool, the idiot, the celebrity, as in the novel *The Second Coming* (2011) by the Scottish writer John Niven. A second, more peculiar paradigm is that of an even more paralytic subgenre, a piece of genetic science fiction that conceives not a resurrected Christ but a cloned one: this is what happens in the *Christ Clone Trilogy* (2003, 2003, 2004) by the American James BeauSeigneur. Finally, interesting reflections may arise from the

analysis of a 2020 tv series titled *Messiah*, an American production in not only English but also Arabic and Hebrew; here the/a Messiah, between doubts and suspicions, comes back to call humanity to peace, in a movement, however, that seems to lead to a form of religious anarchy.

**PAROLE CHIAVE** | KEYWORDS

Riscritture bibliche, seconda venuta, John Niven, James BeauSeigneur, Messiah | Biblical rewritings, Second Coming, John Niven, James BeauSeigneur, Messiah

Sono passati poco più di cent'anni dalla pubblicazione delle prime riscritture della vita di Gesù, romanzi o pseudo-saggi che videro la luce a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo, con nomi quali Elizabeth Lynn-Linton (1874), Renan (1863), Papini (1921), Mauriac (1936) e D. H. Lawrence (1929). Si trattava in verità di opere che interpretavano i testi religiosi e i dati storici, dando voce a istanze sociali di natura diversa; di fatto è stato soltanto con il pieno Novecento che sono apparse vere e proprie riscritture delle storie dei Vangeli, tra cui quelle di Lew Wallace (1880, ed. 2003), George Moore (1911; 1914), Robert Graves (1946, ed. 1981), Nikos Kazantzakis (1960, ed. 1998), Michail Bulgakov (1967, ed. 2003), Michael Moorcock (1969), José Saramago (1997, ed. 2011)<sup>1</sup>. Cent'anni in cui è divenuto possibile – e sempre più comune – rielaborare in maniera complessa il contenuto dei testi sacri, il discorso stesso intorno al Cristo “personaggio” codificato dal Nuovo Testamento, modulando la molteplicità di sfumature che possono essere assimilate alla figura di Gesù: ieratica, misterica, carnale, politica, finanche tragicomica. È soprattutto negli ultimi decenni, e soprattutto dopo gli eventi dell'11 settembre, che le vere e proprie riscritture sembrano sovrapporsi a nuovi e più irruenti discorsi politici, sociali e religiosi; proprio la religione è tornata in primo piano non solo come oggetto dialettico all'interno di opere di finzione, ma anche come vero e proprio soggetto che ricostruisce o riformula sé stessa. Inoltre, la decostruzione socio-politica e ideologica degli ultimi decenni, nonché la diffusione di piattaforme di streaming su scala globale, hanno permesso un'esplosione nella trasmissione di storie che si situano tra diverse sfere di influenza culturale e religiosa. È in queste intersezioni e contaminazioni che un tema come quello della seconda venuta sviluppa costruzioni creative allo stesso tempo fortemente radicate nella tradizione e radicalmente innovative.

Proverò qui ad analizzare le variazioni sul tema che tali riscritture hanno assunto in alcune opere finzionali degli ultimi decenni, e in tre forme in particolare. La prima è il *Jesus-novel*, un sottogenere romanzesco indagato e classificato da alcuni studiosi abbastanza di recente, Bertrand Westphal nel 2002 e Graham Holderness nel 2015<sup>2</sup>, in cui Gesù personaggio assume funzioni narrative articolate e nelle quali confluiscono molteplici tipologie di personaggi e strutture drammatiche: il capro espiatorio e il re pescatore, ma anche il *fool*, l'idiota, il divo, come accade ad esempio nel romanzo *The Second Coming* del 2011 dello scrittore scozzese John Niven, che andremo ad analizzare tra poco. Un secondo paradigma, ancor più *sui generis*, è quello di un sottogenere ancora più di consumo, una fantascienza di matrice genetica che immagina Cristo non risorto, ma clonato: è quanto accade nella *Christ Clone Trilogy* dell'americano James BeauSeigneur (2003-2004). Infine, interessanti riflessioni possono scaturire dall'analisi di una serie tv del 2020 intitolata *Messiah* (Netflix), di produzione statunitense ma in lingua inglese, araba ed ebraica, in cui tra dubbi e incertezze il o *un* Messia ritorna per richiamare alla pace l'umanità, in un movimento, tuttavia, che sembra portare a una forma di anarchia religiosa molto affine al caos.

Torniamo però ora un attimo indietro. Abbiamo detto che a fine Ottocento le vite di Gesù vengono riformulate per la prima volta, grazie a quello che Graham Holderness chiama "endorsement of secularization" (2015: 1). Gesù va incontro quindi a un secondo grado di ipostasi, nel genere romanzo. Il *novel*, che nasce appunto come genere secolare, quando comincia a parlare di Gesù può farlo solo all'interno del suo progetto anticlericale e umanizzante, prediligendo per forza di cose un Cristo *umano*: "profeta, poeta, maestro, eroe carlyaliano, superuomo nietzschiano, esempio morale e martire, ma non il Cristo crocifisso e risorto", spiega Holderness (18, traduzioni mie).

Una nozione importante da ricordare è che secondo la cristologia tradizionale la biografia di Cristo *non può esistere* – la vita di Dio, quella umana, è solo una emanazione della Parola, dice Giovanni; i Vangeli non sono altro che raccolte di "detti di Gesù" (17). Come e dove si situano allora queste narrazioni all'interno del genere romanzesco, e seriale, e più in generale nel discorso sulla religione degli ultimi anni? Holderness ci dice che "il *Jesus-novel* è una letteratura negletta, dimenticata in qualche luogo tra una storia letteraria che la vede come una curiosità eccentrica e una teologia che la tratta spesso come irrilevante" (22). È un dato di fatto che esse

sono oggetto di sospetto da entrambi i fronti; la maggior parte di questi tentativi sono poco noti al grande pubblico e ancor più spesso, forse, alla critica. Va però ammesso che, eccetto i testi più grandi, quali i romanzi di Dostoevskij (1869, ed. 2014) o Kazantzakis e Bulgakov (1967, ed. 2003), si parla raramente di capolavori. Eppure, il fatto che queste storie si siano infiltrate in generi certamente popolari, e generi diversi, è a mio parere degno di una valutazione più approfondita, proprio perché è lì che vengono assorbite le dinamiche più vitali di consumi e gusto.

È certamente noto ai più, invece, il film *Jesus Christ Superstar* (Jewison), del 1973, adattamento cinematografico un po' attenuato nei toni del musical di Tim Rice; forse si tratta del predecessore più vicino di *The Second Coming* di Niven. Nel film Gesù è vittima del suo stesso successo, in una cornice narrativa ambientata nel mondo dello spettacolo contemporaneo (i personaggi sono attori che si recano in pullman sul set dove ha poi luogo la crocefissione di Gesù): i piani narrativi si fondono e il prodotto artistico diventa, nell'atto stesso della performance, creativo, purificatorio e perpetuante di un messaggio cristiano (l'opposto di quanto accade nella *Ricotta* di Pasolini, 1963, in cui abbiamo un plot di natura evangelica su un *tableau vivant*, ma Cristo c'è *in absentia*).

*The Second Coming* è una delle declinazioni di *historiographic metafiction* più avvincenti: un romanzo che fa entrare il lettore nella mente di Dio e di suo Figlio. Curiosamente, infatti, i *Jesus-novels* si instaurano in una tendenza ancora postmoderna, per ovvie ragioni rimanendo lontani dalle tendenze iperrealistiche dell'ipermodernità che, muovendo dalla crisi economica e dalla conseguente deflagrazione di profonde contraddizioni materiali, prendono la forma di autobiografie, testimonianze, cronache, reportage<sup>3</sup>. In questo romanzo, che è esplicitamente una riscrittura – anzi, si potrebbe definire un sequel dei Vangeli –, la figura di Cristo ha però anche connotazioni delle più implicite *Christ-like figures*, una lunga progenie di personaggi che *alludono* al Gesù dei Vangeli e che include l'*Idiota* di Dostoevskij (1869, ed. 2014) e Kurt Cobain dei Nirvana<sup>4</sup>. La natura duale di Cristo è mantenuta, anzi, esasperata qui, arricchendo di mitemi la sua già stratificata e iperbolica figuralità.

Il personaggio di Gesù comincia, proprio col postmodernismo, ad essere percepito non solo come uomo, ma anche come uomo irriverente. Uno dei primi romanzi a dare una dimensione non tragica dell'esistenza di Cristo è infatti del 1979, ed è *The Man of Nazareth* di Anthony Burgess. Queste riscritture contemporanee hanno spesso come intento quello di

---

colmare lacune di vario tipo presenti nei Vangeli canonici, o di immaginare una allostoria in cui ha luogo una nuova venuta di Cristo, come in *Behold the Man* di Michael Moorcock (1969) e nel nostro *The Second Coming*, il cui titolo esplicita già il suo contenuto: Gesù ridiscende sulla Terra obbligato dal Padre che, di ritorno da una breve e meritata vacanza presa con serenità durante il Rinascimento, trova un mondo ormai perso nel suo libero arbitrio. Nel tentativo estremo di salvare il cosmo prima di ricrearlo daccapo, decide di rimandare sulla Terra il suo bellissimo figlio, amante del rock e della marijuana, per cercare di salvare il salvabile; l'unica cosa che dovrà fare sarà quella di diffondere *il* messaggio, puro e senza distorsioni: "Be nice". Gesù avrà stavolta bisogno di utilizzare nuovi mezzi di comunicazione di massa, un talent show per aspiranti musicisti. Qui JC, come lo chiamano i suoi discepoli-groupies, ostenta un'esibizione mozzafiato dietro l'altra, diventando una vera e propria star; ma l'errore di parlare di religione in TV, oltre che del suo essere *davvero* figlio di Dio, non rientrerà nelle azioni tollerate dallo spettacolo e dal suo diabolico direttore, e ne verrà escluso. A questo punto, a JC non rimane altro da fare che perdersi nel paradiso texano e provare a fare buona musica, fondando una comune. Il finale prevede un'altra morte da martire: la comune viene presa d'assalto dalla polizia e delle persone perdono la vita; JC viene incastrato da un filmato falsificato e condannato a morte per iniezione letale. Come la prima volta, risorge (dopo aver rischiato però di dimenticarsene). Ma il mondo scopre l'inganno che ha portato alla sua condanna e il nuovo simbolo della sua passione non sarà più una croce, ma una siringa.

Questa trama, ma soprattutto le scelte stilistiche effettuate per raccontarla, rendono senza ombra di dubbio il testo un romanzo di intrattenimento; come altre opere di Niven (*Kill your Friends*, 2008; *Straight White Male*, 2013) è un esempio di quella "letteratura normale" (Moretti 1987: 18) che è specchio di un fenomeno 'tipico' del nostro tempo, la cui analisi, poste le domande giuste, può rivelare questioni letterarie e sociali interessanti.

Innanzitutto, il romanzo fa ridere, e molto. Spesso emergono battute metatestuali, allusive ai testi sacri, che ammiccano continuamente alle conoscenze teologiche del lettore. JC, suo Padre e i santi tutti sono disacranti, ironici, sarcastici; JC è un personaggio pienamente romanzesco nel suo essere, almeno nella vita terrena, uomo medio, che diventa però poi straordinario, figura epifanica e intrattenitore al tempo stesso. Per quasi tutta la vita, un fallito in caduta continua: viene picchiato, arrestato,

stuprato. E a un certo punto capisce che per adempiere al suo scopo gli serve una piattaforma commerciale, il male che persino Satana ammette essere un suo punto di vantaggio sulla Terra di questi tempi: un talent show. JC si trasformerà pian piano da idiota a folle – quello di tradizione elisabettiana e oltre.

JC è un ultimo della società e per certi aspetti incarna ciò che essa ha in qualche modo desiderio di espellere – come a volte accade con i clown: una verità teologica e una bontà ormai lontane dai valori della società postindustriale. JC viene visto dalla gente come un *freak*. Le parole più crude per descriverlo arrivano proprio da uno dei suoi amici più stretti: “the mental case who thinks he’s the son of God. [...] You were the one who said he didn’t want to go on this because it was just a freak show. You just became the biggest fucking freak on it. You’re comedy relief” (Niven 2011, ed. 2014: 203).

Parlo di folle, clown, perché credo che in questo romanzo ci sia molto della tradizione del *fool*. Non ritengo sia un caso che uno degli autori più noti tra coloro che si sono cimentati con una riscrittura evangelica, Christopher Moore, abbia anche pubblicato nel 2009 una goliardica riscrittura di *King Lear*, intitolata proprio *Fool*. Nella sua seconda venuta, Gesù accoglie una tradizione comica che al tempo stesso mantiene nella struttura narrativa soggetti nobili e dispositivi tragici: il *fool* della tradizione è l’unico che può scherzare direttamente con il re, prenderlo in giro, interromperlo, imitarlo<sup>5</sup> (qui il re è Dio). Del *fool* shakespeariano incarna la funzione, le possibilità risolutive, l’onnipotenza narrativa, la lingua fuori misura. Il linguaggio da Vizio che il *fool* aveva ereditato dal teatro Tudor è sì giocoso, ma anche ieratico (come sarà anche nelle altre opere che vedremo fra poco): la seduzione di JC non è *witty* ma *grunge*.

JC ha quindi in questo romanzo una postura ambigua, cardine tragicomico tra una commedia ridanciana e una teologia appena più seria, che rispecchia un tentativo di riformulare in maniera più attuale il messaggio cristiano, un messaggio che ricorda uno spot pubblicitario: “Lead. Inspire. Help people” (Niven 2011, ed. 2014: 58).

La ieraticità di Cristo ha qui una forma radicalmente nuova: JC ha una parola discreta, nei dialoghi con i suoi compagni, nei monologhi in tv, nelle interviste – molte delle quali sono lasciate in ellissi, o intraviste solo in un secondo momento in differita ma sempre su uno schermo televisivo. È nella diretta TV che la sua divinità esplose, prima nell’aura mistica che emana nella sua ultima performance, poi nella collera divina che segue.

“One of the biggest anticlimaxes in television history. Literally Hamlet without the Prince” (Niven 2011, ed. 2014: 258)<sup>6</sup>, titolano i giornali il giorno dopo il suo improvviso e melodrammatico sermone televisivo. Come il *fool* elisabettiano, Gesù rompe il diaframma tra attore e pubblico, improvvisa andando contro ogni copione, ogni clausola contrattuale.

Senza arrivare ai costrutti del vero e proprio pastiche, *The Second Coming* presenta caratteristiche tipicamente postmoderniste quali elementi metafinzionali e intertestuali e ammiccamenti ad altri generi, dai testi sacri ai programmi televisivi. Il pivot è un personaggio di cui il lettore conosce, letteralmente, la buona fede; ma è un profeta? In un mondo laico, almeno in questo romanzo, il profeta *non può che essere fool*. Il fatto che negli anni Duemila, dopo i distruttori del Novecento e dopo il 9/11, ritorni un profeta nuovo nella letteratura, indubbiamente eterodosso ma ancora essenzialmente divino, indica da un lato la necessità di dissacrare non solo la religione ma la società contemporanea tutta, e dall’altro, ancora una volta, quella di ristabilire il primato dell’arte, nel suo libero arbitrio, nella sua possibilità di comunicare alle masse con un linguaggio rivoluzionario, con un Dio scurrile che si traveste da mito del rock. Secondo Westphal (2002), dopo il 1945 il Cristo prometeico non basta più come personaggio letterario: Cristo non è più l’uomo che si rivolta, almeno non più prendendosi sul serio. Una eterodossia formale, si potrebbe dire, che non va a scardinare la natura divina del personaggio, ma, come spesso accade, i dogmi della Chiesa.

L’intera storia di *The Second Coming* ruota intorno al mondo della musica e dello spettacolo, un setting abbastanza frequente nei *Jesus-novels* contemporanei, e non è difficile decifrarne i motivi; semplicemente, Gesù viene visto nel mondo d’oggi come una figura popolare, quale del resto era al suo tempo, seducente e rivoluzionario. E troviamo infatti una caratterizzazione simile in altri testi di successo, quali il *graphic novel Punk Rock Jesus* (Murphy 2012-2013), che è in realtà una commistione di plot attinti da *The Second Coming* e da *The Christ Clone Trilogy* di cui parleremo tra poco.

Il romanzo a fumetti *Punk Rock Jesus* narra infatti di un progetto, il “J2 Project”, che prevede una ‘risurrezione’ genetica di Gesù tramite la clonazione del DNA trovato sulla Sindone. Il bambino cresce su un’isola alla *Truman Show* vivendo come in un *Grande Fratello*, ma crescendo si trasforma, va da sé, in un ribelle punk rock che rinnega il suo background religioso, creando scompiglio sia tra i devoti più ferventi che tra i potenti del mondo politico, scientifico e della finanza, i quali temono ripercussioni

dopo che Chris – questo il suo nome – scende in battaglia contro la rete di media che lo ha creato.

Non troppe varianti su questo tema sono rintracciabili nella trama della *Trilogia* di BeauSeigneur. La *Christ Clone Trilogy* (*In His Image, Birth of an Age, Acts of God*) ha anch'essa come movente della storia la clonazione di Gesù grazie al DNA della Sacra Sindone. È un romanzo che potremmo definire science fiction, *Christian novel*, romanzo apocalittico o ucronico, perché la storia procede dalle vicissitudini del gruppo di ricerca che studia la Sindone a Torino a un New World Order governato dalle nuove Nazioni Unite, passando per una New Age in cui la razza umana evolve in creature sovrumane grazie al loro DNA di origine aliena, fino a un finale che prevede la distruzione del mondo secondo una nuova versione finzionale dell'escatologia cristiana e della Rivelazione. All'indomani del crollo del muro, quindi, questo romanzo sembra rispecchiare da un lato le inquietudini politiche internazionali e la paura delle guerre nucleari, dall'altro il bisogno di una soluzione che venga, sia essa aliena o metafisica, da un aldilà parascientifico in cui le singole religioni perdono il loro senso ortodosso e ogni identità nazionale univoca per una verità ultima che prima annienta e poi riunisce. New World Order, appunto.

In qualche misura, il romanzo può essere considerato una metaprofezia, proprio perché è stato letto da molti come parte di una vera e propria teologia. Anche una controprofezia, vero elemento thrilling della storia, preannunciata da sogni che sono delle analessi rivelatrici degli errori che erano stati fatti nei racconti biblici. Il protagonista Christopher Goodman (ancora una volta un nome evidentemente allusivo) dopo due guerre nucleari, tre asteroidi, follia demoniaca, viene ucciso e risorge. Vi sono controculi paralleli, anche, grazie ai quali alla fine si scopre che Christopher è in realtà l'anticristo. Il vero Gesù apparirà alla fine, salvando davvero, ancora una volta, il mondo.

Questo romanzo è, rispetto a quello di Niven, molto politico. Gli eventi 'storici' sono fittissimi e molti di questi compaiono nel testo attraverso tutti gli strumenti di propaganda in uso prima dell'avvento di internet – la stampa, e poi esecuzioni in diretta TV 24 ore su 24, abbastanza tipici del terrore della Guerra fredda. E soprattutto c'è l'elemento spiazzante e meraviglioso: il sangue di Cristo salva perché rende immortali, letteralmente, e viene prodotto in laboratorio.

A sua volta, la storia della *Trilogia* viene spesso paragonata alla più famosa serie di sedici romanzi di LaHaye e Jenkins (pubblicati dal 1995

al 2007) – e poi serie di quattro film, serie tv e diversi romanzi spin off, nonché di quaranta romanzi per adolescenti e persino un videogioco – intitolata *Left Behind*, dove si manifestano ancora una volta una seconda venuta di Gesù, l’anticristo, un New World Order, sparizioni di massa di essere umani, e così via.

*The Christ Clone Trilogie* è un testo che, proprio come gli altri, non vuole identificarsi con una religione particolare – vi si possono vedere istanze antisemitiche e islamofobe, ma anche anticattoliche; e questa è chiaramente la chiave di lettura anche della serie TV *Messiah*. Tutti testi che intorno al personaggio di Gesù cercano di costruire un nuovo modello di fede, una nuova e più stretta relazione con la figura di Gesù, che stavolta può essere seguito dai suoi follower sui social network. Si tratta quindi di opere che sono certamente di finzione, e anche destinate alle grandi masse dei lettori di genere o di utenti di Netflix, ma che mettono in gioco una visione religiosa che a volte è anche presa sul serio, e molto: si sono scontrati, intorno a questi testi, seguaci di “end-times theologies”, di tesi amillenariste, postmillenariste, premillenariste, preteriste, dispensazionaliste. Ed è un fenomeno che è cominciato probabilmente già con il *Da Vinci Code* di Dan Brown nel 2003. Qualcuno ha definito questa teologia una “beam me up theology” (Dart 2002) con riferimento alla famosa frase pronunciata dal comandante della serie di Star Trek ogni volta che doveva farsi teletrasportare.

Arriviamo all’ultimo esempio preso qui in esame, una serie TV andata in onda nel 2020. *Messiah* ha dieci episodi, per una sola stagione: gli autori hanno deciso di interromperne la produzione dopo alcuni problemi che erano sorti con la messa in onda in Giordania a causa del suo contenuto religioso provocatorio. Il trailer della serie è un tripudio di primi piani del volto cristico del protagonista, Al-Masih – “il Messia” in arabo –, scenari biblici, tumulti e tempeste nel deserto, misteri religiosi e politici tra Siria, Israele e Texas; si fa esplicito riferimento all’ipotesi di una seconda venuta. Il protagonista viene presentato attraverso il clamore delle sue gesta in TV e in internet, fino ad arrivare agli uffici della CIA, che comincia a sorvegliarlo come fosse un terrorista. La trama, in effetti, è sin dai Vangeli sempre la stessa. Al-Masih compare quasi dal nulla in Medio Oriente; è di nascita musulmano, ma ben presto lo vediamo come profeta di una nuova panreligione, scomodo sin da subito per la sua richiesta di abbattere confini e muri e di unirsi tutti in un solo popolo. Anche lui sembra compiere miracoli, e anche di lui si pensa sia in realtà un impostore, un bravo

illusionista, uno psicopatico, o l'anticristo. I suoi follower sono, stavolta, soprattutto sui social media, dove circolano sue foto e video postati da una sua discepolo miracolata.

Intrighi politici e personaggi carismatici, anche qui, disastri naturali di matrice evidentemente divina e marce di popoli nel deserto, evasioni miracolose e onniscienza del passato degli altri, intervallati da sermoni in diretta TV e fughe che rendono il messianico protagonista prorompente e sfuggente allo stesso tempo, con climax quali la camminata sull'acqua del Lincoln Memorial, ripresa in diretta dagli smartphone dei testimoni e immediatamente rimbalzata in rete da un capo all'altra del mondo.

In generi, stili e ideologie diverse le narrazioni prese in esame, riformulando storie nate per essere, nel loro nucleo fondativo, *immodificabili*, mostrano da un lato il tentativo di abilitare anche solo la possibilità di una nuova esegesi della storia di Gesù Cristo, e di farlo nelle nuove forme narrative della contemporaneità, dall'altro l'atto creativo che, ipostatizzando ancora una volta Dio, lo getta nel mondo contemporaneo per vedere l'effetto che fa. Lo sguardo esterno dei Vangeli viene mantenuto, sebbene sfruttando possibilità nuove, quali appunto gli schermi, che in tutti i casi specchiano, o filtrano, scene miracolose o azioni ribelli o addirittura terroristiche. È chiaro che siamo davanti a un tentativo di scendere a patti con paure sociali e spirituali su cui si è legittimata la storia degli ultimi decenni, la paura e il sospetto che si accompagnano a tutti i tipi di terrorismo, propaganda, fobie collettive, particolarmente profonde soprattutto dopo gli attentati dell'11 settembre e tutto ciò che ne è scaturito. Un tentativo di convogliare nella religione il conflitto sociale e internazionale ma soprattutto la pressione verso la globalizzazione, intesa nel suo scenario migliore di New Age. Un processo sia di risemantizzazione che di rifunzionalizzazione di un'ideologia all'interno di un quadro politico; in un contesto storico che, se in *The Second Coming* è definito, nelle altre opere si dilata fino a diventare mitico non soltanto nel passato ma anche in un futuro fantascientifico.

Facciamone ora una questione di stile. I Vangeli, pur nella loro diversità, nel raccontare la storia dello stesso personaggio hanno una certa unità; eppure la loro narrazione ha in effetti una struttura molto episodica, costituita da microstorie spesso sconnesse l'una dall'altra, che ruotano intorno a un incontro, un incidente o un discorso: usando le parole di J.P. Fokkelmann, sono come perline in un filo, in cui ogni parola, proprio come nell'Antico Testamento, ha avuto il suo posto in relazione a molte altre

parole, “dirette da un’arte narrativa creativa e controllata” (1995, ed. 1999: 188-189). Abbiamo visto come temi e motivi ebraici si ritrovino sempre in questi testi, e tuttavia qui la coerenza testuale è certamente maggiore rispetto al testo originale; mancano i costrutti tipici della struttura episodica, quali ad esempio le introduzioni anaforiche “e così avvenne che...”. Siamo nel genere romanzo, *ça va sans dire*, e, almeno per quanto noto, nessuna riscrittura della storia di Cristo sembra essersi impegnata in un tentativo di riprodurre anche stilisticamente i Vangeli, cosa che sarebbe certamente più interessante. Mancano alcune delle caratteristiche tipiche di questi, quali l’*inclusio*, l’uso di parole chiave, mentre invece si possono riscontrare l’alternanza di dialogo e narrazione, e le indicazioni di spazio e tempo con funzione separatoria: tecniche, queste, che possono trovare posto facilmente nelle strutture narrative del genere romanzo.

Infine, l’eroe. Eroe spirituale e romanzesco, in questo caso, eppure, un eroe strano (Fokkelmann 1995, ed. 1999: 192). La sua *quest* nei Vangeli è lo svuotamento di sé, la *kenosis*, la croce. Gesù sicuramente *agisce* in quella direzione, ma la maggior parte delle volte è agito, è cercato – o ricercato – invaso dalle *quests* degli altri personaggi (192). E questa è sicuramente una analogia tra i Vangeli e le loro riscritture contemporanee. Gli altri personaggi lo osservano, e il narratore-testimone – che è di solito uno dei ‘preferiti’ nel suo entourage – ci descrive lo stupore degli astanti: è nella relazione, nell’influsso della figura di Gesù che si manifesta la sua eroicità. In questo rispecchiamento nella grandezza dell’eroe vi è il tentativo di dosarlo nelle misure di Hollywood e della letteratura di consumo: ne conseguono le leggi del ‘wow’ e della mitograficità attoriale. La vita di Gesù ha una natura duale paradossale: morte e vittoria sulla morte (193), come, ancora una volta, gli eroi dei nostri testi. L’atto finale, tuttavia, non sempre è la Passione e non sempre il compimento di una profezia è chiaro – e questo è di certo l’elemento sia di forma che di materia più chiaramente moderno: non siamo davanti a testi sacri, semplicemente. Il compimento di una profezia, che chiude il cerchio nella Bibbia e dà alla narrazione un forte senso retrospettivo, nelle narrazioni contemporanee perde di compiutezza, e non perché il romanzo o la serie TV non abbiano una teleologia narrativa, ma perché manca un valore univoco di quella profezia. Tant’è che in due casi almeno la divinità salvifica si confonde con il suo opposto.

Ogni voce vuole dare la sua versione della storia, con la sua lingua e i suoi temi; si tratta evidentemente di tre generi diversi, che utilizzano i loro strumenti non solo per ipostatizzare Gesù, rendere i lettori partecipi

di una umanità benevola e accogliente, ma per renderlo anche una *very important person*. A quale bisogno si appellano queste narrazioni? Forse al desiderio di prendere parte al successo, addirittura ultraterreno, di un uomo, che è il più vip di tutti: accompagnarsi a lui, anche solo con un *like*, nell'atto voyeuristico della sua performance divina.

Divismo, insomma, che nel mondo moderno era stato, fino a qualche tempo fa, relegato a figure del mondo dello spettacolo: trasformare Cristo in una superstar è stato infatti, e non a caso, la prima grande rivoluzione copernicana delle riscritture bibliche. La scena diventa essa stessa parabola, in una estetizzazione della morale mai vista prima.

Il discorso religioso si liquefa anch'esso nella contemporaneità, spalmato in ambiti ad esso sconosciuti da tempo, quali il comico, il carnascialesco, che dal teatro medievale inglese aveva spesso abbandonato il connubio con il sacro, se non in brevi momenti all'interno di narrazioni più o meno complesse (basti pensare all'incipit-parodia dello *Ulysses* joyciano); e abbandona luoghi, o meglio, posture consolidate, quelle del dogmatismo, anch'esso riscritto e decostruito tante volte al cinema e in letteratura.

Una chiave di lettura ce la dà forse proprio James BeauSeigneur, che a pagina 5 del primo volume della sua *Trilogia* fa dire a Decker, il coprotagonista che all'inizio del romanzo è ancora un giornalista: "You know, [...] there might be a story here. Religion sells"<sup>7</sup>. Ma perché la religione vende ancora? In questa Storia riscritta infinite volte, forse, semplicemente, lo spettatore vuole simultaneamente rendere testimonianza, nel senso etimologico del termine, di un'esperienza metafisica ed estetica allo stesso tempo, fare la sua *apparizione*, in un tentativo ennesimo di vincere quella morte, sempre più globale, attraverso una qualche forma, seppur patetica ed effimera, di arte.

## NOTE

- 1 Una ricostruzione delle dinamiche che riguardano le riscritture dei Vangeli è già apparsa nel mio saggio "*Exultermur et laetemur*. Riscritture inglesi e angloamericane della storia di Cristo" (2016).
- 2 L'unico studio precedente sulle "trasfigurazioni" fenzionali della figura di Gesù è *Fictional Transfigurations of Jesus* del 1972 di Theodore Ziolkowski.
- 3 Vedi Donnarumma (2014).

- 4 Parte di quanto segue sul romanzo di Niven è già apparso nel mio saggio “Eredità del fool nel Jesus-novel contemporaneo: *The Second Coming*” (2021).
- 5 Vedi Duvignaud (1977: 30).
- 6 “Uno dei più grandi anticlimax nella storia della televisione. Letteralmente Amleto senza il principe”.
- 7 “Sai, [...] ci potrebbe essere una storia qua. La religione vende”.

## BIBLIOGRAFIA

- BeauSeigneur, James (2003-2004), *The Christ Clone Trilogy (In His Image, Birth of an Age, Acts of God)*, New York, Warner Books.
- Brown, Dan (2003), *Il codice da Vinci*, trad. it. Milano, Mondadori.
- Bulgakov, Michail (2003), *Il maestro e Margherita (1967)*, trad. it. Milano, Bur.
- Burgess, Anthony (1979), *The Man of Nazareth*, New York, McGraw-Hill.
- Dart, John (2002), “Beam Me Up Theology”, *Religion Online*. [10/02/2022] <https://www.religion-online.org/article/beam-me-up-theology/>.
- Di Gennaro, Paola (2016), “*Exultemur et laetemur*. Riscritture inglesi e anglo-americane della storia di Cristo”, *Between*, Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi, eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, 6/12, [31/01/2022] <http://www.betweenjournal.it>.
- , (2021), “Eredità del fool nel Jesus-novel contemporaneo: *The Second Coming*”, in *Kings and Clowns. Il (non)senso del Tragicomico*, a cura di Rossella Ciocca e Bianca Del Villano, Napoli, UniorPress, 2021: 157-174.
- Donnarumma, Raffaele (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrazione contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Dostoevsky, *L'idiota* (1869), trad. it. a cura di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi, 2014.
- Duvignaud, Jean (1977), *Sociologia dell'attore*, Milano, Sergio Ghisoni.
- Fokkelmann, J.P. (1999), “The New Testament” (1995), in Id., *Reading Biblical Narrative. An Introductory Guide*, Louisville, Westminster John Knox Press: 188-205.
- Graves, Robert (1981), *King Jesus (1946)*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Holderness, Graham (2015), *Re-Writing Jesus. Christ in 20th-Century Fiction and Film*, London, Bloomsbury.

- Kazantzakis, Nikos (1998), *The Last Temptation of Christ* (1960), New York, Simon & Schuster.
- LaHaye, Tim; Jenkins Jerry B. (1995-2007), *Left Behind*, Carol Stream (IL), Tyndale House Publishers.
- Lawrence, D.H (2019), *The Man Who Died (The Escaped Cock)* (1929), Hastings, Delphi Classics, .
- Lynn Linton, Eliza (2010), *True History of Joshua Davidson, Christian and Communist* (1874), Memphis, General Books.
- Mauriac, François (2009), *La vie de Jésus* (1936), trad. it. *Vita di Gesù*, Milano, Bur.
- Moorcock, Michael (1969), *Behold the Man*, London, Allison & Busby.
- Moore, Christopher (2009), *Fool*, London, Sphere.
- Moore, George (1911), *The Apostle*, Dublin, Maunsel.
- (1914), *The Brook Kerith, a Syrian Story*, Edinburgh, T.W. Laurie.
- Moretti, Franco (1987), *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi.
- Murphy, Sean (2012-2013), *Punk Rock Jesus*, New York, Vertigo Comics.
- Niven, John (2014), *The Second Coming* (2011), London, Windmill Books.
- (2014), *Kill your Friends*(2008), London, Random.
- (2014), *Straight White Male* (2013) London, Random.
- Papini, Giovanni (1921), *La storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi.
- Renan, Ernest (1863), *Vie de Jésus*, Paris, Michel Lévy Frères.
- Saramago, José (2011), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1997), trad. it. *Il Vangelo secondo Gesù Cristo*, Milano, Feltrinelli.
- Wallace, Lew, *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1880), New York, Signet Classics, 2003.
- Westphal, Bertrand (2002), *Roman et Évangile*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- Ziolkowski, Theodore (1972), *Fictional Transfigurations of Jesus*, Princeton, Princeton University Press.

## FILMOGRAFIA

*La ricotta*, Dir. Pier Paolo Pasolini, episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, Italia-Francia, 1963.

*Jesus Christ Superstar*, Dir. Norman Jewison, USA, 1973.

## SERIE TV

*Messiah*, Netflix, USA, 2020.

Paola Di Gennaro è specialista di letteratura inglese e comparata. Attualmente insegna letteratura inglese presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa e "Federico II" di Napoli. Il principale ambito di ricerca è la letteratura inglese del XX e XXI secolo. Altre aree di interesse sono: teatro elisabettiano, letteratura vittoriana, Modernismo, riscritture bibliche, *thing theory*, *queer studies*, *digital humanities*, scienza e letteratura. Tra le sue pubblicazioni, le monografie *Walk in Progress. La ricerca dello straordinario in Bruce Chatwin* (2009) e *Wandering through Guilt. The Cain Archetype in the Twentieth-Century Novel* (2015, finalista ESSE Award 2016). Nel 2019 ha collaborato con traduzione di un saggio e postfazione all'edizione italiana dei pamphlet del laboratorio di Stanford coordinato da Franco Moretti, *La letteratura in laboratorio* (Federico II University Press). Al momento sta lavorando a una monografia sulla poesia uraniana di fine Ottocento. | Paola Di Gennaro is a scholar of English and comparative literature. She currently teaches English literature at the University "Suor Orsola Benincasa" and "Federico II". Her major field of research is twentieth and twenty-first century English literature. Other areas of interest are: Elizabethan theatre, Victorian literature, Modernism, biblical rewritings, thing theory, queer studies, digital humanities, science and literature. Her publications include *Walk in Progress. La ricerca dello straordinario in Bruce Chatwin* (2009) and *Wandering through Guilt. The Cain Archetype in the Twentieth-Century Novel* (2015, shortlisted at ESSE Award 2016). In 2019 she contributed (translation and afterward) to the Italian edition of the pamphlets of the Stanford Literary Lab coordinated by Franco Moretti, *La letteratura in laboratorio* (Federico II University Press). At the moment she is working on a monograph about late Victorian Uranian poetry.



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO  
e-ISSN 2611-3309

6/2022

## VARIA

a cura di | edited by Annamaria Corea • Angela Di Benedetto  
Iacopo Leoni • Savina Stevanato

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



## Architetture di senso: spazio e testo in Ivan Vladislavić

Meaningful Architectures: Space and Text in Ivan Vladislavić

Maria Paola Guarducci

Università Roma Tre, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Questo articolo indaga alcune trasformazioni urbane/politiche/linguistiche nella Johannesburg della transizione e del dopo-apartheid in due romanzi del sudafricano Ivan Vladislavić, *The Folly* (1993) e *The Exploded View* (2004). Analizzando la relazione tra architettura e scrittura nei due testi, l'articolo mostra come la narrativa metaforica di Vladislavić offra un nuovo sguardo su vecchie questioni come quella del rapporto tra impegno e letteratura nel paese. | This article focuses on urban/political/linguistic transformations in transitional and post-apartheid Johannesburg, as they emerge in two novels by the South African writer Ivan Vladislavić: *The Folly* (1993) and *The Exploded View* (2004). Analysing the connections between architecture and writing in these texts, this article shows how Vladislavić's metaphorical narrative offers fresh insights into old questions such as the relationship between engagement and literature in South Africa.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Ivan Vladislavić, letteratura sudafricana, apartheid, transizione, post-apartheid | Ivan Vladislavić, South African literature, apartheid, transition, post-apartheid

Questo articolo riflette su alcune immagini di “trasformazione” – urbana, politica e linguistica – legate alla riformulazione dello spazio nel Sudafrica post-apartheid nella scrittura di Ivan Vladislavić, uno tra gli autori sudafricani più significativi, sebbene poco noto in Italia<sup>1</sup>. Negli anni dell’apartheid, dal 1948, cioè, fino ai primi anni Novanta, quando il progressivo smantellamento del regime porta alle elezioni del 1994, il territorio fa da cartina tornasole alle storture politiche e culturali del paese. Sulla base di una pletora di leggi, atti e norme che qui non ricorderemo, lo spazio sudafricano si costituisce come luogo fisico e simbolico della “separazione” – in afrikaans ‘apartheid’ – razziale, a tutti i livelli possibili. Vladislavić, nato a Pretoria nel 1957 da genitori di origine croata e trasferitosi negli anni Settanta a Johannesburg dove, sebbene in

contrasto con la politica governativa, vive nel privilegio del suo status di *white*, si definisce “very much a child of apartheid” (Vladislavić in Woods 2001: 53) e da questa prospettiva innanzitutto storica è testimone delle metamorfosi della città-tropo che elegge a propria *home*. Dall’osservatorio privilegiato di Johannesburg in generale e del suo quartiere, Hillbrow, in particolare, egli assiste allo smantellamento dell’architettura dell’apartheid che si realizza attraverso una miriade di progetti edilizi, segno tangibile della ricostruzione materiale del Nuovo Sudafrica a partire dalle città, dove da tempo si coagula gran parte della popolazione africana. Modulando la propria scrittura sui motivi profondi di questa fascinazione, alla quale unisce con continuità di senso la passione per il linguaggio (è anche un noto redattore presso riviste e case editrici), lo scrittore realizza dalla fine degli anni Ottanta ad oggi un corpus letterario fatto di romanzi, racconti, *memoir*, saggi, testi ibridi in cui spesso si fatica a rintracciare le linee di un unico genere letterario, realizzati talora collaborando con altri artisti, proprio a rimarcare quanto più possibile l’insofferenza per le forme chiuse, esclusive, monocordi<sup>2</sup>. In questa sede vorrei stabilire un collegamento tra la rappresentazione dello spazio nel primo romanzo di Vladislavić, *The Folly* (1993)<sup>3</sup>, visionaria lettura dell’utopia sudafricana nella fase della transizione, quando il futuro era tutto da immaginare, e *The Exploded View* (2004), opera dell’inoltrato post-apartheid, quando si cominciano a tirare le somme sui risultati conseguiti nei primi dieci anni di democrazia. Pubblicato un anno prima delle elezioni, *The Folly* “germina” in forma di manoscritto nel 1988, quando le negoziazioni tra le parti in causa (*Big Talk*) non sono cominciate ma è ormai evidente che il regime si sta esaurendo (cfr. Vladislavić in de Waal 1996: 3). Mandela esce dal carcere sotto i riflettori di tutto il mondo l’11 febbraio 1990 e diventa presidente nel 1994, l’anno in cui il Sudafrica vara la nuova Costituzione, documento inclusivo e progressista ormai modello per i costituzionalisti di tutto il mondo. Al cuore di *The Folly* sta il difficile rapporto tra realtà/realismo e immaginazione, tra passato, presente e futuro. Smarcandosi da un contesto che in buona parte invoca il realismo come il mezzo più diretto per incarnare nell’arte l’impegno politico, Vladislavić sviluppa in questo romanzo un *plot* fantastico attorno alla costruzione/decostruzione virtuale di una casa che prende/o non prende forma in virtù/assenza dell’immaginazione dei personaggi; metafora, nel caso positivo, di una fantasia finalmente libera di “spaziare” – anche narrativamente – oltre i vincoli che per

decenni l'hanno imbrigliata. Quando, storicamente, la ricostruzione diventa prassi governativa che trasforma lo spazio sudafricano in un cantiere e Johannesburg in un *work in progress* ambizioso ed entusiasmante, lo scrittore produce un'opera formalmente anomala, dall'eloquente titolo (su cui torneremo) di *The Exploded View*<sup>4</sup>. Costruito attraverso una sottile rete di collegamenti tra quattro capitoli che potrebbero anche essere letti come episodi isolati, collegamenti basati sulla condivisione e l'incrocio di luoghi e oggetti tra storie i cui personaggi non si conoscono, il testo espone, non più in chiave fantastica quanto in modo obliquo e ironico, le implicazioni casuali, profonde, disgiunte, utopistiche ma anche distopiche, delle pratiche edilizie "egemoniche" miranti a dotare di *Africanness* una delle città sino ad allora meno africane del continente.

Ma prima di entrare nel merito dei due testi, è necessario spendere qualche parola preliminare, nella consapevolezza che esaurire il tema non è possibile, su Johannesburg e sul ruolo che ricopre nell'immaginario di Vladislavić.

## 1 La "metropoli elusiva" e le parole per dirla

Johannesburg è l'ambientazione privilegiata ed esclusiva di tutta l'opera di Vladislavić. Sorta alla fine dell'Ottocento in prossimità degli appena scoperti giacimenti d'oro, *eGoli* – 'città dell'oro' in lingua zulu – è uno dei conglomerati urbani più affascinanti e complessi dell'Africa e uno dei più vistosi nodi critici del capitalismo e della globalizzazione nel *global South*, come affermano Achille Mbembe e Sarah Nuttall nel seminale volume dedicato alla città da loro curato (cfr. 2008: 1). Negli anni dell'apartheid il suo spazio, come quello dell'intero paese, era diviso secondo le quattro etnie definite dal regime (in ordine di privilegio: bianchi, asiatici, meticcii e neri). In questa geografia politica Johannesburg si configurava come una metropoli con un centro per bianchi, una serie di quartieri ghetto riservati alle "minoranze" tra cui estese baraccopoli periferiche per i neri, i cui movimenti nel resto della città erano regolati dal *Pass*, rilasciato solo a chi si doveva spostare per motivi di lavoro. Con una fisionomia espressione della cultura anglo-afrikaner che l'ha fondata imprimendole l'estetica architettonica europea, Johannesburg è comunque una città razzialmente segregata già dall'inizio del Novecento, sebbene i confini effettivi siano di gran lunga più porosi di quelli

segnati nelle sue mappe. Mantiene, dunque, ampie sacche “informali” per via di transiti, scambi, movimenti non necessariamente registrati. Nonostante divieti e barriere interne espresse con muri, recinti e filo spinato, infatti, la città si profila come una Mecca che attira e seduce: emblema di una modernità percepita come *un-African*, il cui effetto corrosivo sul maschio nero che viene dal villaggio rurale prende le forme artistiche del *topos* “Jim-Comes-to-Jo’burg” (cfr. Helgesson 2006: 29). A partire dai tardi anni Ottanta dello scorso secolo e con ritmo crescente, la città diventa, nelle parole di Vladislavić, non tanto “cosmopolita”, per l’accesso che ha sempre consentito al capitale straniero e alla migrazione per lo più bianca, ma “afropolita”: una città aperta in cui gli africani di tutto il continente vanno per tentare la sorte attraverso le infinite occasioni che sembra offrire. Scrive Vladislavić: “it is a rough, tough place, difficult to like and impossible to live in, but it also rewards those who survive. It concentrates and magnifies both our best qualities and our appalling flaws as a society” (in Splendore 2011: 57). Definita da Nuttall e Mbembe *the elusive metropolis* per il suo legame complicato con la nozione fluida di “modernità africana”, che pure in molti modi incarna, Johannesburg non possiede caratteristiche stabili; tutt’al più si può cogliere estemporaneamente “the multiplicity of registers in which it is African (or perhaps not at all, or not enough); European (or perhaps not, or no longer), or even American (by virtue of its embeddedness in commodity exchange and its culture of consumption)” (2008: 25).

Saldamente radicata in questa città affascinante e mostruosa al contempo, la scrittura di Vladislavić si snoda attorno alla relazione tra l’architettura metropolitana e quella del testo, con particolare attenzione al legame tra “engagement” e realismo, un nodo da sempre cruciale nella produzione letteraria del paese:

For me the question is really one of engagement. I like work that is engaged with the society in which it’s written, but the question is really whether one has to write realism in order to engage with the society adequately. [...] It’s possible to engage deeply with your social reality without producing realism... I think there’s a case to be made for the works of fiction as a highly designed imaginative structure with a more complicated relationship to its context that realism usually allows (Vladislavić in de Waal 1996: 3).

La nozione di una “highly designed imaginative structure”, mi pare,

è utile per comprendere il ruolo che nella scrittura e nell’immaginario di Vladislavić ricopre la costruzione di edifici (e dei testi), laddove questa implica una riflessione sull’architettura, sul lavoro di ingegneria che produce il risultato finale e, in modo più ampio, sulle prassi che collocano le costruzioni nei contesti urbani o extra-urbani, conglomerati più o meno formali che a Johannesburg proliferano, cambiano, scompaiono senza soluzione di continuità, per comprendere, infine, anche il significato (sempre provvisorio) di queste metamorfosi.

Negli anni in cui la letteratura si concentra su temi e approcci portati alla luce dalla Truth and Reconciliation Commission (TRC, 1995-1998) – introspezione, memoria, confessione, perdono – la narrativa di Vladislavić ruota invece attorno alle nozioni di *reconstruction* e *development*, concetti-chiave nella riformulazione del Sudafrica post-apartheid (cfr. Black 2008: 8-9). Lo scrittore ne esplora le varie forme soffermandosi sul loro senso più concreto, cioè quando lo spazio si trasforma per mezzo dell’intervento umano. Nel Sudafrica democratico i due termini – con i contigui *requalification*, *rebuilding*, *reshaping*, *remodelling*, ecc. – fanno spesso riferimento al Reconstruction and Development Programme (RDP), una serie di interventi che prese avvio con la vittoria elettorale dell’African National Congress (1994), ma la cui ideazione si colloca in concomitanza con la scarcerazione di Mandela e le spinte progressiste di cui fu foriera. Lo schema puntava a costruire, rinnovare, riqualificare in senso democratico luoghi e infrastrutture del paese; spazi che – soprattutto nei contesti urbani e, tra questi, in città cruciali come Johannesburg – portavano segni tangibili delle iniquità del passato, marcato dall’assenza di investimenti e dalle tassonomie dell’apartheid miranti a controllare e disciplinare, ma non “curare”, ogni metro quadrato. Per quanto riguardava le aree urbane, gli interventi andavano dalla costruzione di case, quartieri e strade *ex novo* alla riqualificazione dell’esistente; dalla realizzazione/incremento delle reti fognarie al collegamento di tutte le abitazioni alla rete elettrica e alle condotte di acqua potabile e via dicendo. Ivan Vladislavić ha sempre mostrato interesse per le nozioni di ricostruzione e sviluppo soprattutto nel confronto tra la loro “formulazione” nell’agenda politica, per molte ragioni spesso incapace di portare le opere a compimento, e la loro effettiva realizzazione, così come la si riscontra nella fisionomia fluida di Johannesburg.

Lo spazio sudafricano nella sua continua ri-organizzazione, palinsesto che manifesta e a volte invece oscura i cambiamenti pregressi, rivela

molte analogie con la pratica della scrittura creativa. Sebbene molta critica tratti la fascinazione di Vladislavić per l'architettura come una caratteristica distinta dal suo interesse per il linguaggio, i due aspetti procedono parallelamente. Quando scrive, Vladislavić arriva alla versione finale attraverso un processo di selezione, ri-modellamento, assemblamento e smembramento dei segmenti di testo e delle parole a partire da frammenti appuntati nei suoi taccuini, che maturano lentamente in bozze redatte a mano e a matita (Vladislavić ha affermato di non usare il computer per la scrittura creativa; cancellerebbe le varie fasi della composizione/evoluzione) fino alla trascrizione sul supporto elettronico quando lo scrittore è persuaso di essere molto vicino alla conclusione (Vladislavić in Sorour-Morris 2002: 116). L'obiettivo non è trovare un equilibrio permanente, come sembrerebbe, bensì lasciare nella scrittura le tracce della sua fisiologica precarietà attraverso un testo fluido, post-moderno, stratificato in significanti dal significato non fisso.

I romanzi di Vladislavić investigano quanto va spesso perduto nella grande narrazione nazionale del Sudafrica:

There's an idea that the real, sweaty stuff is waiting to be discovered, if writers get back in touch with ordinary people and their stories – that they'll "rediscover the ordinary". But looked at in another way writing is precisely about invention – you don't have to go anywhere to find the stories. That's what fiction is about. [...] the world is so overloaded with big stories and important information that the small and the peripheral has come to me to seem a positive value. That is what I mean about acclimating oneself to marginality, engaging with something that makes no claim to completeness. To complexity, maybe, but not completeness. (Vladislavić in de Waal 1996: 3)

Qui lo scrittore dimostra di aver riflettuto in maniera originale sul richiamo alla "riscoperta dell'ordinario", teorizzata in una conferenza londinese da Njabulo Ndebele (1984)<sup>5</sup>. L'ordinario non si situerebbe, infatti, in opposizione allo "stra-ordinario" che polarizza l'attenzione di autori e autrici sudafricani/e (Ndebele si riferiva, in particolare, alla spettacolarizzazione dell'apartheid che ha per lo più prodotto un immaginario manicheo). A latere di questo straordinario Vladislavić scova nel marginale, nel periferico il territorio più consono alla sua fiction, perché è lì che si realizza la complessità; nelle forme, cioè, di ciò che abitando un limine continuamente riscritto è per definizione provvisorio

e incompleto (cfr. Gaylard 2011: 5). *Clichés* e stereotipi “esplodono” dunque nella sua scrittura. Le utopie si trasformano in distopie, gli spazi urbani si fanno *wild*, l’organizzazione diventa caos, gli strumenti di misurazione, sistematizzazione, ordine e controllo (mappe, diagrammi, statistiche, dizionari, ecc.) manifestano a un certo punto la loro natura aporetica; la teoria cozza con la pratica, i significanti si slegano dai significati. La “realtà” trova albergo nelle parole solo fin quando queste non pretendano di cristallizzarne l’interpretazione.

In una cultura (e una letteratura) a lungo condizionata dalla situazione politica, sia negli anni dell’apartheid che nella transizione e nel post-apartheid, uno dei pregi della narrativa di Vladislavić è la rimodulazione prospettica con cui egli offre a chi legge un quadro etico ed estetico del proprio paese. Nel lungo arco della sua attività di scrittore, Vladislavić, come la parte migliore della letteratura sudafricana, non ha mai smesso di gettare una luce scettica su tutte le retoriche del potere e dell’autorità, che sulla sedimentazione di forme fisse, invece, fondano la loro forza. Ecco allora come i limiti di qualunque visione manichea della storia e della cultura vengono esposti e fatti implodere/esplodere.

## 2 *The Folly*

*The Folly* incarna la doppia fascinazione di Vladislavić per architettura e linguaggio. Utopia e metamorfosi sono al centro di quest’opera dai tratti teatrali e dal titolo intraducibile, se si volesse mantenere la molteplicità di significati del termine *folly*, rilevante per l’interpretazione del testo. Secondo l’OED, infatti, *folly* ha tre accezioni:

1. lack of good sense, foolishness / a foolish act, idea, or practice.
2. a costly ornamental building with no practical purpose, especially a tower or mock-Gothic ruin built in a large garden or park.
3. *Follies* (plural): a theatrical revue with glamorous female performers.

Letto in questa chiave, il romanzo narra effettivamente la storia di una ‘pazzia’, che si realizza attraverso il tentativo di costruire un ‘capriccio’ in un giardino da parte di una coppia, un senzatetto con le movenze del manichino (una sorta di Charlie Chaplin) e un insignificante piccolo-borghese con una ferramenta e la passione del fai-da-te che si costituisce come il “principio di realtà” contro la stramberia dell’altro.

Sviluppandosi come un'opera teatrale, con una prevalenza di sequenze dialogiche e il rispetto per le unità aristoteliche (eccetto quella di tempo), *The Folly* parodia le *folies* francesi per la sua ambientazione scarna – che ricorda le tragicommedie beckettiane, anche nei richiami all'assurdo – e per la marginalizzazione del solo personaggio femminile del testo, che tutto è fuorché *glamorous*. Il romanzo si apre con la figura misteriosa di Nieuwenhuizen (in olandese 'case nuove') che, sceso da un taxi in un anonimo quartiere suburbano di Johannesburg, si materializza una sera sul ciglio della strada in prossimità della casa di una coppia, i Malgas. Nell'appezzamento di terra confinante con la proprietà dei Malgas, limitata e "difesa" dal famigerato muro di cinta sudafricano, Nieuwenhuizen è intenzionato a costruire una casa. "Plot" è la parola che Vladislavić usa per indicare il lotto di terra su cui si installa il nuovo arrivato. I tre "plot" – l'area in cui Nieuwenhuizen vuole costruire la casa, il suo piano e la trama del racconto – si intrecciano, come i fili che l'uomo usa per marcare a terra la planimetria che ha in mente. Dopo essere salito su un formicaio contro cui inciampa arrivando, Nieuwenhuizen identifica dove accamparsi per via di un "single tree in the elbow of the hedge" (Vladislavić 1994: 2)<sup>6</sup>, che spicca nell'incolto giardino infestato di spazzatura, fili spinati dismessi e altri rimasugli di una quotidianità squallida quando non inquietante. Le piccole dimensioni del lotto, il suo aspetto desolante, l'albero solitario sotto cui si accampa l'uomo ricordano da un lato il *setting* di *Waiting for Godot* – al quale il romanzo si avvicina anche per l'atmosfera ossessiva di attesa e aspettativa – ma dall'altro, come è stato notato, parodiano gli spazi aperti del romanzo coloniale sudafricano all'interno dei quali Nieuwenhuizen ricorda il ruolo che giocarono i *settler* boeri (cfr. Horn in Gaylard 2011: 80 e Gaylard 2010: 86-87). Dentro la loro casa, Mr and Mrs Malgas conducono una vita monotona da cui neanche le immagini delle rivolte nelle *township* trasmesse dalla TV sempre accesa nel salotto li scuotono. Al contrario, è stato notato come il tragico quotidiano della TV di sottofondo costituisca una sorta di coro greco (cfr. de Kok in Gaylard 2011: 76). I due sono incuriositi dalle operazioni anomale del nuovo arrivato, che spiano dalla finestra, soglia tra interno ed esterno che per dimensioni, struttura e funzione somiglia a sua volta ad una televisione e rimarca, se servisse, il distacco di questa coppia "normale" dalla realtà storica del paese che abita. Mentre Mrs Malgas è però sospettosa riguardo allo straniero – come lo è verso la vita in generale – e non si lascerà sedurre dalle sue iniziative, Mr Malgas si

presenta al nuovo vicino e finisce per farsi coinvolgere nel suo progetto<sup>7</sup>. La casa naturalmente non vedrà mai la luce ma la sua planimetria, discussa da questa coppia di maschi all'interno della quale Nieuwenhuizen è un padre-padrone e Mr Malgas il suo remissivo servo, prende invece forma. "Vedere" il/la *folly* non è però un'operazione facile e Mr Malgas, un uomo pragmatico imbevuto dei valori della piccola borghesia sudafricana bianca, metaforicamente "cieca" o quanto meno miope per decenni, non vede alcun "plot" in questo "plot": "To call it a plan was to grant it a semblance of purpose and order it evidently did not deserve. It was a shambles. It was so unremittingly drunken and disorderly that tears started from Malgas's eyes" (F, 102). Invitato dal folle architetto a "esplorare" la casa-che-non-c'è, l'uomo viene condotto in un labirinto di fili intrecciati che marcherebbero terrazza, porte scorrevoli, scale a chiocciola, un primo piano, la stanza da letto principale e persino un arsenale, oltre che il piano terra, l'ala ovest, un seminterrato che funziona da *bomb shelter* e la camera degli ospiti. Mr Malgas non sembra avere gli strumenti per leggere l'utopia di Nieuwenhuizen che, contestualizzata nella fase della transizione sudafricana, non sembra essere portatrice di novità strutturali rispetto alle dimore blindate dei bianchi sotto l'apartheid e negli immediati anni che ne hanno seguito la fine. Mr Malgas non sa, come è stato notato da Elizabeth S. Anker "interpretare il testo" (2014: 84), e infatti viene cacciato dal "plot" in malo modo.

Da solo, ossessionato dal desiderio di senso, Malgas però insiste e alla fine il/la *folly* gli compare davanti, come un'epifania, a *manifestation* prontamente letta quale segno di follia dalla attonita moglie che ne ascolta il farneticante resoconto: "She thought: He's flipped his lid, he's seeing things. But I suppose we should count our blessings. At least it's all in his mind; the real thing would be intolerable" (F, 115).

*The Folly* può ragionevolmente essere interpretato come un testo che interagisce con le aspettative di un futuro che nel 1988, quando il romanzo fu abbozzato, erano solo congetture fondate su paura ed entusiasmo al contempo. Vladislavić ha dichiarato che all'epoca della sua stesura aveva in mente "some kind of critique of the notion of reconstruction" (in de Waal 1996: 3) e mi sembra che questa si concreti in una costruzione – quella di Nieuwenhuizen – troppo simile al passato per rassicurare. *The Folly*, però, come speriamo di aver dimostrato, ragiona anche sulla parola e sui continui slittamenti di senso cui è sottoposta. Confini e definizioni per questo scrittore si assomigliano e rimangono

virtualmente porosi e problematici (cfr. Garland 2011: 5). L'etimologia, secondo Vladislavić, "is precisely the last place you should look to establish a fixed meaning for a word. It's a wonderful misapprehension. It's precisely where you look to establish the fluidity of meaning in language, and yet so often people look to it for the opposite" (in Marais, Backström 2002: 125). Non sorprende allora che una volta che Malgas è riuscito a visualizzare un'immagine ri-attivando la sua fantasia atrofizzata, Nieuwenhuizen dismetta tutto e scompaia nel nulla: non è lui, d'altronde, l'elemento realistico del testo. Tra pianificazione e prassi, però, lo iato è incolmabile e Malgas "vede" anche questo, perché il/la *folly* ha la fragilità sia del vecchio regime, che non può fornire modelli, sia del teatro rispetto alla vita, di cui pure è metafora:

It was a magnificent place, every bit as grand as Malgas had thought it would be, but it had its shortcomings, which he was quick to perceive too. It had no depth. It had the deceptive solidity of a stage-set. The colours were unnaturally intense, yet at the slightest lapse of concentration on his part the whole edifice would blanch and sway as if it was about to fall to pieces (F, 116).

### 3 *The Exploded View*

Nel 2004 Vladislavić pubblica un'altra opera narrativa legata alle nozioni di spazio, con alcuni punti di contatto rispetto a quanto si è sinora detto su *The Folly*.

*The Exploded View* è ambientato in varie aree liminali della Johannesburg post-apartheid dove si realizzano utopie falsamente confortevoli che, sottoposte a disamina, mostrano ambiguità, contraddizioni, conservatorismo e finanche potenziali pericoli (cfr. Goodman 2006: 38). Collocati là dove il *veld* (nell'immaginario collettivo una delle forme della mitica *wilderness* sudafricana) viene addomesticato in spazio urbano, questi nuovi luoghi vorrebbero offrire uno stile di vita lussuoso ai loro residenti alto-borghesi (all'epoca del romanzo ancora per lo più bianchi) o, se si tratta di ex *Black settlement*, migliorarne le condizioni. Ironica incarnazione dello squilibrio è, in particolare, un ristorante rinnovato in un'ottica "tipicamente" africana incorporata, però, nella moda "globale" (laddove la compresenza di tradizione e innovazione è la cifra

distintiva del Nuovo Sudafrica). Vladislavić non risparmia ironia verso queste pratiche posticce di “africanizzazione” dello spazio, in parte nate sulla scorta dell’African Renaissance invocata da Thabo Mbeki, vice-presidente e poi successore di Nelson Mandela (1999). Si tratta di un veloce e poco spontaneo ripristino di tutto quello che l’apartheid aveva tabuizzato e il più possibile espunto dallo spazio, soprattutto in città come Johannesburg, che infatti reca le tracce di tutti gli stili europei – vittoriano, edoardiano, neoclassico, futurista, art nouveau, art déco, modernista – ma che da questa specie di eclettismo occidentale, unito ad un’“africanità” che non è certo pensata a tavolino, è riuscita a crearsi uno stile tutto suo (cfr. Nuttall, Mbembe 2008: 18-19).

Le quattro storie, che secondo Tony Morphet partono dai margini per convergere verso lo stesso centro costituendo di fatto un *novel* (2006: 88) sono intitolate “Villa Toscana”, “Afritude Sauce”, “Curiouser” e “Crocodile Lodge”. Il protagonista del primo episodio, Budlender, è uno statistico di passaggio presso un complesso residenziale appena fuori città realizzato imitando le ville toscane: “a little prefabricated Italy in the veld” (Vladislavić 2004: 3)<sup>8</sup>. Egan, protagonista del secondo episodio, è l’ingegnere idraulico che supervisiona la riqualificazione di Hani View, un tempo quartiere per soli neri. Simeon, al centro del terzo episodio, è un noto artista che crea inquietanti sculture sui genocidi smontando e ri-assemblando rarità africane. Duffy, protagonista della quarta parte, è un pubblicitista che si occupa dei cartelloni illustrativi delle aree costruite o ri-qualificate. Budlender, Egan, Duffy sono bianchi; Simeon è nero. Sebbene i personaggi dei quattro episodi non si incrocino, luoghi e oggetti ricorrono tra i racconti, non fosse altro che nella forma frammentaria della citazione casuale. Il ristorante in cui Egan si reca con alcuni impiegati comunali (neri) nel secondo episodio, per esempio, è decorato con le opere di Simeon, ma chi legge lo scopre solo quando arriva alla terza sezione:

An acquaintance, a woman who framed his prints [Simeon’s] from time to time, had been commissioned to design the décor at Bra Zama’s African Eatery. Deciding that he knew more about authentic African style than she did – he was black, after all, never mind the private-school accent – she had asked for his help. The implication intrigued him, the possibility of erasing another line between his art and his livelihood. And the restaurant itself was perfect, a touristy place on the edge of Germiston where people could pretend they were in a shebeen. It appealed

precisely because it was so corny (EV, 106).

In questo luogo, che per l'artista è giustamente kitsch, Egan non è in grado di dire se la studiata ricercatezza – la cameriera in “some national costume or other” (EV, 80), il menu “esotico”, l'arredamento *afrochic* – lo faccia sentire parte integrante del Nuovo Sudafrica – invocato in ogni pagina del menu – oppure se altri segni che vengono dagli stessi simboli lo escludano. La scena è pervasa di un'ironia di cui fa le spese lo stesso Egan, vestito con una camicia alla moda come quelle che indossava Mandela in un gruppo che si presenta in giacca e cravatta; orgoglioso di essere ad un tavolo di neri, dei quali però non riesce a memorizzare i nomi e che ai piatti della “tradizione africana” preferiscono una bistecca; escluso infine dalla conversazione del gruppo che, complice l'alcol, dall'inglese slitta sempre più verso il sotho, che lui non parla né capisce. L'African Renaissance che doveva animare il Nuovo Sudafrica si riduce alla caleidoscopica offerta gastronomica – kebab zulu, ravioli xhosa, riso e bisi ugandese, paella malawiana e altri piatti che Egan, sudafricano anche lui, non riesce nemmeno a decifrare – mentre la conversazione oscilla con implicito umorismo tra cibo, water e fognature.

Villa Toscana, al cuore del primo episodio, era uno dei progetti reclamizzati dai manifesti di Duffy, come apprendiamo nella quarta sezione:

On the opposite slopes stood two recent townhouse developments: Villa Toscana in the east and Côte d'Azur in the west. He'd put up the billboards for Villa Toscana too, as a matter of fact, but those had been struck long ago, when the first phase of the complex was finished. The Riviera is harder to capture than Tuscany, a contractor had told him once, not so much in the renderings as in the real world, in the buildings themselves. [...]. There were bits of Italy, a peculiar country born and bred in the colour chart, made of swatches and samples, rising everywhere on the Reef. Stage sets on which to dramatize work and leisure. Italy, France. In a month or two, at his back: Africa. That seemed even stranger than these European islands: a self-contained little world in the African style, surrounded by electrified fences, rising from the African veld (EV, 176-77).

Grottesca dislocazione per cui accanto ad essa e alla sua sfacciata non-africanità, tutto sembra fuori luogo, nel primo episodio Villa Toscana provoca una serie di fraintendimenti in Budlender, che vi si reca per stilare i questionari del censimento nazionale. Egli si rivela incapace

di relazionarsi al posto così come alla sua fredda residente, Miss Iris du Plooy, annunciatrice televisiva di cui egli pateticamente si invaghisce, fantasticandone la cavalleresca seduzione, forse indotto dall'architettura medievale del luogo. Arroccato su una lettura della realtà che si fonda su calcoli matematici, egli infatti sperimenta la *uncanny* "dreamlike blend of familiarity and displacement" (EV, 6) del posto e non riesce ad interpretarne i segni con gli strumenti asettici della statistica: "there are certainly no statistics that he can rely upon to describe, and hence proscribe, the increasingly overwhelming reality he is experiencing" (Titlestad, Kissack 2006: 13).

Come in *The Folly*, anche in *The Exploded View*, sulla scorta della "sua" idea di architettura, Vladislavić ritrae lo spazio come rete di relazioni che acquisiscono significato a seconda di chi vi interagisce e per quale ragione. Egan può anche aver redatto una rassicurante planimetria della *ex-township* ora in fase di recupero di Hani View in cui tutto è proporzionato e ordinato, ma solo fino a quando visitando il luogo vero non deve rispondere ai residenti che si lamentano degli scarichi malfunzionanti. Né può ignorare le osservazioni di un collega (nero) secondo il quale, nonostante l'apparente neutralità dei disegni, le tavole relative alle ristrutturazioni a basso costo (come quella di Hani View) riproducono convenzioni europee più che africane. Neanche quella cura formale, infatti, è stata applicata nell'elaborazione del progetto:

The man in the checked jacket sitting on a park bench with his legs crossed, reading the newspaper; the woman walking the dog, the hem of her skirt folded around her calves by the breeze, a scarf – this was patently a scarf rather than a *doek* – tied under her chin; the little girl on a bicycle with training wheels. They were not just white. They were Europeans. The benches looked French, the lampposts Italian (EV, 73).

"Let's get real. Let's have more realism at the planning stage. That's what you need if you're going to do your bit for reconstruction and development. Realism" (EV, 75) è la ovvia soluzione al problema. Laddove *The Folly* faceva ricorso all'allucinazione di Malgas per schiodare, letteralmente, il personaggio da una vita vuota ma lo rilanciava in un mondo virtuale emulo del passato da cui ci si vuole liberare, qui le rifrazioni di un'Africa mimata o che comunque non funziona a dispetto della superficie (e le fogne che non "spurgano" ne sono correlativo oggettivo) mostrano ancora una volta il mancato equilibrio tra realtà e proiezione.

In un certo senso *The Exploded View*, con la sua forza centripeta che prima scaraventa le quattro sezioni lontano dal centro per poi riportarle ad un (irrituale) ordine strutturale attraverso i nessi tra episodi, non fa che ripartire da dove *The Folly* si era interrotto. Anche *The Exploded View* presenta una Johannesburg in cui tutto è “dislocato”, in cui le pianificazioni producono diversi risultati rispetto a quelli attesi, in cui l’ambiguità si annida ovunque.

Realismo e fantasia è quanto manca ad una ricostruzione che coinvolge statistici, ingegneri, pubblicitari, artisti. Il titolo del romanzo indica il diagramma di un oggetto scomposto, in cui le parti sono come “esplose”, sospese cioè nell’aria ciascuna a distanza dal resto, in attesa di essere rimesse al loro posto per acquisire unità, senso e funzionalità. Si tratta di una visione strutturale utile, che ci dice che bisogna scomporre per comprendere e poi ricomporre. Simeon, l’artista al centro di “Curiouser”, il cui titolo richiama il disordine costruttivo di Lewis Carroll (cfr. Gaylard 2006: 11)<sup>9</sup>, è l’unico interessato a ciò che tutti evitano: l’incompletezza, il caos, la dislocazione e l’incoerenza. Al contrario degli altri, lui sembra il solo a suo agio nel confronto con il passato, nello scoprire ed esporre la sofferenza compressa nella materialità e nella storia di luoghi ed oggetti. Siccome, da artista, non teme di metter mano a ciò che di norma le società rimuovono e siccome la sua tecnica di decostruire l’arte per ri-assemblarla dandole nuova forma funziona, siamo incoraggiati a chiederci se non sia proprio l’arte il luogo privilegiato in cui realismo, fantasia, metodo, costruzione dimorano, piuttosto che nell’architettura e nell’ingegneria in senso stretto (cfr. Black 2008: 21). Avvicinandosi alla realtà attraverso numeri, traslazioni, diagrammi e riproduzioni, i personaggi di *The Exploded View* non empatizzano con le persone che abitano lo spazio su cui loro lavorano. Rincorrendo modelli utopistici e astratti perpetrano la desolazione. Forse, allora, le inquietanti opere d’arte di Simeon, che contengono la storia ma anche la trascendono, sono i soli oggetti che davvero assomigliano al futuro.

## NOTE

- 1 Sono due i testi di Vladislavić ad oggi tradotti in italiano: *Johannesburg. A Street Address / Johannesburg. Uno stradario e TJ / Doppia negazione*.
- 2 Tra questi *blank\_\_Architecture, apartheid and after* (1998) con l'architetto Hilton Judin; *Helpershelfer/Second Aid* (2003) con i designer berlinesi Jorg Adam e Dominik Harborth, *Overseas* (2004) con il fotografo scozzese Roger Palmer; parti che poi sono diventate *Portrait with Keys* (2006) sono state esposte nel 2004 nella mostra *The Model Man* (2004) dell'artista concettuale Joachim Schönfeldt e, infine, il già citato *TJ/Double Negative* (2010) con le fotografie di David Goldblatt.
- 3 *The Folly* è la seconda opera di Ivan Vladislavić; la sua prima pubblicazione è una raccolta di racconti intitolata *Missing Persons* (1989) che, sebbene ricopra un ruolo di spicco nel canone sudafricano, qui non ho modo di trattare.
- 4 Anche se la critica lo ha organicamente definito "romanzo", *The Exploded View* fu escluso dai Sunday Times Literary Awards perché ritenuto una raccolta di racconti. Prima del "caso", a chi aveva sollevato perplessità sulla struttura dell'opera Vladislavić stesso aveva risposto che non comprenderne l'integrità equivaleva a non coglierne il senso (cfr. Vladislavić in Miller 2006: 124).
- 5 Quell'intervento è poi uscito in una celebre raccolta di saggi che ha animato il dibattito sudafricano sui rapporti tra arte/letteratura e impegno politico (cfr. Ndebele 1991).
- 6 D'ora in poi, nelle citazioni, questo testo verrà indicato con la sigla F.
- 7 Se sulla scorta della Bibbia la curiosità è propria del soggetto femminile, qui come altrove Vladislavić opera un parodico rovesciamento di genere.
- 8 D'ora in poi, nelle citazioni, questo testo verrà indicato con la sigla EV.
- 9 *The Exploded View* gioca tutto il tempo con l'intertestualità. Sebbene io non abbia esplorato questo aspetto dell'opera vorrei almeno citare la disamina dei rapporti tra questo testo e *Romeo and Juliet* di Shakespeare in Concilio 2016.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Anker, Elizabeth S. (2014), "Rebuilding the Nation: on Architecture and the Aesthetics of Constitutionalism in South African Literature", *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 2/1: 73-91.
- Black, Shameem (2008), "Fictions of Rebuilding: Reconstruction in Ivan Vladislavić's South Africa", *Ariel*, 39/4: 5-30.
- de Waal, Shaun (1996), "Pleasures of the Imagination", *Supplement to Mail & Guardian*, October: 3.
- Concilio, Carmen (2011), "Villa Toscana a Johannesburg, di Ivan Vladislavić", *L'Italia nelle scritture degli altri*, ed. P. de Gennaro, Torino, Trauben:

- 117-30.
- (2016), “The Wall as Signifier in Ivan Vladislavić’s Works”, *Postcolonial Gateways and Walls. Under Construction*, eds. D. Tunca, J. Wilson, Leiden, Brill: 205-17.
- Gaylard, Gerald (2006), “The Death of the Subject? Subjectivity in Post-Apartheid Literature”, *Scrutiny*2, 11/2: 62-74.
- ; Titlestad, Michael (2006), “Controversial Interpretations: Ivan Vladislavić”, *Scrutiny*2, 11/2: 5-10.
- (2010), “Fossicking in the House of Love: Apartheid Masculinity in *The Folly*”, *Current Writing*, 22/1: 85-97.
- , ed. (2011), *Marginal Spaces. Reading Ivan Vladislavić*, Johannesburg, Witwatersrand UP.
- Goodman, Ralph (2006), “Ivan Vladislavić’s *The Exploded View*. Space and Place in Transitional South Africa”, *Scrutiny*2, 11/2: 36-47.
- Graham, Shane (2006), “Layers of Permanence. Towards a Spatial-Materialist Reading of Ivan Vladislavić’s *The Exploded View*”, *Scrutiny*2, 11/2: 48-61.
- Helgesson, Stephan (2006), “Johannesburg as Africa. A Postcolonial Reading of *The Exploded View* by Ivan Vladislavić”, *Scrutiny*2, 11/2: 27-35.
- Marais, Mike; Backström, Carita (2002), “An Interview with Ivan Vladislavić”, *English in Africa*, 29/2: 119-28.
- Miller, Andie (2006), “Inside the Toolbox: Ivan Vladislavić in Interview”, *Scrutiny*2, 11/2: 117-24.
- Morphet, Tony (2006), “Words First: Ivan Vladislavić”, *Scrutiny*2, 11/2: 85-90.
- Ndebele, Njabulo S. (1991), *South African Literature and Culture. Rediscovery of the Ordinary*, Manchester and New York, Manchester UP.
- Nuttall, Sarah; Mbembe, Achille, eds. (2008) [2004], *Johannesburg. The Elusive Metropolis*, Durham and London, Duke UP.
- Oxford English Dictionary* (ed. 2000), Oxford, Oxford UP.
- Splendore, Paola (2011), “*Double Negative* and *TJ*. An Interview with Ivan Vladislavić”, *Anglistica*, 15/1: 53-61.
- Sorour-Morris, Sharon (2002), “Interview with Ivan Vladislavić”, *Equinox*, 3: 115-16.
- Titlestad, Michael; Kissack, Mike (2006), “Secular Improvisations. The Poetics of Invention in Ivan Vladislavić’s *The Exploded View*”, *Scrutiny*2, 11/2: 11-26.
- Vladislavić, Ivan (1994) [1993], *The Folly*, London, Serif.
- (2004), *The Exploded View*, Johannesburg, Random House.
- (2007), *Johannesburg. A Street Address / Johannesburg. Uno stradario*, edizione

con testo a fronte, trad. e cura di C. Concilio, Torino, Tirrenia.

—; Goldblatt, David (2010), *TJ / Doppia negazione*, con fotografie di David Goldblatt, trad. di M. Baiocchi, Roma, Contrasto.

Woods, Felicity (2001), “Interview with Ivan Vladislavić, Johannesburg, September 2000”, *New Contrast*, 29/3: 53-60.

Maria Paola Guarducci (PhD in Letterature comparate) è Professore associato di Letteratura inglese all'Università degli Studi Roma Tre. Si occupa di romanzo sudafricano anglofono, letteratura inglese vittoriana e contemporanea, letteratura sudafricana. È autrice della monografia *Dopo l'interregno. Il romanzo sudafricano e la transizione* (2008) e di articoli pubblicati in italiano e in inglese su Jane Austen, W.M. Thackeray, Amy Levy, Joseph Conrad, Samuel Beckett, Sam Selvon, George Lamming, Monica Ali, J.M. Coetzee, ecc. Con Francesca Terrenato, ha appena pubblicato una nuova monografia dal titolo *In-verse. Poesia femminile dal Sudafrica*. | Maria Paola Guarducci (PhD in CompLit) is Associate professor of English Literature at Roma Tre University. She has published on African novels in English, Victorian and contemporary British literature, South African literature. She is author of *Dopo l'interregno. Il romanzo sudafricano e la transizione* (2008) and of articles published in Italian and English on Jane Austen, W.M. Thackeray, Amy Levy, Joseph Conrad, Samuel Beckett, Sam Selvon, George Lamming, Monica Ali, J.M. Coetzee, etc. Together with Francesca Terrenato, she has just completed a new book, *In-verse. Poesia femminile dal Sudafrica*.



# L'immagine di Plutarco in Petrarca fra conoscenza diretta e fonti intermedie

Plutarch's image in Petrarch between direct knowledge and intermediate sources

Pierfrancesco Musacchio

Université Côte d'Azur, France

## ABSTRACT

L'opera di Plutarco ebbe enorme successo nella tarda antichità e all'interno della cultura bizantina. A causa della caduta in disuso della lingua greca, nell'occidente medievale latino essa è caduta nell'oblio, per ritornare in voga in epoca umanistica. Impiegando come strumento di ricerca la metodologia proposta da Hardwick – Stray 2011: 1, secondo cui la ricezione studia ciò che è stato trasmesso, tradotto, estrapolato, interpretato, riscritto, re-inventato, rappresentato, l'articolo cerca di investigare uno dei punti più oscuri della storia della ricezione dell'opera plutarchea: le origini della rinascita di interesse nei suoi confronti in occidente. Sembra infatti che tale interesse si riaccenda già ai tempi della presenza papale ad Avignone e di Petrarca. Nell'opera di quest'ultimo, infatti, sembrano ricorrere tracce di una certa conoscenza degli scritti di Plutarco; conoscenza che potrebbe derivare dalla frequentazione di intellettuali di lingua greca, come Barlaam di Seminara, o, più probabilmente, dalla lettura di fonti intermedie influenzate da Plutarco, come Gellio, Arnobio, Macrobio, Girolamo e, forse, Floro. | Plutarch's works enjoyed great success in late Antiquity and in the Byzantine Empire. Mainly due to the dismissal of the Greek, in the medieval Latin West they fell into oblivion, only to come back into vogue during Humanism. Using as a research tool the methodology proposed by Hardwick – Stray 2011: 1, according to which reception studies all that “has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented”, the article attempts to investigate one of the obscure points in the history of the reception of Plutarch's work: the origins of this reborn interest in the West. Already during the first half of the fourteenth century, Plutarch's thought and work aroused the curiosity of the circle of intellectuals that gravitated around the Avignon of the popes and Petrarch. In Petrarch's works there are traces of a decent knowledge of Plutarch's writings; knowledge that could derive from the attendance of Greek-speaking intellectuals, such as Barlaam of Seminara, or, more importantly, from the reading of intermediate sources influenced by the writing of Plutarch, such as Gellius, Arnobius, Macrobius, Jerome and, probably, Florus.

## KEYWORDS

Plutarco, Petrarca, Umanesimo, Ricezione dei classici | Plutarch, Petrarch, Humanism, Classical reception

Questo contributo analizza l'immagine di Plutarco in Petrarca per comprendere il ruolo avuto dal secondo nella rinascita della fortuna del primo. Lo fa cercando l'esistenza di legami, consapevoli e inconsapevoli,

fra l'immaginario plutarco e l'opera di Petrarca.

Il quadro metodologico in cui ci si muove afferisce alle proposte raccolte da Lorna Hardwick e Christopher Stray nel volume *A Companion to Classical Receptions*, in cui si è definito oggetto degli studi della ricezione tutto ciò che è stato trasmesso, tradotto, estrapolato, interpretato, riscritto, re-inventato, rappresentato (2011: 1).

Il *focus* di questo studio non riguarda, ad ogni modo, la dimostrazione *tout-court*, impossibile, della lettura di Plutarco da parte di Petrarca; l'interesse della ricerca verte, invece, sul tentativo di ricostruire l'immagine che Petrarca ha avuto del Greco e il riuso che ha fatto, volontario o, anche, del tutto involontario, di alcuni suoi temi.

La storia della trasmissione e del riuso degli scritti di Plutarco fornisce interessanti spunti per lo studio della ricezione dei classici. Gli scritti etici e quelli biografici, due aspetti di una medesima proposta morale, hanno goduto di grande successo in età tardo antica e nell'Impero bizantino; complice la dismissione del greco, nell'occidente latino medievale essi e il loro contenuto sono caduti parzialmente nell'oblio, fatta eccezione per il pensiero filosofico delle opere morali, ripreso e tramandato da vari autori latini. Durante l'Umanesimo, le opere di Plutarco hanno raggiunto nuovamente la fama in occidente; non sono del tutto chiare le dinamiche del passaggio fra l'atteggiamento medievale e la rinascita di interesse nei loro confronti. Per molti studiosi, già prima di rifiorire in età umanistica, il pensiero e l'opera di Plutarco suscitarono la curiosità della cerchia di intellettuali che gravitava intorno all'Avignone dei papi e a Francesco Petrarca. L'indagine scientifica contemporanea lavora ormai sulla possibilità che il Medio Evo e Petrarca abbiano avuto una conoscenza di Plutarco che va ben al di là di quanto tradizionalmente ritenuto (Zucchelli 1998: 205).

## 1 È ipotizzabile una conoscenza diretta?

L'ipotesi di una conoscenza diretta, sebbene parziale, dell'opera plutarca da parte di Petrarca ha suscitato reazioni contraddittorie. Fra i vari studiosi che hanno tentato di affrontare il problema, Zucchelli ha dato un importante contributo, facendo chiarezza sulla relazione di Petrarca con la scrittura di Plutarco. Petrarca conobbe il nome del filosofo attraverso il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, nel cui V libro sono presenti dei passi tratti dall'*Institutio Traiani*, un apocrifo tardoantico (se non addirittura

inventato dallo stesso Giovanni di Salisbury) che presenta Plutarco come precettore dell'imperatore. Il Cheronese è presente sotto questa veste in numerosi passi dell'opera petrarchesca: *Trionfo della Fama* III, 88-90, *Familiars* XXIV, 7, 10, *Familiars* XI, 5, 4, *Familiars* XVIII, 16, 29, *De remediis utriusque fortune* (I parte) dialogo 81, *De insigni discipulo*. Questi brani autorizzano a supporre una conoscenza derivata esclusivamente dal *Policraticus*.

L'idea di una più vasta conoscenza della scrittura plutarchea affonda le radici in un riferimento presente in *Familiars* XXIV, 5, 3, una lettera a Seneca. In questo passo Plutarco è pur sempre descritto come maestro dell'imperatore, ma Petrarca fornisce un ulteriore dato: asserisce che Plutarco mise a confronto illustri personaggi greci e latini. Si esce, così, dal solco della tradizione legata a Giovanni di Salisbury: sembrerebbe infatti che Petrarca si riferisca direttamente alle *Vite Parallele*, mai nominate nel *Policraticus*:

*Plutarchus siquidem grecus homo et Traiani principis magister, suos claros viros nostris conferens, cum Platoni et Aristotili – quorum primum divinum, secundum demonium Graii vocant – Marcum Varronem, Homero Virgilium, Demostheni Marcum Tullium obiecisset, ausus est ad postremum et ducum controversiam movere, nec eum tanti saltem discipuli veneratio continuit. In uno sane suorum ingenia prorsus imparia non erubuit confiteri, quod quem tibi ex equo in moralibus preceptis obicerent non haberent; laus ingens ex ore presertim hominis animosi et qui nostro Iulio Cesari suum Alexandrum Macedonem comparasset* (Petrarca, ed. Bosco 1942: XXIV, 5, 3)<sup>1</sup>.

Pur con qualche imprecisione sulle biografie presenti, da questo passo si desume che Petrarca avesse chiaro in mente il progetto sincretico dell'opera.

Fra i numerosi studi dedicati a tale passo, sono da citare sicuramente quelli condotti da Weiss (1953) e da Di Stefano (1968), che si contraddistinguono per completezza; tuttavia, come fa notare Carron, essi hanno analizzato tale passo “sans révéler l'allusion aux ‘*Vies Parallèles*’ de Plutarque” (2006: 325). La scelta di non sottolineare questa evidenza trova una sua spiegazione nella inconciliabilità delle datazioni. Secondo Irigoien (1987), il codice *Parisinus gr.* 1671, contenente le *Vite Parallele* e i trattati 1-68, fu completato l'11 luglio 1296, sotto la supervisione di Massimo Planude. Manfredini fa notare che esso potrebbe essere arrivato in Italia soltanto nel XV secolo, grazie a Giovanni Lascaris (1994: 17-18). Per la

traduzione aragonese di Nicola di Drenopoli, invece, si sarebbe dovuto attendere il 1388, mentre la lettera in questione è del 1348 (Antognini 2008: 296). Questo non escluderebbe, secondo Carron, una certa conoscenza dell'opera planudea per il tramite di intellettuali bizantini presenti ad Avignone e con cui Petrarca sarebbe venuto in contatto. In particolare, potrebbe essere interessante riflettere sul ruolo assunto da quel Barlaam di Seminara che diede lezioni di greco a Petrarca. Barlaam, prima di arrivare alla corte papale, soggiornò a Costantinopoli e, per via della controversia contro Palamas e l'Esicasmò, ebbe a che fare con i monaci del monte Athos, proprio il luogo dove venne redatto il codice planudeo. Secondo quanto teorizzato da Bosco (1942) e ripreso da Zucchelli (1998: 205), Petrarca sarebbe potuto entrare in contatto con l'opera di Plutarco attraverso una testimonianza orale di Barlaam. Tale ipotesi è stata rigettata da altri studiosi. Rigo (2018: 204), ad esempio, pensa che per comprendere correttamente il rapporto fra Petrarca e Plutarco sia necessario analizzare le mediazioni latine. Da un lato, infatti, Petrarca è un autore che "gioca" con le proprie fonti, dall'altro, bisogna usare estrema cautela quando si sostengono tesi basate sulle tradizioni orali. Pade semplifica la questione: evitando di ricorrere a ipotesi di fonti orali, sostiene che tale riferimento alla *Vite Parallele* "reveals knowledge of Plutarch which he could not have derived from any Latin source" (2007: 538).

L'insegnamento di Barlaam, ad ogni modo, fu breve. Secondo Fyrigos "Barlaam insegnò greco a Petrarca durante il periodo che coincide col secondo e definitivo suo ritorno in Occidente quando, condannato dal sinodo di Costantinopoli del 10 giugno 1341 per via della sua presa di posizione nei confronti degli esicasti, egli abbandonò l'ortodossia ed abbracciò il cattolicesimo" (1989: 181)<sup>2</sup>.

Per Elsmann (1994) l'incontro fra Petrarca e Barlaam si sarebbe consumato ad Avignone nel 1342. Dall'approfondito studio di Lo Parco (1905) si evince che i due si erano già conosciuti ad Avignone, nell'agosto del 1339, allorché Barlaam venne alla curia papale come ambasciatore dell'imperatore bizantino per trattare l'unificazione della Chiesa in cambio del sostegno occidentale contro i Turchi; ovviamente l'insegnamento del greco non può essere datato in questo periodo, troppo impegnativo e tormentato per via della missione diplomatica: anche per Lo Parco, esso è databile nel periodo che va dal maggio al novembre del 1342.

A prescindere da tali considerazioni, la *vexata quaestio* è la natura del ruolo svolto dal monaco nella relazione fra la lingua greca e Petrarca. "Nel

'*Secretum*' e nel '*De sui ipsius multorum aliorum ignorantia*' [...] si deduce che Barlaam gli insegnò il greco facendogli leggere e spiegandogli i libri di Platone" (Fyrigos 1989: 182), di cui lo stesso Petrarca possedeva alcune copie in latino (*Fedone*, *Poetica* ed *Etica Nicomachea*), ma anche una in greco (Chines, Guerra 2005: 11).

Sembra interessante sottolineare che nel 1343 Petrarca concluse le prime biografie delle *Vite degli uomini illustri*, appena dopo il periodo di studio con Barlaam; adoperando il concetto genetiano di paratesto (Genette 1997: 3-5), è suggestivo riscontrare che un alto numero di titoli petrarcheschi rispecchia le scelte biografiche di Plutarco: ben dieci delle prime ventitré vite corrispondono: Romolo, Numa Pompilio, Furio Camillo, Alessandro, Pirro, Quinto Fabio Massimo, Marco Claudio Marcello, Catone il Censore, Scipione l'Africano maggiore, Nerone, a cui si andrà ad aggiungere la vita di Ercole, fra quelle scritte dal 1351. Tale sovrapposibilità di titoli non dimostra ovviamente che la conoscenza delle *Vite Parallele* sia avvenuta attraverso Barlaam, ma sicuramente è un dettaglio non trascurabile da includere in questo studio. Sembra importante sottolineare che le ultime tre *Vitae* citate sono perdute, ma tutte e tre compaiono nel catalogo di Lampria<sup>3</sup>. Questo dato potrebbe non essere secondario. Secondo Irigoien (1986: 324), infatti, il catalogo è stato stilato in una grande biblioteca pubblica italiana; supportano tale tesi tre elementi: l'esistenza del *Neapolitanus*, la circolazione della *Suda* in Italia, la celere diffusione di Plutarco nell'occidente latino, di cui forniscono testimonianze le opere di Gellio, Apuleio e Macrobio. L'idea che il catalogo sia un elenco noto nel sud della penisola potrebbe far supporre che Petrarca avesse un'idea dei temi affrontati da Plutarco, attraverso la conoscenza dei titoli dei suoi scritti, favorita dalla mediazione dei suoi conoscenti meridionali. È molto probabile, comunque, che la sua conoscenza delle *Vitae* si limitasse a questo.

Andando oltre la "soglia", tuttavia, è interessante notare alcune concordanze. Ad esempio, la vicenda di Romolo – per la quale ovviamente non si possono rintracciare parallelismi linguistico-testuali – presenta, sotto il profilo contestuale, curiose analogie di costruzione: si avvicinano la storia di Rea Silvia, che ambedue denominano Rea o Silva o Ilia; le scorriere e le prove di forza dei bambini; la cattura di Remo da parte di Amulio, il soccorso di Romolo seguito da altri giovani e l'uccisione di Amulio; il ritorno del regno a Numitore; la partenza da Alba dei gemelli; la richiesta della fine delle ostilità con i Sabini, con il celebre passo in cui le donne chiedono di non far perdere loro e mariti e padri, in quanto esse,

e soprattutto i loro figli, non hanno colpa; la visione di Giulio Proculo e la divinizzazione di Romolo. La fonte di Petrarca è Tito Livio, la cui narrazione non è, però, ugualmente ricca di dettagli. Per spiegare le sovrapposizioni narrative si può pensare che Plutarco conoscesse la versione di Dionigi di Alicarnasso, che aveva con Livio una fonte comune: Fabio Pittore. Tale ipotesi non fa chiarezza, però, sulla omologia di eventi narrativi mancanti in Livio. Un'ipotesi affascinante, ma non dimostrabile, è quella per cui Petrarca avrebbe potuto ascoltare la lettura di qualche biografia plutarchea durante le lezioni di greco. Tuttavia, è molto più probabile che la profonda sedimentazione della leggenda ricostruita da Plutarco abbia avuto la forza di influenzare, a sua volta, successive narrazioni latine giunte poi a Petrarca: costui potrebbe aver conosciuto la versione tramite Floro (ed. Giaccone Deangeli 1969: I, 1, 13) o attraverso un lettore di questi, come Agostino, che riprende tale passaggio nella *Città di Dio* (ed. Alici 1990: III, 13)<sup>4</sup>.

In tutti i modi, Barlaam a parte, molto di quanto Petrarca apprese del pensiero e della letteratura greca lo dovette a letterati e grecisti calabresi: principalmente alle letture di Enrico Aristippo e a quelle di Niccolò da Reggio. In Calabria la lingua greca, legata alle chiese di rito ortodosso sopravvissute al concilio di Bari del 1098, era ancora viva. De Nohac (1907), nei suoi studi sugli scolî petrarcheschi dei poemi omerici, afferma, però, che Petrarca apprese, e anche poco, soltanto l'onciale e riprodusse con caratteri latini qualche parola greca<sup>5</sup>.

Bosco ci informa di un secondo incontro tra Petrarca e Barlaam, fra l'estate e il novembre del 1347. Zucchelli ricorda che, fra il 1345 e il 1347, anche Simone Atumano è presente ad Avignone, intrattenendo importanti contatti con Petrarca; fra il 1371 e il 1373 Atumano tradurrà, per il cardinale Pietro Corsini, il *De cohibenda ira*, che era, dopo secoli, la prima opera autenticamente di Plutarco letta in occidente.

Nello stesso anno Petrarca fu di nuovo a Venezia, per accompagnare il nuovo signore di Padova, Francesco Novello, in missione; in questa città era imponente e ininterrotto il flusso di opere greche provenienti dal decadente Impero bizantino. La morte impedì a Petrarca di vedere finita la traduzione aragonese delle *Vite Parallele*, voluta, sempre ad Avignone, dal suo amico Juan Fernandez de Heredia e commissionata da questi a Nicola di Drenopoli.

## 2 Fonti intermedie

Una eco del pensiero plutarco è presente nell'opera di Petrarca grazie al tramite di fonti intermedie. Possiamo dire che, in linea di massima, esistono due aspetti di questa influenza, determinati dal comportamento degli autori latini letti: un primo aspetto marcatamente consapevole, che mostra una certa conoscenza di Plutarco dovuta a menzioni esplicite; un secondo inconsapevole, derivato da riusi occulti e imitazioni celate.

Il primo aspetto riguarda principalmente le opere di carattere morale; le fonti intermedie fra i due autori sono principalmente Gellio, Macrobio, Girolamo e Arnobio. Un interessante esempio di mediazione si può trovare in *Familiares* XII, in cui Petrarca riprende esplicitamente la concezione di Plutarco sull'ira (Rigo 2018: 152):

*Et supervacuum fuerit iram tibi velle describere, cuius tristes exitus vulgo etiam notos quidam philosophorum integris voluminibus sunt amplexi, precipue Plutarchus et Seneca. Illud tibi brevissime quod nemo doctus ignorat, inculcandum reor: ubi passiones habitant, nubilum esse teterrimum et horrendas anime tenebras, ac rationis, ut proprie dixerim, eclipsim; quod cum de omnibus tum de ira convenientissime dici arbitror. Nichil est enim quod eque tranquillitatem serenitatemque perturbet, nihil ubi tam clara testimonia lese mentis appareant, pallor vultus, confusa vox, membrorum tremor, obducta frons, elatum supercilium, ardentes oculi, celer anhelitus: hec sunt que iram in animis habitantem, velut eductum latebris Cacum, in lucem trahunt ac spectantibus visibilem representant.* (Petrarca, ed. Bosco 1942: XII, 14, 3-5)<sup>6</sup>.

I punti di riferimento scelti da Petrarca per affrontare il tema dell'ira sono Seneca e Plutarco; questo deve metterci in guardia nell'affrontare il problema della fonte intermedia: secondo Ziegler (ed. 1965: 169), infatti, l'opera di Plutarco risente fortemente del *De ira*, citato nel *De cohibenda ira* (ovvero *Moralia* 461f). Quindi le caratteristiche dell'ira citate da Petrarca potrebbero derivare soltanto da Seneca e la convergenza con Plutarco potrebbe essere dovuta semplicemente al fatto che anche costui aveva ripreso le idee del precettore di Nerone. È tuttavia importante notare che Petrarca accosta esplicitamente i due autori, asserendo che Plutarco dedicò al tema dell'ira interi volumi. È molto probabile che Petrarca fosse bene informato non solo sull'esistenza, ma anche sui contenuti del *De cohibenda ira*; Atumano stava lavorando sulla sua traduzione e niente esclude una condivisione dei lavori preliminari con l'amico; tuttavia, è maggiormente probabile che la conoscenza dell'opera derivasse a

Petrarca per l'intermediazione di Aulo Gellio (Zucchelli 1998: 206). Gellio narra l'aneddoto del servo di Plutarco che, per sfuggire a un castigo, rimprovera al padrone di non seguire i suoi stessi consigli contro l'ira: egli, infatti, dice che è meglio che un servo passi impunito piuttosto che farsi sopraffare dalla rabbia. Plutarco, allora, correggendo l'inesatta interpretazione del servo, asserisce che, sì, lo sta facendo punire, ma senza farsi travolgere dalla passione. Così, per dimostrare quanto afferma, enumera gli stravolgimenti che colpiscono un corpo pervaso dall'ira: "*Mihi quidem neque oculi, opinor, truces sunt neque os turbidum, neque inmaniter clamo neque in spumam ruboremve effervesco neque pudenda dico aut paenitenda neque omnino trepido ira et gestio*" (Aulo Gellio, ed. Perini 2017: I, 26, 8)<sup>7</sup>.

Gellio riprende questa vivida descrizione dal *De cohibenda ira* (*Moralia* 452f-464d), mettendo in bocca a Plutarco le sue stesse parole. Il passo presente in Plutarco e Gellio e quello di Petrarca presentano alcune interessanti corrispondenze circa la deformazione fisica di colui che è in preda all'ira: agli *oculi truces* fanno eco gli *ardentes oculi*, al *pallor vultus* corrisponde l'*os turbidum*; al *membraorum tremor* fa eco *omnino trepido*.

Il secondo aspetto è quello concernente un riuso inconsapevole di costruzioni plutarchee, dovuto a riusi non dichiarati da parte degli autori latini letti da Petrarca.

Come esempio di questa seconda possibilità sembra particolarmente proficuo analizzare i versi 39-49 di *RVF* 1 28, "Italia mia, benché il parlar sia indarno".

Francesco Petrarca si trovava a Parma, fra la fine del 1344 e l'inizio del 1345, quando compose la canzone. In quel periodo imperversava la guerra fra Estensi e Gonzaga; questo conflitto lo avrà forse indotto a riflettere sul perenne clima di odio che attraversava la penisola italiana, corpo morente sotto i fendenti del campanilismo dei suoi molti signori<sup>8</sup>. Con notevole perspicacia, Petrarca rappresenta uno degli elementi che sta conducendo l'Italia sul baratro del caos: l'uso di truppe mercenarie, che dovette essere abbondantemente diffuso nella guerra per il possesso di Parma. Tali truppe, afferma, hanno nei loro ranghi i discendenti di quelle genti che già una volta minacciarono l'Italia: i Germani.

Ben provide Natura al nostro stato,  
quando de l'Alpi schermo  
pose fra noi et la tedesca rabbia;  
ma 'l desir cieco, e 'ncontr'al suo ben fermo,  
s'è poi tanto ingegnato,

ch'al corpo sano à procurato scabbia.  
Or dentro ad una gabbia  
fiere selvagge et mansüete gregge  
s'annidan sí che sempre il miglior geme:  
et è questo del seme,  
per piú dolor, del popol senza legge,  
al qual, come si legge,  
Mario aperse sí'l fianco,  
che memoria de l'opra ancho non langua,  
quando assetato et stanco  
non piú bevve del fiume acqua che sangue

(ed. Stroppa 2011: 138, 39-46).

Petrarca lamenta il fatto che gli italiani non siano stati in grado di valorizzare quello che la natura gli ha dato in dono: il mirabile “schermo” alpino, capace di tenere lontana la “tedesca rabbia”. In questa “gabbia” sicura, gli italiani stessi hanno fatto entrare questi uomini violenti, a loro danno. I signori trecenteschi hanno permesso al nemico di sempre, un avversario che in Petrarca assume una portata quasi atemporale, di entrare nella penisola, da cui, tempo addietro, la potenza romana lo aveva scacciato. In un ideale collegamento con il glorioso passato italico e non senza una certa dichiarazione di fedeltà all'istituzione dell'impero, anche questa con valore quasi atemporale, Petrarca recupera le gloriose imprese di Gaio Mario contro i popoli invasori. Al tempo di Mario, infatti, quando i Germani discesero per la prima volta, l'Italia mostrò la forza di opporsi. La vittoria di Mario su Cimbri e Teutoni si erge in questa canzone a simbolo della grandezza italica perduta. Il poeta sottolinea che non si è persa la memoria di questa impresa, forse alludendo alle molte fonti storiche che la riportano. Petrarca accomuna le due imprese di Mario, quella di *Aquae-Sextiae* e quella dei Campi Raudii, sintetizzando i complessi eventi attraverso una fortissima immagine poetica: Mario, assetato e dentro il fiume, che beve sangue piuttosto che acqua. Questa immagine sembra interessantissima sotto il profilo filologico, perché ci permette di individuare con una certa precisione a quale battaglia il poeta si riferisca e ci consente di riflettere sulle fonti da cui è desunta questa truculenta notizia.

È necessario, a questo punto, inquadrare storicamente la vicenda.

I popoli nomadi cimbri e teutoni sconfissero a più riprese le truppe romane, minacciando la penisola italica. A Roma si decise di affidare il comando della guerra a Gaio Mario, che aveva appena avuto ragione di

Giugurta. Mario condusse l'esercito nella provincia romana di Gallia e preparò con estrema accortezza la guerra. Intanto i barbari si divisero in tre gruppi per entrare in Italia. Ai Teutoni e agli Ambroni toccò la strada che porta in Liguria attraverso la provincia gallica; costoro sfilarono davanti al campo invernale di Mario, che li lasciò passare senza uscire. Non appena questi superarono la sua fortificazione, condusse velocemente l'esercito su un'altura che domina il fiume Arc, per avere una posizione di vantaggio in quella che passerà alla storia come la battaglia di *Aquae-Sextiae*. Se l'altura concedeva un vantaggio tattico importantissimo, allo stesso tempo metteva i Romani nella complicata condizione di essere lontani dall'acqua, che invece si trovava in prossimità del campo nemico. Questo fatto rappresentava un problema enorme, soprattutto perché rendeva difficile l'abbeveraggio delle bestie da soma e dei cavalli. Numerosi storiografi sostengono che Mario abbia valutato con accortezza la faccenda, ritenendo che questo svantaggio avrebbe reso maggiormente determinati i propri soldati. Spesso in questa guerra Mario mostra la capacità di saper gestire gli aspetti psicologici.

Chiarito, quindi, a quale battaglia Petrarca si riferisca e come mai parli proprio di sete, è importante capire dove Petrarca abbia reperito tali notizie e dove nasca il vivido e cruento accostamento fra l'acqua e il sangue.

Fra i primi a porsi questi due problemi fu Leopardi. Nello *Zibaldone* sottolinea come nessuno abbia ancora notato che l'immagine scelta da Petrarca come simbolo della potenza romana e della violenza della guerra sia desunta totalmente da Floro:

Non è stato osservato, ch'io sappia, che quest'ultima iperbole è levata di peso da Floro nel racconto che fa di quella medesima battaglia contro i Teutoni, della quale il Petrarca: *Ut victor Romanus de cruento flumine non plus aquæ biberit quam sanguinis Barbarorum*. Giacché l'armata romana era assetata e combatté quasi per l'acqua. E forse Floro ha preso questa immagine da quel luogo di Tucidide nell'assedio di Siracusa, riferito ed esaminato da Longino (ed. Flora 1940: 439-44).

L'osservazione presente nello *Zibaldone* risponde senz'altro al primo quesito: la battaglia a cui Petrarca si riferisce è quella di *Aquae-Sextiae*. Risponde anche, parzialmente, al secondo, aprendo però interessanti spunti di riflessione. Leggiamo direttamente quanto scritto da Floro:

*Vallem fluviumque medium hostes tenebant, nostris aquarum nulla copia. Consultone id egerit imperator, an errorem in consilium verterit, dubium; certe*

*necessitate acta virtus victoriae causa fuit. Nam flagitante aquam exercitu, "Si viri estis," inquit "en, illic habetis." Itaque tanto ardore pugnatum est, ea caedes hostium fuit, ut victor Romanus cruento flumine non plus aquae biberit quam sanguinis barbarorum (ed. Giacone Deangeli 1969: I, 38)<sup>9</sup>.*

Sembra evidente quindi che Petrarca usi come fonte Floro. Ciò non spiega se l'immagine sia un'invenzione di quest'ultimo – desunta come vuole Leopardi da un altro contesto, secondo lui Tuciddide – o se essa appartenga al deposito di tradizioni legate, invece, alla figura di Mario. Per capirlo sembra utile seguire l'indicazione di Leopardi circa la principale motivazione che spingeva i Romani a combattere: la sete. Cerchiamo allora di individuare in quale fonte sia attestata la problematica legata all'acqua prima di Floro e quale autore accosti tale elemento al sangue, al fine di recuperare l'origine di questa descrizione.

Uno dei primi a raccontare questo avvenimento è Frontino, di una generazione più vecchio di Floro:

*Marius adversus Cimbro et Teutonos, cum metatores eius per imprudentiam ita castris locum cepissent, ut sub potestate barbarorum esset aqua, flagitantibus eam suis, digito hostem ostendens "illinc," inquit, "petenda est"; quo instinctu adsecutus est, ut protinus barbari tollerentur (Floro, ed. McElwain 1925: II, 7, 12)<sup>10</sup>.*

Già Frontino, dunque, esplica la questione ripresa da Petrarca ed anche in lui ritorna il tema della sete; non c'è però traccia nel suo racconto del rinvio al sangue.

Anche Plutarco descrive questa battaglia in due passi:

*Τοῖς δὲ Τεύτοσι παραστρατοπεδεύσας ἐν χωρίῳ ὀλίγον ὕδωρ ἔχοντι, τῶν στρατιωτῶν διψῆν λεγόντων, δείξας αὐτοῖς ποταμὸν ἐγγὺς ῥέοντα τῷ χάρακι τῶν πολεμίων, "ἐκεῖθεν ὑμῖν ἔστιν," εἶπε, "ποτὸν ὦνιον αἵματος." οἱ δὲ ἄγειν παρεκάλουν, ἕως ὑγρὸν ἔχωσι τὸ αἷμα καὶ μήπω πᾶν ὑπὸ τοῦ διψῆν ἐκπεπηγός (Plutarco, eds. Lelli e Pisani: *Mor.* 202c)<sup>11</sup>.*

*Πολλῶν γέ τοι δυσχεραίνοντων καὶ διψῆσειν λεγόντων, δείξας τῇ χειρὶ ποταμὸν τινα ῥέοντα πλησίον τοῦ βαρβαρικοῦ χάρακος, ἐκεῖθεν αὐτοῖς ἔφησεν εἶναι ποτὸν ὦνιον αἵματος. "τί οὖν" ἔφασαν "οὐκ εὐθὺς ἡμᾶς ἄγεις ἐπ' αὐτούς, ἕως ὑγρὸν τὸ αἷμα ἔχομεν;" ἀκείνος ἠρέμα τῇ φωνῇ "πρότερον" εἶπεν "ὄχυρωτέον ἡμῖν τὸ στρατόπεδον" (Plutarco, eds. Lindskog e Ziegler: *Mar.* 18, 7-8)<sup>12</sup>.*

Sempre nella *Vita di Mario*, poco più avanti, è presente un particolare riguardante la prima battaglia, quella contro gli Ambroni, che sembra molto interessante per la considerazione di Floro e quella successiva di Petrarca sul fiume in cui Mario bevve sangue piuttosto che acqua: “Καὶ πλείστοι μὲν αὐτοῦ περὶ τὸ ῥεῖθρον ὠθοῦμενοι κατ’ ἀλλήλων ἐπαίοντο καὶ κατεπίπλασαν φόνου καὶ νεκρῶν τὸν ποταμόν” (Plutarco, eds. Lindskog e Ziegler: *Mar.* 19, 8)<sup>13</sup>.

Quel φόνος, oltre a indicare la “strage”, in contesti poetici indica il “sangue quando versato”. Con questa traduzione concordano sia Perrin (Plutarch, ed. Perrin 1920: 515) sia Scardigli (Plutarco, ed. Scardigli 2017: 525). Non risulta strano, del resto, il ricorso da parte di Plutarco a una costruzione poetica (Barthes, 2000: 19).

È possibile, dunque, che l'immagine sia stata inventata da Plutarco e, tramite la rielaborazione di Floro, sia entrata nella poesia di Petrarca?

L'idea di una dipendenza di Floro da Plutarco presenta alcuni problemi dovuti all'annosa questione sulla datazione della sua opera<sup>14</sup>. Le numerosissime sovrapposizioni del racconto di Floro, sulla storia mariana, con i passi del *Mario* plutarco si prestano a due interpretazioni: se Floro ha scritto l'*Epitome* nei primi anni del regno di Adriano esiste una fonte comune ai due; se l'ha scritta dopo, potrebbe invece aver riusato la *Vita di Mario*. In particolare, durante la descrizione della guerra contro Cimbri e Teutoni, Floro raccoglie una serie di aneddoti che ritroviamo identici in Plutarco e lo stesso passo che stiamo analizzando è narrato attraverso una costruzione letteraria sovrapponibile: come in *Mar.* 18, 7-8, anche in questo passo ritorna la battuta sagace, tipica della costruzione plutarca di Mario, il cui linguaggio mordace completa il suo carattere ruvido e aggressivo; numerose battute del genere ritornano nella *Vita di Mario* di Plutarco: si tratta della figura retorica della *contresfision*, troppo per cui chi risponde a una domanda seria dell'interlocutore lo fa spiazzando l'altro attraverso il ribaltamento del rapporto di fiducia, in questo caso comandante-esercito, e rispondendo in un modo provocatorio e che crea spaesamento nell'altro. Il giudizio stesso di Floro su Mario ci fa propendere per una sua lettura di Plutarco. Infine, in Floro I, 38, 6 c'è la ripresa di una battuta presente in *Mar.* 18, 3 che, secondo Scardigli (Plutarco, ed. Scardigli 2017: 520), è invenzione originale di Plutarco.

L'accostamento del sangue e dell'acqua potrebbe allora avere origine in questa *Vita* plutarca, essere stato fatto proprio, in modo originale, da Floro e, infine, ripreso da Petrarca, come sostiene Leopardi. Le cause

della sete dei Romani espresse da Plutarco sono identiche a quelle riferite da tutti gli storici che narrano la vicenda; egli però introduce il termine “sangue” in questa scena, attraverso la battuta di Mario ai soldati: il prezzo da pagare per prendere il fiume è il proprio sangue. Gli stessi soldati chiedono al generale di portarli in battaglia quando ancora il loro sangue è fluido. Poi, ritorna un accenno ai vasi sanguigni. Infine, Plutarco descrive quello stesso fiume dipinto di sangue<sup>15</sup>. Floro sembra subire l’influenza del ricorrere ossessivo del sangue nel racconto plutarco; potrebbe aver fatto sua questa immagine, smontando e rimontando in modo originale i due passi di Plutarco: i soldati rimproverano a Mario di aver lasciato al nemico il controllo del fiume; Mario risponde con una battuta: se vogliono l’acqua dimostrino di essere uomini e vadano a prenderla; la sete viene placata ma gli uomini bevono più sangue che acqua. Quest’ultima rappresentazione è quella ripresa da Petrarca, che avrebbe anche potuto conoscere un’altra versione dei fatti, quella di *Storie contro i pagani* V, 16, 10: in Orosio, fonte petrarchesca, l’acqua dovrà essere conquistata, questa volta, con il ferro e non con il sangue.

### 3 Conclusioni

L’obiettivo di questo contributo era quello di delineare l’immagine che Petrarca aveva di Plutarco, allo scopo di comprenderne il ruolo giocato nella riscoperta umanistica.

Per prima cosa, ho cercato di capire se esiste un legame fra l’immaginario plutarco e l’opera di Petrarca. Non ci sono testimonianze che dimostrino un legame diretto fra Petrarca e Plutarco. La complessa articolazione del pensiero del Cheronese sopravvive in Petrarca per il tramite di quegli scrittori latini che l’hanno fatta propria. Pur nelle enormi difficoltà derivanti dalla mancanza di testimonianze sicure, siamo di fronte a un argomento interessantissimo e di enorme portata nell’ottica di una piena comprensione della riscoperta di Plutarco nell’Umanesimo. Quello che risulta chiaro è che, nonostante il difficile rapporto con la lingua greca (Fyrigos 1989), Petrarca possedeva alcune chiare nozioni sulla figura di Plutarco. Non ne avrà magari letto direttamente le *Vitae Parallelae* o i *Moralia*, ma in qualche modo egli ha partecipato alla rinascita di interesse nei suoi confronti avvenuta in Occidente alla fine del Trecento. Sembrerebbe che molti elementi del pensiero e degli espedienti letterari di Plutarco abbiano trovato la strada, indiretta,

per entrare nell'immaginario di Petrarca. Di sicuro Petrarca conosceva l'esistenza delle *Vite Parallele* ed era consapevole del loro progetto letterario, seppure in una maniera confusa. Probabilmente ne conosceva solo i titoli; questo, forse, per una possibile mediazione degli intellettuali calabresi, con cui era in contatto, ai quali doveva essere noto il catalogo di Lampria. A tal proposito, pur non volendo riprendere l'ipotesi di una trasmissione orale del patrimonio plutarco da parte di Barlaam, sembra, comunque, utile un'ultima riflessione sulla relazione fra il monaco di Seminara e Petrarca. Elemento centrale di questa riflessione è l'adesione alla filosofia platonica: Petrarca è fra i rari autori occidentali del suo tempo che condividono con l'Oriente l'attaccamento alla filosofia di Platone, quando l'intera cultura europea era impregnata di aristotelismo. Se esiste un ruolo di Barlaam, esso va ricercato, forse, in tal senso: la mediazione di Barlaam fra Petrarca e la cultura greca è incentrata sul platonismo. Molto interessante a riguardo è il recupero da parte di Marozzi (2011) dell'interpretazione del *Canzoniere* come allegoria della morale platonica: le metafore, i sogni e le visioni presenti nelle rime contengono il disvelamento del mondo delle idee. Dall'altra parte, Plutarco fu il maggiore esponente del medio platonismo e prima di Plotino la sua influenza sui filosofi platonici e sui primi autori cristiani ebbe una certa importanza, soprattutto per ciò che concerne la sfera morale e la tematica delle passioni. Proprio una tale sensibilità filosofica avrebbe potuto favorire il recupero, in Petrarca, di alcune idee e immagini tipiche del repertorio plutarco. Secondo Hankins, il platonismo diventa un modo tramite cui l'Umanesimo può appianare le tensioni fra cultura pagana e cultura cristiana (2007: 247). Alle origini di un tale utilizzo vi è proprio il riuso delle categorie medio platoniche da parte degli apologeti cristiani: La Matina sostiene che i primi autori cristiani, infatti, hanno fatto di Plutarco un loro "point de repère" (1998: 81-82), riutilizzandone sistematicamente le categorie filosofiche e risemantizzandone il linguaggio in chiave cristiana. Il platonismo a cui Petrarca si rifà è quello di Agostino, a sua volta influenzato in certo qual modo da Eusebio (Hankins 2007: 283). Si tratta, quindi, di un platonismo spirituale, visto come anticipatore del messaggio cristiano. Molto di questa rielaborazione dell'Accademia in chiave fideistica è dovuta alla filosofia medio platonica di Plutarco. Morlet (2019: 129) ricorda che Eusebio di Cesarea introduce dichiaratamente brani di Plutarco all'interno della sua scrittura apologetica. A influenzare Petrarca sono anche altri autori platonici, come Plotino, le cui riflessioni sulle virtù gli sono note grazie ai *Commentarii in Somnium Scipionis* di Macrobio, e Agostino. Guidara informa

che Plotino, oltre a essere a conoscenza dell'opera di Plutarco (2017: 3), condivide con lui la critica alla concezione atomistica (175), l'equiparazione dell'anima alla luce, per cui il saggio brilla sempre grazie alle sue virtù (189), ma anche ricorsi a soluzioni stilistiche e metaforiche di cui il secondo potrebbe essere mediatore (189). Secondo Emerson (1840: 311), Agostino condivide con Plutarco l'approccio ai fatti storici, letti con finalità morali, e all'etica, percepita come colonna portante della propria peculiare interpretazione del platonismo. Le concezioni di Plotino sulle virtù e di Agostino sul platonismo religioso sono influenzate dalla filosofia di Plutarco e hanno un importante ascendente sul pensiero petrarchesco.

Concludendo, si può affermare che, pur non avendo familiarità con Plutarco, Petrarca ne riconosce, per il tramite delle sue letture latine, l'alto calibro morale. Questa stima non è disgiunta dalla figura di educatore, tradizionalmente applicata a Plutarco nel Medio Evo. L'enfasi di Petrarca sulla sua descrizione dell'ira, che probabilmente non ha letto, denota ancora la persistenza della predilezione medievale del Plutarco moralista. Tuttavia, gli aspetti etici assumono un significato diverso, che sarà proprio della riscoperta umanistica del Greco: il medio platonismo è usato come pacificatore delle contraddizioni che comporta la riscoperta della classicità pagana in un mondo cristiano. Grazie alle riletture degli apologeti, il platonismo è percepito come contiguo al cristianesimo. Petrarca partecipa alla rinascita di interesse nei confronti di Plutarco, anticipando alcune modalità che saranno proprie degli autori del XV secolo. Egli fa da spartiacque, inconsapevole, fra il modo medievale e quello umanistico di percepire Plutarco. Per il Medio Evo, la figura di Plutarco è circoscritta a quella del moralista e del precettore di Traiano; l'Umanesimo, invece, scopre in Plutarco, ed in particolare nelle sue biografie, quella esaltazione della virtù che permette al classico di penetrare nel mondo cristiano. Petrarca sembra cogliere, anticipando i tempi, proprio questo aspetto, che renderà centrale la figura del Greco agli occhi degli umanisti; tuttavia, gli manca la possibilità di appassionarsi alle storie dei grandi uomini del passato. Esse verranno accolte dalla cultura umanistica per la loro capacità di mettere in evidenza vizi e virtù del potere; per questo diventeranno fonte di ispirazione anche nella sfera politica, oltre che in quella etica. Per Petrarca, invece, le *Vitae* sembrano essere semplicemente dei titoli, ma anche così potrebbero averlo influenzato nelle scelte dei suoi *Uomini illustri*.

## NOTE

- 1 'Plutarco, in quanto uomo greco e maestro del principe Traiano, comparando i suoi grandi uomini ai nostri, quando ebbe opposto a Platone e Aristotele – dei quali i Greci definirono il primo divino e il secondo demone – Marco Varrone, a Omero Virgilio, a Demostene Cicerone, ha infine osato paragonare fra loro i grandi generali, e la reverenza che doveva a un così grande allievo non lo ha trattenuto. Per uno soltanto, però, non è arrossito nell'ammettere l'inferiorità dei suoi, perché non aveva nessuno da mettere al pari con te nell'ambito morale; lode particolarmente notevole dalla bocca di un uomo orgoglioso che aveva anche paragonato il suo Alessandro macedone al nostro Giulio Cesare' (traduzioni a cura dell'autore).
- 2 Leggendo Ostrogorsky (1963: 433) apprendiamo, tuttavia, che nel sinodo di Costantinopoli vennero condannati soltanto gli scritti contro gli esicasti prodotti da Barlaam ed egli fu costretto a pubblica ammenda, a seguito della quale decise di tornare in occidente, dove si convertì al cattolicesimo. Barlaam ritornò, tuttavia, a Costantinopoli come diplomatico di Clemente VI, nel 1346, mentre imperversava la guerra civile fra l'imperatrice Anna di Savoia e Giovanni Cantacuzeno; con la vittoria di quest'ultimo, il monaco calabrese venne dichiarato, insieme ai nemici dell'Esicasmo, eretico.
- 3 Per Treu (1873), il catalogo sarebbe una mera lista di quelle opere di Plutarco che erano in possesso di una biblioteca del III o del IV secolo, termine *ante quem*, in quanto nel giro di un secolo il rotolo papiraceo scomparirà in favore del codice. Il catalogo di Lampria si trova nel *Parisinus Gr.* 1678 (prima metà del X secolo), scritto su due facce del *folio* finale, 148, di difficilissima lettura (anche ai raggi ultravioletti). Una copia compare sul *Marcianus Gr.* 481 (XII e XIII secolo); si tratta dell'antologia planudea da cui si pensa dipendano tutti i codici successivi. Il catalogo è ancora presente nel *Parisinus Gr.* 1671 di Planude e nei suoi discendenti, il *Palatinus Vat. Gr.* 170 (XV secolo) e il *Marcianus Gr.* 248 (XVI secolo) di Jean Ramosos. L'elenco è anche presente nel *Neapolitanus III B 29* (rinominato *Vaticanus Gr.* 1347/2b), da cui discende il *Parisinus Gr.* 1761 (XVI sec.) di Jean de Saint Maur.
- 4 Gasti propone lettura e riuso da parte di Agostino del materiale di Floro (2020: 413).
- 5 La conoscenza del greco in occidente fu in costante aumento durante gli ultimi anni della vita di Petrarca. Fra il 1332 ed il 1338, Giovanni Colonna da Galliciano, corrispondente di Petrarca e tra i suoi amici presenti ad Avignone, aveva scritto un *Liber de viris illustribus*, in cui figurava una biografia di Plutarco. Nel 1354, Nicola Sigeros, megateriarca dell'imperatore d'Oriente, regalò a Petrarca un esemplare dei poemi omerici (Petrarca, Fam. 18); "nel 1359 Petrarca incontrò a Padova il calabrese Leonzio Pilato, il quale, in quanto allievo di Barlaam, sembrava idoneo a realizzare la traduzione (dell'*Iliade*)" (Berschin 2001: 1113); fra il 1360 e il 1362, Leonzio Pilato tradusse l'*Odissea* su incarico di Boccaccio.
- 6 'E sarebbe inutile volerti descrivere l'ira, le cui tristi conseguenze, note anche al popolo, furono riassunte in interi volumi di filosofi, specialmente Plutarco e

Seneca. Ritengo di doverti trasmettere molto brevemente ciò che nessun sapiente ignora: laddove risiedono le passioni, ci sono nubi e tremende tenebre dell'anima e, parlando appropriatamente, una eclissi della ragione; questo ritengo si possa dire di tutte le passioni e in particolare dell'ira. Non c'è niente, infatti, che perturbi la tranquillità e la serenità, niente che mostri chiara testimonianza di un animo ferito: la faccia pallida, la favella confusa, il tremito delle membra, la fronte contratta, le sopracciglia aggrottate, gli occhi ardenti, l'affanno impetuoso: sono queste cose che, come Caco che esce dal nascondiglio, portano alla luce e rendono visibile a chi vede l'ira che abita nell'animo'.

- 7 'Non ho certamente né gli occhi torvi, credo, né il viso turbato, né grido senza ritegno, né mi lascio andare alla bava e al rossore, né dico cose vergognose o per cui pentirmi, né tremo e gesticolo per l'ira'.
- 8 Le contese territoriali fra le signorie danneggiavano il tessuto economico-sociale, spalancando le porte alla ingerenza straniera. Petrarca, scrivendo questi versi, si ispira a illustri predecessori, fra cui spicca Dante, e riprende un tema politico che fu caro alla poesia duecentesca. Allo stesso tempo è in grado di guardare oltre, cogliendo le nuove problematiche politiche. Descrive un tempo, il suo, in cui ormai non c'è neanche più la speranza che arrivi un forte imperatore a risollevare le sorti dell'Italia, non c'è nessun Arrigo VII da aspettare, insomma; solo Dio può salvare gli italiani. Per tale motivo si rivolge a lui direttamente, con lo stile altissimo e sofferto tipico delle canzoni politiche.
- 9 'I nemici avevano in mano la valle e il fiume in mezzo, mentre i nostri non avevano nessuna disponibilità di acqua. Non è certo se il generale agisse deliberatamente o convertisse un errore di strategia; in ogni caso la virtù mossa dalla necessità fu causa di vittoria. Infatti, all'esercito che chiedeva acqua, (Mario) rispondeva: "se siete uomini, ecco, la avete lì". Così con molto ardore si combatté e vi fu un massacro di nemici, al punto che i vittoriosi romani bevvero di più il sangue dei barbari che l'acqua'.
- 10 'Quando Mario stava combattendo contro Cimbri e Teutoni, i suoi ingegneri avevano scelto per sbaglio un luogo per il campo, lasciando che i barbari controllassero l'acqua. Ai suoi che reclamavano quella, indicando con il dito il nemico, rispose: "bisogna chiederla lì"; attraverso questo fu ottenuto lo stimolo dal quale i barbari furono distrutti'.
- 11 'Accampato contro i Teutoni in un posto che aveva poca acqua, quando i soldati dissero che loro avevano sete, lui puntò lontano da loro un fiume che scorreva vicino alle palizzate dei nemici, dicendo: "questa è la vostra bevanda che può essere presa con il sangue". E loro chiesero a lui di condurli là fintanto che il loro sangue era fluido e non fosse tutto essiccato per la loro sete'.
- 12 'Considerato che molti si lagnavano e dicevano di aver sete, mostrò con la mano un fiume discendente su un fianco degli accampamenti dei barbari ed esclamò: "là è l'acqua acquistabile con il vostro stesso sangue". (I soldati) chiesero "dunque come mai non ci conduci adesso verso i nemici, quando il sangue ci fluisce ancora liquido nei vasi sanguigni?" Mario replicò serenamente: "prima bisogna allestire il campo"!'.

- 13 'E i più, investendosi l'un l'altro, caddero lungo la riva e colmarono il fiume di sangue e di cadaveri'.
- 14 Se alcuni ritengono che essa sia databile all'inizio dell'impero di Adriano, perché nella prefazione all'*Epitome* non si fa cenno all'imperatore, altri pensano che essa sia stata composta, invece, alla fine del suo regno.
- 15 Sebbene ambienti il quadro nella battaglia contro gli Ambroni, che fu un po' una scaramuccia, una sorta di scontro di apertura della grande battaglia contro i Teutoni.

## BIBLIOGRAFIA

- Agostino (ed. 1990), *La città di Dio*, ed. L. Alici, Milano, Rusconi.
- Antognini, Roberta (2008), *Il progetto autobiografico delle "Familiares" di Petrarca*, Milano, Led.
- Aulo Gellio (ed. 2017), *Le notti attiche*, ed. G. Bernardi Perini, Novara, Utet, vol. 1.
- Barthes, Roland (2000), *La retorica antica*, trad. it. a cura di P. Fabbri, Milano, Bompiani.
- Berschlin, Walter (2001), "Il greco in Occidente: ignoranza e conoscenza (secoli IV-XIV)", *I Greci oltre la Grecia*, ed. S. Settis, Torino, Einaudi: 1107-16.
- Carron, Delphine (2006), "Sénèque, exemplarité et ambiguïté exemplaire", *Exempla docent – les exemples des philosophes de l'Antiquité à la Renaissance (acte du colloque international Neuchâtel, 23-25 octobre 2003)*, ed. T. Ricklin, Paris, Vrin: 307-33.
- Chines, Loredana; Guerra, Marta (2005), *Petrarca, profilo e antologia critica*, Milano, Bruno Mondadori.
- De Nolhac, Pierre (1892), "Pétrarque et Barlaam", *REG* 5: 94-96.
- De Nolhac, Pierre (1907), *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion.
- Di Stefano, Giuseppe (1968), *La découverte de Plutarque en Occident: aspects de la vie intellectuelle en Avignon au XIV<sup>e</sup> siècle*, Torino, Accademia delle Scienze.
- Elsmann, Thomas (1994), *Untersuchungen zur Rezeption der Institutio Traiani. Ein Beitrag zur Nachwirkung antiker und pseudoantiker Topoi in Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Stuttgart, Teubner.
- Emerson, Ralpho Waldo (1840), "Thoughts on Modern Literature", *The Dial*, 12: 137-58.
- Floro (1969), *Epitome e frammenti*, ed. J. Giacone Deangeli, Torino, Utet.
- Frontino (ed. 1920), *Stratagems. Aqueducts of Rome*, ed. M.B. McElwain, Cambridge, University Press.

- Fyrigos, Antonis (1989), "Barlaam e Petrarca", *St. petrarc.*, 6: 179-200.
- Gasti, Fabio (2020), "Agostino lettore di Floro: note intertestuali al libro III del *De civitate Dei*", *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. Studi in onore di Arturo De Vivo*, ed. G. Polara, Napoli, Satura: 413-28.
- Genette, Gérard (1997), *Palinsesti*, trad. it. a cura di R. Novità, Torino, Einaudi.
- Guidara, Giulia (2017), *I presocratici nelle Enneadi*, Trento, PhD thesis Unitn.
- Hankins, James (2007), "Greek studies in Italy: From Petrarch to Bruni", *Petrarca e il Mondo Greco (atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria, 26-30 novembre 2001)*, eds. M. Feo, V. Fera, P. Megna, A. Rollo, Firenze, Le Lettere: 329-39.
- Hardwick, Lorna; Stray, Christopher (2011), "Introduction: making connection", *A companion to Classical Receptions*, eds. L. Hardwick, C. Stray, Chichester, Wiley-Blackwell: 1-9.
- Irigoïn, Jean (1986), "Le Catalogue de Lamprias. Tradition manuscrite et éditions imprimées", *REG*, 99 (472-74): 318-31.
- (1987), "Histoire du texte des Œuvres morales de Plutarque", *Plutarque, Œuvres morales*, eds. R. Flacelière, J. Irigoïn, Paris, Les Belles Lettres, vol. 1: 227-37.
- La Matina, Marcello (1998), "Plutarco negli autori cristiani greci", *L'eredità culturale, II secolo: Citazioni occulte in Clemente Alessandrino delle opere di Plutarco (atti del convegno plutarqueo, Milano-Gargnano, 28-30 maggio 1997)*, ed. I. Gallo, Napoli, D'Auria: 85-110.
- Leopardi, Giacomo (1940), "Zibaldone", *Tutte le opere*, ed. F. Flora, Milano, Mondadori, vol. 2.
- Lo Parco, Francesco (1905), *Petrarca e Barlaam*, Reggio Calabria, Morello.
- Manfredini, Mario (1994), "La traduzione manoscritta delle *Vite*", *Plutarco. Vite Parallele, Alessandro e Cesare*, ed. M. Manfredini, Milano, Fabbri, vol 1: 17-18.
- Marcozzi, Luca (2011), *Petrarca platonico: studi sull'immaginario filosofico del "Canzoniere"*, Roma, Aracne.
- Morlet, Sebastian (2019), "Plutarch in Christian Apologetics (Eusebios, Theodoretos, Cyril)", *Brill's Companion to the reception of Plutarch*, eds. K. Oikonomopoulou, S. Xenophontos, Boston-Leiden, Brill: 119-35.
- Ostrogorsky, Georg (1963), *Geschichte des Byzantinischen Staates*, München, Verlag.
- Pade, Marianne (2007), *The Reception of Plutarch's "Lives" in Fifteenth-Century Italy*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, vol. 2.
- Petrarca, Francesco (ed. 1942), *Le familiari*, ed. U. Bosco, Firenze, Sansoni, vol. 4.
- Petrarca, Francesco (ed. 2011), *Canzoniere*, ed. S. Stroppa, Torino, Einaudi.
- Plutarch (ed. 1920), *Lives: Demetrius and Antony. Pyrrhus and Gaius Marius*, ed. B. Perrin, Harvard, University Press, vol. 9.

- Plutarco (ed. 1957-1973), *Vitae parallelae*, eds. C. Lindskog, K. Ziegler, Leipzig, Teubner.
- Plutarco (ed. 2017), *Pirro e Mario*, ed. B. Scardigli, Milano, Rizzoli.
- Plutarco (ed. 2017), *Tutti i Moralia. Prima traduzione italiana completa*, eds. E. Lelli, G. Pisani, Milano, Bompiani.
- Rigo, Paolo (2018), *Fluctuatio animi, studio sull'immaginario petrarchesco*, Firenze, Cesati.
- Treu, Mari (1873), *Der sogennante Lampriaskatalog der Plutarchschriften*, Waldenburg, Programm.
- Weiss, Roberto (1953), "Lo studio di Plutarco nel Trecento", *La parola del passato*, 32: 321-42.
- Ziegler, Konrat (ed. 1965), *Plutarco*, trad. it. a cura di B. Zucchelli, Brescia, Paideia: 374-75.
- Zucchelli, Bruno (1998), "Petrarca, Plutarco e l'*Institutio Traiani*", *L'eredità culturale di Plutarco dall'Antichità al Rinascimento (atti del convegno plutarcheo Milano-Gargnano, 28-30 maggio 1997)*, ed. I. Gallo, Napoli, D'Auria: 203-27.

Pierfrancesco Musacchio è dottore di ricerca e docente di letteratura di scuola secondaria; lavora a un progetto di ricerca su ricezione e riuso della *Vita di Mario* di Plutarco fra il II e il V secolo. Oltre alla filologia e allo studio sulla ricezione antica dei classici, i suoi principali interessi di ricerca includono la biografia storica e la filosofica antica, l'epica classica e i loro riusi nella letteratura e nel teatro medievali, moderni e contemporanei; ha pubblicato vari articoli sul riuso di Plutarco nel corso del tempo. | Pierfrancesco Musacchio is a PhD in Ancient literature (UCA-UNITN) and a literature teacher in a secondary school. His study topic is the ancient reception of a Plutarch's book: *Gaius Marius' Life*, between 2nd and 5th century A.D. In addition to philology and classical reception studies, his main interests include historical biography, ancient philosophy, classic epic, and their reception and reuse in medieval, modern, and contemporary literature and theater. He published several papers on Plutarch's reuse through the time.



# Kate's Ovidian metamorphosis in Shakespeare's *The Taming of the Shrew*

Beatrice Righetti  
University of Padua, Italy

## ABSTRACT

Ovid's influence on Shakespeare's production has been recognized ever since 1598, when Francis Meres linked the two authors in his rhetorical exercise "A Comparative Discourse of our English Poets with the Greeke, Latine, and Italian Poets": "[a]s the soule of Euphorbus was thought to live in Pythagoras: so the sweete wittie soule of Ovid lives in mellifluous and hony-tongued Shakespeare". The English playwright has often been inspired by Ovidian themes throughout his production; in particular, metamorphosis plays a central role in his dramatic works. This article aims to provide a brief overview of similarities and differences between Ovidian and Shakespearean metamorphoses of female characters' appearance and voice after being subjected to male violence. In particular, it focuses on the outcome of such transformations and questions whether Shakespeare followed Ovid in staging metamorphoses which change the character's appearance but leave intact its inner world or whether he pursued a more complete kind of transformation which mutates the character's emotional and psychological assets too. This qualitative differentiation will be tested in *The Taming of the Shrew* (1593), a play which offers a wide range of explicit and implicit references to Ovid's *Metamorphoses*. Kate's transformation from curst shrew to obedient wife in particular will prove useful in understanding whether the metamorphic process affected her inward core and thus diverged from the Ovidian tradition.

## KEYWORDS

Shakespeare, Ovid, metamorphosis, reception studies, *The Taming of the Shrew*

## 1 Ovid, Shakespeare and the role of metamorphosis

Ovid's influence on Shakespeare's production has been recognized ever since 1598, when Francis Meres linked the two authors in his rhetorical exercise "A Comparative Discourse of our English Poets with the Greeke, Latine, and Italian Poets": "[a]s the soule of Euphorbus was thought to live in Pythagoras: so the sweete wittie soule of Ovid lives in mellifluous and hony-tongued Shakespeare" (Meres 1598: Oo1v). For what concerns *Metamorphoses* in particular, Bate's list of all the metamorphic episodes in Shakespeare's works shows the ample use the English playwright made of all the fifteen books of the Latin poem:

the Golden Age (Book One); Phaethon (Book Two); Actaeon, Narcissus and Echo (Book Three); Pyramus and Thisbe, Salmacis and Hermaphroditus (Book Four); Ceres and Proserpina (Book Five); Arachne's tapestries depicting the Olympian gods as rapists and seducers, Tereus and Philomel (Book Six); Medea (Book Seven); the Calydonian boar, Baucis and Philemon (Book Eight); Hercules and the shirt of Nessus (Book Nine); Orpheus, Pygmalion, Venus and Adonis (Book Ten); Ceyx and Alcyone (Book Eleven); Ajax and Ulysses, Hecuba (Book Thirteen); the philosophy of Pythagoras, Julius Caesar (Book Fifteen) (Bate 1993: 23)<sup>1</sup>.

Shakespeare's familiarity with *Metamorphoses* was possibly due to the presence of the Ovidian work in school curricula. In the sixteenth century, almost all syllabuses prescribed Ovid's poem for the teaching of Latin and rhetoric for grammar school students<sup>2</sup>. In the late 1520s, Cardinal Wolsey recommended the Ovidian poem to teachers to "mark every orthography, every figure, every graceful ornament of style, every rhetorical flourish [...] all passages that ought to be imitated and all that ought not" (Colet, Wolsey 1529: A4r-v)<sup>3</sup>. His works were also present in various forms on the early modern literary market: annotated editions and commentaries were often in line with the moralizing tradition of *Ovid moralizé*, an exegetical current that derived its name from an anonymous translation of Ovid's works and prioritized allegorical and biblical readings of the Ovidian literary production<sup>4</sup>; mythological handbooks, such as Thomas Cooper's *Thesaurus* (1565), Stephen Batman's *Golden Booke of the Leaden Goddes* (1577) and Abraham Fraunce's *Third part of the Countesse of Pembrokes Ivychurch* (1592) (Bate 1993: 27); translations such as George Turberville's *The Heroycall Epistles of the Learned Poet P. Ovidius Naso Translated into English Verse* (1567) and Thomas Churchyard's first three books of the *Tristia* (1572), which offered an Anglicized rendition and a complex, political interpretation of such writings (49). Among these, the most popular translation of this period was Arthur Golding's *Metamorphoses* (1567), an instant editorial success thanks to its vernacular vocabulary and lively narration. Although it is little probable that Shakespeare encountered Golding's work during his school years "given the understandable slowness with which new literature percolates down to the schoolroom" (Taylor 2000: 3), many linguistic borrowings suggest he knew both Golding's translation and the Latin original very well and possibly consulted them side by side (Bate 1993: 8)<sup>5</sup>.

It is in this context that Shakespeare became acquainted with the Latin poem on distressing emotions and physical transformations. However, in

---

his works, Shakespeare often translates Ovid's physical metamorphosis on a more psychological and metaphorical, though not allegorical, level. In *A Midsummer Night's Dream*, Bottom's transformation from man to ass is one of the very few instances of such conventional Ovidian transformations. As a result of his marked interest in inward changes, Shakespeare discards Ovidian external, divine powers as engines of the metamorphic process and emphasizes the role of internal dramatic mechanisms. In his comedies, transformations are usually generated by love and its most natural outcome, marriage (Hoy 1984: 294). In *Love's Labour's Lost*, Berowne signals how love changed the King and his companions by means of animal metaphors ("[t]o see a king transformed to a gnat!", IV.iii.166). In tragedies, revenge and, later, equally disruptive emotions, such as revenge and blind ambition, pride and regret drive the characters' actions and mutate their minds and hearts.

Most importantly, Shakespeare differs from Ovid in the outcome of such metamorphic events. In the Latin poem, metamorphoses initiated by gods' fury or jealousy change the victim's outward appearance and vocality but leave its inner world intact. Although turned into animals, Io and Europa do not forget their beloved ones and tirelessly try to communicate with them. The stability of such changes is testified by the lack of emotional or psychological changes in the characters who endure physical metamorphosis. Once transformed, they keep their "mind of before" (Ovid, ed. Marzolla 2015: XXIV), namely the thoughts and feelings they had prior the transformational moment which they preserve in their newly-acquired animal bodies. In this light, Ovid's poem may be considered a paradoxical framework which presents "changes which preserve, alterations which maintain identity" (Zajko 2004: 42). Since its metamorphoses do not produce true alterations in the subjects' inner world, they may also be defined as "terminal revelations of stasis" (Roberts 1983: 160)<sup>6</sup>.

Contrariwise, in Shakespeare's plays, metamorphoses seem to ignite a continuous and potentially endless process of inward investigation and alterations. These are dramatically signalled by "mini-metamorphoses", that is "metaphors, pretences, disguises, or stage images" which mark the protagonists' temporary mutations which eventually lead to its final inward transformation (Roberts 1983: 160). Before committing the most horrendous deed, Othello's internal struggle between his love for Desdemona and his jealousy fed by Iago's lies causes in him abrupt changes of mind and heart. Given the gradual creation of wholly new identities,

Shakespearean metamorphoses cannot bear the label of “terminal revelation of stasis”. On the contrary, they may be defined as “progressive” since they slowly substitute the character’s “mind of before”, thus his feelings and thoughts, with something altogether new (Roberts 1983: 160).

The qualitative differentiation between metamorphoses which alter the characters’ inner world and those which leave it intact does not jeopardise the tight link between such transformative processes and language. In both authors, physical and inward changes are anticipated and signalled by alterations of the victim’s linguistic means. In Ovid, Daphne’s transformation is elicited by her heartfelt prayer to her father, the river god Peneus, and completed by the loss of her voice as a laurel. In *Othello*, the Moor’s adoption of Iago’s lexicon proves his agreement with the standard-bearer’s murderous intentions. To both Ovid and Shakespeare, then, characters’ identities are “created and transformed by the very process of verbal articulation” (Roberts 1983: 160), which marks the birth of new dramatic *figurae* through displays of rhetorical mastery, verbal fertility and linguistic play (Bate 1993: 3).

The choice of *The Taming of the Shrew* (1593)<sup>7</sup> depended on its high number of explicit allusions to Ovidian works and the *Metamorphoses* both in its Induction and in its main plot. Besides Ovid himself (I.i.33), the play hints to *Fasti* (II.i.289), *Heroides* (I.ii.245)<sup>8</sup> and “[t]he Art to Love”, that is *Ars Amatoria*, (IV.ii.8). Allusions to *Metamorphoses* can be found mostly in the first two acts and cover a wide range of characters and stories, such as those of the Sybil of Cumae (I.ii.69)<sup>9</sup>, Leda (I.ii.242)<sup>10</sup>, Hercules (I.ii.255)<sup>11</sup>, Ajax (III.i.50-51)<sup>12</sup> and Pegasus (IV.iv.5)<sup>13</sup>.

Within this Ovidian context, Kate’s transformation into a tamed wife may prove useful in marking differences between Ovid’s and Shakespeare’s handling of the metamorphic process. Kate’s dismissal of her aggressive, unruly verbosity in her final monologue seems to show how Shakespearean transformations lead to an evident change in the character’s heart and mind. Although this interpretation may seem straightforward, some scholars have offered a discordant interpretation, suggesting that Kate’s independence of thought is not “substituted by”, but “disguised as” linguistic agreement with patriarchal status quo<sup>14</sup>. In the following section, I will investigate Kate’s behavioural and linguistic metamorphosis in order to spot similarities or differences with Ovidian transformations which preserve the character’s “mind of before”.

## 2 “For she is chang’d, as she had never been”: metamorphoses and new identities in *The Taming of the Shrew*

*The Taming of the Shrew* stages one of the most well-known behavioural metamorphoses in the English dramatic production, that of Kate from curst shrew to obedient wife. In some readings, especially in those which consider the play a farcical rendition of shrew taming narratives, Kate's final monologue is read as proof of her progressive transformation into a loving subject of her husband's authority<sup>15</sup>.

This deeply transformative effect of metamorphosis on Kate's inwardness may be first hinted at in the Induction scene, where the Lord tricks the drunkard tinker Christopher Sly into believing he was a gentleman. Here, references to the myth of Echo (Ind.i.24)<sup>16</sup>, Io (Ind.ii.55)<sup>17</sup> and Apollo and Daphne (Ind.ii.58)<sup>18</sup> anticipate themes, which concur in identifying Kate's metamorphosis as inevitable. Like in these Ovidian myths, Kate and Bianca unwillingly act as preys of male violent desire (Bate 1993: 119)<sup>19</sup>. Both authors mark this kind of unbalanced relationships by associating male physical violence with female metamorphosis. This cause-effect relation reverberates in Kate's story, where her transformation from shrew into tamed wife is elicited by Petruchio's violent taming technique.

Besides, the Ovidian metamorphic myths mentioned in the Induction show a tight connection between physical and linguistic transformation: after their metamorphoses, Echo, Europa and Io lose their human forms and language and are provided with new linguistic means which jeopardize communication. The restraint of the female character's ability to express herself also resurfaces in Kate's transformative process in *The Taming of the Shrew*, where she often turns her independent verbosity into a linguistic mirror for male desires. In one of the key scenes of the play, she acts like an early-modern Echo as she merely repeats Petruchio's last words in order to avoid his tantrums and convince him to travel to Padua:

PETRUCHIO I say it is the *moon*.  
 KATHERINA I know it is the *moon*.  
 PETRUCHIO Nay, then you lie; it is the *blessed sun*.  
 KATHERINA Then, God be bless'd, it is the *blessed sun*;  
 (IV.v.16-19, my emphasis).

The presence of mythological characters such as Daphne and Echo may seem to anticipate the definitive quality of Kate's final transformation: nor

the Ovidian characters nor Kate should regain their original appearance and vocality. This is seemingly supported by the dramatic frame itself, which does not show Christopher Sly's regression from gentleman back into tinker. If the Induction is programmatic of the play's main plot (Bate 1993: 119), then its references to the transformations of Sly and the Ovidian female characters should offer some insights on Kate's metamorphic model as a process which deeply affects its subjects and grants no inversion to their original self.

Like in the Ovidian myths so far encountered, Kate's contrarian attitude remains unchanged until Petruchio resorts to his violent taming methods. Before meeting him, Kate snaps at one of Bianca's suitors who spoke rudely to her (I.i.61-65), threatens and strikes her younger sister (II.i.1-22) and breaks the rules of filial deference due to her father (II.i.31-36). After her strenuous defence against Petruchio's advances by means of verbal aggressions ("I'll see thee hang'd on Sunday first", II.i.292) and physical assaults ("[t]hat I'll try. [*She strikes him*]", II.i.218), she gradually gives in her linguistic power as he resorts to violent taming techniques.

The first account of Kate's gradual transformations is given by Grumio, Petruchio's servant, as the couple is travelling to Verona. Grumio relates the spouses fell from their horses and how Kate "waded through the dirt to pluck [Petruchio] off me [Grumio]" (IV.i.69-70) and "pray'd that never pray'd before" (IV.i.70-71) when confronted with her husband's rage against his servant. This is Kate's first act of generosity displayed on stage, which may represent her gradual loss of her shrewish identity. This reading seems to be supported by Grumio's following account of the spouses' first night together. Here, he depicts Kate as an emblem of female endurance and patience ("she, poor soul, / Knows not which way to stand, to look, to speak. / And sits as one new risen from a dream", IV.i.171-73) and compares her to mythological and literary examples of such female qualities: "[u]nlike Proserpina, she is eager to eat in this frigid underworld but instead is starved (literally and figuratively), denied proper apparel (cf. Grissel), and assaulted with 'sermons of continency' (IV.i.182-83)" (Roberts 1983: 167).

Kate's submissive new identity is put to the test throughout Act IV Scene III. Here, her shrewish verbosity reappears as soon as she snaps at Grumio's unfulfilled promises (IV.iii.31-35) and counters Petruchio's decisions both in their meeting with the tailor and the haberdasher and in their first departure to Padua. Her stubbornness sometimes even allows

her bursts of anger and frustration which voice her will to reconquer physical and emotional independence (“[m]y tongue will tell the anger of my heart, / Or else my heart, concealing it, will break”, IV.iii.77-78). However, in light of a “progressive” reading, Kate’s switches between these two behavioural modes, namely the shrewish and the submissive ones, may be considered as “mini-metamorphoses”, that is necessary steps of a “continuous and potentially endless process of inward investigation and alteration” (Roberts 1983: 160). While in the *Metamorphoses* female characters usually undergo sudden physical transformations which immediately cast on them their ultimate morphed figures, Kate suffers a behavioural, if not psychological change, which requires more time and effort to take over her former self completely. Moments of resistance and occasional relapses are unavoidable passages in any human process of inward transformation and as such may testify to the deeply transformative quality of Kate’s ultimate metamorphosis.

The conclusion of the play seems to strengthen this last hypothesis. At the end of Act IV, Kate has learnt a paradoxical lesson, namely to yield her physical and verbal power to Petruchio in order to satisfy her desires:

PETRUCHIO    Nay, then you lie; it is the blessed sun.

KATHERINA    Then, God be bless’d, it is the blessed sun;  
                  But sun it is not, when you say it is not;  
                  And the moon changes even as your mind.  
                  What you will have it nam’d, even that it is,  
                  And so it shall be so for Katherine.

HORTENSIO    Petruchio, go thy ways, the field is won (IV.v.17-23).

Kate’s metamorphosis seems definitive as soon as her vocality turns into an exclusive means of support of her husband’s and patriarchal *status quo* more at large. In Act V Scene II, her final monologue proves her acquisition of a new linguistic identity. As Daphne, Io and Europa lost their speech and acquired new vocal expressions after their metamorphoses, so Kate’s transformation into a dutiful wife is signalled by the loss of her shrewish tongue, which is substituted by a new, socially acceptable rhetoric. Like Echo’s, Kate’s new verbal means is devoid of personal signifiers and depends on male language for its existence and legitimacy. Unconceivably for her former shrewish self, her final tirade against ungrateful women praises men’s role within family and society in conventional terms. She refers to the husband’s role within marital relations in terms of pre-eminence and

possession that link his authority over his wife to that of the king over his subjects (“[s]uch duty as the subject owes the prince, / Even such a woman oweth to her husband”, V.ii. 155-56). The balance between the sexes seems to be ultimately restored in openly patriarchal terms: women are “soft and weak and smooth, / Unapt to toil and trouble in the world” and thus naturally subjected to men, who commit their “body / To painful labour both by sea and land, / To watch the night in storms, the day in cold” (149-51).

In this light, Kate's metamorphosis into a tamed wife seems “progressive” and rather definitive since it provides the subject with a new identity and allows no regression into its former self. However, a closer inspection of the Induction scene and the last two acts of the play may contradict this reading and suggest that Kate has not truly lost her shrewish self through the metamorphic process.

### 3 “Seeming to be most which we indeed least are”: metamorphoses and the “mind of before” in *The Taming of the Shrew*

The Induction scene seems to offer Ovidian models of female metamorphosis, namely Echo and Daphne, which deeply affects the subject's both outward and inward worlds and point to the definitive loss of linguistic independence as the ultimate result of forced transformations. However, both myths prove how the nymphs' minds remain unscathed by their physical alterations: Echo does not lose her capacity to love and falls prey of Narcissus' beauty and Daphne still shivers when Apollo touches her bark. The superficial quality of such metamorphoses is also proved by other two Ovidian figures mentioned in the Induction, that is Io and Europa. In the Latin poem, both women embody the link between male physical violence, linguistic change and physical metamorphosis. Still, they also prove how their minds are not affected by such transformations, which even become reversible. If the Induction scene is to be considered programmatic to Kate's story, then it should suggest how her metamorphosis will not only be superficial, but also temporary.

This hypothesis seems to be strengthened by Sly's own metamorphosis into a gentleman. Although it may represent “progress [since] we are not allowed to witness his regression” (Roberts 1983: 161-62), Sly's transformation is embedded in a highly performative context and proves not to

affect his “mind of before”: despite his new status, Sly orders an unrefined “pot o’ th’ smallest ale” (Ind.ii.76) and addresses his “wife” with rather uncomely manners. The hypothesis of his apparent metamorphosis may also be supported by *The Taming of A Shrew* (1594), an anonymous analogue or earlier draft of the Shakespearean play which provides further proofs of the resistance of Sly’s “mind of before”. There, the closing of the dramatic frame shows how the tinker realizes he has never truly turned into a gentleman but they only dreamt about it (“I have had / The bravest dreame to night, that ever thou / Hardest in all thy life”, G2r). In *The Taming of the Shrew*, the impossibility for unwanted transformations to alter the subject’s core essence surfaces in the last two acts as well.

In the previous section, Act IV Scene V seemed to testify to Kate’s surrender to Petruchio in adopting his language and worldview. Yet, peculiar linguistic choices hint at a different reading of the scene which show how Kate maintains her “mind of before” and only gives Petruchio the impression of being in control of her voice in order to fulfil her desire of going to Padua. Her witty reference to “rush-candle” may be seen as ironically downplaying Petruchio’s categorical affirmations and her following stress on verbs of cognition (“I know it is the moon”), subtly underlining the difference between her objective observations and Petruchio’s subjective, slightly nonsensical, claims (“I say it is the moon”, IV.v.5). Also, her greeting of Vincentio proves how easily she can linguistically resist Petruchio’s verbal and practical authority. By praising the old man’s appearance, Kate subtly appropriates male language of courtship and reverses gender conventions by acting like the wooing man who casts his linguistic authority on his silent love object. Her domineering stance is reinforced by the hidden literary echo of the Ovidian myth of Salmacis and Hermaphroditus, which proves not only the superior role of woman within the couple, but also her capacity to be the aggressor<sup>20</sup>. To educated spectators, Kate’s praise of Vincentio’s beauty may have recalled Salmacis’ greeting to Hermaphroditus and created a close imaginative link between the two women:

KATE *Young budding virgin, fair, and fresh, and sweet,  
Whither away, or where is thy abode?  
Happy the parents of so fair a child,  
Happier the man whom favourable stars  
Allots thee for his lovely bedfellow”* (IV.v.36-40, my emphasis),

[y]outh, O most worthy to be thought a god, if you are a god, you must be Cupid, or, if you are mortal, *whoever engendered you is blessed*, and any brother of yours is happy, any sister fortunate, if you have sisters, and even the nurse who suckled you at her breast. But far beyond them, and far more blessed is she, *if there is a she, promised to you, whom you think worthy of marriage* (Ovid [ed. Kline 2004: IV.3 17-26], my emphasis)<sup>21</sup>.

Though often considered a proof of Kate's ultimate transformation into a tamed wife, her final monologue too shows linguistic signs of contextual irony which may undermine the hypothesis regarding her progressive and definitive metamorphosis into a new, tamed woman. Her lines "our strength as weak, our weakness past compare, / That *seeming* to be most which we *indeed* least are" (V.ii. 175-77, my emphasis) address the contrast between appearance and reality and hint at the performances or deceits women are capable of in order to survive in an oppressive society. Kate reminds her audience how women can feign excellent qualities when they truly have none.

The theme of female deceitfulness and resistance is developed in the following passage, "[t]hen *vail* your stomachs, for it is no boot, / And place your hands below your husband's foot" (V.ii. 177-79, my emphasis). If considered an alternative spelling for "to veil", namely "[t]o lower in sign of submission or respect" (OED: "vail, v. 2b."), this sentence seems at first to suggest other women to bend their will to their husband's. However, if "to veil" is interpreted as "[t]o hide or conceal from the apprehension, knowledge, or perception of others", possibly also as "to treat or deal with in such a way as to disguise or obscure; to hide or mask the true nature or meaning of" (OED: "veil, 4a."), then Kate's advice underlines the chance for women to conceal their stomachs (their true passions and emotions) from their husbands and play the necessary social role of the obedient wife (Kingsbury 2004: 79). Lastly, her powerful gesture of submission – offering to place her hand below Petruchio's foot – can also be considered an ironical rendition of idealized female subjection. Scholars have pointed out how it could stand for an exaggeration of pre-reformation wedding rituals which prescribed that brides "prostrate [...] at the feet of the bridegroom" and "kiss his right foot" (Howard 1904: 306-07)<sup>22</sup>. Kate enhances the performativity of this gesture as she claims to be ready to "place [her] hands below [her] husband's foot", thus risking the pain of having her hands crushed by Petruchio's booted feet (Kingsbury 2004: 77). In this light, Kate's sense of self seems to have resisted her behavioural alterations,

which rather have granted her a legitimate voice and place in society, and it surfaces behind a veil of modest, patriarchally-approved rhetoric.

## 4 Conclusions

This re-reading of the Induction scene, Act IV Scene V and Act V Scene II of *The Taming of the Shrew* has unveiled linguistic cues and Ovidian references which show how Kate's "mind of before" may have survived in her behavioural compliance to Petruchio's will and societal rules. This hypothesis shows the limits of the qualitative distinction between Ovid's metamorphosis as "terminal revelations of stasis" and Shakespeare's "more [...] genuine [...] and often progressive rather than static" changes (Roberts 1983: 180). In particular, it suggests how such a distinction is unfit for *The Taming of the Shrew*, where Kate's "mini-metamorphoses" do not signal a transformative progression towards a new identity, but rather mark her struggles to maintain her former self. While she tunes down her aggressiveness in her attitude and vocality, she eventually maintains her independence of thought and her relish for linguistic games.

The superficiality of Kate's transformation, which does not affect her shrewish nature, may also be suggested by other dramatic elements in the play which fall outside of her character. Petruchio's own transformation ("I warrant him, Petruchio is Kated", III.ii.243) seems to maintain rather than challenge his core essence. As himself explains, he is willingly to play the madman to pay Kate back with her own medicine and break her curst humour with similar tantrums. When Kate seemingly surrenders her linguistic powers to him, Petruchio drops his nonsensical requests and violent impositions on his wife and exits the play with the same title he was given in Act I, that of "tamer" of rebellious shrews ("thou hast tam'd a curst shrow", V.ii.189). Similarly, Bianca's transformation is ultimately less radical than it may seem. Conventionally considered the emblem of female virtue, her metamorphosis into a shrew comes as a surprise at the end of the play. Harsh answers to her guests, plain displays of boredom, bawdy jokes and general unruliness now characterize the meek virgin who used to patiently bear her sister's strikes. Still, she also undergoes subtle "mini-metamorphoses" which may reveal how her meekness has always been just for shows. In Act III Scene I, she oversteps her father's authority and secretly encourages the courtship of Lucentio during their

Latin lessons. As she pretends to translate from Ovid's *Heroides*, Bianca suggests her master not to lose hope and later in the play, she explicitly breaks her maiden's modesty by admitting to Lucentio she hopes he will prove "master of your art", that is of Ovid's *Ars Amatoria* (IV.ii.9). Given these precedents, her metamorphosis at the end of the play does not transform, but rather reveals her true nature to her family and friends. The Ovidian metaphor she uses to compare herself to a bird who skillfully escapes its hunters seems rather apt as it suggests the fixed quality of her change, which may have altered her marital status but not her shrewish disposition ("[a]m I your bird? I mean to shift my bush, / And then pursue me as you draw your bow", V.ii.46-48).

In conclusion, the investigation of Ovidian influence in Kate's transformation from shrew to tamed wife has added further elements which may contribute to explain the many ways in which Shakespeare adapted Ovid's works and *Metamorphoses* in particular. His close reading of the Latin poem and necessary adaptation to the early modern stage has led the English playwright to borrow only some features of the Ovidian metamorphic process. In both authors, outward transformations, either physical or behavioural, of female characters are tightly linked to linguistic changes and do not alter their "mind of before". Despite the harsh changes they must bear, women maintain both their opinions and feelings and may even find new ways to communicate them. As Io and Europa succeed in expressing themselves despite their animal bodies, so Kate understands how to appropriate linguistic patriarchal conventions and disguise her social scorn beyond apparent compliance to patriarchal rules. Also, the study of Kate's metamorphosis in light of the Ovidian myths mentioned in the Induction has eventually offered further support to the so-called 'revisionist reading' of the play, which considers Kate's change as ironical and performative. Given these results, it would be useful to carry out this kind of investigation on other Shakespearean comedies, such as *Much Ado about Nothing* and *Love's Labour's Lost*. These future analyses may help understand whether Shakespeare consistently framed female metamorphoses against a rather explicit Ovidian background. Also, they may unveil whether such Ovidian metamorphic myths can be considered programmatic of the changes affecting Shakespeare's female characters and whether Ovidian and Shakespearean metamorphoses eventually maintain the characters' "mind of before".

## NOTES

- 1 Although Books XII and XIV seem the least used, they were probably consulted by Shakespeare for the battle of the Centaurs and Lapithae in *Titus Andronicus* and *A Midsummer Night's Dream* and for Circe's enchantments in *The Comedy of Errors*. See Weber (2015) and Forey (1998).
- 2 See Mack (2016).
- 3 “[s]i qua orthographia, si qua figura, si quod egregium orationis decus, si qua exornatio rethorica, [...] si quid imitandum, si quid non imitandum sit [...]”.
- 4 Codified in the fourteenth century by French writers, it became a fundamental starting point for many theological commentaries and translations of the *Metamorphoses* which contributed to the circulation of these texts. Besides the anonymous *Ovid moralizé*, the commentary *Metamorphosis Ovidiana moraliter ... explanata*, usually ascribed to Thomas Walleys but authored by Pierre Bersuire, also contributed to the circulation of the allegorical interpretation of the Latin texts.
- 5 An Aldine edition of the *Metamorphoses* (1502), now in the Bodleian Library in Oxford, is even believed by some to once be property of Shakespeare himself since it bears the signature ‘Wm She’ and a note by one ‘T N’ dated 1682 which explains how “[t]his little Booke of Ovid was given to me by W. Hall who sayd it was once Will. Shakesperes”. Although this testimony may not be authentic – Shakespeare’s son-in-law’s name was John Hall and died in 1635 – it should at least be given some credit since “Shakespearian forgery did not become a vogue until the mid-eighteenth century” (Bate 1993: 28). Also, even if not belonging to Shakespeare himself, it may prove a worthy exemplar of the kind of books he may have owned and so attentively read.
- 6 See also Massey (1976).
- 7 All quotations are drawn from Shakespeare (ed. Morris 2002).
- 8 Book I, “Penelope Ulixi”. In Act II Scene I, Tranio’s mention of Paris (“Lucentio shall make one, / Though Paris came in hope to speed alone”, II.i.245-46) may hide an implicit reference to *Heroides*, XVII.103-04: “oculos an Paris unus habes? / Non tu plus cernis sed plus temerarius audes, / nec tibi plus cordis sed magis oris adest”; “or is Paris the only one with eyes? / You see no more than them, but you dare more rashly: / you’ve no more judgement, but less composure”.
- 9 Quotations from Ovid’s *Metamorphoses* are drawn from Ovid (ed. Goold 1916). Translations of Ovid’s *Metamorphoses* are drawn from Ovid (ed. Kline 2004; cf. XIV.135-38).
- 10 Ovid (ed. Kline 2004: VI.103-28), where she is depicted by Arachne, and Book VIII.260-328, where she is mentioned as the mother of the twins, Castor and Pollux.
- 11 His myth is referred to in many books (*Metamorphoses*), mainly VII.404-24, IX.1-417, where it also told his transformation into a constellation, XI.536-649, XII.290-326, XIII.399-428 and XV.199-236 and 259-306.
- 12 Ovid (ed. Kline 2004: XIII.1-122 and 382-98).

- 13 Ovid (ed. Kline 2004: IV.753-803, Book V.250-93 and Book VI.103-28).
- 14 See Korda (1996) and Detmer (1997).
- 15 See, for example, Shakespeare (ed. Barton 1974); Boose (1994); Blake (2002).
- 16 Ovid (ed. Kline 2004: III.339-401 and 474-510).
- 17 Ovid (ed. Kline 2004: I.588-600): “[v]iderat a patrio redeuntem Iuppiter illam flumine et ‘o virgo love digna [...] pete’ dixerat ‘umbras aliorum nemorum’ (et nemorum monstraverat umbras) [...] quodsi sola times latebras intrare ferarum, praeside tuta deo nemorum secreta subibis, [...] ne fuge me!’ fugiebat enim. iam pas-cua Lernaе consitaque arboribus Lyrcea reliquerat arva, cum deus inducta latas caligine terras occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem”; “Jupiter first saw her returning from her father’s stream, and said ‘Virgin, worthy of Jupiter himself, [...] find shade in the deep woods! (and he showed her the woods’ shade). But if you are afraid to enter the wild beasts’ lairs, you can go into the remote woods in safety, protected by a god, [...] Do not fly from me!’ She was already in flight. She had left behind Lerna’s pastures, and the Lycean plain’s wooded fields, when the god hid the wide earth in a covering of fog, caught the fleeing girl, and raped her”.
- 18 Ovid (ed. Kline 2004: I.525-30): “[p]lura locuturum timido Peneia cursu / fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit, / tum quoque visa decens; nudabant corpora venti, / obviamque adversas vibrabant flamina vestes, / et levis impulsos retro dabat aura capillos, / auctaque forma fuga est.”; “[h]e would have said more as timid Peneis ran, still lovely to see, leaving him with his words unfinished. The winds bared her body, the opposing breezes in her way fluttered her clothes, and the light airs threw her streaming hair behind her, her beauty enhanced by flight”. The themes highlighted by the myth of Echo, Io and Apollo and Daphne in the play’s Induction will resurface in the reference to the myth of Europa in Act I Scene I.
- 19 Although aware of its impressionistic nature, I would suggest a comparison between early modern visual representation of Hades’ abduction of Persephone (Book V.385-424) and Petruchio’s abduction of Kate in the marriage scene (III.ii.231-37).
- 20 Ovid (ed. Kline 2004: IV.368-72): “perstat Atlantiades sperataque gaudia nymphae / denegat; illa premit commissaque corpore toto / sicut inhaerebat, ‘pugnes licet, inprobe,’ dixit, / ‘non tamen effugies. ita, di, iubeatis, et istum / nulla dies a me nec me deducat ab isto’”; “The descendant of Atlas holds out, denying the nymph’s wished-for pleasure: she hugs him, and clings, as though she is joined to his whole body. “It is right to struggle, perverse one,” she says, “but you will still not escape. Grant this, you gods, that no day comes to part me from him, or him from me”. See Bate (1993: 123-24); Zajko (2004: 42).
- 21 “Nec tamen ante adiit, etsi properabat adire, / quam se composuit, quam circumspexit amictus / et finxit vultum et meruit formosa videri. / tunc sic orsa loqui: ‘puer o dignissime credi / esse deus, seu tu deus es, potes esse Cupido, / sive es mortalis, qui te genuere, beati, / et frater felix, et fortunata profecto, / si qua tibi soror est, et quae dedit ubera nutrix; / sed longe cunctis longeque beator illa, /

si qua tibi sponsa est, si quam dignabere taeda”.

- 22 “[t]unc procidat sponsa ante pedes ejus, et deosculetur dextrum; tune erigat eam sponsus” (Surtees Society Publications, 63, 20 n.). See also Legg (1903: 189-90); MacGregor (1905: 36); Boose (1991: 182-84); Kingsbury (2004: 77).

## WORKS CITED

- Bate, Jonathan (1993), *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press.
- Blake, Ann (2002), “‘The Taming of the Shrew’: Making Fun of Katherine”, *The Cambridge Quarterly*, 31/3: 237-52.
- Boose, Lynda (1991), “Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman’s Unruly Member”, *Shakespeare Quarterly*, 42/2: 179-213.
- (1994), “The Taming of the Shrew: Good Husbandry and Enclosure”, *Shakespeare Reread: The Texts in New Contexts*, ed. R. McDonald, Ithaca, Cornell University Press: 193- 225.
- Colet, John; Wolsey, Thomas (1529), *Rudimenta grammatices et docendi methodus ... per Thomam cardinalem*, London, P. Treveris.
- Detmer, Emily (1997), “Civilizing Subordination: Domestic Violence and ‘The Taming of the Shrew’”, *Shakespeare Quarterly*, 48: 273-94.
- Forey, Madeleine (1998), “‘Bless thee, Bottom, bless thee! Thou Art Translated!’: Ovid, Golding, and ‘A Midsummer Night’s Dream’”, *The Modern Language Review*, 93/2: 321-29.
- Hoy, Cyrus (1984), “Altered States: Ovid’s ‘Metamorphoses’ and Shakespeare’s Dramatic Genres”, *Illinois Classical Studies, Literae Humaniores: Classical Themes in Renaissance Guise*, 9/2: 293-307.
- Howard, George Elliott (1904), *A History of Matrimonial Institutions*, London, Unwin.
- Kingsbury, Melinda Spencer (2004), “Kate’s Froward Humor: Historicizing Affect in ‘The Taming of the Shrew’”, *South Atlantic Review*, 69/1: 61-84.
- Korda, Natasha (1996), “House-hold Kates: Domesticating Commodities in The Taming of the Shrew,” *Shakespeare Quarterly*, 47: 109-31.
- Legg, J. Wickham (1903), *Ecclesiological Essays*, London, de la More Press.
- MacGregor, Duncan, ed. (1905), *The Rathen Manual: Catholic Church, Liturgy and Ritual*, Aberdeen, Aberdeen Ecclesiological Society.

- Mack, Peter (2016), "Rhetorical Training in the Elizabethan Grammar School", *The Oxford Handbook of the Age of Shakespeare*, ed. R. Malcom Smuts, Cambridge, Cambridge University Press: 11-47.
- Massey, Irving (1976), *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, Berkeley, University of California Press.
- Meres, Francis (1598), "A Comparative Discourse of our English Poets with the Greeke, Latine, and Italian Poets", *Palladis Tamia*, London: Nn8r-Oo7r.
- Oxford English Dictionary online*, Oxford University Press [22/03/2022] <https://www.oed.com/view/Entry/221921>.
- Ovid (ed. 1916), *Metamorphoses*, transl. F. Justus Miller, ed. G. P. Goold, Loeb Classical Library 42, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- (ed. 2004), *Metamorphoses*, transl. A. S. Kline, Ann Arbor, MI, Borders Classics.
- (ed. 2015), *Metamorfosi*, ed. P. Bernardini Marzolla, Torino, ET Classici.
- Roberts, Jeanne Addison (1983), "Horses and Hermaphrodites: Metamorphoses in *The Taming of the Shrew*", *Shakespeare Quarterly*, 34/2: 159-71.
- Shakespeare, William (ed. 1974), *The Taming of the Shrew*, ed. A. Barton, Boston, Riverside.
- (ed. 2002), *The Taming of the Shrew*, ed. B. Morris, Arden Shakespeare Second Series, London, Methuen.
- Taylor, Anthony Brian, ed. (2000), *Shakespeare's Ovid: the "Metamorphoses" in the Plays and Poems*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- Weber, William W. (2015), "'Worse Than Philomel': Violence, Revenge, and Meta-Allusion in 'Titus Andronicus'", *Studies in Philology*, 112/4: 698-717.
- Zajko, Vanda (2004), "Petruccio is 'Kated': *The Taming of the Shrew* and Ovid", *Shakespeare and the Classic*, ed. C. Martindale & A.B. Taylor, Cambridge, Cambridge University Press: 33-48.

Beatrice Righetti obtained her PhD in Renaissance English Literature at the University of Padua in 2022 with a dissertation entitled '*This Double Tongue: Paradoxes and Querelles des Femmes in Shakespeare's Shrews*'. Her study focuses on the reception of two century-long literary traditions, namely paradoxical writing and *querelle des femmes*, in the literary figure of Shakespearean talkative woman, such as Kate (*Shr.*), Beatrice (*Ado*) and Emilia (*Oth.*).

Her main research interests concern Shakespearean and Anglo-Italian studies and female writing in early modern England and Italy. She is a member of the project "From Paradise to Padua: cultural relations between Britain and the Republic of Venice, from John Skelton to James Macpherson" (University of Padova), "Shakespeare's Narrative Sources: Italian novellas and their European dissemination" (SENS, University of Verona) and of "Classical and Early Modern Paradoxes" (CEMP, University of Verona). These projects allows her to enhance her knowledge of Anglo-Italian literary relations and contribute to the creation of open access archives of digitalized editions of early modern literary works.



## “Hanno addestrato noi a disperarci”

### Medea come archetipo in Wolf, Slimani e Lattanzi

“They’ve trained us to despair”. The archetype of Medea in Wolf, Slimani, and Lattanzi

Maria Giovanna Stati

Università dell’Aquila, Italia

#### SOMMARIO | ABSTRACT

Questo contributo intende dimostrare in che modo la figura di Medea funzioni come archetipo nella caratterizzazione delle tre protagoniste di *Medea*. *Voci* (1996), *Ninna nanna* (2016) e *Questo giorno che incombe* (2021). Partendo dalla tradizione mitica relativa alla maga colca e dalla celebre rilettura che ne ha fatto Euripide (431 a. C.), si dimostrerà, attraverso un’analisi formale e tematica, come Wolf, Slimani e Lattanzi recuperino, più o meno scopertamente, questa figura ridimensionandone la violenza ed esasperandone i caratteri vittimari. | This paper aims to investigate how the figure of Medea is deployed as an archetype in *Medea*. *Voci* (1996), *Ninna nanna* (2016), and *Questo giorno che incombe* (2021), building the characterisation of their protagonists. In light of the traditional myth of Medea and of Euripides’ most famous rewriting of it, and through a formal and a thematic analysis, this paper will argue that Wolf, Slimani, and Lattanzi recover the mythological character by reducing her violence and, at the same time, by intensifying her role as a victim.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Medea, caratterizzazione, vittima, personaggio, male | Medea, characterisation, victim, character, evil

## 1 Introduzione

Quando Euripide recupera la saga di Medea<sup>1</sup> decide di concentrarsi soprattutto sulle vicende greche di cui questa è protagonista: giunta a Corinto insieme ai propri figli per seguire Giasone, la donna deve fare i conti con una duplice sciagura, il tradimento dell’argonauta, che le preferisce la figlia del re corinzio Creonte, e la condanna all’esilio da parte di quest’ultimo che ne teme i poteri oscuri. Umiliata, tradita ed emarginata, Medea elabora un piano per assassinare il re e sua figlia e si vendica su Giasone uccidendogli i figli. Sebbene non unanimemente riconosciuto come tale (Bettini, Pucci 2017: 64-66), l’infanticidio per mano della madre costituisce la più grande innovazione della rilettura euripidea. Infat-

ti, la tradizione mitica relativa a Medea, e precedente a Euripide, parla dell'assassinio di Mermero e Fere, ma non è chiara sulla responsabilità dell'atto: Pausania li dice o lapidati dai corinzi, mossi dall'odio verso la loro madre, oppure, sulla scorta di Eumelo, morti per un errore di Medea che intendeva renderli immortali<sup>2</sup>. La versione consapevolmente infanticida di Euripide è quella che ha avuto maggiore fortuna e che, scrive Maria Grazia Ciani, fa sì che Medea non possa più essere raccontata "al di fuori di questo gesto" (1999: 11). E in effetti se si pensa alle riscritture, anche transmediali, della personaggio è evidente come la caratterizzazione di quest'ultima sia interamente giocata su due coppie oppostive, barbaro/civilizzato e straniero/autoctono, e sull'elemento ineliminabile dell'infanticidio (13). Questo almeno fino al 1996, quando Christa Wolf riscrive una Medea senza colpa alcuna.

Partendo dall'analisi di *Medea. Voci* (Wolf 1996), *Ninna nanna* (Slimani 2016) e *Questo giorno che incombe* (Lattanzi 2021), questo contributo intende indagare in che modo la maga colca funzioni come figura archetipica per la costruzione delle protagoniste di questi romanzi. Più precisamente si cercherà di mostrare come Wolf, Slimani e Lattanzi ridimensionino la violenza propria dell'eroina euripidea seguendo un preciso paradigma vittimario, giocato sull'esaltazione delle coppie oppostive di cui sopra. Unica vera e propria riscrittura, il romanzo di Wolf racconta una Medea innocente che resiste a un'emarginazione di matrice maschilista; diversamente, Slimani e Lattanzi costruiscono due personaggi che con il latente modello euripideo condividono l'umiliazione e il tradimento, oltre a un infanticidio millantato nel caso di Francesca ed effettivamente perpetrato – ma debitamente giustificato – nel caso di Louise.

## 2 *Medea. Voci*

Diviso in undici capitoli la cui voce dominante è ora quella di Medea, ora quella di Giasone e di altri personaggi propri della tragedia euripidea, il romanzo di Christa Wolf rompe con la tradizione letteraria occidentale che, da Euripide in poi, cristallizza l'eroina tragica nell'immagine della madre assassina (Ciani 1999), insinuando sin dalle primissime pagine il dubbio sull'effettiva violenza perpetrata della maga colca:

Pronunciamo un nome e, poiché le pareti sono porose, entriamo nel tem-

po di lei, incontro desiderato, dal fondo del tempo ricambia lo sguardo senza esitare. Infanticida? Ecco, per la prima volta, il dubbio. Un'alzata di spalle canzonatoria, un volgersi altrove, non sa più che farsene di questo nostro dubitare, dello sforzo di renderle giustizia, se ne va (1996: 11).

Con l'eliminazione dell'infanticidio Wolf punta a riscrivere Medea emancipandola dalla follia d'amore e dallo stereotipo della sposa umiliata. Se infatti in Euripide la maga urla il proprio dolore di donna oltraggiata – "Sciagurata che sono, infelice, quanto soffro! Ahimè, vorrei morire!" (vv. 95 – 97) – suscitando la compassione e il timore di chi le sta intorno – "Che farà un'anima così superba e implacabile, stretta nella morsa del dolore? [...]. Io temo, figli, che vi accada qualcosa" (vv. 107 – 109 e 118) –, nel testo di Wolf, invece, si presenta sì addolorata per la propria sorte, ma decisamente pacificata per quanto riguarda la relazione con Giasone. Quest'ultima, infatti, smette di essere centrale: il sentimento amoroso – che in Euripide era poi generatore di rancore e gelosia, e quindi causa prima dell'infanticidio – viene, sin dall'inizio, svuotato di ogni potere decisionale: "[...] anche lui [Giasone] non poteva immaginare che un unico motivo perché lo aiutassi contro mio padre: il bisogno di darmi a lui, a Giasone, senza riserve. La pensano tutti così, perlomeno i corinzi; per loro l'amore delle donne per un uomo spiega e scusa tutto" (Wolf 1996: 27). Medea rivendica qui la propria indipendenza e individualità, confutando una delle tre motivazioni che secondo Albrecht Dihle (1976), nel racconto della maga, sono state utilizzate più spesso per spiegare l'infanticidio: la follia amorosa. Questo aspetto è importante, poiché, negando a Medea ogni forma di furore, Wolf costruisce una personaggio moralmente integra e riflessiva, che agisce coscientemente e giudiziosamente. Ne deriva uno snaturarsi delle circostanze che in Euripide, ma anche in Seneca, per esempio, o nelle riscritture barocche e otto-novecentesche (Fusillo 2009), funzionavano come attenuanti per le colpe della donna – e che in effetti Dihle annovera tra le tre possibili giustificazioni dell'infanticidio: l'origine barbara e la natura demonica di Medea. Come anticipato, tradizionalmente la caratterizzazione di questa figura si regge anche su due coppie oppostive, barbaro/civilizzato e autoctono/straniero: in tal senso la maga colca viene percepita come barbara e straniera dai corinzi che per questo la emarginano ed escludono. In Euripide l'emarginazione della donna, insieme al tradimento di Giasone, serve a giustificare almeno parzialmente la sua furia assassina. Parzialmente perché in realtà Medea, ancora prima di arrivare a Corinto,

si è macchiata dei crimini più scellerati (la morte del re Pelia ma anche e soprattutto quella del fratello Apsirto), fatto questo che denuncerebbe una imprescindibile inclinazione al male da parte della donna. Anche in Wolf l'ostracismo messo in pratica dai corinzi è centrale: la donna si definisce fin da subito “profuga nella scintillante città del re Creonte” (1996: 18) e costruisce costanti paragoni volti a confrontare la tradizionalmente civilizzata Corinto e la barbara Colchide. Eppure il replicarsi degli opposti euripidei (Medea è “pur sempre selvaggia” (20), i colchi sono “animali esotici” (118) e i corinzi – soprattutto le donne – “animali addomesticati, resi con cura mansueti” (20)) costringe, qui, a una risistemazione delle caratteristiche tradizionali. Corinto come la Colchide si regge su un sacrificio umano, ma se il re Eete, immagina di dire Medea a Apsirto, “non riuscì a guardarmi negli occhi durante i rituali funebri per te, il suo figlio sacrificato”, Creonte invece “non ha rimorsi, se fonda il suo potere su un delitto” e “guarda tutti in faccia insolentemente” (100); analogamente durante la scena della festa “l’orrendo muggito dei tori” (186) scannati senza indugio dai sacerdoti corinzi non ha niente a che vedere con il quasi chirurgico sacrificio compiuto da Medea al cospetto di Giasone; infine quando più avanti la folla pericolosa e impazita decide di uccidere dei prigionieri con la scusa di offrirli agli dei, è Medea che si oppone alla strage, ed è sempre quest’ultima che incurante dei rischi soccorre l’evirato Turone. Si assiste a un ribaltamento dei ruoli, non più la Colchide e Medea, ma i corinzi tutti sono barbari e scellerati. Verso la fine del romanzo gli attributi solitamente ascritti alla maga colca vengono definitivamente attribuiti alla folla corinzia che “cercava vittime per placare la propria sete di vendetta”: Corinto è una “città fatta apposta per volgere all’improvviso la sua faccia luminosa, radiosa, seducente in faccia cupa, pericolosa, mortale” (189). Insomma, le coppie oppositive sono sì recuperate da Wolf, ma ridistribuite in modo molto diverso rispetto a Euripide; inoltre esse non servono più ad attenuare le colpe di Medea, ma a mostrare le angherie che questa è costretta a subire e il modo stoico, quasi ottusamente mite, con cui le fronteggia. Nel romanzo di Wolf Medea è diventata vittima.

A questo punto è bene ricordare sinteticamente le letture che sono state proposte di *Medea*. *Voci*, in modo tale da rendere conto dell’importanza e del significato di una riscrittura di questo tipo e procedere con l’analisi testuale che si intende svolgere in questa sede. Anzitutto, Wolf scrive il romanzo con l’intenzione di restituire verità alla figura di

Medea, rivendicando la versione tradizionale preeuripidea; secondariamente, come ha notato Anna Chiarloni, la storia di Medea, esclusa dai corinzi e da questi accusata della peste in città, è sintonica alla situazione che Wolf viveva nel momento in cui ha iniziato a scrivere il romanzo: la crisi di Corinto e Medea come capro espiatorio alludono direttamente alla fine della DDR e alle accuse di connivenza con il regime di Honecker rivolte all'autrice. Tuttavia, per quanto sia interessante questa lettura a chiave, alla base del ritorno alla verità, che pare essere il motivo primo per la scrittura di *Medea. Voci*, c'è la convinzione di Wolf che "Medea non poteva essere un'infanticida perché una donna proveniente da una cultura matriarcale non avrebbe mai ucciso i suoi figli" (1996: 230). In tal senso è evidente, e torniamo quindi all'analisi testuale, che è alla luce di quest'ultima dichiarazione dell'autrice che va riconsiderata la ridistribuzione delle colpe di Medea. In questa riscrittura la donna non uccide né Apsirto né i figli nati dall'unione con Giasone, cura segretamente e maternamente l'epilessia di Glauce e, lungi dall'assassinarlo, scopre che Creonte (morto collateralmente a sua figlia nella tragedia euripidea) è esso stesso colpevole dell'omicidio della figlia Ifinoe, offerta in sacrificio agli dèi. Medea non è più una scaltra assassina, ma presta soccorso ai corinzi che la esiliano, perdona Agamedea che la tradisce, cura Turone che la denuncia, ignora benevolmente Giasone che passivamente la lascia nelle crudeli mani di Acamante. L'eroina di Wolf è una profemminista capace di emanciparsi dall'ossessione del maschio – che nel testo euripideo diventava il *centrum* nefasto da cui derivavano tutte le azioni della donna. Wolf recupera il concetto di capro espiatorio teorizzato da Girard (ed. 1986), puntualmente citato in apertura di due capitoli, e insiste sull'identificazione anche figurale di Medea con quest'ultimo: "fu spinta attraverso la porta a sud, come si usa per il capro espiatorio, fuori dalla città" (1996: 212), "per tutto il tempo che la portarono per la città a mo' di capro espiatorio, levò un canto spaventoso, che stimolò la gente ai margini della strada a volerlo soffocare" (214-15). Alla Medea emancipata non viene accordata nessuna trasgressione, e l'alterità e la barbarie, già presenti nella caratterizzazione euripidea, si esplicano qui nel suo essere pura e senza colpe (Fusillo 2009). La violenza in *Medea. Voci* diventa tutta maschile<sup>3</sup>, perché come spiega Circe (anch'essa santa che "finir[à] per diventare veramente cattiva" (1996: 105)) mentre "il male è già in [Giasone]" sono le donne che devono "portare il lutto" (104).

### 3 *Ninna nanna*

Vincitore del premio Goncourt nel 2016, il secondo romanzo di Leïla Slimani prende spunto da un *fait divers* verificatosi a Manhattan, raccontando la storia della *nounou* Louise che uccide i due bambini che le sono stati affidati. *Ninna nanna* si apre con la descrizione del luogo del delitto, insistendo sin da subito sugli aspetti più atroci di quest'ultimo, e presentandoci i personaggi principali della storia, senza nominarli, ma specificando i ruoli che essi interpretano. Anzitutto i bambini, innocenti per definizione: il corpo di uno "disarticolato giaceva in mezzo ai giocattoli", la gola dell'altra "era piena di sangue" (11); poi la *mater dolorosa* in stato confusionale che "entrando nella stanza dove giacevano i figli, ha lanciato un grido [...] profondo, un ululato [...] fino a farsi scoppiare i polmoni" (11-12); infine "l'altra", sopravvissuta come l'erba cattiva – "Non ha saputo morire. La morte ha saputo solo darla" (12) –, verso cui il soccorso imparziale, precisa la voce narrante, è stato un dovere. Una narrazione di questo tipo, decisamente sensazionale e patetica – i corpi indifesi dei bambini uccisi da colei di cui più si fidavano, la madre che li scopre e impazzisce di dolore, l'assassina che non vuole morire –, ci dice sin da subito chi è il carnefice e chi sono le vittime, e sembra non lasciare spazio ad alcun tipo di comprensione. Eppure, nel secondo capitolo la storia ricomincia da capo e racconta cronologicamente l'arrivo di Louise presso la famiglia Massé fornendo un ritratto decisamente più benevolo della prima e molto più severo della seconda.

Marito e moglie stanno cercando una bambinaia e i requisiti sono "niente clandestine, [...] niente donne troppo vecchie, con il velo o fumatrici", la *nounou* deve essere "allegra e disponibile" (14), preferibilmente senza figli e che capisca subito "chi comanda" (15). I Massé hanno bisogno di una persona-contenitore a cui scaricare le loro incombenze e che obbedisca loro meccanicamente, senza lamentele e senza domande, e con cui non si stabilisca alcun rapporto emotivo. Louise sembra fare al caso loro: è puntuale, precisa, metodica, con ottime referenze, totalmente dedita alla cura dei bambini e della casa.

*Ninna nanna* aderisce al *topos* della vendetta del domestico sul padrone, magistralmente rappresentato da *Les Bonnes* di Genet o da *La cérémonie* di Chabrol, replicando però il processo di martirizzazione della protagonista visto in azione nel romanzo di Wolf e raccontando una personaggio che, pur non essendone la riscrittura, presenta fortissime somiglianze con la Medea euripidea. Al suo meglio Louise è una fata, come

ripete più volte Myriam (“Deve avere dei poteri magici [...] ha allargato i muri. Ha ingrandito gli armadi, ampliato i cassetti. Ha fatto entrare la luce.” (31)) e come Medea è capace di guarire e prendersi cura. Al suo peggio, però, è una donna crudele, capace di inventare storie spaventose per terrorizzare la vivace Mila, pronta a utilizzare i bambini per i suoi scopi vendicativi. Ma soprattutto Louise è Medea nel suo appartenere a un mondo altro: “È nervosa. Si sente un’estranea, una straniera che non capisce la lingua parlata dalla gente che la circonda” (59), “Louise sembra fuori luogo, [...] come un personaggio che ha sbagliato storia e si ritrova in un mondo estraneo” (192). La sua estraneità si concretizza, più precisamente, nella sua non appartenenza alla realtà borghese in cui lavora, ed è su questa esclusione di classe che Slimani costruisce tutta la retorica della vittima. Più volte nel romanzo si fa riferimento alla gerarchia che si instaura tra i Massé e Louise: Paul “con Louise si è trasformato in un padrone” nota la moglie, seguita a ruota dalla suocera che rimprovera entrambi “Giocate a fare i padroncini con la governante. Non vi pare di esagerare?” (111). Ma la distanza di classe emerge soprattutto nel compatimento, buonista e falso, che tanto i Rouvier (altra famiglia per cui Louise ha lavorato) quanto i Massé riservano alla bambinaia: “Forse è meglio non invitarla più. Dev’essere dura per lei vedere a quante cose è costretta a rinunciare” (51) sentenziano i primi dopo una vacanza a cui hanno partecipato la bambinaia e sua figlia; Myriam cerca di “non suscitare la sua [di Louise] invidia” (55), le regala oggetti che non utilizza più pur rendendosi conto del potenziale umiliante di un’azione di questo tipo e “nasconde gli abiti nuovi in una vecchia borsa di tela e li scarta solo quando Louise se ne va” (56). Recuperando le coppie oppostive euripidee, Louise è una barbara, considerata e percepita come un essere inferiore (“Paul inizia a parlare di lei – ‘la nostra tata’ – come se parlasse di un bambino o di un anziano, in sua presenza” (60)) che esiste solo in quanto bambinaia e che non ha diritto a una vita privata: il Signor Frank può permettersi di rimproverarla quando a venticinque anni rimane incinta e Myriam può invitarla in Grecia assicurando il marito che tanto “sarà entusiasta, non credo abbia di meglio da fare” (61). La sospetta inferiorità di Louise non le dà diritto a un’esistenza che si svolga a prescindere dal proprio lavoro, e arriva a negarne persino l’esistenza fisica. La bambinaia è costretta da Mila ad ammettere di non saper nuotare e allora Paul si offre come istruttore di nuoto:

All’inizio, toccare la pelle di Louise lo imbarazza. [...] Per un attimo, gli

passa per la testa un pensiero stupido, e ride da solo: «Louise ha un sedere». [...] Un corpo che non aveva mai visto e di cui non sospettava l'esistenza. Per Paul, Louise apparteneva al mondo dei bambini o dei domestici, probabilmente non la vedeva nemmeno. Eppure non è brutta. Tra le mani di Paul, sembra una bambolina. [...] Ma in lei c'è qualcosa di pudico e infantile, un riserbo che gli impedisce di nutrire nei suoi confronti un sentimento schietto come il desiderio (68-69).

Anche quando la donna non si presenta a lavoro perché malata, Myriam pensa subito a un abbandono repentino da parte sua e “è colta alla sprovvista da quella spiegazione così semplice. Si sente un po' in colpa per non aver pensato a un banale problema di salute. [...] Come se il suo corpo non potesse conoscere la fatica o la malattia” (138-39). La scoperta del corpo di Louise è sempre inaspettata, quando la incontrano per caso in strada, mentre non lavora, la donna sembra “lunare, quasi fluorescente” (192). I Massé non sanno niente della vita di Louise (solo verso la fine del romanzo Myriam “Per la prima volta, prova a immaginare concretamente come possa essere la vita di quella donna quando non è con loro” (193)), e quando scoprono che la donna è oberata dai debiti non approfondiscono la questione: “è un modo per difendere il confine tra i nostri due mondi” si autoassolve Myriam. Questo misconoscimento è ancora più stridente se si tiene conto non solo di quanto invece Louise conosca perfettamente l'intimità di Paul, Myriam, Mila e Adam, ma soprattutto del rapporto di interdipendenza che si è creato tra di loro. Tutte le incombenze di madre che gravano su Myriam vengono trasferite sulla bambinaia, e ai brani in cui si descrive il lavoro domestico di Louise fanno da contrappunto quelli in cui si descrivono le giornate in studio di Myriam che è tornata felicemente a fare l'avvocata. La tranquillità familiare dei Massé dipende interamente da questa donna premurosa e disponibile, ma invisibile (“Louise è diventata invisibile e indispensabile al tempo stesso” (53-54)). E questa invisibilità è costantemente denunciata da Slimani, soprattutto attraverso scene corali che mostrano una banda numerosa e variegata di baby-sitter che ai giardinetti (significativamente “infestati da vagabondi, senz'atetto, disoccupati, anziani, ammalati, emarginati, precari” (101-02), torna in mente il microcosmo periferico dei colchi in Wolf) si lamentano delle loro prestazioni a tempo determinato, dimenticate velocemente dai bambini che ormai adolescenti non le riconoscono per strada e disprezzate dai genitori sempre più insoddisfatti e ingerenti. Louise è consapevole della

distanza che esiste tra se stessa e una borghesia che la esclude e di cui può fare parte solo nascostamente e parzialmente: vanno verso questa direzione i brani in cui la bambinaia ostenta una posa “da educatrice, da governante, da istituttrice inglese” (173), o quelli in cui si descrive il suo intrufolarsi parassita nella casa dei Massé.

Come notato da Delpierre, il romanzo non si regge sulla suspense: sappiamo dall’inizio che Adam e Mila sono morti per mano della bambinaia, “ce qui tient en haleine le lecteur n’est pas la recherche du coupable mais plutôt celle des éléments qui vont conduire une nounou *a priori* si parfaite au meurtre des deux enfants qu’elle garden” (2017: 262). In tal senso due brani possono illuminare, a livello metatestuale, l’operazione di Slimani. Il primo riguarda Myriam che, mentre prepara le carte di un processo per difendere un omicida reo confesso consiglia a quest’ultimo “di lasciar perdere le battute di cattivo gusto e quel sorrisetto compiaciuto che gli dava un’aria spavalda. ‘Dobbiamo dimostrare che è una vittima anche lei’” (2016: 155); il secondo riguarda invece la detective che si occupa del caso di Louise:

Ricostruire la dinamica di un delitto ha l’effetto di un detonatore [...], gettando nuova luce sul passato. [...] Domani entrerà nel palazzo [...] si lascerà travolgere da un moto di disgusto, arriverà a odiare tutto in quella casa. Impersonerà Louise, Louise che si tappa le orecchie per non sentire le urla e i pianti. Louise che fa avanti e indietro dalla cameretta alla cucina, dal bagno alla cucina, dalla pattumiera all’asciugabiancheria, dal letto all’armadio dell’ingresso, dal balcone al bagno. Louise che torna indietro e ricomincia, Louise che si china e si alza sulla punta dei piedi. Louise che afferra il coltello nell’armadio. Louise che beve un bicchiere di vino, con la portafinestra aperta e un piede sul terrazzino (200-01).

Come Myriam, Slimani ha bisogno di dimostrare che anche Louise è una vittima, e lo fa insistendo non sulla narrazione di ciò che l’assassina ha commesso (l’omicidio è raccontato una volta e per sempre solo nel primo capitolo), ma su ciò che la donna ha subito. Vanno in questa direzione anche i costanti riferimenti all’indole infantile della protagonista: incapaci di parlare, e quindi di esercitare la prima forma di *agency*, i bambini sono le vittime per eccellenza (Giglioli 2014). Privata dell’azione, la bambinaia viene deresponsabilizzata e trasformata in soggetto passivo e abusato che, proprio per questo, può (e deve) essere ascoltato (Giglioli

2014). Anche la detective (e con lei Slimani e chi legge) sarà, sì, travolta dal disgusto iniziale, ma poi deve prendere confidenza con questa figura che è anzitutto straziata dagli abbandoni e dalle incombenze. Louise a differenza della Medea di Wolf, quindi, è ancora capace di violenza, è diventata cattiva come aveva profetizzato Circe, ma solo perché “tutta la cattiveria e la meschinità e la bassezza che [le] rovesciano addosso [hanno] comincia[to] a far presa” (Wolf 1996: 105). Insomma, cattiva sì, ma per colpa degli altri.

#### 4 *Questo giorno che incombe*

Anche il romanzo di Antonella Lattanzi, come dichiarato da quest’ultima nella prefazione al libro, è ispirato a una storia vera: la scomparsa di una bambina che abitava nello stesso condominio alla periferia di Bari, in cui l’autrice, all’epoca di solo otto mesi, si era trasferita con la sua famiglia. La prefazione presenta *in nuce* dei temi che poi verranno sviluppati più diffusamente: il male è un incidente quasi innominabile e i padri e le madri, ancora prima che persone, sono dei ruoli rigidi che non possono essere traditi (“Un padre non fa così. Un padre protegge” (Lattanzi 2021: 9); “ho detto ad alta voce tutta la rabbia che avevo per mia madre. Per averci portato a vivere in un posto in cui eravamo in pericolo. [...] Per non averci salvate” (11)). I genitori sono numi tutelari che, per definizione, non possono fare del male, meno che mai ai figli. Questa precisa distribuzione di ruoli e mansioni si ritrova già nelle primissime pagine:

Tutto ciò che amava era attorno a lei, come in un cerchio perfetto. Suo marito, le sue figlie, la loro nuova casa oltre il cancello rosso. [...] Lui, il suo uomo, il padre delle sue figlie, [...] Il braccio che reggeva Emma le doleva un po’ [...], era un dolore quasi bello: il segno vivo del corpo di sua figlia su di lei. Perché lei era una madre, [...] e le madri stringono tra le braccia (18).

E in effetti, la protagonista è caratterizzata seguendo precisamente i modelli della moglie e della madre, a cui si rapporta in modo contraddittorio e complesso, in una costante ansia di adesione e reazione. Come Medea, Francesca si trasferisce a Roma con Massimo, che ha ottenuto un importante incarico universitario, lasciando un mondo conosciuto e familiare per uno sconosciuto e avverso:

[...] era stato un salto nel buio lasciare il lavoro che amava alla rivista, la sua migliore amica e collega Eva, le persone che conosceva da sempre, suo padre, i luoghi dell'infanzia, dell'adolescenza e dell'età adulta, in una parola Milano – che li conteneva tutti – e seguire Massimo a Roma, dove non avevano nessuno (25).

Come Medea, si ritrova prevedibilmente sola, con un marito assente e un condominio ostile che finisce per ostracizzarla. Se all'inizio l'esclusione a cui è condannata la protagonista è solo una possibilità (“Non era sicura di avere qualcosa in comune con loro, ma in fondo poteva dire di conoscerli?” (53)), procedendo nella lettura essa diventa sempre più problematica e definitiva: “Adesso era lampante che stavano sussurrando perché lei non sentisse. [...] Li vide chinati sopra il tavolo, i colli allungati per stare più vicini, per poter parlare a bassa voce. Una specie di unica testuggine maledetta” (304). Il condominio si presenta come una contemporanea corte corinzia piena di segreti e misfatti, che agisce come un corpo unico (“Non dicevano mai *io*. Dicevano sempre *noi*” (152)). L'esclusione di Francesca da questo circolo magico è direttamente proporzionale all'integrazione del marito e delle figlie (“All'improvviso erano tutti intorno a Massimo, e alle bambine, come se si conoscessero da sempre. [...] come se quelli fossero i suoi amici” (302)) e distrugge in brevissimo tempo le speranze che pure avevano accompagnato il trasloco. Francesca è frustrata dalla vita che conduce, la compagnia obbligata e totalizzante delle proprie figlie e l'impossibilità di comunicare con gli inquilini la esasperano. La donna sente un “diavolo in corpo che sferr[a] pugni per uscire” (301), forza demoniaca a cui Lattanzi dà voce attraverso l'uso del corsivo. Francesca dubita della propria bontà (“Perché non succede qualcosa a qualcuno? Anche qualcosa di brutto, purché succeda qualcosa (*sei una creatura malvagia – scusa, scusa*)” (60)) e del suo essere una buona madre. Inizia a provare un'intolleranza crescente nei confronti dei bambini dei vicini di casa (“*ma di chi sono tutti questi bambini? sono sempre di più, ogni giorno aumentano, il mondo è stato occupato dai bambini, non rimarranno più adulti, mai più*” (58); “*ma perché i bambini urlano sempre? ho mal di testa, mal di testa, da quanto, da un giorno, una settimana, una vita; abbassate quelle vocine stridule, per l'amor di dio, vi supplico*” (59)), e poi verso le proprie figlie:

Da quando era arrivata lì, stava sprecando la sua vita [...]. Sì, era tutta colpa loro. Tutta la colpa era delle bambine, che le stavano togliendo

tutto, che erano egoiste e cattive, cattivissime, pensavano solo a sé. Dei mostri. *Mi sono fregata con le mie mani, si disse Francesca. Fregata, distrutta, fottuta.* ‘Sarebbe stato meglio se non fossero mai nate’ sentenziò la casa. Lei la guardò dritta negli occhi, disse: ‘No’. La casa rispose: ‘Sei sicura?’ (94).

La possibilità di fare del male alle bambine comincia quindi a tormentare Francesca (“*non potresti essere un po’ meno viva?, pensò senza rendersene conto, poi si disse: ma che dici, sei una madre o una creatura malvagia?*” (62)) che si ritrova così stretta tra il desiderio di aderire a una precisa idea di maternità (“le madri amano. Le madri fanno sacrifici. Le madri sanno cosa è giusto e cosa è sbagliato. Le madri ci sono momenti che essere madri gli prende tutto il corpo, e il tempo. [...] Le madri sono felici di essere madri.” (67)) e l’istinto di emanciparsi dal ruolo in cui lei per prima ha costretto sua madre e se stessa. La potenziale violenza che cresce latente dentro la protagonista, però, non arriva mai a concretizzarsi e ad andare oltre uno stadio verbale e teorico. La minaccia che rivolge alla figlia Angela (“Stai zitta, altrimenti quella bocca te la tappo io per sempre!” (106)) si traduce ridimensionata in una Francesca alienata che, per un tempo non definito, stringe con forza il polso della bambina. Tuttavia il climax ascendente dovuto alla progressiva perdita di autocontrollo della donna raggiunge il suo apice in un brano delirante, quasi onirico, in cui la donna fuori di sé strangola la propria figlia. La scena si ripete identica a quella del litigio effettivamente accaduto qualche pagina prima (e sopra riportato), e il suo difficile statuto narrativo (non è ben chiaro se si tratti di un sogno, di una visione o di un ricordo) fa sì che chi legge possa dubitare dell’innocenza di Francesca quando, poco dopo in cortile, si comincia a gridare riguardo la sparizione di una bambina non meglio identificata. Di nuovo però, la violenza a carico della protagonista non è che immaginativa: Francesca non ha fatto del male a nessuno e Angela è viva e vegeta, la sua era solo una fantasia scura e perturbante; ad essere stata rapita è la figlia di un’altra inquilina. Il male materno, che pareva imporsi come il tema dominante di *Questo giorno che incombe*, rimane a uno stadio embrionale (tocca a Francesca, per esempio, enfatizzare il principio di livido sul polso della bambina confrontandolo a uno strangolamento) e si esaurisce già alla fine della prima delle cinque parti che compongono il romanzo, per essere sostituito dall’adulterio della protagonista con l’inquilino dell’appartamento di fronte. Quest’ultimo serve a mettere in crisi il ruolo di moglie pure rivestito da Francesca. E

come già con la cattiva maternità, la storia si ripete identica: il potenziale trasgressivo del tradimento rimane sempre solo accennato e viene presto giustificato attraverso il sentimento amoroso. Quella tra Francesca e Fabrizio è “la più dilazionata delle congiunzioni carnali” (Starnone 2021) perché la prima fa di tutto per evitare di cedere a un’attrazione immediata e senza scampo. Alla colpa mortale di abbandonare le figlie si aggiunge l’angoscia di tradire il marito-padre:

*Ho bevuto un paio di birre con una persona (un uomo, non una persona). Una persona. Comunque, non succederà mai più. Cercò le chiavi dentro la borsa. Non succederà più (la voce di sua madre che le diceva: “Sei felice?”). Frugò ancora. Ho bevuto una birra con una persona (con un uomo, che non è Massimo), e adesso non sono più sicura di riconoscere questa casa, questa borsa, questa foto della mia famiglia che ho nel portafogli, queste facce delle mie figlie, questa faccia di mio marito. Ho bevuto un bicchiere di birra con una persona (un uomo) ma non succederà mai più (182).*

Il compiersi del tradimento non scalfisce in alcun modo l’integrità di Francesca che, prima di cedere, resiste stoicamente nella sua ormai tipica contraddittorietà (“*Esci dalla stanza./ Voglio rimanere!./ Uscì dalla stanza blu*” (207)), e decide quindi di unirsi all’amante solo dopo che l’attrazione sessuale è diventata sentimento amoroso. Inoltre Lattanzi lavora sul personaggio del marito-padre in modo tale che questi, ancora prima di Francesca-moglie-madre, venga meno ai suoi doveri paterni di protezione e cura, che invece passano d’ufficio all’amante. È Fabrizio che ritrova Angela quando questa sfugge al controllo della madre (“*Sorrisi all’uomo che aveva strappato Angela all’assalto delle creature del buio. [...] Le sue figlie si erano salvate. Lui le aveva salvate*” (236)), è lui che le soccorre quando nel condominio una presenza non meglio identificata prende d’assalto il tetto terrorizzandole (“*L’aveva salvata. Quante volte aveva salvato lei o le sue figlie?*” (394)). Verso la fine del romanzo la sostituzione è definitiva: “[...] il suo uomo – *il mio uomo*, le venne da pensare, non se ne rese conto” (339). Alla fine dei conti il “diavolo in corpo che sferrava pugni per uscire” è molto poco diabolico. Tutte le azioni della protagonista sono in qualche modo giustificabili attraverso le colpe degli altri (del marito, dei condomini, del padre, della madre, della città), e la loro esistenza residuale deriva anzitutto dal tono patetico e melodrammatico con cui vengono raccontate. Francesca incolpa se stessa della morte di un gatto a cui la figlia era affezionata (“*sei tu, è*

*colpa tua, tu l'hai chiamato stupido gatto, tu hai pensato che lo odiavi, sei tu, tu, tu, la causa di tutto il male*" (77)), del fatto che le sue figlie, a differenza della bambina scomparsa, stiano bene ("Francesca, colpevole di essere una madre le cui figlie stavano benissimo" (139)), di piccole distrazioni ("*Teresa è ancora da qualche parte, lontano, al buio. [...] E io che ho la fortuna di avere le mie due figlie, qui con me, cosa ho fatto? Mi sono distratta?*" (220)). Le colpe che sceglie di assumere su di sé sono artefatte come quelle dei condomini che si autoaccusano retoricamente per non aver badato abbastanza alla bambina scomparsa, o inconsistenti come quella della madre di Teresa che si attribuisce la responsabilità della sparizione di sua figlia. Francesca è alla costante ricerca di un trauma attraverso cui raccontarsi, ma vuole fare a meno della violenza di cui questo necessita (Giglioli 2011). Il finale ristabilisce l'imprescindibile rapporto madre-figlie ("*Siamo insieme tu, tua sorella e la mamma*" (424)) e trova il modo di consacrare Francesca all'immagine di *mater dolorosa*, anelata durante tutto il romanzo. Quando il padre di Teresa spara a Fabrizio perché ancora convinto che sia stato lui a violentare e uccidere sua figlia, Francesca lo soccorre drammaticamente trovando anche in questo caso colpe da prendere su di sé: "*'Fabrizio ti prego, ti prego', lui mi guarda, 'Fabrizio ti prego', se non ti avessi chiamato, se non fossi sceso dalla macchina per me. Se non ti avessi fatto aspettare*" (456).

Veggente come Medea e per questo esclusa dall'ottuso condominio che cerca una persona da sacrificare per la sparizione di Teresa, Francesca per i quattro quinti del romanzo è una vittima innocente che "non vivendo traumi, li immagin[a] ovunque" (Giglioli 2011: 9).

## 5 Conclusioni

George Steiner include Medea tra quei personaggi che costituiscono "the essential code of canonic reference for intellect and sensibility across western civilization" (1984, ed. 1986: 121), come dimostrano le numerose riscritture a cui questa figura è stata sottoposta e che cercano di fare i conti con la violenza che la caratterizza (Fusillo 2009). Da una parte, le opere scelte dialogano in modo diverso con la tradizione mitografica e la versione euripidea: Wolf riscrive e vi fa apertamente riferimento, Slimani e Lattanzi sembrano recepirle più passivamente. Dall'altra, però, è quasi programmatico il modo con cui i tre romanzi

decidono di annientare la violenza caratterizzante della Medea tragica, soprattutto se si guarda al paradigma vittimario che i testi ripropongono in maniera quasi identica. L'infanticidio viene infatti negato, ridimensionato e annientato a seconda dei casi, mentre parallelamente si lavora a una caratterizzazione vittimistica delle personagge. La metamorfosi da carnefici (potenziali in Wolf e Lattanzi, effettiva in Slimani) a vittime si compie identica nei tre romanzi e prevede, anzitutto, una dislocazione del male, che diventa appannaggio esclusivamente maschile: sono Creonte, Eete, Acamante, Presbo, Giasone i veri cattivi di Wolf, è Paul che più umilia Louise, insieme al Signor Renck, a Jacques e al padrone di casa, ed è Massimo ad abbandonare Francesca, Carlo a uccidere Teresa, mai i condomini pensano che la colpevole della sparizione di quest'ultima possa essere una donna. Secondariamente, si nega alle tre personagge qualsiasi forma di *agency*: Medea non fugge quando le donne colche evirano Turone, pur sapendo che le verrà addossata la colpa, non insiste per portare i figli con sé in esilio salvandoli dalla lapidazione, non respinge con forza le accuse di fratricidio, non resta con Circe che potrebbe salvarla; Louise uccide, sì, ma perché costretta dalle angherie sociali, familiari e economiche che ha subito silenziosamente; Francesca non uccide Angela, non rivela l'identità dell'assassino di Teresa scagionando Fabrizio (che così non verrebbe ucciso), non lascia il condominio che la esclude e maltratta, non abbandona Massimo che la rende infelice. Le protagoniste raccontate sono delle giuste, portavoce di precise istanze etiche e battaglie ideologiche, l'attualità e i dibattiti che animano quest'ultima (molto sinteticamente: la situazione politica successiva alla riunificazione tedesca e il femminismo per Wolf, la lotta di classe per Slimani, Bibbiano per Lattanzi) sembrano avere qui un ruolo preponderante. Non più il rimosso orlandiano, ma è l'ideologia cosciente delle autrici a determinare questi testi letterari e quindi la caratterizzazione delle tre personagge. Alla fine, l'*hybris* che caratterizzava l'eroina euripidea lascia il posto all'inazione e alla rassegnazione: se la assassina Medea euripidea, per quanto umiliata e tradita, troneggia su un carro infuocato gioendo del dolore che ha procurato a Giasone, quella giusta di Wolf piange i figli che non ha potuto salvare; Francesca stringe il corpo di Fabrizio mentre "non riesc[e] a parlare. Non riesc[e] a urlare" (Lattanzi 2021: 456), e persino Louise, che più potrebbe avvicinarsi all'assassina di Euripide, fa eccezione, costretta a fare i conti con la vita che non è riuscita a togliersi.

## NOTE

- 1 Figura mitica prima che euripidea, Medea vanta una ricca e complessa tradizione che si discosta per molti versi dalla celebre versione di Euripide; non potendo darne debitamente conto nello spazio di questo articolo si rimanda a Bettini, Pucci (2017: 33-87).
- 2 Secondo Preneste (170 – 235 d. C), che fa dipendere la notizia da Parmenisco (II – I sec. a. C.), i Corinzi avrebbero pagato Euripide affinché questi attribuisse a Medea l'assassinio dei figli di cui invece erano loro colpevoli. Su questa e altre varianti del mito si legga Tedeschi (2010: 5-7).
- 3 Questa innegabile visione manichea è però stemperata dal carattere relativista dell'opera che, dando voce a più personaggi, consente a chi legge di conoscere le molteplici versioni della storia raccontata. Per approfondire questo aspetto si legga la postfazione di Chiarloni presente nell'edizione qui presa in considerazione.

## BIBLIOGRAFIA

- Bettini, Maurizio; Pucci, Giuseppe (2017), *Il mito di Medea*, Torino, Einaudi.
- Chiarloni, Anna (ed. 2000), *Postfazione*, Wolf, Christa (ed. 2000), *Medea. Voci*, ed. A. Raja, Roma, Edizioni: 191-97.
- Ciani, Maria Grazia (ed. 1999), *Euripide, Grillparzer, Alvaro. Medea. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio.
- Delpierre, Alizée (2017), “Disparaître pour servir: les nounous ont-elles un corps?”, *L'Homme & la Société*, 203-04: 261-70.
- Dihle, Albrecht (1976), *Euripides' Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama*, «Antike und Abendland», 22: 175-84.
- Fusillo, Massimo (2009), “La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito”, *Fondazione Inda*. [29/03/2022] <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet.
- (2014), *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo.
- Girard, René (ed. 1986), *La violenza e il sacro*, eds. O. Fatica, E. Czerkl, Milano, Adelphi.
- Lattanzi, Antonella (2021), *Questo giorno che incombe*, Milano, HarperCollins.
- Slimani, Leïla (2016), *Ninna nanna*, ed. E. Cappellini, Milano, Rizzoli.

Starnone, Domenico (2021), proposta di *Questo giorno che incombe* al Premio Strega. [29/03/2022] <https://www.premiostrega.it/02-questo-giorno-che-incombe/>.

Steiner, George (ed. 1986), *Antigones. The Antigone myth in Western literature, art and thought*, Oxford, Oxford University Press.

Tedeschi, Gennaro (2010), *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste, EUT.

Wolf, Christa (ed. 2000), *Medea. Voci*, ed. A. Raja, Roma, Edizioni e/o.

Maria Giovanna Stati è dottoranda in Letterature, arti, media: la transcodificazione presso l'Università dell'Aquila con un progetto di tesi sulla caratterizzazione del personaggio nel romanzo contemporaneo. Ha pubblicato "Distruggere e distruggersi. Su una costante tematica nella narrativa di Houellebecq e Siti" (*Contemporanea*, 16, 2018) e "Il romanzo sovversivo. Provocazione e scandalo nella narrativa di Walter Siti e Michel Houellebecq" (in *Esclandre. Figures et dynamiques du scandale du Moyen Âge à nos jours*, a cura di D. Bisconti, D. Fabiani, L. Pierdominici, C. Schiavone, EUM, Macerata 2021). | Maria Giovanna Stati is a PhD candidate in *Letterature, arti, media: la transcodificazione* at the University of L'Aquila with a thesis on the characters in the contemporary novel. She published "Distruggere e distruggersi. Su una costante tematica nella narrativa di Houellebecq e Siti" (*Contemporanea*, 16, 2018) and "Il romanzo sovversivo. Provocazione e scandalo nella narrativa di Walter Siti e Michel Houellebecq" (in *Esclandre. Figures et dynamiques du scandale du Moyen Âge à nos jours*, ed. by D. Bisconti, D. Fabiani, L. Pierdominici, C. Schiavone, EUM, Macerata 2021).



# Se connaître en tant que sujet, s'essayer en tant qu'écrivain : hybridations génériques et formelles dans trois œuvres de jeunesse (Zola, Loti, Gide)

Knowing Oneself as a Subject, Trying Oneself as a Writer: Generic and Formal Hybridizations in Three Early Works (Zola, Loti, Gide)

Ilaria Vidotto

Université de Lausanne, Switzerland

## RÉSUMÉ | ABSTRACT

En prenant appui sur trois cas d'étude – La Confession de Claude d'Émile Zola (1865), Aziyadé de Pierre Loti (1879) et Les Cahiers d'André Walter d'André Gide (1891) – le présent article analyse la tension entre la matrice autobiographique, propre à bon nombre d'œuvres de jeunesse, et les procédés de transposition fictionnelle du vécu. L'étude des dispositifs narratifs et des hybridations formelles mis en œuvre dans ces textes révèle, chez les écrivains débutants, l'exigence d'une double investigation de soi : en tant que sujets et en tant que romanciers. | Building on three case studies – Émile Zola's *La Confession de Claude* (1865), Pierre Loti's *Aziyadé* (1879) and André Gide's *Les Cahiers d'André Walter* (1891) – this essay analyzes the tension between the autobiographical imprint, which characterizes many early works, and the sometimes intricate fictional transposition of personal experience. The study of the narrative devices and formal hybridizations used in these texts reveals emerging writers' need for a double self-investigation: as subjects and as novelists.

## MOTS-CLÉS | KEYWORDS

œuvres de jeunesse, transposition fictionnelle, biographie, hybridation | early works, fictional transposition, biography, hybridization

## 1 Introduction

A vrai dire, tous les romanciers, même quand ils ne l'ont pas toujours publié, ont commencé par cette peinture directe de leur belle âme et de ses aventures métaphysiques ou sentimentales. Un garçon de dix-huit ans ne peut faire un livre qu'avec ce qu'il connaît de la vie, c'est-à-dire ses propres désirs, ses propres illusions. [...]. Et, en général, il s'intéresse trop à lui-même pour songer à observer les autres. C'est lorsque nous commençons

à nous dépendre de notre propre cœur que le romancier commence aussi de prendre figure en nous. (Mauriac 1933, ed. 1979: 839-840)

S'il est sans doute vrai qu'il n'est pas de littérature pleinement affranchie des expériences vécues par l'écrivain, l'origine personnelle de la matière narrative apparaît comme une donnée saillante des productions juvéniles<sup>1</sup>. Dans cet extrait du "Romancier et ses personnages", François Mauriac épingle le paradoxe d'une jeunesse qui n'a guère vécu, et qui éprouve cependant l'urgence de coucher sur le papier des "aventures métaphysiques ou sentimentales" qui paraissent extraordinaires, trop intenses pour demeurer inexprimées. Égotiste par essence, le romancier en herbe serait hanté, voire empêché par l'autobiographe, ses facultés d'invention se trouvant en quelque sorte neutralisées devant la prégnance d'une "peinture directe" qui s'impose malgré lui. Cette analyse ne manque pas de pertinence mais appelle quelques nuances. Si l'inspiration subjective anime assurément plusieurs œuvres de jeunesse, celles-ci donnent tout aussi régulièrement à voir les frottements et les oscillations entre une restitution fidèle de la vie et sa réorganisation fictionnelle.

À y regarder de plus près, les œuvres des débuts ne sont en effet guère autobiographiques, au sens étroit du terme<sup>2</sup>, et la "peinture" de l'âme y est tout sauf directe. Oscillant, ainsi que leurs auteurs, entre différentes options génériques et formelles, brouillant la hiérarchie entre les régimes "délocutif" et "élocutif" (Maingueneau 2004: 110), maints textes juvéniles "programment une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proportion de l'une et de l'autre." (Gasparini 2004: 14) La proportion entre fait(s) et fiction(s) n'a, évidemment, rien de systématique et s'avère toujours difficile à apprécier. Il est par exemple imprudent d'affirmer, comme semble le suggérer Mauriac, que plus l'on approche de la borne finale de la jeunesse, plus l'on se dépend "de son propre cœur", ce qui laisserait, par conséquent, davantage de place aux facultés imaginatives du romancier, la fiction primant alors sur les données biographiques brutes. Il n'en demeure pas moins que ces productions "à double fond" témoignent d'une démarche de littérisation du vécu; de ce fait, elles invitent à examiner les modalités à travers lesquelles les écrivains débutants transforment, trafiquent ou escamotent le réel dans la fiction.

Dans les limites du présent article, je souhaiterais étayer ce constat en analysant un échantillon de trois œuvres de jeunesse: *La Confession de Claude* d'Émile Zola (1865), *Aziyadé* de Pierre Loti (1879) et *Les Cahiers d'André Walter* d'André Gide (1891)<sup>3</sup>. Proches du modèle de l'autobiographie

fictive, où la narration – qu’elle soit prise en charge par un *je a priori* non disjoint de l’auteur, ou bien par un *alter ego* fictionnel – retrace le parcours existentiel qui, de l’enfance, conduit jusqu’au moment de l’écriture<sup>4</sup>, mais aussi du roman autobiographique, dans lequel l’effort de mise à distance du vécu emprunte plus franchement les chemins de la fiction<sup>5</sup>, ces textes optent cependant pour une forme intermédiaire. Au lieu de remonter le cours de la vie du protagoniste, le récit se focalise sur les “moments forts d’une existence inachevée” (Gasparini 2004: 195), et met en scène un héros-narrateur qui se penche, après coup ou de manière en apparence synchrone, sur une période tourmentée de son existence, marquée par une crise morale, spirituelle ou psychologique. Si l’intrigue, délibérément lâche et peu événementielle, est centrée sur l’activité introspective du protagoniste, les dispositifs narratifs et énonciatifs mis en place s’avèrent généralement complexes. Par leur feuilletage, ainsi que par leur caractère éminemment littéraire, ceux-ci répondent non seulement à la nécessité d’exploiter et en même temps d’occulter dans la fiction des données subjectives, mais aussi au défi que les jeunes écrivains posent à leur savoir-faire de romanciers. Tout se passe comme si, en augmentant les couches et les indices de fiction, en multipliant les médiations et les travestissements, le jeune écrivain voulait, d’une part, extérioriser l’expérience vécue pour mieux la comprendre, et, d’autre part, mettre à l’épreuve ses ressources de créateur en faisant jouer à plein les leviers de l’écriture fictionnelle. Nous verrons ainsi que le tribut payé aux *topoi* et modèles les plus éprouvés de la tradition romanesque va de pair avec l’aspiration, plus ou moins revendiquée, à dépasser les cloisonnements formels, voire à redessiner les frontières génériques.

## 2 S’essayer comme écrivain: entre tradition et expérimentation

Les convergences entre *La Confession de Claude* (1865), *Aziyadé* (1879) et *Les Cahiers d’André Walter* (1891) se manifestent premièrement au niveau de la structure narrative. Comme nous l’anticipions plus haut, il s’agit de récits rédigés à la première personne, qui adoptent un régime d’énonciation globalement discursif et se déploient sur une durée limitée. L’intrigue, brève et épurée, se noue autour de péripéties d’ordre psychologique ou moral, qui caractérisent une période critique de la vie des héros-narrateurs, en

lesquels il est d'ailleurs aisé de reconnaître des doubles très ressemblants de leurs auteurs. De ce fait, ces narrations se situent dans le sillage du roman personnel romantique<sup>6</sup> et dialoguent avec ses prototypes consacrés (*René*, *Adolphe*, *La Confession d'un enfant du siècle*, ou encore *Dominique*, que Gide relit intensément au cours de l'année qui précède le début de la rédaction d'*André Walter*); comme leurs prédécesseurs, nos auteurs font la part belle à l'exploration douloureuse du moi et à la mise à nu de ses vérités par les ruses de la fiction<sup>7</sup>, avec toutefois des nuances qu'il convient de souligner. Si, dans la confession plaintive que Zola entreprend par le truchement de Claude, la situation qui met en branle l'introspection est on ne pourrait plus romanesque – l'amour malheureux pour une "fille à parties" que le héros voudrait ramener sur le chemin de la vertu<sup>8</sup>; si le récit discontinu de Loti enchevêtre à l'analyse introspective d'autres fils narratifs (la chronique de la vie à Constantinople, la passion pour Aziyadé), l'œuvre de Gide renonce presque intégralement à l'affabulation. Les rares événements et personnages représentés ne sont que le pâle reflet, ou l'aliment, des préoccupations morales, métaphysiques et esthétiques qui travaillent le *je* et le constituent en tant que sujet. En phase avec le rejet symboliste du roman d'action, Gide esquisse à ce propos, dans son journal de 1888, un idéal qui fait aussi office de feuille de route: "[le roman] devra devenir théorique [...] supprimer peu à peu tous les faits, tous les personnages et n'en garder qu'un qui serait comme un malade de la Salpêtrière [...] le sujet serait absolument sorti de la vie pour devenir un sujet d'expérience" (Gide 1888, ed. 1996: 60). Dépouillé – en apparence – des oripeaux de la fiction, le roman semble ainsi le moyen le plus adapté pour satisfaire à l'ambition de se comprendre et de mettre tout soi-même dans une œuvre littéraire. Outre que pour ces aspects d'ordre thématique, ces ouvrages de jeunesse rejoignent les modèles romantiques sur le terrain des écrans fictionnels qui contribuent au camouflage des données autobiographiques, à commencer par l'expédient inusable – que l'on croirait pourtant bien usé dans les années 1860-1870, et *a fortiori* à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle – du récit enchâssé et du *topos* de l'éditeur.

### 2.1 Écran fictionnel, 1: l'éditeur

Dans *La Confession de Claude*, ce rôle postiche est assumé par l'auteur lui-même: l'éditeur Émile Zola s'adresse dans sa préface à ses amis aixois, Baille et Cézanne, auxquels il confie les mésaventures de leur ami commun

Claude, ou, plus exactement, la version publiée de son histoire, qu'ils sont d'ailleurs censés connaître ("il me plaisait de vous conter à nouveau la terrible histoire qui vous a déjà fait pleurer", Zola 1865, ed. 2002: 407). Par cette scénographie épistolaire qui mêle le vrai et le faux, Zola orchestre une variation sur le poncif du manuscrit retrouvé et installe d'entrée de jeu une confusion référentielle qui sert fort bien ses desseins. Premièrement, l'avertissement annonce et reflète, en abyme, le caractère épistolaire de la confession qui va suivre, tout en contribuant à renforcer son cachet d'authenticité, du moment que Claude est présenté comme l'ami (supposé donc exister en dehors du livre) de personnes réelles (Zola et ses camarades). En même temps, cette protestation implicite de véridicité appelle des précautions: la feintise éditoriale permet à Zola d'éloigner habilement tout soupçon de proximité entre Claude et lui-même, ainsi qu'entre sa propre vie et les aspects gênants du récit – le commun des lecteurs ne disposant en effet d'aucun élément autorisant l'identification du malheureux Claude à son ami éditeur. Enfin, cette fausse préface répond aussi à une exigence posturale de Zola, qui entend asseoir son statut en assumant la mission morale qui échoit à tout écrivain; ce sont en effet, écrit-il, des hésitations "comme homme et comme écrivain" (Zola 2002:407) qui l'ont longtemps retenu de publier la confession de Claude, hésitations qu'il a enfin vaincues en comprenant que, par la dénonciation des côtés sombres de la vie de bohème, il pourrait "à [son] tour instruire et consoler" (407).

Dans *Aziyadé*, la "Préface de Plumkett" qui chapeaute le récit de "Loti" joue également avec des conventions romanesques qu'elle exploite et déforme en même temps. La présentation du livre se fait en effet par la négative: alors que "dans tout roman bien conduit, une description du héros est de rigueur" (Loti 1879, ed. 1989 :42), le préfacier se dit incapable de fournir un portrait détaillé et fidèle de son ami Loti. Pour satisfaire leur curiosité, il ne reste aux lecteurs qu'à se reporter aux poèmes de Musset, *Namouna* et *Rolla* – manière de dire, par la bande, que ce mystérieux Loti était un romantique dans l'âme. Le caractère malicieusement lacunaire de cet avertissement se manifeste aussi à un autre niveau. Contrairement à l'usage, Plumkett ne précise ni son rôle, ni les circonstances ayant conduit à la publication posthume du texte. Nous sommes donc confrontés à une réalisation *a minima* du dispositif de l'éditeur, dont l'utilité paraîtrait discutabile, si la fiction ne se confondait ici à s'y méprendre avec la réalité (à moins que ce ne soit l'inverse). On sait en effet que la publication d'*Aziyadé*, sans nom d'auteur, chez Calmann-Lévy se fit grâce à l'entremise décisive d'un ami de Julien Viaud (*alias* Pierre Loti), nommé Lucien Jousset et

surnommé...Plumkett. Point n'est besoin, alors, d'en rajouter du côté de la fiction, du moment que – pour une fois – le prétendu ami éditeur est *véritablement* l'ami et l'éditeur d'un auteur qui, il est vrai, est bien vivant en 1879<sup>9</sup>. On comprend alors que le *topos* représente ici pour Viaud-Loti une option très tentante, qui plus est cautionnée par la tradition littéraire, pour installer dès le seuil de son récit un jeu trouble avec les identités, ainsi que pour mélanger les cartes de la vie et du roman.

L'exemple de Loti montre que le poncif de l'éditeur, tout rebattu qu'il soit, peut toujours faire l'objet d'appropriations originales. Ceci est particulièrement vrai sous la plume du jeune André Gide, où les spécificités du cadre enchâssant œuvrent à l'étonnante complexité structurelle de son premier récit. La silhouette fantomatique de l'éditeur P.C., qui se charge de publier les cahiers d'André Walter, ne livre en effet aucun avertissement liminaire ou explication après coup<sup>10</sup>. Sa présence se manifeste de manière beaucoup moins conventionnelle, non pas au seuil du texte enchâssé mais dans ses marges internes, au moyen de notes de bas de page. Censément rédigées par l'éditeur et figurant parfois en italiques, celles-ci apportent des compléments d'information (en révélant par exemple la mort d'Emmanuelle, cousine aimée d'André) ou des précisions concernant les choix éditoriaux, ce qui teinte d'une rigueur philologique la fiction de la publication posthume<sup>11</sup>. À la fois visible et évanescent, l'éditeur est l'une des tesselles du jeu de miroirs vertigineux que Gide opère à partir des données du monde réel. Les initiales "P.C." correspondent en effet au nom de Pierre Chrysis, pseudonyme de Pierre Louÿs, ami de Gide qui suivit de près la création de l'œuvre et joua un rôle non négligeable dans la mise au point de la supercherie qui accompagna le lancement du livre<sup>12</sup>. Nous sommes ainsi montés d'un cran par rapport aux brouillages de Loti, car l'éditeur (P.C./Pierre Louÿs), ainsi que l'auteur (André Walter/André Gide), sont à la fois des personnages de fiction – qu'on nous invite à prendre pour réels –, que des personnes réelles – aimantées pourtant, et comme dissoutes, dans et par la fiction. Par ce stratagème, Gide réalise une première et troublante suspension des frontières ontologiques qui séparent l'univers fictif de l'univers de la création.

## 2.2 Écran fictionnel, 2: enchevêtrement des formes romanesques (lettres, journal intime)

Béquille sécurisante pour des néophytes du roman, l'expédient du

manuscrit posthume s'avère moins fade, on vient de le constater, dès lors qu'il participe d'une mécanique fictionnelle qui multiplie les travestissements en empruntant à plusieurs sous-genres romanesques leurs formes et leurs structures. Au confluent de l'héritage littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle et des proses intimes romantiques, les ouvrages examinés ici abandonnent la narration introspective linéaire en faveur d'un récit discontinu, qui recourt aux patrons diaristique et/ou épistolaire.

Par son ambivalence générique et ontologique, le roman à la première personne se trouve tout naturellement "en rapport avec des formes d'expression qui se situent à la limite de la littérature" (Glowinski 1992: 237), telles que la lettre ou le journal intime. C'est pourquoi il se prête tout particulièrement à des hybridations reposant sur un processus de "*mimesis* formelle", à savoir "l'imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres discours littéraires" (234). Dans le cas du roman de Zola, la *mimesis* formelle revient, en première instance, à couler la confidence intime dans un moule épistolaire. Les trente chapitres qui composent *La Confession de Claude* se présentent comme autant de lettres adressées par le protagoniste à ses amis restés au pays. Avec un léger décalage temporel par rapport au moment où se déroulent les événements, Claude relate sa vie misérable dans une mansarde du quartier Latin et sa rencontre avec Laurence, fille de bohème avec qui il noue, presque malgré lui, une relation sentimentale assumant, au fil des missives, les contours d'une descente aux enfers.

Mais pourquoi, pour raconter cette "histoire de larmes et de sang" (Zola 2002: 410), choisir l'habillage de l'échange épistolaire? Celui-ci permet, premièrement, d'accentuer la dimension communicationnelle de l'acte confessionnel, en inscrivant dans le texte des destinataires qui, en règle générale, demeurent implicites. Sous la plume de Claude abondent ainsi les invocations phatiques et les apostrophes aux "frères" censés recueillir ses lamentations, tout comme les questions vouées moins à recevoir une réponse qu'à répandre les tourments de son âme: "Me suis-je trompé, frères? Ne suis-je qu'un enfant qui veut être homme avant l'âge? Ai-je eu trop de confiance en ma force, ma place serait-elle encore de rêver à vos côtés?" (Zola 2002:410) Or l'insistance avec laquelle Claude recherche cet échange consolatoire, tout comme son besoin de partager ses souffrances, paraissent aussitôt suspects. Les réponses des amis aixois ne figurant jamais dans le tissu du récit, le dialogisme épistolaire se tourne de fait en une monodie qui amplifie la dimension solipsiste de l'aveu. L'échange se réduit à la "plainte sans cesse répétée" de Claude, et son lyrisme effusif

– porté par la pléthore d’exclamations, d’interjections, de parallélismes, d’hyperboles lexicales et figurales – affirme inlassablement la centralité d’un seul sujet, d’un seul univers thymique, d’un seul point de vue<sup>13</sup>.

Le versant épistolaire du projet zolien se voit ainsi écrasé par la vocation primordiale qu’il prête à son récit, à savoir de contenir la confiance d’une “âme agitée par des sentiments et qui [...] persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l’épanchement du sujet”<sup>14</sup>. Même si la *mimésis* formelle décrite par Glowinski se fonde “sur un ensemble d’analogies qui doivent suggérer l’identité [entre les différentes structures convoquées], mais en même temps témoigner de l’impossibilité d’atteindre cette identité” (Glowinski 1992: 235), chez Zola la mise en place du dispositif épistolaire demeure très superficielle. Les lettres ne sont ni datées ni encadrées par les formules conventionnelles d’introduction ou de clôture; à l’exception de quelques rares allusions<sup>15</sup>, le texte ne fait jamais référence aux réponses ou réactions des destinataires. Tout se passe alors comme si l’architecture épistolaire s’estompait progressivement, ou plutôt comme si le processus mimétique au fondement du roman de Zola faisait appel, en réalité, à une troisième forme; les lettres de Claude ressemblent en effet de plus en plus aux pages d’un journal intime, rédigé au jour le jour. Une telle superposition n’a d’ailleurs rien de bien surprenant; Jean Rousset avait jadis énuméré les points de convergence entre ces deux écritures, fédérées par la première personne et se tenant au plus près de l’émotion subjective:

le roman par lettres se rapproche du journal, va parfois jusqu’à se confondre avec lui: il y a des suites de lettres qui sont autant de fragments d’un journal intime [...] toute lettre a la vertu du journal de l’écriture au présent: une sorte de myopie, une attention extrême, voire grossissante, accordée aux événements imperceptibles, à tout ce qui n’a pas d’importance pour le regard lointain de la vision rétrospective. (Rousset 1976: 70)

On serait tenté de voir dans la coprésence de ces deux scénographies (épistolaire / diaristique) la preuve d’une pratique mal assurée, ou d’une hésitation irrésolue face à des options formelles concurrentes. Dans le cas de Zola, j’y verrai plutôt l’aboutissement d’un choix conscient, visant la reconfiguration littéraire des expériences vécues au cours des années 1860-1862. En imaginant cet étagement formel pour *La Confession de Claude*, Zola joue en effet sur deux tableaux. Il s’agit, d’une part, de revenir sur les événements liés à sa brève aventure avec une jeune prostituée nommée

Berthe, dont Laurence serait le double fictionnel, et d'exposer la nouvelle conception de l'amour, dépouillée désormais de toute idéalité, que Zola a acquise à ses frais. D'autre part, l'enjeu profond de la forme épistolaire est aussi de recréer fantasmatiquement une continuité avec la correspondance très étroite entretenue, au début des années 1860, avec Baille et Cézanne. Les lettres (réelles) font ainsi office de laboratoire pour la création – c'est dans une lettre à Baille de février 1861 que Zola esquisse pour la première fois le scénario du roman<sup>16</sup> – cependant qu'elles représentent, plus largement, un espace de réflexion et de partage, où Zola expose ses expériences intimes, esthétiques, littéraires. Le roman ainsi conçu s'offre comme le lieu où Zola "prolonge [...] les lettres, les revisite et les reformule dans un cadre fictionnel qui en montre rétrospectivement leur fertilité et leur incomplétude" (Lumbroso 2016: 40). Paradoxalement, c'est donc par la multiplication des strates et des écrans fictionnels que le roman de jeunesse zolien parvient à "renforcer les liens entre biographie et fiction" (Savy 2018: 8), à préserver en profondeur l'authenticité d'une page de vie – et d'écriture – que Zola veut, en même temps, tourner.

Le recours aux ressources formelles de la lettre et du journal caractérise également les premiers pas de Loti dans la prose narrative, quoique dans une proportion inversée par rapport à l'ouvrage de Zola. La matière du récit découle du journal intime (fictif) dans lequel le personnage de "Loti" détaille les événements de son quotidien et consigne surtout ses pensées intimes. Que le texte d'un écrivain débutant s'adosse à la structure du journal paraît presque aller de soi; non seulement "la jeunesse est le moment privilégié du journal: un être s'y interroge sur lui-même et son avenir" (Girard 1963:76), mais c'est d'abord dans les pages de son journal que le romancier Loti germe et éclot. Une continuité, sinon une véritable osmose, semble dès lors s'établir entre une écriture quotidienne *pour soi*, dans le cadre diaristique, et la (ré)écriture littéraire *de soi* dans une œuvre d'imagination, toutes deux répondant, par leurs modalités propres, à la nécessité de "dégager des réseaux confus la grande trame simple et solide de son être" (Ramuz 1900, ed. 2005: 133). Si la confluence des deux pratiques est avérée<sup>17</sup>, il faut pourtant se garder de tomber dans le raccourci interprétatif qui consisterait à considérer le journal tenu par un être de papier comme un décalque du journal réel de l'auteur. L'étude de Valérie Raoult sur *Le journal fictif dans le roman français* (1999) a bien montré que l'intégration de morceaux diaristiques dans un récit en prose trahit

toujours “l’utilisation calculée et sophistiquée d’une convention littéraire plus directement associée à la fiction” (47) et se signalant d’emblée comme telle. L’impression d’être face à un document véridique où seraient restituées les pensées et les expériences du sujet certifie finalement la réussite de l’illusion fictionnelle. Enraciné dans l’intime, le texte se veut aussi et surtout la manifestation tangible d’une création qui, (sur)marquée littérairement, assoit par ricochet son auteur dans une tradition qui le légitime.

Nous en prendrons pour preuve la triple hybridation formelle qui caractérise la narration singulière<sup>18</sup> d’*Aziyadé*. Le premier niveau consiste à transformer les impressions que Julien Viaud a recueillies dans son journal pendant son séjour à Constantinople en un matériau fictionnel. Cette refonte, légère, s’appuie sur les opérations conventionnelles de brouillage référentiel (“Loti” est ici le pseudonyme de Harry Grant, un lieutenant de la marine anglaise tombé en Turquie), de découpe ou de réemploi à peine camouflé de textes plus anciens<sup>19</sup>, ainsi que sur l’alternance de portions narratives ou descriptives. Loti renonce pour autant à agencer les différents morceaux selon une progression chronologique ou causale homogène. Ce faisant, la vivacité et le désordre (simulé) de l’écriture au jour le jour demeurent au cœur du projet fictionnel, de même que, dans une réversibilité osmotique, le roman contamine et infléchit l’énonciation du journal. En effet, dans certaines sections à valeur d’analepse l’emploi des temps du passé extrait les événements de l’immédiateté du présent et les fige dans le lointain du souvenir, en les réinventant à nouveaux frais: “[C]e fut une des époques troublées de mon existence que ces derniers jours de mai 1876. Longtemps, j’étais resté anéanti, le cœur vide, inerte, à force d’avoir souffert; mais cet état transitoire avait passé et la force de la jeunesse amenait le réveil.” (Loti 1989: 50).

À cette contamination réciproque s’ajoute l’interpolation, dans le récit introspectif de “Loti”, des lettres qu’il reçoit, ou envoie, à ses amis (Plumkett, William Brown) et à sa sœur. C’est notamment dans ces échanges qu’affleure la dimension psychologique et autoréflexive du roman: le caractère blasé de Loti, sa désillusion, ses contradictions y font l’objet d’un examen critique, conduit par le personnage lui-même ou par ses amis, dans un jeu de miroirs et d’échos qui questionnent également l’imaginaire romantique déjà évoqué dans l’avertissement de l’éditeur:

Je me trouve fort vieux, malgré mon extrême jeunesse physique [...] Ces belles amitiés-là, à la vie, à la mort, personne plus que moi n’en a éprouvé tout le charme; mais, voyez-vous, on les a à dix-huit ans; à vingt-cinq, elles

sont finies, et on n'a plus de dévouement que pour soi-même. (lettre de Loti à Plumkett, Loti 1989: 54)

J'ai renoncé aux plaisirs de mon âge qui ne sont de déjà plus de mon goût, j'ai perdu l'aspect et les allures d'un jeune homme et je vis désormais sans but et sans espoir...Est-ce à dire pourtant que j'en sois réduit au même point que vous, dégoûté de tout, niant ce qui est bon [...] Entendons-nous, mon ami; sur ces points je pense tout autrement que vous. (lettre de Plumkett à Loti, 120)

En jouant de la délocution<sup>20</sup> et des variations énonciatives, la polyphonie ainsi établie supporte les effets de multiplication romanesque du moi qu'orchestre, en abyme, la diégèse. "Loti" jongle en effet avec les noms, les apparences et les identités, et chaque nouveau travestissement qu'il adopte pendant son séjour turc s'offre comme une occasion, certes illusoire, d'échapper à l'étroitesse d'une seule personnalité: "je suis si las de moi-même, depuis vingt-sept ans que je me connais, que j'aime assez pouvoir me prendre un peu pour un autre." (138) En ce sens-là, l'écriture elle-même et l'élaboration du récit d'*Aziyadé* apparaissent comme une astuce de plus pour permettre au "je" de continuer à être un autre, pour prolonger fantasmatiquement le jeu de cache-cache que Loti mène avec Julien Viaud.

Soutien de la démarche singulière d'auto-fictionnalisation que Loti inaugure ici, et qui nourrira son œuvre ultérieure, les lettres marquent en même temps un retour en force de la réalité et accroissent l'indécidabilité des contours fictionnels. On sait en effet que, pour la plupart d'entre elles, il s'agit d'échanges épistolaires authentiques, appartenant à la correspondance de Viaud (en particulier avec son ami Jousselin, alias Plumkett) et ayant été transférés, au prix de quelques coupes et légères modifications, dans le texte d'*Aziyadé*. Force est alors de constater que, comme le montrait déjà l'analyse du dispositif de l'éditeur, chez Loti l'expérience vécue représente non seulement l'aliment de la fiction, mais aussi, paradoxalement, le facteur qui rend possible une extension troublante de ses bornes.

Pour ce qui est des louvoiements entre vie et fiction, l'entreprise de création à laquelle se livre André Gide entre sa dix-neuvième et sa vingt-et-unième année représente le point d'orgue de notre parcours. Si l'exigence de départ est la même – la quête de soi aboutissant à la traduction littéraire "de tous mes enthousiasmes, de toutes mes désillusions, de tout mon cœur

enfin” (Gide 2009: 139) – à l’arrivée la mécanique des *Cahiers d’André Walter* atteint un niveau de raffinement inouï. Le tribut que l’écrivain débutant paie aux conventions romanesques (la supercherie de l’édition posthume du manuscrit, le journal intime fictif) se voit en même temps racheté par la reconfiguration originale de ces stratagèmes au sein d’une composition qui imbrique plusieurs paliers narratifs et multiplie ses facettes à l’instar d’un kaléidoscope.

La matière “première” du récit, fournie par le journal d’André Walter, fait d’emblée l’objet d’un dédoublement, que reflète également le binarisme de l’œuvre, répartie entre un “Cahier blanc” et un “Cahier noir”. Le texte s’ouvre sur des pages du journal soi-disant “actuel” d’André, dans lesquelles il relate la mort de sa mère, sa dernière entrevue avec Emmanuèle, la cousine aimée, et sa décision de partir suite à la promesse faite à sa mère de renoncer à la jeune fille. Ce renoncement s’accompagne du vœu d’entreprendre dans la plus complète solitude l’écriture “du livre si longtemps rêvé”, *Allain*, projet qu’André va pourtant différer, éprouvant d’abord le besoin de se délivrer du poids des souvenirs: “quand les souvenirs seront dits, mon âme en sera plus légère” (Gide 2009: 8). À l’écriture littéraire se substitue alors un récit fragmentaire rétrospectif, qui alterne avec la transcription des pages extraites d’un journal plus ancien, où André avait consigné la naissance et l’évolution de son amour pour Emmanuèle, ainsi que ses troubles mystiques, les impressions éveillées par la nature, la musique et les œuvres littéraires aimées, qu’il cite abondamment<sup>21</sup>.

Laissée largement à deviner, malgré les jeux typographiques (italiques, changements de police, usage singulier de la ponctuation noire et blanche<sup>22</sup>), la marqueterie narrative s’avère d’autant plus déstabilisante si l’on sait qu’une bonne partie du contenu de ces morceaux est prélevé par Gide non seulement du cahier préparatoire qu’il tient à partir du printemps 1889, mais surtout de ses écrits privés: le journal des années 1887-1889, les lettres échangées avec sa mère ou avec Pierre Louÿs, les notes prises lors du voyage en Bretagne de 1888, ou encore ses poèmes. La confrontation entre le texte d’*André Walter* et ces nombreux “avant-textes” montre que le travail de transposition fictionnelle est à peu près nul, Gide procédant le plus souvent par recopiage et se limitant à couper et antidater les entrées de son journal ou le contenu des missives. De manière de plus en plus consciente et élaborée au fur et à mesure que le plan se dessine, Gide abolit les cloisonnements et inscrit – dès ce premier texte – l’empêchement déroutant du réel et du fictif au cœur de son esthétique littéraire:

“l’idée du livre se précisant, son *Journal* tend à devenir de plus en plus une préparation à l’écriture, tandis qu’il tend lui-même à se rapprocher de son héros, faisant de son vécu un matériau romanesque” (Masson 2009: 1234). Le paradoxe est savoureux: l’irréalisation outrée dont témoigne un tel dispositif fait bon ménage avec la référentialité la plus exacte; l’effort de distanciation ironique s’accomplit dans et par une stricte adhérence à soi-même.

Or cela n’est pas tout, car le jeu des identités se fait de plus en plus périlleux: en transférant dans l’univers fictionnel les données à peine retouchées de sa vie spirituelle et sensorielle, l’écrivain superpose par le même coup le roman bien réel qu’écrit André Gide (*André Walter*) et le roman fantomatique qu’écrit André Walter dans la fiction (*Allain*). Autrement dit, l’écriture de l’un tend à devenir la matière de l’autre. Ce nouveau tour de passe-passe, programmé dès 1888 (“je raconterai comment je l’écris, j’en ferais écrire soi-disant une partie par le héros qui m’en causerait comme j’en cause avec André”, Gide 1996: 70), explique la rupture qu’intervient dans “Le Cahier noir”, journal d’écriture d’André Walter où est censée se dérouler la création d’*Allain*. Le chantier invisible d’*Allain* se veut alors le miroir fidèle du chantier de *Walter* – en atteste la transcription dans la fiction des notes de régie du cahier préparatoire réel de Gide – à ceci près que, pour l’André fictif, l’écriture demeure en point de mire. L’avancement présumé du livre ne se déduit que par l’impact psychologique destructeur qu’il a sur lui; à l’instar du portrait qui vieillit à la place de Dorian Gray, ici c’est André Walter qui s’enlise dans les affres de la création (“Toujours excessif en toutes choses, comment pourrais-je parler? Lorsque je le pourrais, pourquoi parlerais-je? Ils ne comprendraient pas.” Gide 2009: 80) et succombe à la tentation de l’idéal qui a menacé son auteur. Aussi, l’échec du personnage scelle-t-il finalement le salut de Gide et sa réussite en tant qu’écrivain<sup>23</sup>.

Voilà en effet que, après avoir poussé aux extrêmes limites l’identification vertigineuse entre sa créature et lui-même, par un ultime subterfuge Gide parvient à faire bifurquer les deux trajectoires et à rétablir le décalage entre l’œuvre et la vie. Ne distinguant plus la limite entre la fiction qu’il crée et le “réel” qui l’entoure<sup>24</sup>, André Walter sombre dans la folie et meurt avant d’avoir achevé son livre. De celui-ci, la postérité ne connaîtra donc que ces fragments posthumes, publiés par le faux éditeur P. C., lesquels furent d’ailleurs lus par une partie de la critique contemporaine comme les prémices de l’œuvre d’un écrivain prématurément disparu. L’habileté

déconcertante de la supercherie gidienne entraîne ainsi le plus spectaculaire des renversements ontologiques, dans la mesure où une fiction, construite pourtant à partir des faits strictement réels qui composent l'autobiographie spirituelle de son auteur, accède finalement – du moins pour un temps – au statut de réalité.

### 3 Conclusion

Dans ce texte étrange et ambitieux, que Gide considérait à la fois comme une œuvre de jeunesse et un livre totalisant<sup>25</sup>, s'observe tout particulièrement le nouage de la visée cognitive et de la démarche auto-réflexive qui nourrit les ouvrages convoqués ici, ainsi que bon nombre de productions juvéniles. L'effort de (res-)saisie et de connaissance de soi, aspirant à canaliser un bouillonnement d'émotions contrastées et d'idées "qui n'attendent qu'à se cristalliser sur le papier" (Gide 1996, 13), s'accompagne d'un souci littéraire qui impose, du moins en principe, aux aspirants écrivains d'aller au-delà de l'autobiographie "pure", celle-ci étant, selon Thibaudet, "l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers" (1938: 12). C'est pourquoi les reconfigurations et les trucages du matériau biographique opérés en cumulant dans le récit les dispositifs éminemment fictionnels (*topos* de l'éditeur, configurations narratives hybrides, sauts énonciatifs) peuvent s'interpréter comme le reflet de la volonté des auteurs de se mesurer avec un genre et un héritage littéraire et, par là, de s'éprouver en tant que romanciers.

À cheval entre autobiographie et fiction, entre tradition et innovation, l'œuvre de jeunesse s'avère ainsi, pour bien des auteurs, le terrain d'une double interrogation, indissociablement existentielle et littéraire: qui suis-je? suis-je écrivain? À la fois social, car il touche à la possibilité d'embrasser un destin et une carrière auxquels on se sent, ou on se croit, promis, et identitaire, ce questionnement crucial révèle pour finir, chez l'écrivain débutant, la faille douloureuse de sa paratopie<sup>26</sup>.

#### NOTE

- 1 Ce constat semble avoir valeur d'évidence pour la critique; Nicole Savy affirme par exemple, en ouverture de son introduction à *La Confession de Claude* de

- Zola: “qu’un premier roman soit autobiographique est la norme” (Savy 2018: 7).
- 2 On peut certes débiter par la rédaction d’un journal ou des carnets intimes (Stendhal, Simone de Beauvoir), mais il s’agit souvent d’écritures privées pratiquées en marge, antérieures au début d’une activité littéraire assumée comme telle.
  - 3 Cet échantillon non exhaustif permet – au-delà des trajectoires individuelles – de reconnaître des caractéristiques formelles et thématiques communes aux œuvres inaugurales de différents auteurs du canon, pour qui la catégorie d’“œuvre de jeunesse” est couramment mobilisée dans l’histoire littéraire. La place me manque ici pour détailler les paramètres de cette catégorie floue, qui fait l’objet d’une recherche en cours ; je précise seulement que, dans ce cadre, je considère comme « œuvres de jeunesse » les écrits composés avant l’âge de 30 ans, publiés ou non publiés du vivant de leur auteur, dotées en général d’un faible capital symbolique mais reconnues après coup par des instances de consécration comme faisant partie de l’œuvre institutionnalisée de l’écrivain.
  - 4 Pensons par exemple au *Petit chose* d’Alphonse Daudet (1868), aux *Mémoires d’un fou* (1838) ou à *Novembre* (1842) de Flaubert. Pour une définition plus précise de cette configuration, voir Ph. Gasparini 2004: 14-30. Pour une réflexion de plus vaste envergure, dépassant le cadre du roman, sur les frontières et les frottements entre factuel et fictionnel, voir F. Lavocat, *Fait et Fiction*, Paris, Seuil, 2016.
  - 5 Le choix du roman autobiographique est commun, entre autres, aux productions juvéniles de Marcel Proust (*Jean Santeuil*, 1895-1900, inachevé), François Mauriac (*L’Enfant chargé de chaînes*, 1913), Albert Camus (*La Mort heureuse*, 1936), Marguerite Duras (*Les impudents*, 1942) ou Claude Simon (*Le Tricheur*, 1945).
  - 6 Sur cet avatar du roman autobiographique, voir Dufief-Sanchez 2010.
  - 7 Rappelons que, selon René Daumic (*Revue des Deux Mondes*, 27, 1905: 936), “le roman personnel est la forme de roman à l’usage des écrivains qui ne sont pas romanciers”; dans notre perspective, c’est plutôt la forme à l’usage des jeunes écrivains en passe de le devenir.
  - 8 Romanesque, certes, mais d’un romanesque “vrai”; le récit de Claude illustre en effet la “rude école, celle de l’amour réel”, dont Zola a fait l’expérience en tombant amoureux d’une grisette nommée Berthe; voir la lettre à Cézanne du 5 février 1861 (Zola 1907: 258).
  - 9 “On pourrait dire aussi que [Lucien Jousselin] est l’inventeur [du roman] (“éditeur” au sens anglo-saxon du terme puisque non seulement il présente le manuscrit à Calmann-Lévy après l’avoir modifié [...] mais qu’il signe le contrat, avant d’en devenir un des premiers critiques... Le tout sous une double et incertaine identité, dans un constant va-et-vient entre réalité et fiction” B. Vercier 1989: 16.

- 10 Dans l'édition originale du roman, parue chez Perrin en 1891, figure pourtant une préface de l'éditeur P. C., qui donne des détails sur la vie et la mort d'André Walter, dans le but d'authentifier ultérieurement la fiction de la publication posthume. Voir Gide 2009: 137-138.
- 11 "Ici commencent les premières notes prises par André Walter pour la composition de son roman *ALLAIN*. Nous avons cru devoir les publier afin de laisser le manuscrit dans son intégrité. Comme elles n'ont qu'un rapport éloigné avec la suite du journal, nous les avons séparées du texte. – P.C.", Gide 2009: 53.
- 12 Voir pour plus de détails Masson 2009: 1236-1239. Voir aussi Ferguson 2018: 45-66.
- 13 "Oh ! Frères, je souffre, je souffre. Je n'ose parler, je sens la honte me serrer à la gorge, et je ne puis que pleurer sans ôter de mon cœur le poids qui l'étouffe. La misère est douce, l'infamie est légère. Et voilà que le ciel me punit, qu'il me courbe sous un vent terrible, sous une implacable blessure.", Zola 2002: 448. Notre analyse converge sur ces aspects avec celle de Becker 1993: chapitre 9.
- 14 C'est la description que donne Hegel, dans son *Esthétique*, de la poésie lyrique; cité dans J.-M. Maulpoix, "Le lyrisme, histoire, formes et thématiques", <https://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>.
- 15 "vous vous irritez de mon peu de courage, vous m'accusez d'envier le velours et le bronze, de ne pas accepter la sainte pauvreté du poète"; "oui je pense comme vous, je veux encore espérer" (Zola 2002:410 et 423).
- 16 "Je puis te parler savamment sur la fille à parties. Parfois il nous vient, à nous autres, cette folle idée de ramener au bien une malheureuse, en l'aimant, en la relevant du ruisseau. Nous croyons remarquer en elle un bon cœur, une dernière lueur d'amour, et, sous un souffle de tendresse, nous tâchons d'activer l'étincelle et de la changer en un brasier ardent. D'une part, notre amour-propre est en jeu, de l'autre, nous répétons de belles pensées telles que celles-ci: que l'amour lave toute souillure, qu'il suffit à lui seul pour contrebalancer tous les défauts. Hélas ! que toutes ces formules sont belles, mais combien elles sont menteuses !" Zola 1907: 117, lettre du 10 février 1861. Sur la correspondance zolienne comme laboratoire de création, voir Verret 2020: 675-684.
- 17 "Les deux formes d'écriture sont si souvent parentes, qu'elles se rencontrent chez plusieurs auteurs, et l'on se demande parfois si un roman personnel n'est pas une sorte de journal", Girard 1963: 30.
- 18 Rappelons qu'en 1879 la forme et l'esthétique du roman réaliste-naturaliste sont à l'apogée de leur rendement:cette même année paraissent *Les Frères Zemganno* des Goncourt, *Les Sœurs Vatard* de Huysmans *Nana* et *Le Roman expérimental* de Zola.
- 19 "La technique du réemploi est le point commun des trois premiers livres de Loti:une certaine partie en a déjà été publiée dans les textes d'accompagnement

des gravures de *L'Illustration*, exécutées d'après les dessins de Julien Viaud sur Nuka-Hiva et le Sénégal, et celles du *Monde illustré* sur Salonique et sur Constantinople. Loti intègre de manière très nonchalante ou plus raffinée ces passages "documentaires". Vercier 1994.

- 20 "Si vous aviez pu suivre votre ami Loti dans les rues d'un vieux. Quartier solitaire, vous l'auriez vu monter dans une maison d'aspect fantastique." (lettre de Loti à William Brown), Loti 1989:48.
- 21 Pour une illustration plus détaillée de l'enchevêtrement des strates narratives, voir Lachasse 1985: 23-38.
- 22 Une telle bigarrure reflète l'inspiration symboliste de l'œuvre de jeunesse de Gide, ainsi que le rejet du roman comme constellation de personnages et enchaînement d'épisodes; voir sur ce point Marty 1987:468 ss.
- 23 "La distanciation et déjà l'ironie que rend possible le déplacement de ses conflits intérieurs sur l'aventure et l'écriture d'un personnage fictif, mais aussi le travail empirique de l'intelligence et de la conscience, permettent à Gide, en montrant cet échec et son processus, de s'en faire le spectateur." Lachasse 1985:25.
- 24 "La course à la folie – lequel des deux arrivera le premier d'Allain ou de moi? [...] il faut que je l'aie fait fou avant de devenir fou moi-même", Gide 2009: 102.
- 25 "Ce doit être une œuvre de jeunesse.", Gide 2009: 139; "Ce livre se dressait devant moi et fermait ma vue [...]. Je ne parvenais pas à le considérer comme le premier de ma carrière, mais comme un livre unique, et n'imaginai rien au-delà", Gide 1936, ed. 2001: 228.
- 26 "La paratopie caractérise à la fois la 'condition' de la littérature et celle de tout créateur, qui ne devient tel qu'en assumant de manière singulière la paratopie constitutive du discours littéraire. [...] L'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même." Maingueneau, 2004: 85.

## BIBLIOGRAFIA

- Becker, Colette (1993), *Les Apprentissages de Zola*, Paris, PUF.
- Dufief-Sanchez, Véronique (2010), *Philosophie du roman personnel, de Chateaubriand à Fromentin. 1802-1863*, Genève, Droz.
- Ferguson, Sam (2018), *Diaries Real and Fictional in Twentieth-Century French Writing*, Oxford, Oxford University Press.
- Gasparini, Philippe (2004), *Est-il je?*, Paris, Seuil.
- Gide, André (1887-1925), *Journal*, ed. Éric Marty, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1996, vol. 1.

- Gide, André (1891), *André Walter. Cahiers et poésies, Romans et récits*, ed. Pierre Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2009, vol. 1.
- Gide, André (1936), *Si le grain ne meurt, Souvenirs et voyages*, ed. Pierre Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2001.
- Girard, Alain (1963), *Le Journal intime*, Paris, PUF.
- Glowinski, Michael (1992), “Sur le roman à la première personne”, *Esthétique et poétique*, ed. G. Genette, Paris, Seuil, 1992: 229-245.
- Lachasse, Pierre (1985), “L’ordonnance symbolique des Cahiers d’André Walter”, *Bulletin des amis d’André Gide*, XIII/ 65: 23-38.
- Loti, Pierre (1879), *Aziyadé*, Paris, GF-Flammarion, 1989.
- Lumbroso, Olivier (2016), “Aux sources de l’imaginaire cyclique chez Zola: les “lettres de jeunesse” et “La Confession de Claude””, *Revue de l’AIRE*, 42: 31-41.
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène de l’énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Marty, Éric (1987), “La première fiction d’André Gide”, *Poétique*, 72: 463-481.
- Masson, Pierre, “Notice”, *André Walter. Cahiers et poésies, Romans et récits*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2009, vol. 1: 1231-1244.
- Mauriac, François (1933), “Le Romancier et ses personnages”, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1980, vol. 2: 839-880.
- Ramuz, Charles Ferdinand (1895-1901), *Journal*, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 2005, vol. 1.
- Raoult, Valérie (1999), *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF.
- Rousset, Jean (1976), “Une forme littéraire: le roman par lettres”, *Forme et signification*, Paris, Corti: 65-109.
- Savy, Nicole (2018), “Introduction”, É. Zola, *La Confession de Claude*, *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier: 7-28.
- Thibaudet, Albert (1938), *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard.
- Vercier, Bruno, “Préface”, *Aziyadé*, Paris, GF-Flammarion, 1989: 7-30.
- Vercier, Bruno (1994), “Loti écrivain en son temps”, *Loti en son temps*. Colloque de Paimpol, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 9-21. [23/3/2022], <https://doi.org/10.4000/books.pur.33368>.
- Verret, Arnaud (2020), “La formation de l’écrivain. Étude d’un enjeu de la correspondance zolienne”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 120/3: 675-684.

Zola, Émile (1865), *La Confession de Claude*, Œuvres complètes, Paris, Nouveau Monde, 2002, vol. 1: “Les débuts (1858-1865)”.

Zola, Émile (1907), *Correspondance. Lettres de jeunesse*, Paris, Fasquelle.

Ilaria Vidotto est *première assistante diplômée* en linguistique et stylistique de l'Université de Losanna. Sa thèse, proposant une étude stylistique de la comparaison chez Marcel Proust, a été publiée en 2020 chez Classiques Garnier (*Proust et la comparaison vive*). Ses publications portent sur des auteurs de la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (Proust, Balzac, Aragon, Camus, Duras, Radiguet), ainsi que sur des questions stylistiques et rhétoriques. Ses recherches actuelles sont consacrées plus particulièrement aux œuvres de jeunesse comme catégorié stylistique et socio-poétique. | Ilaria Vidotto is *première assistante diplômée* in linguistics and stylistics at the University of Losanna. Her thesis proposes a stylistic study of comparison in Marcel Proust and was published in 2020 by Classiques Garnier (*Proust et la comparaison vive*). His publications focus on French literature of the 19th and 20th centuries (Proust, Balzac, Aragon, Camus, Duras, Radiguet), as well as on stylistic and rhetorical issues. His current research focuses on *juvenilia* as a stylistic and socio-poetic category.



## Il rapporto con la letteratura nel cinema di Jane Campion

The relationship with literature in Jane Campion's cinema

Anita Trivelli

Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Il cinema di Jane Campion mostra una costante attenzione per gli aspetti formali della narrazione cinematografica, mentre esplora le strutture del patriarcato e apre nuovi orizzonti per scardinare ruoli e rapporti di potere consolidati. Nei cinque film direttamente ispirati da testi poetici e letterari – argomento del saggio – la cineasta neozelandese rilegge con un originale stile anticalligrafico i materiali di partenza alla luce della contemporaneità e delle asimmetrie relazionali, scandendo una esemplare «dialettica tra cinema e letteratura»: dalla scrittura come salvezza (*Un angelo alla mia tavola; An Angel at My Table*) ai bagliori della poesia (*Bright Star; Id.*), addentrandosi nelle ambiguità del desiderio (*Ritratto di signora; The Portrait of a Lady*) e negli abissi della psiche (*In the Cut; Id.*) e del rimosso (*Il potere del cane; The Power of the Dog*). | Jane Campion's cinema shows a constant attention to the formal aspects of film narration, while exploring the structures of patriarchy and opening up new horizons to undermine established roles and power relationships. In her five films directly inspired by poetic and literary texts – the subject of this essay – the New Zealand filmmaker reinterprets the starting materials with an original anticalligraphic style in the light of contemporaneity and relational asymmetries, articulating an exemplary «dialectic between cinema and literature»: from writing as salvation (*An Angel at My Table*) to the flashes of poetry (*Bright Star*), delving into the ambiguities of desire (*The Portrait of a Lady*) and into the abysses of the psyche (*In the Cut*) and of its removal (*The Power of the Dog*).

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

cinema, letteratura, stile, adattamento, genere | cinema, literature, style, adaptation, gender

Esulta donna di canto  
esulta giovane donna,  
stanca poetessa d'ordine universale  
e canta nutrita di nulla  
tutti i bei fiori sciogli  
che hai dentro la prima parola.

Alda Merini, *Invito alla poesia/Canzone conviviale di primavera*

Jane Campion ha dichiarato che quando iniziò a occuparsi di cinema si considerava una scrittrice, e la sua sensibilità nei confronti della letteratura deve certo qualcosa sia all'impegno professionale dei genitori nell'arte teatrale sia alla pratica della scrittura da parte della madre. I suoi film raccontano storie di formazione e di ordalie personali, descrivendo i rapporti tra donne e uomini nella società patriarcale con uno sguardo antropologico e una costante attenzione agli aspetti formali della narrazione cinematografica. Un'attenzione che passa attraverso la sperimentazione di un linguaggio alternativo e trasgressivo, capace di esprimere la profonda e mai scontata rivolta alle regole, condotta soprattutto dalle sue protagoniste<sup>1</sup>.

Nei testi poetici e letterari che ispirano direttamente cinque dei nove suoi lungometraggi, la cineasta neozelandese rilegge la complessità di queste dinamiche mettendo in discussione ruoli e rapporti di forza pre-costituiti. Una rilettura anticalligrafica, che interpreta i materiali di partenza (scelti per passione ma anche per il loro valore autobiografico) alla luce della contemporaneità e delle asimmetrie relazionali, nella sfera privata e in quella sociale<sup>2</sup>. “Si potrebbe dire – scrive Estella Tincknell – che le versioni di Campion di fonti letterarie come *The Portrait of a Lady* o *In the Cut* costituiscono un ‘director’s cut’, autorevole ma non necessariamente definitivo” (2013: 6)<sup>3</sup>. E la stessa cineasta ha così spiegato in una intervista occasionata dall'uscita del suo ultimo film tratto da un romanzo *The Power of the Dog*: “Quando si adatta un libro non si vuole semplicemente adorarlo, ma usare la visione che ha costruito e basarsi su quella per guardare oltre. Si sta creando qualcosa di nuovo, come quell'oggetto in se stesso” (Canfield: 2021).

In estrema sintesi, la pratica di adattamento della cineasta neozelandese è esercitata in modo per così dire “diffuso”, ed è giustamente concepita da Tincknell come trasgressiva e originale rivisitazione/ri-scrittura

di materiali preesistenti, che interconnette letteratura, mito, identità culturale e cinema. Nel rapporto diretto con la letteratura i film campioniani non funzionano infatti come semplici trasposizioni “fedeli” dei testi letterari, come una loro mera illustrazione per immagini (e suoni), bensì innescano una operazione “dialettica fra cinema e letteratura”, come sosteneva André Bazin nel suo influente saggio del 1951 *La stilistica di Robert Bresson*, dedicato al film *Journal d'un curé de campagne* (*Il diario di un curato di campagna*, Bresson, 1950) (1984: 132). Del resto, le parole che seguono del critico francese mostrano una significativa sintonia con quelle appena citate dalla stessa cineasta: “Non si tratta più qui [nel film bressoniano] di tradurre nel modo più fedele e intelligente possibile, ed ancor meno di ispirarsi liberamente, pur con amorevole rispetto, in vista di un film che raddoppi l'opera, ma di costruire sul romanzo, attraverso il cinema, un'opera al secondo grado. Non un film “paragonabile” al romanzo o “degno” di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema” (124)<sup>4</sup>.

Nel corso degli anni, la ricerca estetica campioniana procederà attraverso intuizioni visive esemplari, dotate di una forza di significazione relativamente autonoma rispetto al racconto e tali da evidenziare l'adesione emozionale e insieme l'attivazione intellettuale che è caratteristica del suo cinema, e che la stessa cineasta riconduce al magistero bressoniano (Campion, 2009: 10). È il segno di una drammaturgia difforme rispetto a quella dominante, e che ha il gusto di giocare con il punto di vista della narrazione, combinando il tono dell'osservazione (apparentemente) distaccata con la sottile conoscenza dell'intimità dei personaggi.

Quieta e inesorabile, Campion accorda tra loro dolcezza e crudeltà, sogni di felicità e apocalisse, tenendosi lontana dall'inverosimile grazie all'ancoramento al suo sguardo antropologico che fonda la appassionata riflessione sull'essere umano e orienta l'intero suo cinema. La sua caleidoscopica pratica realizzativa, dalla messa a punto delle sceneggiature (originali e di matrice letteraria) alla *mise en scène*, ci consegna così una tomografia umana ideata da una autrice “moralista, che si interroga sui misteri dell'esistenza, sul mondo in cui viviamo, sul bene sul male e sul doppio volto dell'essere umano, senza tuttavia giudicare i suoi personaggi” (Ciment: 2014: 193).

È su questa dominante, infatti, che si articolano i temi più diversi della sua opera: la (parziale) autobiografia, l'anamnesi, il perturbante, la famiglia, l'ordine borghese, il patriarcato, la psiche e la condizione del maschile

e del femminile, infine il ruolo dell'arte e della bellezza. Ed è lungo questo asse che si sviluppano sia il suo lavoro di scrittura (per sceneggiature originali e di matrice letteraria), sia la direzione degli attori, che fa affiorare le ambiguità profonde dell'essere umano tramite i corpi e i volti delle sue figure umane, ovvero dei personaggi, che il cinema tradizionale presenta quasi sempre come unidirezionali, perché investiti della funzione di eroine, (s)oggetti di identificazione per il pubblico.

Estranea a sociologismi e psicologismi, la regia campioniana si dispiega dunque all'insegna di distintivi tratti autoriali che sono esaltati nelle strategie di adattamento letterario: l'allentamento dei tradizionali nessi narrativi (di causa-effetto, azione-reazione), il rifiuto di indugiare sulle motivazioni comportamentali dei personaggi, la garanzia di ampio spazio per le loro ambiguità e contraddizioni, le interpolazioni extradiegetiche, l'attenzione al paesaggio.

“Grande paesaggista del cinema contemporaneo” (Ciment: 2014:192)<sup>5</sup>, nei suoi film Campion rende del resto il paesaggio palcoscenico privilegiato di uno “spettacolo antropologico” (Mosca 1994: 93), in cui la presenza di verde e flora (prati, fiori, arbusti, cespugli, piante, alberi e fusti secolari) concorre alla creazione di storie e atmosfere, permeandole di un “sentimento panico dell'universo” (90)<sup>6</sup>.

Tutt'altro che sfondi decorativi di maniera, i boschi, le foreste, il *bush*, i parchi e i giardini del cinema campioniano, ora rigogliosi e aggrovigliati, ora ordinati e odorosi o spettrali e isteriliti, fiancheggiano le vicende messe in scena rendendo la natura non un luogo di (ri)conciliazione e accoglimento, quanto piuttosto un paesaggio dell'anima, specie di quella femminile, in sommovimento e subbuglio. E l'alternanza di luci e ombre, il contrasto tra i luminosi *en plein air* e gli interni opachi e scuri è la cifra luministica della regia campioniana, improntata a un gusto personale del colore, significativamente embricato al suo modo di concepire la narrazione cinematografica: “Dal momento che ho fatto degli studi artistici, provo un piacere sensuale con il colore. [...] Le storie in se stesse non mi bastano. È come in letteratura, è lo stile che conta. Tutto dipende dallo stile, dal tono, dalla personalità di chi racconta” (Ostria, 1991: 31).

Come vedremo, nei suoi adattamenti letterari la *stilistica* di Jane Campion esercita originalmente la baziniana “dialettica fra cinema e letteratura”, in virtù di una *poiēsis* registica che esalta la pratica cinematografica come un *fare* poetico e artigianale.

## 1 La scrittura come salvezza: *Un angelo alla mia tavola*

Nato come miniserie televisiva, poi scorciata per la circuitazione cinematografica, *An Angel at My Table* (*Un angelo alla mia tavola*, 1990) è ispirato all'autobiografia in tre libri della scrittrice Janet Frame, due volte candidata al Nobel per la letteratura e nume tutelare della poesia e della letteratura neozelandese. La scoperta di Frame era stata precoce da parte di Jane, che a quattordici anni aveva letto il suo primo romanzo, *Owls Do Cry* (*Gridano i gufi*, 1957), ed era stata conquistata dalla sua “voce poetica, potente e predestinata – una bellissima e misteriosa voce dell’anima” (Campion: 2010: 5)<sup>7</sup>. Una voce “predestinata” ad un’erronea diagnosi di schizofrenia (con 8 anni di manicomio e oltre 200 elettroshock), e al conseguente cascame nosografico dell’interpretazione della sua opera alla luce della malattia mentale; un nesso che si era rivelato assurdo agli occhi di Campion quando, incontrando la scrittrice anni dopo, aveva potuto notare quanto fosse in realtà “divertente, arguta e profondamente sana di mente” (9).

Le analogie colte da Jane in quella lettura adolescenziale tra l’infanzia di Frame e la propria, furono confermate nella regista dalla lettura dell’autobiografia, nel 1982. L’adattamento della trilogia, che ridusse a una novantina le oltre 400 pagine del testo originale, vide l’attiva collaborazione alla sceneggiatura di Laura Jones, poeta e artista visiva che tornerà a collaborare con Campion per *The Portrait of a Lady* (*Ritratto di signora*, 1996), e apportò modifiche significative sia in sede di scrittura sia durante le riprese. Furono diminuite le scene in cui nel testo letterario la protagonista riflette sulla scrittura e fu ridotto lo spazio del personaggio di Lottie, la madre di Frame, come lei appassionata narratrice e poeta. Restarono invece le relazioni sororalì, un tema caro a Campion e centrale in film come *Sweetie* (1989) e *In the Cut* (2003).

Il titolo del film, come quello dell’autobiografia, indica l’ispirazione poetica, nell’accezione condivisa da Campion e Frame: l’angelo che viene a posarsi sul tavolo da lavoro è una citazione di Rilke, presente nell’esergo del secondo libro della trilogia. La regista si addentra nella visione del mondo della sua protagonista con una narrazione lineare ma non priva di ellissi; e l’inserimento di inquadrature ad alta densità emozionale porta le scene a scorrere come “piccole diapositive” (Cordaiy 1999: 77), per corrispondere al flusso dei ricordi che l’impresa autobiografica seleziona e organizza.

“Dentro le mura” dell’istituzione medico-psichiatrica si consuma l’ultima *tranche* di una programmazione sociale bigotta e conformista,

che relega nell'emarginazione coloro che non stanno nei ranghi<sup>8</sup>. Janet matura presto questa consapevolezza, sin dai banchi di scuola, nonostante l'eccezione positiva del maestro che educa gli alunni alla poesia e valorizza i versi da lei composti come compito a casa. La sua sensibilità non è puramente autoreferenziale, ma investe il modo in cui percepisce ed elabora gli accadimenti del suo tempo: quando nel vecchio cimitero di Dunedin sussurra gli ultimi versi di una poesia di Wystan Hugh Auden (*September 1, 1939*), nella quale l'autore esprime la propria ripugnanza e sofferenza per l'invasione nazista della Polonia; e quando, trovandosi con le sorelle e alcune amiche che plaudono al bombardamento atomico del Giappone, non si unisce al coro e torna indietro allontanandosi da loro visibilmente turbata<sup>9</sup>.

*An Angel at My Table* si chiude con Janet che scrive nella sua roulotte al frinire dei grilli e accenna un sorriso compiaciuto sulla frase che ha appena creato, scandita dalla voce over: "hush, hush, hush..... l'erba, il vento, l'abete e il mare dicono hush, hush, hush". Sono parole che invocano il silenzio e la natura, poetica e incarnata, con cui il film si era aperto (l'erba e l'ondulato paesaggio neozelandese avevano accolto la Janet neonata e bambina). Ora è la Janet matura a recuperarla nella sua scrittura, dopo peripezie e allontanamenti: a celebrarla come luogo di resilienza e di viscerale ricongiungimento alle origini, alle proprie radici.

## 2 Tra accensioni, rêverie e ambiguità del desiderio: *Ritratto di signora*

Grazie al successo di *An Angel at My Table* e di *The Piano*, Jane Campion può dedicarsi a un nuovo ambizioso progetto, l'adattamento del romanzo "notoriamente infilmabile" di Henry James *The Portrait of a Lady*, che diventerà nel 1996 un film omonimo in costume d'ambientazione ottocentesca (come *The Piano* e in seguito *Bright Star*), ed è a tutt'oggi l'unica trasposizione cinematografica di questa opera jamesiana. Ne è protagonista Isabel Archer, una giovane americana originaria del New England, bella, intelligente e diventata ricca grazie a una eredità, che vedrà infrangere i propri sogni e aspirazioni contro il muro dell'infelicità coniugale<sup>10</sup>.

Raffinato film di formazione, *The Portrait of a Lady* si interroga sulla manipolazione esercitata nei rapporti umani, sulla ricerca di libertà e sull'assunzione di responsabilità del proprio essere al mondo. Questioni

che Campion racchiude significativamente ad anello tra due suggestivi giardini: uno edenico e mitico, all'inizio, con voci femminili fuori campo che descrivono l'emozione del bacio e le loro aspettative amorose; l'altro isterilito e innevato, alla fine<sup>11</sup>. Una ambientazione paesaggistica congeniale al capolavoro del "romanziero-giardiniere" Henry James, che ha creato con quest'opera una delle più problematiche e affascinanti eroine letterarie, espatriata come lo stesso scrittore (e molti personaggi dei suoi romanzi), e che si ipotizza sia stata ispirata alla figura di Minnie Temple, l'amata cugina di James prematuramente scomparsa e da lui mai dimenticata<sup>12</sup>.

L'adattamento condensa le circa 600 pagine del libro in due ore e un quarto di film: regista e sceneggiatrice (ancora Laura Jones) hanno eliminato i primi undici capitoli, insieme ai dettagli delle storie d'amore secondarie e alle articolate analisi jamesiane sui personaggi, e ridotto drasticamente il tema dello scontro tra Vecchio e Nuovo Mondo, conservando però i dialoghi originali tratti selettivamente dal romanzo. Perno della regia campioniana è il percorso esperienziale della protagonista, contrassegnato dalle pittoresche qualità luministiche della messa in scena, dai marcati chiaro-scuro ambientali ed emozionali. Isabel è una giovane donna ardente di scoprire la vita e i suoi bagliori: "C'è una luce – dice – che deve accendersi. Non riesco a spiegarlo a parole, ma so che c'è". Un luminoso motivo esperienziale che sostanzia l'intero discorso campioniano: la spinta delle sue eroine verso l'esplorazione di se stesse e del mondo.

L'aderenza del film alle *location* e stagionalità del romanzo è in sintonia con il vissuto della protagonista jamesiana che, come altre coeve eroine letterarie (Emma Bovary, Effi Briest, Jane Eyre, Anna Karenina), è chiamata ad affrontare un viaggio esistenziale per definire la propria identità di donna. Un viaggio del tutto coerente con il pensiero della cineasta, che interviene sul romanzo rafforzando l'indole prevaricatrice di Osmond e rendendo esplicita la carica di erotismo che la scrittura di James tiene invece sotto controllo.

A tal fine Campion aggiunge una serie di significativi inserti extradiegetici: il trasognato prologo contemporaneo con le voci femminili fuori campo che parlano del bacio e il giardino edenico con giovani donne-ninfe di razze diverse (bianche, nere, meticce, maori) che danzano silenziose guardando in macchina. E, ancora, le immagini mentali di Isabel contornata dai corteggiatori, una *rêverie* dettata dal suo desiderio di essere sedotta e di provare piacere: "Il mio scopo era quello di rendere fisiche

le situazioni – ha spiegato Campion – di sviluppare gli elementi sessuali che [nel romanzo] erano soltanto suggeriti, di dare a Isabel delle fantasie” (Ciment 1996: 178). Questo *rendere fisiche le situazioni* è un tòpos del cinema campioniano, l’indice di uno sguardo tattile, aptico, dichiarato sin dal titolo del film che è (in)scritto su una mano femminile.

L’onorismo deflagra con la terza scena immaginaria del film, quella del viaggio esotico di Isabel, *My Journey 1873 (Il mio viaggio 1873)*, girato in bianco e nero come nel cinema muto. Questo *home movie* psichico della protagonista funge da ironico e anacronistico siparietto autoriflessivo (nel 1873 il cinema non è ancora nato), e sventaglia una raffica di immagini allucinatorie che ossessionano la mente della ragazza, ormai plagiata dal fascino seduttivo di Osmond<sup>13</sup>.

Nel rapporto di Isabel con Osmond, e con gli altri suoi corteggiatori, si mescolano il desiderio femminile e le strategie maschili, consolidate nel sociale, per il controllo e il potere emozionale. La giovane donna è quanto mai vulnerabile ed esposta a contraddizioni e ambiguità: rivendica la propria libertà (all’inizio dice con baldanza di non volersi sposare), ma poi affida il suo destino a un uomo paludato e dal vissuto oscuro. Entusiasta della “luce che deve accendersi”, finirà invece nel cono d’ombra di un innamoramento vorticoso e insidioso.

“La relazione tra idealismo e sofferenza che è nel cuore del romanzo di James” (McHugh, 2009: 146) è perfettamente indicata da Campion anche negli abiti e nelle capigliature di Isabel. I suoi vestiti sono dapprima sobri e privi di costrizioni, qualche ricciolo dei capelli sfugge da un morbido toupet; una volta sposata appare imprigionata in sontuosi abiti da sera, corsetti mozzafiato e cappelli con velina, la testa imbrigliata in acconciature rigide e severe.

La conclusione del film riconduce al motivo iniziale del bacio e del giardino. Tornata da Roma nell’inglese Gardencourt per le esequie del cugino, dopo essersi abbandonata brevemente al bacio del suo più accanito pretendente Goodwood nel giardino innevato, Isabel fugge al *ralenti* e sulla soglia di casa si volta all’improvviso. Il suo sguardo smarrito e inquieto è rivolto verso qualcosa che non vedremo e che chiude il film, incorniciando in un fermo fotogramma l’enigmatico futuro della protagonista: una conclusione aperta e in sospensione che radicalizza le tensioni e le polarità insite nell’opera letteraria<sup>14</sup>.

### 3 *In the Cut*: dalla superficie del visibile alle profondità della psiche

Da un romanzo contemporaneo, un crudo thriller erotico narrato in prima persona da una donna, è tratto invece *In the Cut* (2003), che prende il titolo dall'omonimo libro del 1995 di Susanna Moore, co-sceneggiatrice del film con la regista, al cui centro troviamo una riservata professoressa newyorkese, Frannie, coinvolta nel caso di un efferato serial killer<sup>15</sup>.

Duro e a tinte fosche, questo lavoro è una nuova declinazione dell'indagine di Campion sulle relazioni affettive e amorose; e, sulla scorta del testo di partenza, evidenzia il legame tra sesso e violenza, amore e morte, paura e desiderio, per poi sabotare questi tradizionali binarismi, in particolare rovesciando il finale della fonte letteraria: la protagonista campioniana infatti non viene assassinata, ed è anzi lei stessa ad uccidere il criminale per legittima difesa.

*In the Cut* è il primo film girato da Campion negli Stati Uniti, circostanza che la orientò a tener conto dell'iconografia e delle atmosfere di un certo cinema americano degli anni Settanta<sup>16</sup>. Il titolo richiama l'idea di una fenditura, di un incavo-nicchia in cui rifugiarsi, nella coscienza che il marchio, il "taglio" interiore, inferto da abusi e sofferenze, è destinato a restare indelebile. Per la protagonista la passione per la scrittura e la poesia non è l'esercizio o la ricerca di una vocazione, quanto piuttosto il cerebrale accumulo di un surrogato intellettuale della vita. Il puntiglioso repertorio linguistico che Frannie sta raccogliendo è il suo modo di "dare un ordine" al mondo; dunque, idealmente, di controllarlo, di governare la sfuggolezza e l'imprevedibilità della vita. Mentre cerca riparo dai traumi precoci della sua esistenza, la cineasta la espone all'irrazionalità dell'attrazione, al rischio di (af)fidarsi all'altro nell'innamoramento.

È significativo che il primo indizio di questa trasmutazione esistenziale (e narrativa) sia affidato allo sguardo della sua personaggio: mentre Frannie scende nel sottoscala del Red Turtle (il locale dove si è incontrata con un suo studente) per andare in bagno, assiste alla fellatio di una coppia nella semioscurità e resta a fissare la scena, sorpresa e conturbata dalla inattesa visione. Campion ha ricondotto questa discesa a *Alice's Adventures in Wonderland* (*Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, 1865) con la protagonista che "si cala nel buco del coniglio o giù dalle scale e si ritrova in un mondo diverso. Improvvisamente questa donna, per la quale le parole hanno rappresentato tutto, è trasportata in un luogo dove le parole

le sfuggono, dove le parole non bastano neanche più” (Paolillo 2004: 229).

Le parole possono (forse) servire per la superficie del visibile, per annotare spunti linguistici e suggestioni poetiche, ma sono insufficienti per addentrarsi nei meandri inesplorati dell’intimità di Frannie, nelle profondità insondate della sua psiche. Come le altre eroine campioniane, anche lei è impegnata a (ri)definire la propria identità, affrontando il rimosso del proprio vissuto. Si tratta di uno snodo cruciale della trasposizione cinematografica del romanzo, che la regista rielabora imbastendo una storia d’intimità e amore, “descritta in modo antiromantico” (Ciment, 2014: 158), ed epurata dal racconto letterario in prima persona<sup>17</sup>.

Inoltre, il film introduce alcuni inserti extradiegetici, a partire dall’incipit, con le immagini oniriche di una pioggia di petali e di una danzatrice sul ghiaccio, cui segue la scia insanguinata delle lame dei pattini che incide il titolo sulla pista di ghiaccio. Il passato di Frannie viene approfondito con l’invenzione di alcune scene *d’antan* sulla trama familiare e l’ampliamento del motivo del doppio e del ruolo di Pauline, che nel romanzo è un’amica di Frannie, mentre nel film diventa la sua sorellastra (con la quale ha un rapporto molto forte): una ricorrente dualità femminile che *In the Cut* s’incarica di conciliare.

Ricomporre questa dualità significa ordire un rito sacrificale<sup>18</sup>. Ed è proprio la componente ritualistica del film a costituire l’elemento più originale e deviante rispetto alla matrice letteraria e ai canoni del genere cinematografico di riferimento. Questa funzione è assolta dagli inserti magico-visionari appena ricordati, che vengono reiterati quattro volte con lievi variazioni, ricostruendo la trama familiare di Frannie e Pauline: nell’incipit; durante una conversazione tra Frannie e Pauline; dopo l’uccisione di quest’ultima; e infine al faro, quando il serial-killer sta per uccidere Frannie.

Nell’ultima cruciale divergenza rispetto al testo letterario, al faro sull’Hudson, Frannie indossa la giacca del suo innamorato, il poliziotto Malloy, con la pistola di lui nella tasca che sarà decisiva per la sua salvezza (nel romanzo la appende per volere del serial killer). La *location* di questo finale conferma il riferimento del film al romanzo di Virginia Woolf *To the Lighthouse* (*Gita al faro*, 1927), che peraltro Frannie, durante una lezione, aveva invitato i suoi studenti a leggere, ammonendoli di non commettere l’“errore logico” di confondere “flusso di coscienza” con “flusso di conoscenza”.

Ribellione alla predestinazione e possibilità di agire per cambiare la propria sorte confermano il timbro autoriale di questo adattamento, che

celebra “la vertigine del desiderio fisico” (Ciment, 2014: 145) con la riappropriazione del corpo della protagonista e, in definitiva, del suo destino.

A fronte di un approdo diametralmente opposto a quello letterario, la regista ha aderito alla scabra scrittura di Moore adottando uno stile di regia apparentemente “accidentale” (avvalorato dal ricorrente uso della cinepresa a mano), quanto mai appropriato al clima inquietante dell’ambientazione e agli umori febbrili dei personaggi. La ricercatezza formale, una combinazione di elementi tradizionali (la classicità del genere) e trasgressivi (lo sguardo “sporco” underground), concorre alla mirabile coesione del racconto filmico, in cui l’incertezza resta sovrana anche con la sopravvivenza della protagonista.

Col suo fardello di lutti e travisamenti, *In the Cut* è dunque un’altra storia di resistenza femminile, che consacra il sopravvento della pulsione vitale sulla violenza e la distruzione, affrancando l’eroina dalle proprie ossessioni e da modelli di comportamento autolesionistici. La conclusione del film – con la sorte indefinita della relazione amorosa – si ricongiunge idealmente alle immagini instabili e sfuggenti della sua apertura, schegge iniziali di un nuovo puzzle relazionale, fatto di sogni d’amore e tradimenti, di autarchia affettiva ed esplosione del desiderio, di lacerazioni e ricongiungimenti. Una condizione umana dalle venature autobiografiche, che si (ri)compone nell’equilibrio stilistico e diegetico della messa in scena, nonché in una temperata fiducia nel futuro.

#### 4 La lucentezza poetica di *Bright Star*

Mentre stava scrivendo *In the Cut*, Jane Campion iniziò a pensare il film su John Keats, che si realizzerà in *Bright Star* (2009), quarta sua opera d’ispirazione letteraria (e terza di ambientazione ottocentesca), che descrive la storia d’amore tra Keats e Fanny Brawne, spezzata dalla prematura scomparsa del poeta, morto di tubercolosi a Roma nel 1821, a soli 25 anni e sostanzialmente sconosciuto.

L’osservazione dei comportamenti della figlia Alice, ormai adolescente, sarà una dichiarata ispirazione per l’eroina del suo film: la stessa Fanny era in fondo poco più che adolescente, ed “è attraverso i suoi occhi” (Campion, 2009: 6) che la regista imbastisce il racconto, sulla scorta della corrispondenza intrattenuta da Keats con la sua amata e dell’empito poetico da lei suscitato<sup>19</sup>.

Fondamentale per la elaborazione del film è stata la biografia dedicata a Keats da Andrew Motion, letta da Jane Campion nel 2001. Poeta egli stesso, Motion fu consulente alla sceneggiatura scritta da Campion e seguì le riprese. Peraltro, la regista era una grande ammiratrice di *Ode to a Nightingale* (*Ode a un usignolo*), (re)citato in *An Angel at my table*, e affida a Frannie due versi keatsiani in *In the Cut* (*La Belle Dame sans Merci; La bella dama senza pietà*).

Il titolo *Bright Star* è mutuato dall'omonimo sonetto dedicato da Keats a Fanny, musa ispiratrice della più feconda stagione creativa del poeta, e perno narrativo del film. Campion è impegnata a restituire le affinità elettive dei due giovani innamorati senza concessioni ai cliché del melodramma sentimentale e con il gusto competente di ambientare la loro storia in un paesaggio di matrice impressionista (la brughiera di Hampstead Heath, a nord di Londra, dove Fanny abitava nel primo ventennio dell'Ottocento).

Pennellate comportamentali e relazionali tratteggiano la figura del grande poeta inglese: il suo carattere orgoglioso ma mai superbo, i patimenti, la tempra da sognatore, eppure saldamente ancorata a uno sguardo vigile e potente sul mondo<sup>20</sup>. Quest'ultimo tratto è cruciale nella regia campioniana, perché evidenzia l'originale concezione estetica di Keats, la sua fiducia nell'"autenticità dell'immaginazione" (Hebron, 2008: 22), per il superamento dei binarismi fondativi della tradizione romantica, *in primis* l'opposizione tra vita e arte.

Lontana da ogni sentimentalismo la messa in scena campioniana ci accompagna nella scoperta della statura poetica di Keats da parte di Fanny, seguendo lo sguardo curioso e intelligente della ragazza, a cui la cineasta ha affidato il punto di vista della narrazione: una strategia estetica e discorsiva che va ben oltre il film biografico convenzionale. La fragranza della materia (dal paesaggio naturale ai corpi e alla voce umana) e il fine equilibrio tra immagini e parole sono i punti fondamentali della regia campioniana: "La forma è [appunto] il contenuto che affiora" (Ciment, 2014: 174), ha dichiarato la cineasta citando Victor Hugo<sup>21</sup>. L'elegante qualità pittorica del film (da Vermeer per gli interni, agli impressionisti e a Constable per gli esterni) è esaltata negli *en plein air* dalla presenza di alberi, piante e fiori tanto riconducibili all'immaginario di Keats quanto in sintonia con quello di Campion.

Dopo l'iniziale indicazione temporale, *Bright Star* sospende ogni cronologia cronachistica degli eventi, raccordando per segmenti narrativi

l'evoluzione del sentimento amoroso (e le sue complicazioni), con un procedimento in flusso, "coscienziale". "Ho la sensazione di essere sul punto di dissolvermi", così scrive il poeta a Fanny per descriverle le sue emozioni, dopo le prime effusioni amorose e i primi baci. E' l'estate del 1819, un anno che sarà coronato dalla stesura di *Ode to a Nightingale*, *Ode on a Grecian Urn* (*Ode sopra un'urna greca*), *Ode on Melancholy* (*Ode sulla malinconia*), un trittico magistrale che dopo la morte del poeta sarà celebrato dalla critica come una vetta della sua opera. I versi che lo compongono sono scanditi nel film per frammenti, che esaltano l'intreccio dell'afflato poetico e del sentimento amoroso.

Anche in quest'opera la cineasta associa, sin dall'inizio, la quotidianità con il vissuto della sua eroina. Il film si apre con le inquadrature molto ravvicinate della cruna di un ago in cui entra il filo, poi dell'ago che trapunta un tessuto, dell'impuntura resa visibile, subito seguita da una figura femminile, quella di Fanny, ripresa a distanza e intenta a cucire accanto a una finestra. Tale apertura è all'insegna della luce e rinvia alla matrice autoriflessiva del film: nella primissima inquadratura il filo entra nella cruna come una guizzante fenditura luminosa sullo schermo nero, mentre compare accanto all'ago, a mo' di ricamo, l'iscrizione del titolo *Bright Star*. Le successive inquadrature sono imbevute del chiarore del tessuto, e infine una morbida luminosità che filtra dalla finestra rischiarla la ragazza presa dal suo lavoro, una sorta di *tableau vivant* alla Vermeer.

Queste immagini inaugurano la qualità pittorica e luministica del film, un indice stilistico della autorialità campioniana che investe le questioni affrontate e la loro articolazione formale<sup>22</sup>. E nella scoperta che la giovane farà del talento di Keats, l'atto del cucire e quello poetico saranno accostati nella loro fragrante matericità: la "trama" del tessuto trapuntato nel primo, la "tessitura" della parola poetica nel secondo, che si dà nel ritmo e nella sonorità dei versi.

La relazione sentimentale dei protagonisti diventa il luogo di coalescenza di motivi diffusi nell'intera opera campioniana: la tattilità, la scoperta del sentimento amoroso (che qui prevale sul discorso sessuale), la sua solidarietà con la poesia, la difficoltà di integrarlo alle regole sociali, il film di formazione, la bellezza della natura come contraltare problematico del dolore e della morte.

## 5 *Il potere del cane: un (post)western esistenziale*

Dopo il *tour de force* della serie televisiva *Top of the Lake* (2013-2017, due stagioni, 13 episodi) e la tentazione di congedarsi definitivamente dai set cine-televisivi, Jane Campion sente nuovamente il richiamo della letteratura e adatta per il grande schermo *The Power of the Dog* (*Il potere del cane*, 2021), il quinto dei tredici romanzi di Thomas Savage, pubblicato nel 1967 e ritenuto il capolavoro dello scrittore statunitense. Ambientato in un ranch del Montana nel 1924, il libro appartiene alla narrativa western e racconta con tono antiepico la storia di due fratelli, rampolli di una complicata dinastia di mandriani, sollevando questioni scabrose e in anticipo sui tempi nella rappresentazione della sessualità repressa<sup>23</sup>.

Alle prese con un genere cinematografico ipermascolino per eccellenza, Campion aderisce allo stile asciutto del romanzo con una messa in scena minimalista dalle venature “gotico-noir”, realizzando un “post-western”, come lo ha definito lei stessa, che rovescia la mistica virile dell’epopea del West smascherando il Mito del Sogno Americano<sup>24</sup>. La cineasta coglie con acutezza la matrice autobiografica del romanzo, che esplora la mascolinità dalla prospettiva di un ricco ranchero gay, Phil Burbank, barricato dietro un ostentato machismo omofobo e misogino. Da sempre in coppia con il fratello George, Phil non tollera il matrimonio di quest’ultimo con la vedova Rose e l’arrivo, insieme con lei, del figlio adolescente Peter. Mosso dall’odio, Phil bullizza Peter definendolo una “femminuccia” e spinge Rose all’alcolismo. Phil tace con tutti sulla sua omosessualità, che gli è stata rivelata anni prima dal suo mentore Bronco Henry, un eroico cowboy ormai scomparso. E in un momento finale di trovata intimità, Peter ha modo di avvelenarlo nascostamente, favorendo il riscatto della madre e del suo matrimonio con George.

Per la scrittura del film, condivisa con Tanya Seghatchian (già produttrice di *Bright Star* e *Top of the Lake*), la regista svolge diverse ricerche: dagli scambi con studiosi di Savage e con Annie Proulx, all’incontro con gli eredi dello scrittore e all’esplorazione dei luoghi dove aveva vissuto. Restando “remotely loyal to the work” (“lontanamente fedele all’opera”), seleziona ciò che le serve e cambia del romanzo quanto ritiene necessario per farlo “brillare come film”: sviluppa visivamente dettagli appena accennati nelle pagine del libro, mantiene le dinamiche familiari psicologiche e approfondisce il personaggio femminile di Rose, evidenziando il suo intrappolamento e isolamento nella passività domestica borghese in casa Burbank, mentre cerca di sfuggire al sadismo del cognato.

L'idea iniziale era quella di raccontare la storia seguendo le stagioni; poi fu abbandonata e si adottarono a mo' di intercalari letterari i capitoli, già presenti nel romanzo, un espediente che per Jane soddisfavà "il bisogno di avere respiro". Diversamente dal libro, Phil non va a cavallo nel suo vasto ranch vestito di tutto punto come il fratello George. Abbigliato da rude mandriano, indossa lo Stetson, il tradizionale cappello in feltro dei cowboy, e i chaps, i gambali per proteggere le gambe a cavallo, qui dalle frange tentacolari che richiamano quelle dei satiri, come ha spiegato Campion. Dal romanzo sono stati eliminati i flashback sull'infanzia dei fratelli Burbank e le parti in cui si racconta retrospettivamente di Bronco Henry, che resta però una pervasiva figura fantasmatica dell'immaginario di Phil<sup>25</sup>.

Campion disegna un universo cupo e letale, blindato in segreti e reticenze, che converte l'*Heimatfilm* dell'epopea western in un claustrofobico *Spiel*film, a fronte di vaste *location* all'aperto e di imponenti paesaggi naturali<sup>26</sup>. Ed è proprio l'austero paesaggio "incombente" del Selvaggio West, il recinto collinare e montuoso dell'ambientazione, incastonato tra distese e vallate, a incarnare la potente presenza materica, caratteristica del cinema campioniano, che affianca e completa l'*embodiment* dei personaggi nel loro continuo passaggio tra dentro e fuori, fino in fondo. Su quel paesaggio dal "carattere struggente, solitario e terribile" (Proulx, 2017: 287)<sup>27</sup> è infatti scolpita, come sul corpo del film, una forma che va cercata con lo sguardo, che deve essere decifrata, il cane del titolo (che rinvia al biblico Salmo 20): discernimento di una visione possibile solo per occhi che riescono a vedere l'invisibile, l'oltre: "Gli occhi devono imparare a vedere ciò che è nascosto", dice Phil. Ed è in quel paesaggio-personaggio che è inciso/custodito il suo mistero inconfessabile, la sua verità, il rimosso che non può affrontare e superare. E che resta acuminato ad avvelenargli la mente, così come accadrà poi nel corpo, a compimento di un rituale sacrificale coerente con il personaggio e con lo scenario antropologico costruito dal film.

Come scrive Annie Proulx, "La vita in un luogo del genere prende – pre-tende – tutto", racchiusa in uno scenario severo, che sottrae ogni sentimentalità a questo (tardo) *American landscape novel* (e film): un paesaggio totalizzante, totalitario, "che controlla il destino" (294-295)<sup>28</sup> di chi lo abita.

"In un paesaggio c'è un volto", dice Marina Vlady nel godardiano *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Due o tre cose che so di lei*, 1967): è l'idea di un cinema antropomorfo ed olistico, di cui anche Jane Campion è protagonista con la sua pratica creativa devota alla materia, sempre impegnata a far dialogare i personaggi con gli spazi vissuti, e specialmente con la

natura. In questo film c'è, del resto, un tocco “scultoreo”, a tratti quasi contemplativo e sciamanico, nel guardare la materia, un gesto che sembra evocare il magistero di artisti ammirati dalla regista, come Joseph Beuys con le sue “living sculptures”<sup>29</sup>. L'ordalia esistenziale dei personaggi è scandita da una natura arcana, quasi metafisica, “correlativo oggettivo” dell'immaginario biblico che dà titolo al romanzo e al film.

A un certo punto Peter sfoglia un messale e il suo sguardo si sofferma sull'enigmatico, oracolare versetto che recita: “Deliver my soul from the sword; my darling from the power of the dog (Libera l'anima mia dalla spada e il mio amore dal potere del cane)”<sup>30</sup>. Il potere del cane è l'agguato del suo morso letale, lo scatenamento di impulsi incontrollabili e distruttivi che covano nell'animo umano. Peter è l'*Unheimliche* di Phil, e della sua violenta cultura di appartenenza, che torna a fare i conti con il non detto e il rimosso. Ha riconosciuto il cane (profilato) sulla montagna e ne ha esercitato il potere, compiendo un rito sacrificale che lascia nella tomba di Phil un segreto condiviso.

## NOTE

- 1 L'opera della cineasta neozelandese è stata influenzata da un variegato *background* formativo (gli studi di antropologia, belle arti e cinema), e da un ricco patrimonio esperienziale e di riferimenti artistici: dalla letteratura alle arti visive, alla fotografia, alla musica, al teatro e al cinema stesso. Per un recente studio approfondito sulla produzione cinematografica di Jane Campion ci permettiamo di rinviare alla nostra monografia *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a Top of the Lake* (2017). Le traduzioni dall'inglese e dal francese sono nostre se non diversamente segnalato.
- 2 Legami indiretti con la letteratura si riscontrano in altri tre film campioniani: *Two Friends* (*Le due amiche*, 1986), il pluripremiato *The Piano* (*Lezioni di piano*, 1993) e *Holy Smoke* (*Holy Smoke – Fuoco sacro*, 1999). *Two Friends*, sceneggiato dalla nota scrittrice e sceneggiatrice australiana Helen Garner, su un suo soggetto parzialmente autobiografico, è ispirato alle esperienze della figlia della stessa Garner e di una sua amica. Esordio nel lungometraggio di Campion, realizzato per la televisione, la consacra come regista di storie femminili. In *The Piano* la poesia e la figura di Emily Dickinson hanno ispirato l'ideazione della protagonista Ada, unitamente ad altri interessi letterari femminili ottocenteschi coltivati da Campion, *in primis* quello per le sorelle Brontë. La concezione di *Holy Smoke* ha alle spalle invece il romanzo

autobiografico di Christopher Isherwood *My Guru and His Disciple* (1980), da cui Campion intendeva trarre un film, poi non realizzato.

- 3 L'approccio interpretativo della studiosa britannica al corpus cinematografico di Jane Campion evidenzia l'anticonvenzionalità e autoriflessività delle modalità di adattamento campioniane, intese come una "pratica critica", implicata in un costante e distintivo "impegno dialogico sia con le fonti che con i discorsi delle tradizioni letterarie e cinematografiche" (2013: 4).
- 4 Per recenti aggiornamenti teorici sulla questione degli adattamenti si rinvia a Hutcheon (2011) e Stam (2019).
- 5 Utili approfondimenti sulle molteplici questioni sollevate dal paesaggio "quale interlocutore privilegiato di interrogazione sulle forme dell'immagine e del loro rapporto con l'esperienza" (Premessa: 9) sono raccolti nel numero 9 di *Imago. Studi di cinema e media* (primo semestre 2014), curato da Stefania Parigi e Giacomo Ravesi e intitolato *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*. La ricca e variegata panoramica di voci e percorsi di questo numero monografico è completata da una Bibliografia essenziale (dagli anni novanta ad oggi).
- 6 Le considerazioni di Mosca, riferite specificamente a *The Piano*, sono quanto mai pertinenti per un'artista dalla formazione antropologica (oltre che di pittura e cinema), e le riteniamo estensibili all'intera sua opera cinematografica.
- 7 Il titolo *Gridano i gufi* è una citazione da *The Tempest* di Shakespeare. La seconda parte del film apre proprio con alcuni versi di quest'opera, che suggeriscono il motivo della follia che tocca tutti gli esseri umani (atto I, scena II). I libri della trilogia autobiografica di Frame hanno i seguenti titoli originali: *To the Is-Land* (1982), *An Angel at My Table* (1984), *The Envoy from Mirror City* (1985); uscirono in un unico volume nel 1989 con il titolo *An Angel at My Table*.
- 8 *Dentro il muro* è il titolo della riedizione italiana (1990) di *Faces in the Water* (1961), il libro di Frame pubblicato in Italia originariamente nel 1963 col titolo letterale *Volti nell'acqua*. Da questo romanzo diaristico Campion ha attinto per la descrizione del ricovero e dell'internamento della scrittrice. Le parole della voce over provengono dall'autobiografia nella I e II parte del film; nella III parte sia dalla autobiografia sia da *Faces in the Water*.
- 9 Egualmente politica è l'evocazione da parte della giovane Janet, in compagnia degli amici del suo mentore, lo scrittore Frank Sargeson, di alcuni versi tratti da *The Star's Nest by My Window* (1922) di William Butler Yeats. In questa poesia, infatti, l'autore esprimeva il suo dolore e lo sgomento di fronte alla guerra civile irlandese (1922-1923). Del resto, per Janet sono proprio i poeti i più fedeli compagni di vita, da Shakespeare a Keats e a Shelley, da Dylan Thomas ad Auden e Yeats, che coi loro versi illuminano i suoi momenti più bui e infelici e sono nominati anche nel film. Inoltre, durante il suo soggiorno londinese, la scrittrice conoscerà Allan Sillitoe, estimatore del suo lavoro ed esponente di punta degli Angry Young Men (Giovani arrabbiati), il gruppo

di letterati e drammaturghi vicini ai registi del Free Cinema. Questi ultimi trassero dai suoi libri due film portabandiera del movimento cinematografico britannico: *Saturday Night and Sunday Morning* di Karel Reisz (*Sabato sera, domenica mattina*, 1960) e *The Loneliness of the Long-Distance Runner* di Tony Richardson (*Gioventù amore e rabbia*, 1962).

- 10 Nella primavera del 1880 Henry James iniziò a scrivere a Firenze *The Portrait of a Lady*, che uscì dapprima a puntate, nel novembre e dicembre dello stesso anno sul “Macmillan”, e poi fu completato e pubblicato nel 1881. Il romanzo, dal finale volutamente sospeso sulla storia e la vita della protagonista, chiude il primo ciclo dell’opera di James e fa da ponte verso la fase maggiore del suo lavoro. Nel 1908 lo scrittore licenziò per la New York Edition una revisione di *Ritratto di signora*, che è alla base della trasposizione campioniana.
- 11 Quasi vent’anni dopo, ritroveremo il motivo del giardino paradisiaco, ma come chimera, nella miniserie televisiva di Campion *Top of the Lake (Top of the Lake - Il mistero del lago*, 2013): nell’insenatura di Moke Lake, chiamata appunto “Paradise”, non si sfugge al male di vivere, a fronte dell’edenico paesaggio naturale neozelandese.
- 12 La definizione di Henry James come “romanzieri-giardiniere” si deve al celebre poeta e critico letterario statunitense Richard Palmer Blackmur.
- 13 L’immaginario dominante delle allucinazioni di Isabel è riconducibile alle sperimentazioni del cinema dadaista, da *Le Retour à la Raison* di Man Ray (1923) a *Ballet Mécanique* di Fernand Léger (1924) e *Anémic Cinéma* di Marcel Duchamp (1926). Le inquadrature di *My Journey* hanno un evidente tocco hitchcockiano e surrealista: richiamano infatti il finale di *Spellbound (Io ti salverò*, 1945), con l’anamnesi dell’incidente che è costato la vita al fratello del protagonista, e la scenografia di Salvador Dalí per la sequenza onirica dello stesso film.
- 14 Il romanzo jamesiano si chiude con la notizia, data dall’amica giornalista Henrietta Stackpole, che Isabel è ripartita dall’Inghilterra alla volta di Roma con il proposito di riappacificarsi con il marito.
- 15 In Italia il romanzo è stato pubblicato nel 1998 dalla parmense Guanda con il titolo *Dentro*. Dopo circa due anni di rimaneggiamenti e un numero di versioni più alto rispetto ai precedenti lavori della cineasta, la sceneggiatura definitiva vide la luce anche grazie al tocco collaborativo finale di Stavros Kazantzidis.
- 16 Per la riflessione sui codici del genere cinematografico, la regista ha citato come film ispiratori *Klute (Una squillo per l’ispettore Klute*, Pakula, 1971), *Chinatown* di Roman Polanski (1974) e *Taxi Driver* di Martin Scorsese (1976), sottolineando che il suo film “tratta anzitutto di personaggi e rapporti” e di questioni sulle quali “mi interrogo io stessa: sesso, vergogna, desiderio – cose che non funzionano in modo ordinato” (McHugh 2009: 144). Sul versante letterario, d’altra parte, il romanzo di Susanna Moore è a suo modo una risposta di *gender* al genere narrativo del thriller in cui esso si iscrive.

- 17 Sul set le performance attoriali sono guidate dal consueto piacere campionario della sperimentazione, anche deviando dalla sceneggiatura laddove necessario. Per un'accurata disamina della sceneggiatura e della sua evoluzione si rinvia a Fox (2011: 186, 188-189).
- 18 Anche in *Sweetie*, il secondo lungometraggio di Campion, si assiste in definitiva al rito sacrificale della vittima predestinata, la bizzarra Dawn/Sweetie, sorella di Kay, all'interno di una disfunzionale famiglia borghese australiana.
- 19 Nel 1848, dopo la pubblicazione della biografia sul poeta di Richard Monkton Milnes, l'opera di Keats iniziò a ricevere l'attenzione che meritava; un trentennio dopo, nel 1878, uscirono le lettere di Keats a Fanny, in un libro curato dallo storico e bibliografo Harry Buxton Forman, e causarono un enorme scandalo tra i lettori e critici vittoriani, a partire dagli amici del poeta. Questi ritennero indegna l'immagine di Keats che ne emergeva e immeritato l'amore che egli aveva profuso per Fanny. Le invettive contro Fanny (fu accusata di slealtà, leziosità e superficialità) non tenevano in alcun conto la mancanza del suo epistolario che era andato distrutto. Sull'onda della realizzazione del film, è uscito il libro *Bright Star. Love Letters and Poems of John Keats to Fanny Brawne* (2009), che raccoglie le lettere e le poesie dedicate da Keats a Fanny e reca l'introduzione firmata dalla stessa Campion. L'anno dopo è stato pubblicato il libro John Keats, *Leggiadra stella. Lettere a Fanny Brawne* (2010), con la prefazione di Nadia Fusini.
- 20 Keats era sferzante nei confronti dei "letterati alla moda", come li definiva, che del resto lo consideravano "un pezzente", "un poeta operaio" (Fazi, 2010: 207). Attanagliato dalla precarietà economica, pensò di immergersi nel "mercato dei pennivendoli", riproponendosi di diventare "un intellettuale trafficone" come gli altri, capace di produrre articoli "su qualsiasi cosa senza sapere pressappoco nulla": "Farò di tutto – scrisse all'amico Charles Dilke – tranne, ovviamente, vendere il mio ingegno a riviste reazionarie come la 'Blackwood's Review'" (224-226).
- 21 Keats scriveva che: "Il paesaggio è bello – ma la natura umana lo è di più" (Hebron, 2008: 34); e vedeva nel viaggio ("vagabondaggio") una preziosa fonte di esperienza umana e artistica, capace di sradicare pregiudizi e di arricchire le abilità poetiche (36).
- 22 *Bright Star* mostra di frequente finestre e riprese in controluce; in particolare, le finestre all'inglese, caratteristiche delle magioni del film, stanno a incorniciare e ri(n)quadrare dettagli o porzioni di talune scene. Si tratta di uno stilema autoriflessivo ricorrente del cinema di Campion.
- 23 Alla sua uscita per la casa editrice newyorkese Little, Brown and Company, *The Power of the Dog* fu elogiato dalla critica ma vendette poche copie; la ristampa del 2001 è corredata dalla postfazione di Annie Proulx, autrice del racconto western *Brokeback Mountain* del 1997 (*Gente del Wyoming*), incluso nella raccolta *Close Range: Wyoming Stories* del 1998 (*Distanza ravvicinata*), da

cui è stato tratto l'omonimo film di Ang Lee (*I segreti di Brokeback Mountain*, Leone d'oro a Venezia nel 2005). La prima edizione italiana de *Il potere del cane*, con traduzione di Maddalena Togliani, è del 2017. Il romanzo è legato alla giovinezza dell'autore ed elabora la differenza tra la sua sensibilità e l'ambiente dove era cresciuto, offrendo spunti di riflessione pionieristici sulla mascolinità, una questione di genere che di recente è stata interessata da una decostruzione identitaria e concettuale.

- 24 Le dichiarazioni di Campion in questo paragrafo sono tratte dalle seguenti fonti: i pressbook del film (inglese e italiano) rilasciati per la 78a Mostra del cinema di Venezia e la conferenza stampa veneziana (2 settembre 2021); l'intervista di Anne Thompson per *Indiwire* (Anne Thompson, *Jane Campion Talks About 'The Power of the Dog' and the Myth of the Sensitive Cowboy*, 6 settembre 2021); gli incontri tenuti dalla regista in occasione del New York Film Festival 59 (*Film at Lincoln Center*, 5 ottobre 2021) e dello Stockholm Film Festival (*Face 2 Face with Jane Campion – The Power of the Dog*, 12 novembre 2021); la conversazione con Sofia Coppola (New York Film Festival 59, *Film at Lincoln Center*, 7 novembre 2021).
- 25 La messa in scena è all'insegna del consueto modo maieutico ed empatico di Campion di lavorare con il cast e la troupe. La scelta della livida musica di Johnny Greenwood dei Radiohead dialoga efficacemente con le immagini e le parole, completando una complessa trasposizione filmica che nella fase di montaggio ha avuto, come ha dichiarato la cineasta, "un momento particolarmente intimo con il materiale girato", quando il film è stato rifinito e ha assunto la forma definitiva.
- 26 Le riprese, inizialmente previste nell'originaria ambientazione letteraria, in Montana, sono state infine effettuate in Nuova Zelanda, dopo un'ipotesi di girare in Canada. La soluzione neozelandese si prestava in modo ottimale per garantire "una visuale a 360°", che, come Jane sapeva istintivamente, era possibile per via della scarsità demografica neozelandese.
- 27 "Un mondo ancora vicino all'epoca dei pionieri", prosegue Annie Proulx (2017: 290), ma già incalzato dalla modernizzazione, evidente nelle aree urbane dove si circola con le prime automobili (anche George ne possiede una).
- 28 La citazione di Proulx, sul paesaggio del West, si riferisce al romanzo inaugurale di Savage, *The Pass* (1944), che è collocabile, spiega ancora la scrittrice, unitamente a *Lona Hanson* (1948) "e, in certa misura, a *The Power of the Dog* alla fine dell'età dell'oro dell'"American landscape", un periodo letterario che copre all'incirca la prima metà del secolo scorso. In questi romanzi il paesaggio non è solo uno sfondo decorativo, ma vera e propria struttura portante della trama, giacché controlla le vite dei personaggi, come nelle opere di Willa Cather, Marjorie Kinnan Rawlings, Walter D. Edmonds, William Faulkner, Flannery O'Connor, John Steinbeck e in quasi tutto Hemingway. Gli scritti di tutti questi autori vibrano del senso di luogo, una tecnica perfettamente

adatta a descrivere quelle che, allora, erano regioni americane estremamente diverse tra loro, l'etica dei pionieri, l'impulso della democrazia capitalistica nella ricerca delle risorse naturali" (295).

- 29 Un importante percorso di scoperta e conoscenza del mondo creativo di Joseph Beuys è tracciato nella mostra *Facciamo presto!* (Imago Museum, Pescara 30 dicembre 2021- 4 aprile 2022) di oltre 200 opere fotografiche di vari autori, volta non solo a celebrare il centenario della nascita dell'artista tedesco, ma anche ad inserirsi nelle più attuali iniziative a sostegno e difesa dell'ambiente, un impegno di cui Beuys fu profetico e indefesso pioniere.
- 30 Questa scena cade sul finale del libro, a p. 282, ma il versetto dei salmi (il 20° del *Book of Common Prayer*, il libro della liturgia anglicana), presentato a mo' di esergo nella pagina che precede l'inizio del romanzo, viene "bisbigliato" da Peter a p. 284, la penultima del libro.

## BIBLIOGRAFIA

- Bazin, André (ed. 1984), "Journal d'un curé de campagne e la stilistica di Robert Bresson", *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, ed. G. Grignaffini, Firenze, La casa Usher, 1984: 124-33.
- Campion, Jane (2009), *Director's Notes* – "Bright Star".
- (2010), *Introduzione a Janet Frame, Un angelo alla mia tavola*, Vicenza, Neri Pozza.
- (2021), Pressbook de *Il potere del cane* (inglese e italiano) rilasciati per la 78a Mostra del cinema di Venezia e la conferenza stampa veneziana, 2 settembre 2021.
- (2021), Film at Lincoln Center, incontro tenuto dalla regista in occasione del New York Film Festival 59, 5 ottobre 2021.
- (2021), "Jane Campion & Sofia Coppola on The Power of the Dog and Film-making Process", NYFF 59, 7 novembre 2021.
- (2021), "Face 2 Face with Jane Campion – *The Power of the Dog*", Stockholm Film Festival, 12 novembre 2021.
- Canfield, David (2021) "Jane Campion Finally Made a New Movie. She Gave It *Everything*", *Vanity Fair*, 23 agosto 2021. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/08/awards-insider-first-look-jane-campion-power-of-the-dog>.
- Ciment, Michel (1996), "A Voyage to Discover Myself", *Jane Campion. Interviews*, ed. V. Wright Wexman, Jackson (1999), University Press of Mississippi: 177-85.

- (2014), “Jane Campion par Jane Campion”, *Cahiers du Cinéma*, Paris.
- Cordaiy, Hunter (1990), “Jane Campion Interviewed”, *Jane Campion. Interviews*, ed. V. Wright Wexman, Jackson (1999), University Press of Mississippi: 74-82.
- Fazi, Elido (2010), *Bright Star. La vita autentica di John Keats*, Roma, Fazi.
- Fox, Alistair (2011), *Jane Campion. Authorship & Personal Cinema*, Bloomington-Indianapolis Indiana University Press.
- Frame, Janet (1990), *Dentro il muro*, Milano, Mondadori.
- (2010), *Un angelo alla mia tavola*, Vicenza, Neri Pozza.
- Hebron, Stephen (2008), *La vita di John Keats*, Roma, Keats-Shelley House.
- Hutcheon, Linda (ed. 2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. a cura di Giovanni Vito Distefano, Roma, Armando, 2011.
- James, Henry, *Ritratto di signora* (1993), Torino, Einaudi.
- John Keats, (2009), *Bright Star. Love Letters and Poems of John Keats to Fanny Brawne*, New York, Penguin Books.
- (2010), *Leggiadra stella. Lettere a Fanny Brawne*, Milano, Archinto.
- McHugh, Kathleen A. (2009), “Jane Campion. Adaptation, Signature, Autobiography”, *Jane Campion. Cinema, Nation, Identity*, eds. H. Radner, A. Fox, I. Bessière, Detroit, Wayne State University Press.
- Moore, Susanna (1998), *Dentro*, Parma, Guanda.
- Mosca, Umberto (1994), “Percorsi della mente e isole di significato”, *Garage*, 1/1994.
- Motion, Andrew (1997), *Keats. A Biography*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ostria, Vincent (1991), “Intervista a Jane Campion”, *Jane Campion* (1993), ed. Mario Sesti, Script/Leuto, Roma, Dino Audino: 30-2.
- Parigi, Stefania e Ravesi, Giacomo eds. (2014), “Il paesaggio nel cinema contemporaneo”, *Imago. Studi di cinema e media*.
- Paolillo, Marcello (2004), *Il cinema di Jane Campion*, Alessandria, Falsopiano.
- Savage, Thomas (2017), *Il potere del cane*, Vicenza, Neri Pozza.
- Stam, Robert (2019), *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media. Towards a Transartistic Commons*, Routledge, New York.
- Thompson, Anne (2021), “Jane Campion Talks About *The Power of the Dog* and the Myth of the Sensitive Cowboy”, *Indiewire*, 6

settembre 2021. [03/10/2022] <https://www.indiewire.com/2021/09/western-power-of-the-dog-jane-campion-male-psyche-1234662474/>.

Tincknell, Estella (2013), *Jane Campion and Adaptation. Angels, Demons and Unsettling Voices*, London-New York, Palgrave Macmillan.

Trivelli, Anita (2017), *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a "Top of the Lake"*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.

Anita Trivelli è professoressa ordinaria di cinema e membro del Consiglio Superiore del Cinema e dell'Audiovisivo del Ministero della Cultura. Ha conseguito *fellowship* statunitensi e del CNR. I suoi studi vertono principalmente sul cinema sperimentale e di ricerca, alla luce dei motivi dell'esperienzialità e del nomadismo, e delle questioni sollevate dalla *feminist film theory* e dai *gender studies*. È autrice di libri: *L'altra metà dello sguardo, Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura* (Premio Limina ed Eccellenza MIUR), *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a Top of the Lake*; numerosi saggi e due videosaggi (*La sperimentazione formale e tematica di Marie Menken; Jonas Mekas e il New American Cinema*), nonché di contributi per piattaforme digitali (Women Film Pioneers Project, Columbia Univ.; Gynocine Project, Univ. of Massachusetts Amherst). Ha tradotto il libro *My Night Life* di J. Mekas: *La mia vita notturna*, Premio Limina Miglior Libro straniero di un professionista del cinema. | Anita Trivelli is full professor of film studies, and member of the Consiglio Superiore del Cinema e dell'Audiovisivo of the Ministry of Culture. She got US and CNR fellowships. Her studies focus mainly on experimental and research cinema, in light of the topics of experientiality and nomadism, and of the issues raised by feminist film theory and gender studies. She wrote books: *L'altra metà dello sguardo, Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura* (Limina Award and MIUR Excellence), *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a Top of the Lake*; numerous essays and two videos (*La sperimentazione formale e tematica di Marie Menken; Jonas Mekas e il New American Cinema*), as well as contributions for digital platforms (Women Film Pioneers Project, Columbia Univ.; Gynocine Project, Univ. of Massachusetts Amherst). She translated the book *My Night Life* by J. Mekas: *La mia vita notturna*, Limina Award for Best Foreign Book written by a film professional.



**SigMa**

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO  
e-ISSN 2611-3309

6/2022

# DISCUSSIONI

a cura di | edited by Lorenzo Marmo

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



## *Italian Industrial Literature and Film Perspectives on the Representation of Postwar Labor* a cura di Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo, Oxford, Peter Lang, 2021

Discussione a cura di Lorenzo Marmo

FEDERICO PIEROTTI

Université de Picardie Jules Verne, Amiens - France

### **Lavorare stanca. Il cinema italiano e l'industrializzazione** Hard Labor. Italian cinema and industrialization

#### SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo offre una recensione del volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, a cura di Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo, edito all'interno della collana *Italian Modernities*, curata da Pierpaolo Antonello e Robert Gordon per i tipi di Peter Lang (Oxford, 2021). | The contribution consists of a review of the book *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, edited by Carlo Baghetti, Jim Carter and Lorenzo Marmo, a volume of the series *Italian Modernities*, curated by Pierpaolo Antonello and Robert Gordon (Peter Lang, Oxford, 2021).

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Cinema industriale, Film industriale, Letteratura industriale, Useful cinema, Utility film  
Industrial cinema, Industrial film, Industrial literature, Useful cinema, Utility film

Un libro di oltre cinquecento pagine e di trentasette saggi per mappare il territorio ancora poco esplorato, almeno sul versante cinematografico, del film e della letteratura industriale. L'ispirazione comparatista di *Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* è ascrivibile all'ambito degli *Italian studies* angloamericani, in continuità con un

doppio filone di indagine delineatosi negli ultimi anni: da un lato quello della rappresentazione del lavoro, già al centro di un numero monografico degli *Annali d'italianistica* curato nel 2014 da Norma Bouchard e Valerio Ferme; dall'altro quello sugli utility film e sullo *useful cinema* che, sulla scorta dei contributi pionieristici di Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau (eds. 2009)

e di Charles Acland e Haidee Wasson (eds. 2011), ha dato vita a indagini sempre più specifiche e approfondite sul caso italiano, a partire dalla monografia *Schooling in Modernity* di Paola Bonifazio (2014) fino alle ricerche più recenti condotte da Luca Peretti sulla ENI (2019), da Jim Carter sulla Olivetti (2020) e dal sottoscritto insieme a Francesco Pitassio (eds. 2019).

La prospettiva comparatista mette in dialogo due entità che, per quanto riguarda il tema industriale, presentano contorni tutt'altro che omogenei. Se, infatti, il canone della letteratura industriale è tutto sommato caratterizzato da un perimetro definito, per quanto passibile di ampliamenti e ripensamenti (per esempio dalla prospettiva gender, come sottolinea il contributo di Ambra Zorat), quello del *film* industriale (termine che nel titolo viene significativamente preferito a *cinema*) presenta confini assai più incerti e indefiniti. Che cos'è un film industriale? In mancanza di definizioni assodate e di un canone stabile, i curatori Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo hanno optato per un'interpretazione ampia e inclusiva, non limitata ai soli film documentari o sponsorizzati, ma estesa a un corpus di film di finzione che, al pari dei romanzi analizzati nella sezione letteraria, mettono a fuoco attraverso la

lente narrativa temi e motivi legati al mondo del lavoro e dell'industria.

Il libro si divide in tre parti. La prima (*History, Method, Legacy*) fa il punto su alcune questioni generali, mettendo in dialogo cinema e letteratura; la seconda (*Italian Industrial Literature*) passa in rassegna i principali protagonisti della stagione della letteratura industriale; la terza (*Italian Industrial Film*) propone una dozzina di casi di studio dedicati ad altrettanti film esemplari. La maggior parte dei contributi si concentra sull'età d'oro del capitalismo – per riprendere la fortunata espressione dello storico britannico Eric Hobsbawm (1994 ed. 2014) – che coincide con il periodo di massima fioritura del film sponsorizzato e con la crescente attenzione riservata da cinema e letteratura al mondo industriale. Qualche sconfinamento cronologico consente di ricostruire gli antecedenti prebellici (nel saggio di Claudio Panella che apre la prima parte) e di proiettare il discorso sullo scenario contemporaneo della de-industrializzazione e della precarizzazione del lavoro (in quelli di Carlo Baghetti e Malvina Giordana che la concludono).

Diverse linee si intrecciano trasversalmente tra le diverse parti, mettendo in luce la grande ricchezza e potenzialità del soggetto trattato. Al di là del parallelismo

cinema-letteratura, il volume propone anche un fruttuoso dialogo tra film di finzione e produzioni sponsorizzate, come ad esempio nel saggio di Paola D'Amora su *Napoletani a Milano* (De Filippo 1953) che attraverso una comparazione con un coevo film della Dalmine fa emergere i diversi posizionamenti ideologici rispetto all'industrializzazione nazionale. Se, come argomenta Paola Bonifazio nel suo capitolo, gli utility film si propongono di condurre i cittadini italiani verso la modernità, attraverso modalità discorsive in sintonia con l'ottimismo governativo, molte delle narrazioni passate in rassegna, al contrario, fanno emergere aspetti disforici e disfunzionali, come le persistenti disuguaglianze geografiche, sociali e di genere. Tra le possibili chiavi di lettura ricorre con frequenza proprio quella legata al gender, in un percorso che ha inizio con gli stereotipi delle produzioni sponsorizzate postbelliche (Paola Bonifazio) per arrivare fino al precariato dei personaggi femminili contemporanei (Malvina Giordana), passando per la lotta di classe delle protagoniste di *Giovanna* (1955) di Gillo Pontecorvo (Anna Masecchia), per lo sfruttamento del corpo femminile in *La ragazza in vetrina* (1961) di Luciano Emmer (Lucia Cardone) o ancora per le controverse dinamiche al centro

di *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972) di Lina Wertmüller (Ilaria A. De Pascalis).

È invece prevalentemente sul versante di una mascolinità in crisi che emerge, nei film presi in esame, una tensione tra un modello di vita che vede nel lavoro (assunto a sinonimo di forza fisica e morale) una forma positiva di riscatto sociale e uno che, al contrario, lo irride come orizzonte da rifuggire. Il primo modello è prevalente nei film su commissione statale, come il documentario sponsorizzato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri *Italiani nel mondo* (1965) di Ugo Fasano, in cui – come sottolinea Luca Peretti – il sacrificio del lavoro si coniuga con quello dell'emigrazione, in una celebrazione delle virtù dell'operaio italiano che ritroviamo in altri utility film del periodo. A questa religione del lavoro, qui declinata secondo direttive filogovernative ma parimenti rintracciabile sul versante ideologico del PCI, si contrappone una vera e propria celebrazione della pigrizia che, nella mitopoiesi felliniana così come in quella della commedia all'italiana, dà vita a memorabili maschere dell'indolenza, da *I vitelloni* (Fellini 1953) a *I soliti ignoti* (Monicelli 1958), nelle quali – come mostrano Francesca Cantore e Andrea Minuz – un ostinato atteggiamento di

parassitismo sociale rifiuta di aderire alle logiche produttivistiche dell'industrializzazione.

Questa tensione tra *otium* e *negotium* (che riflette quella tra tempo del lavoro e tempo libero tipica delle società industriali) è sintomatica dell'atteggiamento ambiguo e ambivalente con cui il cinema italiano di finzione elabora il rapporto tra modernità e tradizione, preferendo la critica caustica alla celebrazione apologetica dei cambiamenti in atto, ma subendo allo stesso tempo la seduzione dei nuovi stili di vita e dei nuovi modelli emancipativi che grazie a questi si fanno strada. Come ben mette in evidenza Veronica Pravadelli nel suo contributo su *Il posto* (1961) di Ermanno Olmi, è spesso attraverso elementi sotterranei e inconsci che una dialettica tra modernità e tradizione si insinua tra le maglie della scrittura filmica, facendo emergere la città (nella fattispecie Milano) come luogo di divertimento, di consumo e di distrazione, in contrasto con la monotonia della vita di campagna. Contrasto che anche in questo caso si caratterizza in termini di genere, nella misura in cui il personaggio femminile si rivela più pronto di quello maschile a adeguarsi alla vita urbana. Inscritta in dinamiche braudeliane di *longue durée*, la modernità implica una ridefinizione dei modi di abitare spazi e

ambienti da parte dei soggetti maschili e femminili, nel contesto di una nuova percezione frammentata e sollecitata da nuovi stimoli, come sin dai primi del Novecento hanno teorizzato Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

Anche durante la modernizzazione italiana del trentennio post-bellico la percezione si scopre frammentata, dispersa tra molteplici distrazioni, chiamando i personaggi a un processo di adattamento che può condurre verso gli esiti antitetici dell'integrazione e dell'alienazione. Descrivere, comprendere e definire questi nuovi regimi di percezione, modificati non solo dai ritmi del lavoro fordista, ma anche dall'intensificazione degli stimoli urbani e dalle sollecitazioni dello stile di vita consumistico, diviene in fondo la posta in gioco dei film esaminati. Come rimarca Lorenzo Marmo in uno dei primi saggi del volume, nel momento in cui, con il boom economico, il lavoro industriale acquista visibilità nel cinema di finzione, molti film utilizzano viaggi e spostamenti per riflettere sulle diverse percezioni spaziali che si aprono con il trasferimento dalla campagna alla città, dal Sud al Nord, dall'Italia all'estero. Un tema comune a molti dei film passati in rassegna, dal grande affresco di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti (nel capitolo di Valerio

Coladonato e Dalila Missero) alla piccola produzione di *Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola (in quello di Mattia Lento), nei quali la dislocazione spaziale produce shock percettivi e disorientamenti esistenziali. Modernizzazione e industrializzazione danno vita a condizioni post-traumatiche, come quella di Giuliana in *Il deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni (analizzato da Eleonora Lima), o a conflitti tra classi sociali e sistemi valoriali, osservati ora attraverso il prisma della commedia, come in *I compagni* (1963) di Mario Monicelli (di cui Andrea Mariani offre una lettura nel contesto politico), ora attraverso quello del melodramma, come in *L'uomo di paglia* (1958) di Pietro Germi (i cui punti di contatto con la tradizione del *male weepy* sono evidenziati da Federico Vitella).

Come ricomporre un simile contesto di esperienze disperse e frammentate? Appaiono in questo senso interessanti le ambizioni scientifiche della psicotecnica, disciplina che, affermatasi all'inizio del Novecento dalla convergenza tra psicologia sperimentale e tecniche di organizzazione, si pone l'obiettivo di organizzare il campo della percezione nei luoghi di lavoro e negli altri spazi modificati dalla diffusione di nuovi media, tecnologie e mezzi di trasporto. Il contributo di

Alessandra Diazzi, che approfondisce questo aspetto ancora poco studiato, fa emergere con chiarezza le aporie aperte dall'introduzione dei principi psicotecnici nelle industrie nazionali, comprese le più illuminate come la Olivetti: se da un lato essi si propongono come principio di razionalizzazione finalizzato a ridurre alienazione e sfruttamento, dall'altro rivelano la loro natura ambigua di strumenti biopolitici di controllo; un aspetto messo in luce, tra gli altri, proprio da scrittori olivettiani come Ottiero Ottieri e Paolo Volponi, oltre che da film qui ricordati come *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti e *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri (preso in esame da Louis Bayman).

Il libro rappresenta senza dubbio un'indagine preziosa sulla rappresentazione del lavoro e dell'industria nell'Italia del dopoguerra. Molte sono le piste che esso ha il merito di aprire, così come le domande e le questioni che mette in gioco. La mossa successiva, dopo questa mappatura preziosa di un terreno così fertile, dovrebbe portare verso una più ampia e generale definizione di *cultura industriale*, in cui letteratura e cinema non siano che due elementi, per quanto importanti, di un insieme più vasto di nuovi oggetti da indagare: oggetti facenti capo alla cultura visuale (fotografia, video e altri dispositivi

di fruizione), alla cultura sonora (musica industriale) e alla cultura materiale (design). Una mossa ulteriore, che si spinge al di là degli obiettivi dichiarati del volume collettaneo, che però potrà trovare nella sistematizzazione qui proposta delle basi già molto solide su cui impostare un lavoro che si preannuncia ricco e fruttuoso per gli anni a venire.

### BIBLIOGRAFIA

- Acland, Charles; Wasson, Heidee, eds. (2011), *Useful Cinema*, Durham (NC), Duke University Press.
- Bouchard, Norma; Ferme Valerio, eds. (2014), "From *Otium* and *Occupatio* to Work and Labor in Italian Culture", numero monografico della rivista *Annali d'italianistica*, 32.
- Carter, Jim (2020), *Communities of Labor. Adriano Olivetti and the Humanization of Industrial Society*, tesi di dottorato discussa presso la University of Michigan, Ann Arbor, University of Michigan Library. [25/11/2022] <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/155054>
- Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick, eds. (2009), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Hobsbawm, Eric (1994), *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, trad. it. *Il secolo breve: 1914-1991*, Milano, Rizzoli, 2014.
- Peretti, Luca (2019), *Neocapitalist Realism: ENI's Industrial Films in the Anticolonial Era*, tesi di dottorato discussa presso la Yale University, Ann Arbor, Yale University ProQuest Dissertations Publishing.
- Pierotti, Federico; Pitassio, Francesco, eds. (2019), "Immagini industriali. Film e fotografia industriali nella cultura visuale italiana: interfaccia, evento, archivio (1945-1963)", numero monografico della rivista *Immagine*, 19: 9-212.

### FILMOGRAFIA

- La classe operaia va in paradiso*, Dir. Elio Petri, IT, 1971.
- I compagni*, Dir. Mario Monicelli, IT-FR-YU, 1963.

- Il deserto rosso*, Dir. Michelangelo Antonioni, IT-FR, 1964.  
*Giovanna*, Dir. Gillo Pontecorvo, IT, 1955.  
*Italiani nel mondo*, Dir. Ugo Fasano, IT, 1965.  
*Mimì metallurgico ferito nell'onore*, Dir. Lina Wertmüller, IT, 1972.  
*Napoletani a Milano*, Dir. Eduardo De Filippo, IT, 1953.  
*Omicron*, Dir. Ugo Gregoretti, IT, 1963.  
*Il posto*, Dir. Ermanno Olmi, IT, 1961.  
*La ragazza in vetrina*, Dir. Luciano Emmer, IT, 1961.  
*Rocco e i suoi fratelli*, Dir. Luchino Visconti, IT-FR, 1960.  
*I soliti ignoti*, Dir. Mario Monicelli, IT, 1958.  
*Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam*, Dir. Ettore Scola, IT, 1973.  
*L'uomo di paglia*, Dir. Pietro Germi, IT, 1958.  
*I vitelloni*, Dir. Federico Fellini, IT-FR, 1953.

Federico Pierotti è professore ordinario di storia ed estetica del cinema presso l'Université de Picardie Jules Verne ad Amiens. Le sue ricerche si sono concentrate principalmente sul cinema e la cultura visuale; l'estetica, la tecnologia e la storia del colore nel cinema; il cinema italiano del dopoguerra; il cinema industriale e gli utility film; il cinema portoghese moderno e contemporaneo. È autore di libri sul colore (tra cui *La Couleur: une passion cinématographique*, Classiques Garnier, 2020) e sul cinema portoghese (*Diorama lusitano*, Mimesis, 2018). È membro dei comitati scientifici delle riviste *L'Avventura - International Journal of Italian Film and Media Landscapes* (Il Mulino) e *Immagine - Note di Storia del Cinema* (Persiani). È stato visiting researcher all'Italian Academy for Advanced Studies in America presso la Columbia University (2016) e visiting professor all'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2020) e l'Université de Toulouse Jean Jaurès (2017). | Federico Pierotti is a full professor of film studies at the University of Picardie Jules Verne in Amiens (France). His work mainly focused on cinema and visual culture; the aesthetics, technology, and history of color in cinema; post-war Italian cinema; industrial cinema and utility films; modern and contemporary Portuguese cinema. He is the author of books on color (including *La Couleur: une passion cinématographique*, Classiques Garnier, 2020) and on Portuguese cinema (*Diorama lusitano*, Mimesis, 2018). He is a member of the scientific committees of the journals *L'Avventura - International Journal of Italian Film and Media Landscapes* (Il Mulino) and *Immagine - Note di Storia del Cinema* (Persiani). He was a visiting researcher at the Italian Academy for Advanced Studies in America at Columbia University (2016) and a visiting professor at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2020) and at the University of Toulouse Jean Jaurès (2017).

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

Università di Pisa, Italy

**Temi e ideologemi dell'industria  
tra il boom economico e l'era del precariato**

**A partire da *Italian Industrial Literature and Film*  
di Baghetti, Carter e Marmo**

**Themes and Ideologemes of Industry  
in Economic Boom and Precarious Jobs Eras**

**Starting from Baghetti, Carter, and Marmo's  
*Italian Industrial Literature and Film***

**SOMMARIO | ABSTRACT**

A partire dalla lettura del volume *Italian Industrial Literature and Film*, a cura di Baghetti, Carter e Marmo, il contributo si propone di problematizzare i legami tra la letteratura dell'età industriale in Italia (anni Cinquanta/Settanta), il dibattito contemporaneo connesso ai temi del precariato, e la produzione letteraria dei decenni intercorsi tra questi due momenti storico-culturali. | Taking its cue from the volume *Italian Industrial Literature and Film*, edited by Baghetti, Carter and Marmo, the essay aims at reflecting on the connections between the literature of Italian industrial era (from the 1950s to the 1970s), contemporary writings on the issue of precarity, and the literary output from the decades in-between.

**PAROLE CHIAVE | KEYWORDS**

Letteratura industriale, boom economico, precariato, lavoro | Industrial literature, economic boom, precarity, labor

## **1 Dal nucleo ai campi di forza: un trentennio di fabbrica**

Il denso volume a cura di Carlo Baghetti, Jim Carter e Lorenzo Marmo *Italian Industrial Literature and Film* si situa al centro di un dibattito cospicuo che negli ultimi dieci-quindici anni è stato fortemente ripreso: il rapporto, in senso lato, tra letteratura e lavoro.

Esplorato riccamente negli anni Cinquanta, nel celebre dibattito su industria e letteratura, il tema è stato ripreso dalla critica a seguito dell'esplosione di tematiche del lavoro che hanno caratterizzato la produzione narrativa italiana a partire dalla metà degli anni Zero.

In quel caso era la produzione fordista, l'alienazione del soggetto, il rapporto tra singolo, massa, corpi intermedi a farla da padrone. Nel caso recente, invece, è la nuova condizione lavorativa precaria, fatta di isolamento, singolarità, destrutturazione dell'esperienza lavorativa stessa (interrotta, frammentata, fatta di *stop-and-go* come i contratti somministrati o i co.co.co).

Questa bipartizione è una voluta semplificazione critica. Si vedrà tra pochissimo che i rivoli di senso del dibattito costruito intorno al *Menabò* provenivano dagli anni precedenti e percoleranno fino agli anni Ottanta (almeno nelle *Mosche del capitale* volponiane, 1989). Ma è una semplificazione che illustra i *due poli del dibattito*: gli anni Sessanta del Novecento e gli anni Zero del Duemila. Il volume di Baghetti, Carter e Marmo sembra voler mettere in luce come il primo polo è una illusione ottica che deriva da un intersecarsi di linee di forza. L'arco cronologico si distende e, uscendo finalmente dalla dimensione un po' angusta del capitolo di manuale di storia della letteratura italiana<sup>1</sup>, si dimostra un efficacissimo repertorio di temi, opere, ipotesi che riguardano un periodo spesso, come si è detto, affrontato un po' di fretta nelle storie letterarie, anche universitarie: il nesso letteratura/lavoro di quel periodo, l'idea di una

letteratura industriale, viene citato in qualche corso specialistico su Volponi, al più, o sul Neorealismo.

In una sorta di passaggio dalla concezione atomistica a quella quantistica *Italian Industrial Literature and Film* mostra come intorno al nucleo, a dargli consistenza e a definirlo, ci sia una miriade di campi di forza – ossia di eventi, fatti, libri, film, alcuni dei quali talvolta finora considerati dalla vulgata critica quasi degli *a parte* (*Il maestro di Vigevano*, Mastronardi 1962, e dintorni come “post-neorealismo” per esempio). Non è possibile riassumere le oltre cinquecento pagine di cui è composto. Cercherò dunque di illustrare le funzioni d'onda, per restare nella metafora – le linee di faglia – dalle quali e *nelle quali* il nucleo si sviluppa.

Come ricordato anche dai curatori, Ottieri (1962: 183) aveva constatato che quello della fabbrica era «un mondo chiuso» e si chiedeva: «chi può descriverlo?» La risposta era (è): l'arte. Ma questo volume si muove oltre tale domanda e non si limita a *descrivere*, ma *ricompon*e un quadro finora assente. I 37 capitoli che compongono questo volume-*monstre* dettaglino aspetti, figure, momenti spesso messi da parte nel dibattito, che si polarizza sulle figure in piena luce (Vittorini, Volponi, Trevisan, Falco...). La prima parte (“History, Method, Legacy”)

affronta una serie di problemi generali e periodizza il campo: apre sullo sfondo storico che inizia nel XIX secolo con certe rappresentazioni di “buon operaio” e passa per la rappresentazione della fabbrica da parte del cinema fascista (Panella), dunque illustra con mosse meritorie la preistoria del tema trattato; si sofferma sul dibattito del *Menabò* (Carter, anni Sessanta); osserva un tema pertrattato come il nesso città/campagna in ottica di costruzione di un’identità industriale (Chirumbolo, fino agli anni Settanta) e arriva agli anni Zero (Baghetti, che riguarda ai temi del dibattito classico nell’ottica contemporanea). Un secondo percorso affronta i nodi tematici e teorici del dibattito come il concetto di fabbrica tra anni Cinquanta e Sessanta (Zinato), il rapporto della letteratura di fabbrica con l’alienazione (Ferrarese) e della fabbrica con la psicologia (Diazzì), col pensiero politico (Sartori), il ruolo delle donne (Zorat, che ci ricorda il troppo spesso dimenticato contributo di autrici come Maraini, Morante, Nobili e Ortese a questo tema) e il moderno pensiero ecocritico (Mori). Sempre in questa parte vi sono alcuni affondi sul cinema nei diversi momenti storici (a partire da Marmo che inquadra globalmente lo sviluppo del cinema dal 1945 a metà degli anni Settanta). Le altre due parti procedono se si vuole in modo

più ordinato, affiancando una serie di medaglioni relativi a opere letterarie (autori: Davì, Ottieri, Arpino, Buzzi, Mastronardi, Bianciardi, Volponi, Parise, Balestrini, Primo Levi e *La chiave a stella*, 1978, libro spesso sottaciuto anche per la posizione a cavallo di due ere letterarie, Di Ciaula)<sup>2</sup> e cinematografiche (De Filippo, Germi, Visconti, Olmi, Emmer, Antonioni, Wertmüller...).

Una peculiarità interessante del volume, che certo serve anche agli studiosi italiani, è l’affiancamento di cinema e letteratura<sup>3</sup>. Spesso i dibattiti cui assistiamo da letterati riguardano romanzi, racconti, riviste culturali. Del cinema se ne parla poco, per lampi o salti. Immagino che dal punto di vista degli studi sul cinema accada qualcosa di simile, ma (complice la iperspecializzazione del lavoro cui spinge la nostra epoca) non posso esserne sicuro. Mi pare che nonostante luminose eccezioni come il libro di Karen Pinkus (2021) sul cinema industriale negli anni Sessanta il campo languisca un pochino. E d’altra parte, è l’*affiancamento* che manca, il far entrare in risonanza testi letterari e filmici. In questa ripresa trasversale può esserci una nuova linfa per gli studi tematici. È attraverso il confronto tra due *media* di massa, romanzo e cinema, le cui fortune sono nella storia alterne, che può in effetti dispiegarsi

la descrizione di una *immaginazione industriale* che ha colonizzato l'Italia tra il *boom* e la crisi petrolifera, forse.

Sebbene la pluralità di voci e la molteplicità di fuochi d'interesse su singole opere che attraversano il volume facciano talvolta scivolare sullo sfondo questo elemento, esso rimane sempre presente a scavare gallerie e collegamenti tra i vari fenomeni. Così dalla lettura se ne esce con in mente un panorama frastagliato e molteplice, variegato e però coerente grazie ad alcuni nodi di fondo, i quali non sarebbero emersi senza tanto i capitoli più generali della prima parte quanto quelli iperfocalizzati su singole opere della seconda e terza parte i quali spesso infatti dialogano a distanza e a volte in modo implicito con la parte più teorica.

Dunque provo a enucleare questi nodi, queste linee di faglia: un'*idea complessa* del nesso cultura/industria, non limitata al puro tematismo né alle mere tecniche rappresentazionali, capace di inglobare diversi aspetti del sapere che concorrono a elaborare (seconda linea) quell'*idea di industria* che l'arte mette in scena, rielaborandola. La *compresenza*, pur nelle distinzioni di pubblico, linguaggi ecc., di letteratura e cinema nella messa a punto di questa idea e di sua diffusione nel più vasto spazio culturale (terza linea). La *presenza di limiti*

*cronologici* (quarta linea: il periodo 1945-1975, con qualche sfioramento perché le date sono sempre dei segnaposto, almeno in parte) che indicano il momento in cui quell'idea di fabbrica come luogo di cultura, d'irradiazione di parole d'ordine e atteggiamenti e gesti e letture (Zinato) è effettivamente uno dei centri del pensiero artistico e culturale. Infine la *natura ambivalente* della condizione industriale, e della sua rappresentazione artistica, che collega carsicamente la maggior parte dei saggi. I testi trattati, notano i curatori, «shared a desire to restore the complexity of reality, which was often simplified in schematic or triumphalist visions of development» (“Introduction”: 8).

Attraverso i diversi capitoli il lettore percepisce la pervasività di questo tema che si fa ideologema, le sue diverse realizzazioni e simbolizzazioni artistiche (cinematografiche e letterarie), e si rende conto che non si tratta solo di una “moda” o un momentaneo interesse dovuto a qualche intellettuale innamorato degli operai apparentemente uscito da una canzone di Gaber. Senza voler ricondurre il tutto a una sola prospettiva sulla fabbrica (gesto erroneo e credo impossibile) è la fabbrica a dare prospettive, un aleph concettuale, tematico.

## 2 Altri nuclei, altri lavori

È interessante osservare da un lato la discrasia cronologica tra la seconda e la terza parte del volume: se le opere letterarie con *Tuta blu* (Di Ciaula 1978) e *La chiave a stella* si proiettano già in un'epoca che "chiude" la fase industria/letteratura, quelle cinematografiche si attestano al culmine del discorso operaista (*La classe operaia va in paradiso*, Petri 1971; *Mimì metalurgico*, Wertmüller 1972; *Trevico-Torino*, Scola 1973). Vero è che la fase successiva non brilla di documenti di fabbrica o di lavoro, se si esclude forse *Il prato* dei fratelli Taviani (1979), in cui brilla proprio *l'assenza della fabbrica*, il rifiuto del lavoro come obiettivo e vulnus che conduce i personaggi alla rovina. Peraltro questo elemento, a sua volta, richiama (al di là delle ovvie differenze)<sup>4</sup> l'analoga posizione messa in luce da Francesca Cantore nel capitolo sui *Vitelloni* (Fellini 1953) e *La dolce vita*. Dall'altro lato è anche interessante che in quest'opera di approfondimento e sistemazione anche in ottica storiografica manchi il passaggio degli anni Ottanta e Novanta, cioè l'epoca dell'inizio della deindustrializzazione. Di nuovo, come per *Il prato*, è l'assenza della fabbrica, del lavoro industriale che potrebbe essere messa in luce e illustrare qualcosa che altrimenti si perde (letteralmente, e in modo

inquietante: le statistiche sui suicidi degli operai negli anni Ottanta sono un bollettino di guerra anche per un Paese come il nostro abituato a tre morti sul lavoro al giorno). Baghetti fa un ottimo lavoro nel ricucire i due dibattiti, ma che ci sia un buco di vent'anni è un po' strano e indice non certo della mancanza di coraggio, volontà o bravura dei curatori (che fanno un lavoro eccellente, sia nella scelta dei collaboratori sia nel taglio complessivo dell'opera). Se mai, indice di una mancanza concettuale che non è colpa di singoli, ma ci pervade tutti, che caratterizza il nostro etere storico e ideologico.

Può sembrare il facile gioco del "quel che non c'è": ma credo che sia una cosa diversa. La mia intenzione non è tanto mettere in luce questa o quella mancanza, nella sintesi in questione, di un autore, un'opera, un movimento, né in effetti una vera e propria zona morta del libro che si concentra su altro: ma è interessante vedere il *quantum leap* che fa passare dal trentennio postbellico agli anni Zero. Pure, credo che qualcosa da dire ci sarebbe. E se ne parlo ora non è per una (assurda) postilla a un libro che parla d'altro, ma per provare a delineare quello sfondo, quelle continuità che riempiono forse il buco. Partiamo dai vituperati anni Ottanta, dove il

lavoro non è esattamente che scompaia, ma certo prende forme assai diverse.

I primi romanzi di Busi (certo *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, 1985, ma non meno *Seminario sulla gioventù*, 1984, anch'esso incentrato su una dinamica di sfruttamento piuttosto evidente tra il giovane protagonista e le figure d'autorità – e datori di lavoro – cui si rapporta, e il complicatissimo *La delfina bizantina*, 1986, che osserva l'orrorifica accumulazione primitiva, per così dire, della borghesia italiana); ci si può far rientrare anche *Magia rossa* di Gianfranco Manfredi (1983) – che illustra il precariato universitario... –; il *lumpenproletariat* giovanile di *Aspettando Ketty* di Ippolita Avalli (1982); il lavoro editoriale (bifronte, malandrino quando fa *vanity press* e serio quando pubblica tomi pensosi) del *Pendolo di Foucault* (1988); il quasi distopico *Snack bar Budapest* di Lodoli e Bré (1987, con la sua descrizione di un tessuto economico ormai sfilacciato, reso improduttivo e soggetto alla rapina del più violento).

Salvo forse il Busi della *Vita provvisoria* i romanzi degli anni Ottanta non brillano certo per tematiche lavorative, e non c'è nemmeno da parlare di quelle operaio-industriali. Nondimeno il lavoro entra e non in modo secondario, perché

esso innesca e sviluppa la trama (così *Magia rossa* e il *Pendolo*); definisce le opzioni, e quindi determina le azioni, dei protagonisti (*Aspettando Ketty*); costituisce uno sfondo anche psichico per questi ultimi – è evidente l'omologia tra il protagonista di *Snack bar Budapest* e la città devastata in preda alle gang, l'uno e l'altra incapaci di risollevarsi e recuperare una dignità. Dunque, un segnale di perifericità narrativa e centralità – diciamo così – pre-ideologica, dato che qui il lavoro non forma compiutamente un orizzonte di senso, ma interviene su altre strutture. È segno di quel crollo post-1979 (con i sessantuno licenziati della Fiat) che con lo sguardo retrospettivo di cui godiamo oggi si può vedere nelle due opere che chiudono la seconda parte del volume da cui siamo partiti: *Tuta blu* è in tal senso la consacrazione (cultural-letteraria) dell'operaio proprio quando quell'operaio stava per ricevere una lettera di licenziamento; il tono quasi elegiaco (per un'ideale, un'etica anche del lavoro ormai in via di disfacimento) della *Chiave a stella* è evidente; dopo si apre il deserto della progressiva deindustrializzazione nascosta sotto i cocktail della Milano da bere.

Mi pare che queste tracce narrative risentano se non direttamente dell'ideologia “di fabbrica” che si compone attraverso i saggi

di *Italian Industrial Literature and Film*, almeno del modo in cui era già stato impostato il problema: non si capisce più quale dignità possa dare il lavoro (come recitava la canzone di Pietrangeli: “Esser servi è un gran decoro / ci si acquista in dignità”, 1974) se tale lavoro si sfilaccia, non contribuisce a costituire l’identità del lavoratore ma se mai vi si oppone (lascito forse del rifiuto del lavoro del Movimento del Settantasette? Ma si è visto che diverse opere trattate nel volume qui in analisi riprendono identiche tematiche e posizioni). In tal senso dunque i romanzi degli anni Ottanta possono essere visti come il momento in cui si perde tale nesso, in cui l’approccio del lavoro come alienazione raggiunge il massimo livello (e si pensi ai tanti romanzi del periodo su giovani perplessi e incapaci, o interni alla logica tardocapitalistica: da *Gli sfiorati* – Veronesi 1989 – a *Treno di panna* – De Carlo 1981, per dire) e in essi si può forse ricostruire una *preistoria del precariato* contemporaneo, come i primi saggi del volume illustrano la preistoria della fabbrica, allo stesso tempo osservando la riconfigurazione di temi e ideologemi in questo momento storico.

C’erano stati anche dei pro-dromi della “narrativa precaria” in senso proprio nelle scritture dei giovani narratori anni Novanta

(riconosciuti da molti: Baghetti e anche Toracca e Condello, 2019): *Tutti giù per terra* (Culicchia 1994), *In principio erano le mutande* (Campo 1992) e *La guerra degli Antò* (Ballestra 1992), successivamente *Fonderia Italghisa* (Caliceti 1996), che illustrava un tentativo di innesto delle esigenze giovanili nel sistema produttivo dell’epoca. La stessa trilogia di Isabella Santacroce (1995, 1996 e 1998, che mostra il lato difficile e forse impossibile dell’inserimento in un tessuto sociale da parte di giovani sbalestrati), con i lavorette delle sue protagoniste, s’inserisce in un contesto simile (ancorché tramite spostamenti, esagerazioni, deformazioni). Ma queste opere, che già preconizzavano il mercato del lavoro precario e frammentato degli anni Zero, legavano tale condizione in primo luogo allo status anagrafico-sociale dei loro protagonisti: giovani sull’orlo della vita adulta (universitari, ex universitari, diplomati ecc.) che attendono questa vita senza che arrivi mai (fino all’estremo del girotondo di Culicchia, con il libro che apre e chiude sulla stessa scena).

La produzione degli anni Zero invece pur mantenendo la medesima impostazione (protagonisti giovani che si affacciano sul mondo del lavoro), sembra spostare il fuoco sulla macchina (impazzita) lavorativa, che macina i suoi addetti senza

pietà, senza nemmeno più la natura totemica che aveva assunto per esempio in *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1936) di Charlie Chaplin o anche nella *Classe operaia va in paradiso* (il dettaglio espressionistico della macchina operata da Lulù, delle sue mani, dei suoi occhi, il montaggio a singulti... tutto

concorre a estraniare la macchina e a farne un centro quasi mistico, per verso ma mistico). No, è un massacro che avviene in silenzio, nel retro dei pensieri e dei corpi, fuori dallo spazio del lavoro che si prosciuga (quando i turni sono lunghi e gli straordinari non pagati) e si dilata in nulla (tra un contratto e l'altro).

### 3 Provare a ricomporre

Entro questo non-spazio si muove una non-continuità (lavorativa, esistenziale, psicologica) che si riflette nel ritmo sincopato e nella costruzione a tagli e strappi, nell'assenza di incipit e conclusioni ben definite (Boscolo 2012). Certo la percezione di un movimento episodico, frenetico e slegato in tanti micro-movimenti (narrativi) è un criterio di definizione centrale della transizione dalla «modernità classica» alla «modernità tardiva» (Rosa 2010, p. 55). Pure, tale caratteristica si amplifica e diventa evidente proprio nello *scarto* tra esperienza lavorativa attesa (desiderata?), basata sulla memoria “sociale” di cosa sia il lavoro, e prassi lavorativa effettiva. Allora il lavoro precario è simbolo della tarda modernità, della sua frammentazione sintagmatica (Jameson 1990 ed. 2009) che produce una realtà schizofrenica. Il farne racconto è stato

(anche) un modo per ricondurre a senso, a sistema, quella esperienza, trasformare (direbbe un analista) gli «oggetti beta» in «alfa», le pure sensazioni cosali che percepiamo in qualcosa di simbolizzato, dunque di *significante*. Una resistenza, anche, verso la condizione marginalizzata che il mercato del lavoro contemporaneo impone, o cerca d'imporre, al lavoratore.

Ma che forma ha preso questa resistenza? Nei testi 2005-2009, principalmente, la *mimesi del frammento*. Nelle opere tarde invece questa natura frammentaria, che permane, è controbilanciata da una qualche forma di coerenza a lunga portata (l'inchiesta/ricostruzione storica, il taglio autobiografico). In particolare è in Falco che sembra emergere questa necessità, anche grazie al parallelo io narrante-padre, che ovviamente dipana così il *fil rouge* dell'arcata cronologica.

La mossa degli scrittori è parzialmente quella suggerita (nei limiti di un volume che parla d'altro, cioè di una stagione storica nel suo rapporto con un tema culturale) dai curatori e in alcuni saggi, il tentativo insomma di *legare insieme* ciò che appare distinto, lontano. Come c'è una preistoria nel saggio di Panella c'è una *post-storia* nei saggi di Baghetti e Giordana. È la mossa che la critica finora non ha fatto fino in fondo. E che va approfondita, riprendendo quanto fanno gli scrittori e spostandolo (perciò essi lo fanno solo parzialmente) su un piano ulteriore, quello del concetto. In che modo può avvenire? Per rispondere vorrei analizzare ancora un momento il fenomeno della narrativa precaria degli anni Zero.

È interessante che la fioritura narrativa degli anni Zero sia durata tutto sommato poco: ponendo tra gli esordi *Pausa caffè* (2004) di Giorgio Falco e *Cordiali saluti* (2005) di Andrea Bajani l'avvio dell'attenzione sul problema<sup>5</sup>, e *Il mondo deve sapere* (2006) di Michela Murgia come momento iniziale del "successo" (nello stesso anno inizia le pubblicazioni *Il maleppeggio*, rivista dedicata proprio ai nuovi lavori precari: v. Chirumbolo 2014), l'interesse resiste circa un lustro. Con *Riportando tutto a casa* (2009) di Nicola Lagioia il precariato si scioglie in situazione esistenziale

comune ai protagonisti; in *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco esso diventa organico alle vite dei protagonisti; con *Acciaio* (2010) di Silvia Avallone il tema diventa maniera, spezia che rafforza il gusto di una macchina narrativa di successo<sup>6</sup>.

Ciò ha tre spiegazioni, forse, che non mi paiono in contraddizione. Primo, il tema è stato catturato rapidamente dal mercato. Il precariato è divenuto un *brand*, con una intensità e rapidità mai vista prima. Ne sono segno i numerosi film derivati, in tempi rapidi e spesso con forzature evidenti, dai libri sul precariato. Già nel 2008 Paolo Virzì, campione del midcult impegnato, traspose il romanzo di Murgia in *Tutta la vita davanti*. L'anno seguente è il turno di *Generazione 1000 euro* diretto da Massimo Venier, che riprende l'omonimo libro di Antonio Incorvaia e Alessandro Rimassa (2006). La storia di questo volume è interessante: come per il romanzo di Murgia, esso nasce da un blog, ma sono stati levati dubbi sulla veridicità della cosa (il blog sarebbe stato aperto nel 2005, ma il primo post è di diversi mesi dopo, di inizio 2006) tanto che resta il sospetto che quello di Incorvaia e Rimassa sia stato un caso di *astrourfing*, di naturalizzazione di un processo costruito a tavolino. Allo stesso modo l'impeto

editorial-cinematografico segnala un tratto tipico del nostro mercato culturale, la rapidità di consumo.

Secondo, proprio la commercializzazione del tema ha spinto gli scrittori su lidi diversi e meno scontati, almeno per quanto riguarda la volontà (a cavallo tra l'antico canone del proibito per cui bisognerebbe sempre «make it new» e l'esigenza di novità del mercato) di offrire prodotti originali (anche su un piano più schiettamente commerciale). Terzo, il precariato è entrato nel senso comune. Le opere non devono più sottolineare che si occupano di un «precariato esistenziale», di

un nuovo tipo antropologico che non risponde alle categorie e al linguaggio della letteratura tradizionale. Se una vita raccontabile è una vita dotata di senso ed è peraltro con la narrazione che si dà senso al mondo è dalla frammentarietà delle opere che si possono ascrivere a questo filone che si deduce l'urgenza di creare strategie discorsive adeguate a rappresentare un disagio che non ha punti in comune con quelli presenti nella narrativa precedente (Boscolo 2012: 2)

La condizione è – con rapidità forse sorprendente – entrata nel senso comune, anche con un misto di accettazione. Lo segnala anche il progressivo affossamento della

Mayday Parade – la manifestazione del Primo maggio organizzata dai lavoratori precari a Milano dal 2001 – che dopo il 2011-12 perde smalto e capacità di aggregazione, fino alla disastrosa repressione da parte delle Forze dell'ordine dell'edizione 2015, la quale segnò se non la fine almeno una interruzione della centralità del precariato (in quanto tale) nelle rivendicazioni dei manifestanti (oltre si sostituirà una logica di maggior compromesso, fatta di vertenze più specifiche: fino a quella dei rider del 2020-21). Il che implica non certo una scomparsa dei temi politico-sindacali e organizzativi, ma una loro diluizione che li innesta in altri spazi.

Questa “normalizzazione” (forzata, come spesso in Italia, anche da una certa mano repressiva da parte delle istituzioni) forse fa sì che si perda la necessità di raccontare, identificandola tramite il racconto, la condizione: Panella (2011) rileva la prevalenza di forme autobiografiche-testimoniali, al di là della loro effettiva autenticità, che funge da strumento di validazione («garanzia di autenticità» 97). Dopo l'ondata o picco nella rappresentazione letteraria, come si è già accennato per la rivendicazione politica, il tema non scompare. Entra nel circuito letterario proponendo opere di alto o altissimo profilo nelle quali queste

forme permangono (*Works* di Vitaliano Trevisan, 2016, *Ipotesi di una sconfitta* di Falco, 2017, e i reportage di Ferracuti) ma assumono stilisticamente e formalmente maggior consapevolezza, letterariamente una resa più complessa. Sono opere più riuscite: opere più *meditate* perché *l'urgenza espositiva è venuta meno* (non a caso è una generazione che ormai, quando scrive questi testi, a metà anni Zero, ha almeno quarant'anni: e il precariato ormai lo hanno nelle ossa).

Allo stesso modo il tema, negli anni Sessanta al *centro* del dibattito teorico, era divenuto parte del dibattito *artistico*: Volponi, certo, Balestrini con *Vogliamo tutto* (1971) fino a racconti come *Tuta blu* della collana "Franchi narratori" di Feltrinelli (1978), o fluendo in forme a volte quasi di pastiche in film come *La classe operaia va in paradiso* (il lato grottesco rielabora spesso temi e idee per esempio derivate dai *Quaderni rossi* di Tronti, Negri e Panzieri). Le idee percolano, si mischiano (le elaborazioni sull'operaio massa e sull'operaiismo, per esempio, emerse negli anni Sessanta e divenute per certi versi lingua comune almeno nella parte progressivo-protestataria del Paese: e per questo riattate in chiave ironico-grottesca in Petri), prendono

nuova vita. E ciò consente una nuova, migliore elaborazione del concetto stesso, in un circolo che va dalla teoria all'arte e torna alla teoria. Il tutto avviene perché l'attore artistico innesta, collega, riformula, rielabora, re-inquadra (da e in prospettive diverse: la forma artistica come deformatrice/riformatrice dei concetti stessi; questo è quanto emerge con energia da numerosi contributi). Elaborare la forma artistica significa anche riconcettualizzare una serie di informazioni, ovviamente (di nuovo Jameson 1980 ed. 1990, ma si veda il *farsi della teoria tramite la prassi* che emerge da opere come Mazzoni 2004 e 2011).

Da questo punto di vista l'operazione degli autori che scrivono di lavoro negli anni Dieci del Duemila è un'operazione di compiuta simbolizzazione. La critica, che ha esperito a fondo il problema e lo ha ben sistemato nel quadro storico che gli appartiene (ancora di recente una serie di monografici hanno approfondito l'argomento)<sup>7</sup>, ha però finora mancato di gettare un vero sguardo retrospettivo. Insomma è come se il dibattito industria-letteratura non fosse stato messo in dialogo con la recente esplosione precario-letteraria.

#### 4 Due nuclei o due soggetti, un campo di forze (da costruire)

Due mappature, due sistemazioni, orientate in due blocchi storici, due momenti contrapposti. Anche per la vicinanza cronologica il secondo – quello degli anni del Secondo millennio – si trova più in difficoltà nel selezionare e distinguere (i piani estetico e socioculturale) e a sua volta fatica a delineare con rigore i campi di forza che circondano e sorreggono il nucleo. Ma il problema resta, perché spesso si riconosce una intrinseca specificità al secondo momento, ma non si riesce a identificare sempre i percorsi che dal primo vanno al secondo. Compiuta una operazione analoga a quella di *Italian Industrial Literature and Film* anche sullo spazio dell'estremo contemporaneo, sarà necessario ricostruire i fili che legano prima e dopo. Solo in questo modo si può recuperare al senso la molteplicità che compone lo «spazio drogato» (Racalbuto 2013: 296-297) in cui ci muoviamo – intendendo con tale espressione la sovrapproduzione di oggetti beta, non simbolizzati e inerti, che finiscono per impedire la ricostituzione psichica. Traslando nell'inconscio sociale (e politico) questa intuizione, la critica può (dovrebbe) svolgere il ruolo della funzione alfa che appunto converte in oggetti alfa gli oggetti beta.

Simbolizzazione, strutturazione e ristrutturazione (destrutturazione no, ne abbiamo già avuta troppa) del senso.

In parte il bel saggio di Baghetti (207-218) vuole impostare proprio questo problema e ciò sottolinea come i curatori non lo ignorino. In ciò che definisce un “ponte” verso il presente, egli parte dall'affermazione che ha mosso l'autore di queste righe: “contemporary labor literature must be read in conjunction with an understanding of the industrial period, and vice versa” (217). Nelle poche pagine a sua disposizione ovviamente non può illustrare il problema nella sua complessità e si limita a mettere in luce continuità e discontinuità tra i due nuclei letterario-lavorativi. Se la continuità è data dalla “aspra natura del lavoro e [dal]l'imperativo di lottare per la difesa dei diritti umani [harsh nature of labor and the imperative to struggle for the defense of human rights]” (216), le discontinuità gli appaiono più forti. Esse sono la perdita di un legame tra lavoro e progresso (inteso come miglioramento delle condizioni di vita), la primazia del terziario negli anni Duemila (con la variante demoniaca del call center), la scomparsa di un'ideale di

collettività dato anche attraverso il lavoro cui si sostituisce una visione individualista del soggetto lavoratore. Si tratta di elementi che caratterizzano, com'è ovvio, la società contemporanea, sempre più frammentata in bolle isolate, vessata da una assenza di futuro.

Pure, i nodi esplorati nel trentennio oggetto del volume si ripresentano, in forma diversa: l'alienazione è portata all'estremo dalla virtualità del lavoro contemporaneo (sia sul lato dell'assenza di rapporti diretti: partite iva, subappaltatori eccetera, sia sul lato della produzione vera e propria: contratti che non vengono finalizzati da noi, impieghi *smart* a orari variabili...). Lo spazio psicologico del lavoratore viene ancor più oggi di ieri colonizzato dalla struttura padronale che, come allora, riutilizza in chiave disciplinante la psicologia (si confrontino le tecniche di controllo illustrate da Diazzi con quelle che si vedono oggi: la *mission*, la narrazione, la responsabilizzazione individuale... tutte tecniche che vengono ben esplorate nei romanzi del lavoro precario)<sup>8</sup>. Il femminile che già allora era centrale nella produzione industriale ma sottovalutato nella teorizzazione oggi assume contorni ancora più rilevanti (ne è testimonianza l'alto numero di autrici: non solo Murgia. E che dire dell'opposizione città/campagna,

che oggi si rifonda in termini nuovi, come già durante il *boom* economico, e privilegia la destrutturazione dello spazio in una selva di luoghi/nonluoghi – gli spazi lavorativi, gli interni abitativi... – e come *espunge* lo spazio pubblico, per esempio la piazza, dallo sguardo narrativo?

Dunque, sì, perdita della idea che il lavoro sia un mezzo di progresso sociale: ma *perché non c'è idea di progresso sociale*, e non perché perda centralità il lavoro che invece invade le esistenze di tutti (la condizione emergenziale dovuta alla pandemia nel 2020 ha mostrato molto bene i pericoli e i limiti, oltre agli aspetti positivi, dello *smart working*, soprattutto in termini di perdita di autonomia della sfera privata, di mancata “disconnessione” come si dice oggi).

La presenza (meritoria) dei capitoli di Baghetti e Giordana (in verità più legata quest'ultima a una mappatura, peraltro necessaria, della cinematografia contemporanea) sugli anni Zero segnalano, ancorché in nuce, questa volontà di indagare un ritorno, una persistenza. Un'ombra che si staglia su un'epoca differente: quella delle antiche fabbriche dismesse, che divengono luoghi abbandonati supermercati discoteche, strutture che vengono “valorizzate” da costruttori di hotel e centri commerciali, giapponesi *all you can eat* o ristoratori *gourmet*,

cioè da un terziario al fondo improduttivo che incarna la pura *jouissance* cui tende (ci fa tendere) il tardo capitalismo. Un'ombra che – passando da quella fisica a quella metaforica – viene anche culturalmente riadattata, magari in funzione meno sintonica con la grande macchina che tutti abitiamo,

dalla letteratura, dal cinema. Ma quest'ombra è divenuta tale perché è passata tramite due decenni che lungi dall'essere solo ponti, momenti di passaggio, hanno contenuto le piccole trasformazioni che, sommate, hanno prodotto l'oggi.

## 5 Scrivere per riunire

Questo libro ha fatto un lavoro importante sistemando il *prima-prima*, il passato che oggi ci appare remoto. Permettendo di lanciare qualche fune dall'*allora* all'*ora*. E il lavoro andrebbe forse proseguito su questa strada, non solo per ottimizzare una conoscenza storica. Ma anche, e soprattutto, per formulare quell'onda lunga, quell'insieme di ideologemi, ipotesi di lavoro, strutture di pensiero che ancora – ancorché talvolta *e negativo*, o nel segno di un passato perduto – informano il nostro tempo. Questo ricucire i fili che dal passato arrivano al presente è un modo per vedere come quel passato, apparentemente morto con i partiti-massa, con il tradimento di quegli ideali e di quel modello di produzione, sia ancora attivo sull'oggi.

Come due persone che si amano e d'improvviso si lasciano, magari con rabbia e dolore per quello che

sembrava e non era, e i segni dell'una permangono sull'altro, dentro l'altro. Illustrare questi segni, parlare di come il reale ha preso una piega tanto diversa e terribile, significa anche poter ricominciare, identificare nel passato tutto il suo bene e il suo male e forse permettere anche a quel passato di ricominciare – *non* ripetersi, perché come dice la celebre massima del *Diciotto Brumaio* la prima volta è tragedia ma la seconda è farsa – e prendere nuove strade, in cui magari è possibile ricostituire un futuro nuovo, diverso, anche migliore. È una operazione dolorosa, certo. Proprio tramite quella ricomposizione discorsiva, storica, concettuale, che prende le esperienze, le emozioni, gli elementi disgregati e centrifughi e li rende parte di qualcosa però può nascere qualcosa, la pianta morta può riprendere linfa. Qualcosa anche di inaspettato, che proprio per

questo può dare nuove prospettive e visioni non solo sul passato, ma anche sul futuro. Storie possibili che aprono futuri diversi.

Non si vuole porre una questione messianica, l'arte (la riflessione) come correttivo morale alla compiuta peccaminosità del mondo, e si tenta di resistere alla tendenza al ragionamento generale proprio di chi scrive: ma l'influsso sull'azione sociale o politica dell'arte, ancor più di quella della cultura in generale, è indiretto e ipermediato (Cangiano 2022): come diceva Fortini, «la poesia / non muta nulla [...] nulla è sicuro» (1963 ed. 2014: 238), allo stesso modo in cui per gli amanti tornare sulle ferite è qualcosa di doloroso e dall'esito incerto. D'altra parte oggi sembra invece si pensi a una dinamica d'influsso *diretta* e anche a una primazia del simbolico sul materiale<sup>9</sup> che paradossalmente rischia di schiacciare il culturale, rendendolo un annesso o forse dispositivo foucaultiano. Senza arrivare a questa posizione,

non è assurdo pensare che le forme dell'immaginazione consentano un lavoro di riformulazione semantica e simbolica la quale, ancorché in modo indiretto (secondo un principio di semiautonomia delle strutture come quello teorizzato da Balibar e Althusser), non può non influire sull'intera struttura. O almeno questa è la speranza: nessuno sa se i due amanti torneranno insieme anche se ricompongono il loro passato. Tuttavia se speranza vi è, è e non può che essere nel ricomporre la miriade di avvenimenti in un discorso, nel dare loro senso, anche valorizzando gli scarti e i contrasti, le interpretazioni divergenti, le priorità d'ognuno.

Scrivere (elaborare) forse non serve a nulla, è vero. E nulla è sicuro. La coppia, la storia, forse non significheranno più, non si manifesteranno nel presente, non ci diranno cosa dire o fare, che strada prendere. Ma elabora, scrivi – e scrivi soprattutto *questa* critica.

## NOTE

- 1 Non vi è in questa espressione alcunché di polemico: praticamente tutti i manuali mettono in luce il passaggio sulla letteratura industriale, ma a causa del taglio di quelle opere – necessariamente storiografico, che ha l'obbligo di comprimere e selezionare – spesso l'effetto è quello di schiacciare il dibattito su Vittorini e *Il Menabò*.

- 2 Curiosa – lo si dica senza malizia né rimprovero – la mancanza di *Marcovaldo* (Calvino 1966), che pure è vero non si svolge in fabbrica e ciononostante in esso il lavoro svolge ruolo centrale e vi traligna l'Italia industriale che appare in piena luce (al neon). Ma in effetti il volume si concentra su opere più schiettamente *lavorative*.
- 3 In scala decisamente minore (saggio in volume) un approccio simile era quello di Tassi (2017).
- 4 La dicotomia tra il “lavoro onesto” e le altre forme (il crimine dei *Soliti ignoti*, Monicelli 1958, il lavoro destrutturato di Marcello nella *Dolce vita*, Fellini 1960, ecc.) rende conto dello scarto tra l'ideale lavorativo (fatto proprio dalla sinistra istituzionale del Pci) e la prassi: ciò che Pavel (2014) chiamerebbe la perdita dell'ideale e si può leggere come il corrispettivo irriflesso di quella critica al modello-fabbrica messo in piedi dagli intellettuali della quale parla Zinato nel capitolo “The Factory as Cultural Center”.
- 5 Anticipa il punto *La dismissione* di Ermanno Rea (2002), e Panella (2013) anticipa l'inizio del «primo picco» d'attenzione verso il lavoro proprio al 2002. In Rea però, come nota anche Baghetti nel suo saggio, si pone un po' a lato rispetto a questi testi, illustrando lo sfilacciarsi della condizione operaia nell'era postindustriale. Una mossa simile a quella, per esempio, del *Costo della vita* di Ferracuti (2013).
- 6 Sempre del 2009 sono tre antologie fondamentali a riguardo: *Sono come tu mi vuoi*; *Lavoro da morire*; *Articolo 1*. Esse, però, non aprono: chiudono. Segnalano un punto d'arrivo.
- 7 Si vedano Gobbo, Toracca e Santi (2021).
- 8 Che poi la struttura psichica possa essere cambiata rispetto ad allora, come suggerisce ad esempio Recalcati (2009), non toglie che il gesto sia il medesimo ora come allora.
- 9 Si veda a riguardo il bel dibattito che parte dalla cd. *cancel culture* per approdare a una riflessione sullo spazio della cultura: Alfano, Bertoni e Palmieri (2022).

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2009), *Sono come tu mi vuoi. Storie di lavori*, Roma-Bari, Laterza.
- AA.VV. (2009), *Lavoro da morire. Racconti di un'Italia sfruttata*, Torino, Einaudi.
- AA.VV. (2009), *Articolo 1. Racconti sul lavoro*, Palermo, Sellerio.
- Alfano, Giancarlo; Bertoni, Clotilde; Palmieri, Pasquale (2022), “Colpi di spugna, di forza, di ingegno: avventure della *Cancel culture*”, *Between*, 12/23:

436-454. [25/11/2022] <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/5241>

- Avalli, Ippolita (1982), *Aspettando Kitty*, Milano, Feltrinelli.
- Avallone, Silvia (2010), *Acciaio*, Milano, Rizzoli.
- Bajani, Andrea (2005), *Cordiali saluti*, Torino, Einaudi.
- Balestrini, Nanni (1971), *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli.
- Ballestra, Silvia (1992), *La guerra degli Antò*, Ancona/Milano, Transeuropa/Mondadori.
- Boscolo, Claudia (2012), «Narrativa del precariato e transmedialità: il caso di «Scrittori Precari»», *Bollettino '900*, 1/1: 1–15.
- Busi, Aldo (1984), *Seminario sulla gioventù*, Milano, Adelphi.
- (1985), *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, Milano, Mondadori.
- (1986), *La delfina bizantina*, Milano, Mondadori.
- Caliceti, Giuseppe (1996), *Fonderia Italghisa*, Venezia, Marsilio.
- Calvino, Italo (1966), *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi.
- Campo, Rossana (1992), *In principio erano le mutande*, Milano, Feltrinelli.
- Cangiano, Mimmo (2022), *Cultura di destra e società di massa*, Roma, Nottetempo.
- Chirumbolo, Paolo (2014) “Il Maleppeggio: Cronache dell’Italia Del Lavoro Degli Anni Duemila”, *Annali d’Italianistica*, 32: 275-290.
- Culicchia, Giuseppe (1994), *Tutti giù per terra*, Milano, Garzanti.
- De Carlo, Andrea (1981), *Treno di panna*, Torino, Einaudi.
- Di Ciaula, Tommaso (1978), *Tuta blu*, Milano, Feltrinelli.
- Eco, Umberto (1988), *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani.
- Falco, Giorgio (2004), *Pausa caffè*, Milano, Sironi.
- (2009), *L’ubicazione del bene*, Torino, Einaudi.
- (2017), *I ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi.
- Ferracuti, Angelo (2013), *Il costo della vita. Storia di una tragedia operaia*, Torino, Einaudi.
- Fortini, Franco (1963), “Traducendo Brecht”, *Una volta per sempre*, in *Tutte le poesie*, ed. L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014: 219-293.
- Gobbo, Filippo; Toracca, Tiziano; Santi, Mara (2021), “La rappresentazione del lavoro nelle raccolte di racconti dagli anni Ottanta a oggi. Introduzione”,

*Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 15. [25/11/2022] <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/499>

- Incorvaia, Antonio; Rimassa, Alessandro (2006), *Generazione 1000 euro*, Milano, Rizzoli.
- Jameson, Fredric (1980), *The Political Unconscious*, trad. it. *Inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990.
- (1990), *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, trad. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2009.
- Lagioia, Nicola (2009), *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi.
- Levi, Primo (1978), *La chiave a stella*, Torino, Einaudi.
- Lodoli, Marco; Bré, Silvia (1987), *Snack bar Budapest*, Milano, Bompiani.
- Manfredi, Gianfranco (1983), *Magia rossa*, Milano, Feltrinelli.
- Mastronardi, Lucio (1962), *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi.
- Mazzoni, Guido (2004), *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Murgia, Michela (2006), *Il mondo deve sapere*, Milano, ISBN.
- Ottieri, Ottiero (1962), *La linea gotica*, Parma, Guanda, 2004.
- Panella, Claudio Simone (2011), “Nuove scritture dal mondo del lavoro. Figure di lavoratori, blogger e scrittori a confronto”, *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, ed. H. Serkowska, Massa, Transeuropa: 95-107.
- (2013), “Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell’ultimo decennio”, *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, ed. L. Somigli, Roma, Aracne: 409-433.
- Pavel, Thomas (2014), *Le vite del romanzo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Pinkus, Karen (2021), *A fine turno. Lavoro, macchine e vita nel cinema degli anni Sessanta*, Verona, Ombre Corte.
- Racalbutto, Agostino (2003), “Il setting psicoanalitico e la persona dell’analista”, *Gli Argonauti*, 99: 295-313.
- Rea, Ermanno (2002), *La dismissione*, Milano, Rizzoli.
- Recalcati, Massimo (2009), *L’uomo senza inconscio*, Milano, Raffaello Cortina.
- Rosa, Harmut (2010), *Alienation and Acceleration*, Malmö/Arhus, NSU Press.

- Santacroce Isabella (1995), *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Roma, Castelvechi (nuova ed. Milano, Feltrinelli, 2006).
- (1996) *Destroy*, Milano, Feltrinelli.
- (1998), *Luminal*, Milano Feltrinelli.
- Tassi, Graziano (2017), “Da *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi a *La Classe Operaia Va in Paradiso* (1971) di Elio Petri: fabbrica e nevrosi operaia negli anni Sessanta e Settanta”, *Figure dell’anomalia. La costruzione del personaggio nell’Italia tra Otto e Novecento*, ed. A. Berré, M. Spinelli, Bologna, Pendragon: 103–15.
- Toracca, Tiziano; Condello, Angela, eds. (2019), *Law, Labour and the Humanities. Contemporary European Perspectives*, London, Routledge.
- Trevisan, Vitaliano (2016), *Works*, Torino, Einaudi.
- Veronesi, Sandro (1989), *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori.
- Volponi, Paolo (1989), *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi.

## FILMOGRAFIA

- La classe operaia va in paradiso*, Dir. Elio Petri, IT, 1971.
- La dolce vita*, Dir. Federico Fellini, IT-FR, 1960.
- Generazione 1000 euro*, Dir. Massimo Venier, IT, 2009.
- Mimì metallurgico ferito nell’onore*, Dir. Lina Wertmüller, IT, 1972.
- Modern Times (Tempi moderni)*, Dir. Charles Chaplin, USA, 1936.
- Il prato*, Paolo e Vittorio Taviani, IT, 1979.
- Treviso-Torino: viaggio nel Fiat-Nam*, Dir. Ettore Scola, IT, 1973.
- Tutta la vita davanti*, Dir. Paolo Virzì, IT, 2008.
- I vitelloni*, Dir. Federico Fellini, IT-FR, 1953.

## DISCOGRAFIA

- Quelli che tricoloreggiano*, Paolo Pietrangeli, *Karlmarxstrasse*, I Dischi del Sole, 1974.

Carlo Tirinanzi De Medici è ricercatore a tempo determinato di tipo A in Critica letteraria e Letterature comparate presso l’Università di Pisa. Ha studiato in Italia e in Francia. Ha lavorato alle Università di Trento e Torino ed è stato Visiting Scholar presso la Brown University di

Providence (Usa). Si occupa di teoria e storia del romanzo. Ha pubblicato *Il vero e il convenzionale* (2012) e *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (2018, terzo classificato nella sezione Under 40 dell'Edinburgh Gadda Prize). | Carlo Tirinanzi De Medici is fixed-term lecturer in Literary Criticism and Comparative literature at Pisa University. After studies in Italy and France he worked at Trento University and Turin University in Italy and has been Visiting Scholar at Brown University (Providence, Usa). His main research topics are history and theory of the novel. He published the books *Il vero e il convenzionale* (2012) and *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (2018, third place in the Under 40 section of the Edinburgh Gadda Prize).

### LORENZO MARMO

Universitas Mercatorum – Università telematica delle Camere di commercio italiane, Italy

## Ai margini della superficie Riflessioni per lo studio del lavoro industriale nel cinema italiano

### At the margins of the surface

### Reflections for the study of industrial labor in Italian cinema

#### SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo risponde alle letture critiche offerte da Federico Pierotti e Carlo Tirinanzi De Medici a proposito del volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, cercando anche di mappare le possibili vie di sviluppo del dibattito interdisciplinare e transmediale sul tema. | The contribution answers to the critical readings of the volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* offered by Federico Pierotti e Carlo Tirinanzi De Medici. It also tries to map possible lines of development of the interdisciplinary and transmedia debate on the topic.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Lavoro industriale, boom economico, cinema narrativo, cinema sponsorizzato, cinema italiano | Industrial labor, economic boom, narrative cinema, sponsored films, Italian cinema

Molti sono gli spunti offerti da Carlo Tirinanzi De Medici e Federico Pierotti con le loro letture di *Italian Industrial Literature and Film*. Spunti offerti a noi curatori ma anche, mi auguro, alla più ampia comunità

scientifica, anzi alle diverse comunità scientifiche cui si rivolge l'approccio interdisciplinare del volume. Nel rispondere, vorrei incominciare, oltre che esprimendo gratitudine per l'attenzione rivolta al nostro

lavoro, con una dichiarazione semplice: ancora mi bruciano, per così dire, certe assenze che avrebbero fatto del libro un'opera più completa. In particolare mi riferisco ad alcuni film cui si sarebbe potuto dare (maggiore) spazio: *Romanzo popolare* (1974) di Mario Monicelli; *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti; o *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani, che avrebbe offerto l'occasione per una comparazione serrata con il testo letterario di Luciano Bianciardi (1956) analizzato da Mark Pietralunga. Ma penso anche che avremmo forse potuto trovare il modo di tirare le fila delle singole analisi della seconda e terza sezione, interpretandone le connessioni e traendone delle conclusioni più esplicite. La natura stessa del progetto mastodontico intrapreso rendeva, però, un approccio di questo tipo solo parzialmente realizzabile. Il volume si propone piuttosto come un campo aperto (e, mi pare, stimolante) di domande, rime ed ipotesi, in cui ciascun lettore è invitato a rintracciare tanti *films rouges* diversi.

All'interno del panorama ricco e frastagliato che il libro offre, era per me fondamentale, come curatore, dare il giusto rilievo al cinema narrativo cosiddetto *mainstream*. Mi rendo conto che quest'affermazione può sembrare controintuitiva, ma essa deriva da una

sensazione che ho avuto immediatamente, non appena ho iniziato ad approfondire il modo in cui i *film studies* hanno affrontato, di recente, il lavoro industriale. Il campo era ed è infatti dominato da un diffuso e comprensibile entusiasmo per il cinema sponsorizzato: un territorio in larga parte ancora inesplorato, e perciò elettrizzante. Credo che, all'interno del nostro volume, i capitoli di Paola Bonifazio e Luca Peretti (ma anche di Paola D'Amora ed Eleonora Lima, pur all'interno della discussione di lungometraggi di finzione) contribuiscano in maniera significativa a questo filone di studi in via di sviluppo. Il cinema narrativo, però, quello per così dire 'tradizionale', produce un discorso che può talvolta non essere diretto o esplicito, ma non per questo è meno rilevante nel suggerire icasticamente la circolazione e la pervasività culturale di temi e discorsi.

Per spiegarmi meglio, mi rifarò un esempio rimasto escluso, per ragioni di spazio, dal mio contributo nel volume. *Made in Italy* (1965) è un film a episodi diretto da Nanni Loy, che affastella moltissimi segmenti di lunghezza variabile per tratteggiare un ritratto caleidoscopico del Paese. La seconda sezione di quest'opera-fiume si intitola *Il lavoro* e contiene, tra gli altri, un **episodio** che, in meno di cinque minuti, racconta della routine

quotidiana di un operaio. Lo vediamo alzarsi prestissimo per andare in fabbrica, prendere il treno perché abita lontano, svolgere il suo turno massacrante fatto di gesti meccanici sempre uguali, pranzare da solo e poi riprendere a lavorare, infine tornare a casa quando i figlioletti già dormono. L'effetto raggelante prodotto da questa narrazione semplicissima deriva dal suo essere completamente priva di dialogo: anche la scena finale della cena con la moglie è dominata dalle voci delle pubblicità radiofoniche, mentre i personaggi in scena rimangono muti. In tal modo, Loy restituisce con grande efficacia l'alienazione e l'isolamento che dominano il vissuto operaio, inserendo una nota di sconcertante disperazione all'interno di un film che oscilla tra i toni più disparati (ridanciano, beffardo, angoscioso). Fin troppo spesso testi come questo vengono ignorati perché, in quanto appartenenti alla corrente principale della cultura nazional-popolare, sono dati per acquisiti. E invece vanno anch'essi riscoperti, proprio come i film sponsorizzati, tramite quell'attività archeologica inesausta che è lo studio del cinema: un'attività finanche più insidiosa quando gli oggetti studiati non sono sepolti nei meandri di un archivio ma esposti alla fruizione libera su YouTube, eppure non per questo meno dimenticati.

Il lavoro dello storico e teorico del cinema consiste dunque nell'esercizio di questo sguardo attentamente obliquo, che colga anche ciò che è nascosto in bella vista, ai margini della superficie.

Si muove in questa direzione anche il prezioso volume di Karen Pinkus, *A fine turno* (2021), uscito proprio in contemporanea con il nostro, e con cui dunque non abbiamo potuto ingaggiare, purtroppo, un dialogo diretto. In questo libro, giustamente segnalato da Tirinanzi, Pinkus utilizza le immagini di *Renzo e Luciana*, l'episodio di Monicelli di *Boccaccio '70* (1962) come punto di partenza per costruire un'interessantissima disamina dei ritmi del lavoro e del tempo libero nell'Italia del boom. Praticare un lavoro critico di questo tipo implica includere nel ragionamento anche opere che non affrontano di petto il tema in questione, e che magari flirtano con ideologie lontanissime dall'operaiamo. Si veda un poliziottesco come *La polizia incrimina, la legge assolve* (Castellari 1973), in cui un criminale in fuga dalla legge si nasconde all'interno di una fabbrica occupata e il commissario tutto d'un pezzo, tipico di questo genere, è costretto a fare appello agli scioperanti per stanarlo. Ragionare anche su film come questo consente di uscire da ottiche precostituite, completando e complicando la nostra percezione

delle dinamiche socio-storiche italiane. Molte sono, a tal proposito, le domande a cui il volume inizia a rispondere e che noi dobbiamo continuare a porci. Ne cito solo alcune, per me tra le più pressanti: che ruolo ha giocato, a fronte del mito operaio di stampo marxista, una rappresentazione della classe operaia di tipo melodrammatico – specie se si considera, seguendo l’interpretazione di Giovanni De Luna (2011), che la retorica vittimaria è stata l’opzione identitaria preponderante della storia italiana ed europea della seconda metà del Novecento? Come si relaziona il racconto dell’esperienza del singolo lavoratore con la messa in scena del corpo collettivo, della massa, della solidarietà e della coscienza di classe? E quali differenze, quali slittamenti e quali sovrapposizioni esistono tra le narrazioni *a proposito* degli operai e le narrazioni *da parte* degli operai stessi che caratterizzano il cinema militante – a cominciare da un esperimento più unico che raro come *Lo stagionale* (1971), realizzato in Svizzera dall’operaio saldatore Alvaro Bizzarri, che con la sua Super 8 mischia documentario e finzione per raccontare il dramma dei lavoratori migranti e delle loro famiglie?

A quest’ultimo riguardo, andrebbero evidentemente coinvolti nella riflessione anche altri ambiti:

ad esempio la televisione, che, come ricostruisce Andrea Sangiovanni in alcuni passaggi del suo *Tute blu* (2006), fa un’opera importante di inclusione delle voci operaie nel proprio palinsesto. Ma anche la fotografia, indagata in questi ultimi anni da Angelo Pietro Desole (2015). E ancora l’arte, la pubblicità, l’intero ambiente mediale: spostando l’enfasi dalla narrazione alla visibilità si possono perlustrare le prossimità con altri campi espressivi, e il lavoro da fare è ancora tanto. A questa dimensione allude significativamente Federico Pierotti nella sua recensione al nostro volume, quando sottolinea l’importanza dei nuovi regimi della percezione introdotti dal lavoro industriale, sia nello spazio della fabbrica che più ampiamente in città e nel paesaggio italiano. E si potrà in effetti riflettere sul ruolo svolto nella cultura industriale da quei fenomeni (le grandi opere architettoniche ed ingegneristiche; la ferrovia; le luci al neon e la “città elettrica” tipica della modernità; la fabbrica stessa) che rientrano nella categoria del “sublime tecnologico” (Nye 1994). Oppure si potrà ragionare sulla polivalenza del colore nella messa in scena del contesto industriale, in cui esso è usato – rimanendo agli esempi cinematografici – tanto per significare l’alienazione (*Il deserto rosso*, Antonioni 1964) quanto la

liberazione esistenziale (*Mimi metallurgico ferito nell'onore*, Wertmüller 1972), ma può anche essere impiegato per esprimere il fascino insieme magnetico e tossico dell'atmosfera della fabbrica, che con le sue luci, fumi e liquami colorati altera non solo la percezione ma la salute stessa dei lavoratori (*Delitto d'amore*, Comencini 1974; *La patata bollente*, Steno 1979).

Vorrei tornare anche, prima di concludere, su un altro aspetto sottolineato sia da Tirinanzi che da Pierotti, ovvero lo spettro cronologico prescelto (anni Cinquanta/Settanta) e i due affondi verso il contemporaneo proposti dai saggi di Carlo Baghetti e Malvina Giordana. L'assenza pressoché totale, dal volume, degli anni Ottanta e Novanta, specie per quanto riguarda il cinema, è dovuta certamente al crepuscolo della dimensione industriale della società italiana, ma anche, in parallelo, alla specifica crisi delle strutture cinematografiche in quello stesso frangente (crisi ben sintetizzata dal titolo di uno dei pochi volumi accademici dedicati ad una panoramica ampia della produzione degli anni Ottanta, *Schermi opachi*, a cura di Lino Micciché, 1998). Ricostruire le vicende delle vestigia dell'immaginario operaio in quegli anni è evidentemente un compito diverso da quello che ci eravamo prefissati, ma sono convinto possa

essere un'impresa appassionante. Per affrontarla, occorrerà sfidare le difficoltà di reperimento e magari le condizioni non ideali in cui versano i testi filmici di quegli anni, non più vicini a noi, ma ancora non sufficientemente lontani da essere stati canonizzati e dunque. Da *Mi manda Picone* (Loy 1984) a *La seconda volta* (Calopresti 1995) fino a *La stella che non c'è* (Amelio 2006) bisognerà riflettere soprattutto sull'assenza, lo smantellamento e la derubricazione della cultura industriale dalle narrazioni del quotidiano italiano.

Per concludere, a proposito del contemporaneo, mi permetto, fuor di polemica, una riflessione su un passaggio per me problematico del contributo di Tirinanzi (che per il resto trovo nulla meno che appassionante). Mi riferisco al momento in cui, tra le cause del veloce esaurirsi della letteratura sul precariato degli anni Duemila, l'autore menziona anche la popolarizzazione del tema tramite il cinema, portando ad esempio *Tutta la vita davanti* (2008) di Paolo Virzì, adattamento del romanzo di Michela Murgia di due anni prima, *Il mondo deve sapere*. Ora, non voglio certo negare che la commercializzazione del dibattito sulle nuove forme del lavoro e dello sfruttamento possa aver rappresentato un problema, un annacquamento del suo potenziale di contestazione. Ma credo

che rivolgere questo genere critica al film di Virzì sia alquanto ingiusto; specie se si considera che *Tutta la vita davanti* non solo è un prodotto raffinato nell'uso delle forme, ma riflette anche, in una delle sue scene più ironiche e taglienti (quella dello spettacolo teatrale), proprio sul rischio di trasformare la categoria di "precario" in un'etichetta *trendy* dell'impegno *bobo*. Credo che un'altra delle sfide necessarie al dibattito futuro, tutt'altro che secondaria, sia quella di rimanere

attenti al portato politico degli oggetti culturali, liberandosi però, una volta per tutte, di pregiudizi di ordine gerarchico sul disvalore del mezzo audiovisivo. Anche, o forse soprattutto, quando il prodotto in questione, pur non optando per una rigorosa decostruzione realista del piacere visivo, è però capace di elaborare una complessa ibridazione degli stilemi del cinema di genere al fine di coinvolgere, stimolare e provocare un pubblico ampio.

## BIBLIOGRAFIA

- Bianciardi, Luciano (1962), *La vita agra*, Milano, Rizzoli.
- De Luna, Giovanni (2011), *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli.
- Desole, Angelo Pietro (2015), *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, San Severino Marche, Quinlan.
- Miccichè, Lino, ed. (1998), *Schermi opachi, opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio.
- Murgia, Michela (2006), *Il mondo deve sapere*, Milano, ISBN.
- Nye, David E. (1994), *American Technological Sublime*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Pinkus, Karen (2021), *A fine turno. Lavoro, macchine e vita nel cinema degli anni Sessanta*, Verona, Ombre Corte.
- Sangiovanni, Andrea (2006), *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Torino, Donzelli.

## FILMOGRAFIA

- Delitto d'amore*, Dir. Luigi Comencini, IT, 1974.

- Il deserto rosso*, Dir. Michelangelo Antonioni, IT-FR, 1964.  
*Made in Italy*, Dir. Nanni Loy, IT-FR, 1965.  
*Mi manda Picone*, Dir. Nanni Loy, IT, 1984.  
*Mimì metallurgico ferito nell'onore*, Dir. Lina Wertmüller, IT, 1972.  
*Omicron*, Dir. Ugo Gregoretti, IT, 1963.  
*La patata bollente*, Dir. Steno, IT, 1979.  
*La polizia incrimina, la legge assolve*, Dir. Enzo G. Castellari, IT, 1973.  
*Renzo e Luciana*, Dir. Mario Monicelli, episodio di *Boccaccio '70*, Dir. M. Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, IT, 1962.  
*Romanzo popolare*, Dir. Mario Monicelli, IT, 1974.  
*La seconda volta*, Dir. Mimmo Calopresti, IT-FR, 1995.  
*Lo stagionale*, Dir. Alvaro Bizzarri, CH, 1971.  
*La stella che non c'è*, Dir. Gianni Amelio, IT-FR-CH, 2006.  
*Tutta la vita davanti*, Dir. Paolo Virzì, IT, 2008.  
*La vita agra*, Dir. Carlo Lizzani, IT, 1964.

Lorenzo Marmo è professore associato di cinema, fotografia e televisione presso l'Università Mercatorum. È inoltre professore a contratto di discipline cinematografiche presso l'Università di Napoli "L'Orientale". Dopo aver conseguito il dottorato nel 2014 presso l'Università Roma Tre (con una tesi dal titolo *Cinema, fotografia e spazio urbano nella prima metà del XX secolo*), nel 2017 è stato Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow presso la Harvard University (con un progetto su cinema e cultura urbana postbellica in Italia). È autore di *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir* (Bulzoni 2018). È inoltre co-curatore, insieme a Ilaria A. De Pascalis, del dossier n. 20 della rivista «Imago. Studi di cinema e media» dedicato a *Superfici, confini e formati: le immagini contemporanee*, e, insieme a Carlo Baghetti e Jim Carter, del volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* (Peter Lang 2021). | Lorenzo Marmo is Associate Professor of Film and Media Studies at Universitas Mercatorum, and he also teaches film at the University of Naples "L'Orientale". He obtained his PhD from Roma Tre University in 2014, with a dissertation on cinema, photography, and urban space in the first half of the Twentieth Century. In 2017 he was Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow at Harvard University, with a project on cinema and urban culture in postwar Italy. He is the author of *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir* (Bulzoni 2018). He is also co-editor, with Ilaria A. De Pascalis, of the n. 20 dossier of the journal «Imago. Studi di cinema e media» dedicated to the surfaces, boundaries and formats of contemporary images, and with Carlo Baghetti and Jim Carter of the volume *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* (Peter Lang 2021).

**JIM CARTER**

Boston University, United States of America

## **Dalla cultura industriale alla cultura sponsorizzata, ovvero il sospetto persistente**

### **From Industrial Culture to Sponsored Culture, or the Persistence of a Suspicion**

#### **SOMMARIO | ABSTRACT**

Il contributo risponde alle recensioni di Carlo Tirinanzi De Medici e Federico Pierotti sul libro *Italian Industrial Literature and Film*, focalizzandosi sulla distinzione tra cultura industriale e cultura sponsorizzata. | This contribution responds to Carlo Tirinanzi de Medici's and Federico Pierotti's reviews of the book *Italian Industrial Literature and Film*. It focuses on the distinction between industrial culture and sponsored culture.

#### **PAROLE CHIAVE | KEYWORDS**

cultura industriale, cultura sponsorizzata | industrial culture, sponsored culture

Le analisi che Carlo Tirinanzi De Medici e Federico Pierotti hanno scritto per questo numero di *SigMa* vanno molto oltre le semplici recensioni del nostro volume *Italian Industrial Literature and Film*: sono dei veri e propri contributi al fitto dibattito sulle rappresentazioni del lavoro nell'Italia del dopoguerra, soprattutto laddove esso si collega con l'odierna economia della precarietà globale. È da due prospettive divergenti che questi studiosi riescono non solo a contestualizzare e analizzare il volume, ma anche a superare i termini da esso imposti. Tirinanzi e Pierotti, infatti, prendono in considerazione il modo in cui una comunità interpretativa molto vasta tende a organizzare lo studio

di una miriade di testi letterari e audio-visivi sul lavoro, e riflettono su questioni quali la cronologia, le rotture e le continuità, ma anche le specificità e il dialogo tra i diversi mezzi espressivi (entrambi, per esempio, elogiano il dialogo tra critica letteraria e studi sul cinema, che potrebbe successivamente aprirsi alla più ampia ricezione di una cultura industriale transmediale). Per tutto questo io sono loro molto grato.

Invece di rispondere punto per punto alle problematiche che i due studiosi sollevano, desidero approfondire alcuni dei presupposti che credo caratterizzino, in misura diversa, il nostro modo di pensare collettivo, e che emergono

con particolare evidenza quando ci rivolgiamo alla cultura industriale (senza però risultare davvero palesi). Mi permetto di partire da uno spunto improbabile: il recente documentario di Giuseppe Tornatore sulla vita di Ennio Morricone. La tensione centrale di *Ennio* (2021) e della vita di Morricone risiede nel conflitto edipico con il compositore Goffredo Petrassi, dal quale il Maestro ereditò un ambiguo disprezzo per la musica popolare: ciò condusse Morricone a non riuscire a comporre colonne sonore cinematografiche senza provare un notevole senso di rimorso. Per Petrassi, come per il giovane Morricone, il peccato originale del cinema sta nel suo non poter essere altro, in ultima istanza, che un prodotto commerciale. Certo, il cinema mobilita forme di talento artistico, ma solo allo scopo di generare un profitto; esso dunque richiede la costruzione di un pubblico di massa. L'assurdità di questa posizione mette in luce la distanza che ci divide da Morricone: sancendo la propria separazione dalla critica letteraria, gli studi sul cinema hanno trovato legittimazione attraverso un processo di istituzionalizzazione e tramite lo sviluppo di metodi critici specifici per l'analisi dei testi audio-visivi, tenendo conto anche del pubblico di massa. È però possibile che il dibattito

abbia mantenuto – più di quanto vorremmo ammettere – il proprio sospetto verso il popolare. Come fa giustamente notare Pierotti, è solo nell'ultimo quindicennio che studiosi come Vinzenz Hediger (ed. 2009), Patrick Vonderau (ed. 2009; 2016), Charles Acland, Haidee Wasson (eds. 2011), Devin Orgeron, Marsha Orgeron, Dan Streible (eds. 2012), Bo Florin e Nico de Klerk (eds. 2016) hanno dato il via all'analisi di quell'oggetto cinematografico massimamente 'compromesso' che è il film sponsorizzato. Questi studiosi naturalmente hanno operato all'estero, e il loro contributo ha avuto un impatto limitato in Italia. Noi invece siamo ancora un po' tutti Morricone, perché lottiamo con una tradizione intellettuale non più sprezzante, magari neanche tanto sospettosa, ma certamente ancora inesperta in relazione alla cultura sponsorizzata.

Un commento come questo ricorda l'accusa mossa da Elio Vittorini nel famoso saggio per il numero speciale del *Menabò* (1961): gli intellettuali italiani trovano difficile l'analisi delle dinamiche delle moderne società industriali proprio perché conservano un pregiudizio contro la manipolazione dell'arte da parte della classe capitalista. Il mio intento, va detto, non è certo quello di dimostrare l'attualità di

questa accusa (sarebbe una mossa davvero sconsigliabile, tra l'altro, vista la mia posizione di studioso americano-italiano). Vorrei piuttosto sottolineare la crescente, e ciononostante ancora limitata, presenza della cultura sponsorizzata *stricto sensu* (opere realizzate *per un governo o un'azienda industriale*) nel contesto del nostro volume e della conversazione da esso scaturita. Il volume conta trentasette capitoli, solo cinque dei quali trattano la cultura sponsorizzata. Di questi, il più cospicuo è quello di Paola Bonifazio sulla storia del film sponsorizzato, seguito dalla discussione di Emanuele Zinato sulle riviste di fabbrica (una letteratura sponsorizzata, se si vuole), dalla lettura comparata di *Napoletani a Milano* (De Filippo 1953) e i film Dalmine proposta da Paola D'Amora, dal lavoro di ri-contestualizzazione di Eleonora Lima, che mette Antonioni in rapporto ai film SNIA, e dall'analisi di Luca Peretti, che si focalizza su *Italiani nel mondo* (Fasano 1965), un film finanziato dal governo che parla del lavoro italiano all'estero.

È evidente che, quando si parla di cultura sponsorizzata, i *film studies* sono l'ambito disciplinare più propenso a prestare attenzione, e questo perché i governi e le aziende finanziano spesso la produzione di film, mentre non finanziano mai dei romanzi. In ogni caso, come

mostra il capitolo di Zinato, questi enti sovvenzionano altre forme di letteratura, e l'elenco di letterati presenti in fabbriche quali la Pirelli, l'Eni e l'Olivetti è lungo. Il canone degli scrittori 'industriali', però, si è così istituzionalizzato da essere divenuto ripetitivo. Per fare un esempio, pochissimi studiosi hanno rimarcato la presenza, tra le opere di Pier Paolo Pasolini, dei lavori che questi realizzò per Edisonvolta (l'autore dei *Ragazzi di vita*, 1955, scrisse una serie di sceneggiature per l'azienda dell'energia elettrica, alcune delle quali furono realizzate da Ermanno Olmi, di cui si tende, simmetricamente, a trascurare i film sponsorizzati). Se nel corso della sua riflessione magistrale Tirinanzi non fa menzione della letteratura sponsorizzata è solo perché il nostro volume è poco attento a tale problematica all'infuori del capitolo di Zinato. Da par suo, Pierotti elogia la presenza nel libro di una selezione di testi audio-visivi "non limitata ai soli film documentari o sponsorizzati": una descrizione che già implica l'aspettativa che il libro parli innanzitutto di film sponsorizzati. Anche Lorenzo Marmo testimonia come, nel suo approccio personale quale curatore dei capitoli sul cinema, abbia cercato di "dare il giusto rilievo al cinema narrativo cosiddetto *mainstream*", invece di appoggiarsi troppo ad un

archivio di film governativi e aziendali implicitamente più ovvio. A questo punto si presentano tre domande fondamentali: che cos'è la cultura industriale? Che cos'è la cultura sponsorizzata? E qual è il rapporto tra le due? Sembra che la risposta a quest'ultima domanda dipenda in parte dalla prospettiva disciplinare di partenza.

A mio parere la cultura industriale è la cultura della civiltà industriale, ivi comprese le rappresentazioni del lavoro di fabbrica, ma anche ciò che Vittorini descrisse come “la catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto” (1961: 20). La cultura sponsorizzata, che fa parte della cultura industriale, consiste invece nelle rappresentazioni finanziate da forze economiche significative. È la cultura di corte della nostra epoca, sempre connessa, ma mai riducibile, alla politica del committente. Forse il nostro sospetto verso

la cultura sponsorizzata è in parte giustificato, giacché un poeta come Leonardo Sinisgalli è più ‘autore’ (una prova del nove per la critica letteraria come per quella cinematografica) quando elabora *Le mosche in bottiglia* (1975) che quando scrive *per* (la preposizione è spesso decisiva) la rivista di Finmeccanica *Civiltà delle macchine*. Ma dovremmo comunque dare ascolto all'avvertimento di Lima, quando ci mette in guardia dal rischio di assumere tale differenza come feticcio. Perché, come sostiene la studiosa nel suo saggio nel volume, “experimenting with [sponsored] cinema [and literature] was not simply a way of getting by, especially in the early days of [directors' and writers'] careers; it was a creative and formative experience” (446), attraverso cui dar forma ai valori della società industriale e contemporaneamente elaborare una poetica originale.

## BIBLIOGRAFIA

- Acland, Charles; Wasson, Heidee, eds. (2011), *Useful Cinema*, Durham (NC), Duke University Press.
- Florin, Bo; de Klerk, Nico; Vonderau, Patrick, eds. (2016), *Films That Sell: Moving Pictures and Advertising*, London, BFI/Palgrave.
- Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick, eds. (2009), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Orgeron, Devin; Orgeron, Marsha; Streible, Dan, eds. (2012). *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States*, Oxford, Oxford University Press.

Pasolini, Pier Paolo (1955), *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti.

Sinisgalli, Leonardo (1975), *Le mosche in bottiglia*, Milano, Mondadori.

Vittorini, Elio (1961), "Industria e letteratura", *Il Menabò di letteratura*, 4: 13-20.

## FILMOGRAFIA

*Ennio*, Dir. Giuseppe Tornatore, IT-BE-NL-JP, 2021.

*Italiani nel mondo*, Dir. Ugo Fasano, IT, 1965.

*Napoletani a Milano*, Dir. Eduardo De Filippo, IT, 1953.

Jim Carter è Lettore di italiano e Direttore Associato del programma in studi di cinema e media presso la Boston University. Collabora con giornali internazionali, tra cui *Modern Italy*, *Italian Culture*, *Journal of Italian Cinema & Media Studies* e *Italian Studies*. È co-curatore del volume *Italian Industrial Literature and Film* (Peter Lang, 2021) e autore di un libro sulla cultura olivettiana (in progresso). Nel 2018-19 ha vinto il Rome Prize dall'Accademia Americana di Roma. | Jim Carter is Lecturer in Italian and Associate Director of the program in cinema and media studies at Boston University. He collaborates with international journals, including *Modern Italy*, *Italian Culture*, *Journal of Italian Cinema & Media Studies* and *Italian Studies*. He is the co-curator of the volume *Italian Industrial Literature and Film* (Peter Lang, 2021) and author of a book about Olivetti culture (in progress). In 2018-2019 he won the Rome Prize from the American Academy in Rome.



**SigMa**

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO  
e-ISSN 2611-3309

6/2022

## DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di Susanna Alessandrelli e Vincenzo De Santis

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



## Lo specchio realista

The Realistic Mirror

Alberto Castoldi

Università di Bergamo, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di Franco Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 129-140 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», II).

### SOMMARIO | ABSTRACT

Il Realismo in quanto genere letterario si è sempre rivelato di ardua definizione. Si è concordi nel ritenere, applicando un criterio storico, che il Realismo costituisca il punto di riferimento di una certa concezione della prosa dal Settecento all'Ottocento, e che si fondi su un patto di lettura illusionista fra lo scrittore ed il suo pubblico. Il progetto illuminista subisce tuttavia nel discorso realista una modificazione sostanziale, che attiene all'ottica deputata a presiedere all'operazione di ripartizione del reale. Laddove si poteva presupporre uno sguardo razionale, ora s'introduce il primato della contemplazione speculare. Mentre la descrivibilità del mondo illuminista si muoveva ancora all'interno dei principi di verosimiglianza, il Realismo coltiva l'idea di uno sguardo non correlato a un modello preconstituito di coerenza. | Realism as a literary genre has always proved difficult to define. According to a historical approach, Realism corresponds to a certain vision of literature, connecting 18th and 19th century fiction, somehow based on a pact of suspension of disbelief between the writer and their audience. Nevertheless, Realism entails a profound rethinking of the Enlightenment ideals: where the Enlightenment gaze had a rational approach, Realism introduced the primacy of a mediated contemplation of reality. While the descriptive and classificatory aims of the Enlightenment are still linked to the norms of *vraisemblance*, Realism involves a gaze that is free from any preconceived form of coherence.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Realismo, Balzac, narrativa, Stendhal, letteratura francese | Realism, Balzac, fiction, Stendhal, French literature

Il Realismo in quanto genere letterario si è sempre rivelato di ardua definizione, sia per la complessità degli aspetti implicati, ma anche e soprattutto per la mancanza di una fondazione teorica autorevole e largamente partecipata. Si è concordi nel ritenere, applicando un criterio storico, che il Realismo costituisca il punto di riferimento di una certa concezione della prosa dal Settecento all'Ottocento, e che si fondi su un patto di lettura

illusionista fra lo scrittore ed il suo pubblico. Alla formulazione di questo patto contribuirebbero sia espedienti contenutistici (in riferimento ad un ambiente storico preciso, o all'attualità) che stilistici, vale a dire il ruolo fondamentale attribuito ai sistemi descrittivi e retorici: secondo Jakobson, il Realismo propriamente detto sarebbe costituito da enunciati caratterizzati dall'ipertrofia dei procedimenti metonimici (Jakobson 1963: 62-63).

L'eterogeneità di queste componenti chiarisce, almeno in parte, la difficoltà di giungere ad una definizione sufficientemente precisa ed efficace della nozione di Realismo. A ciò si aggiunga la molteplicità dei travisamenti imposti al materiale letterario da un dibattito ideologico fra i più intensi e polemici che mai genere letterario abbia dovuto subire. Dibattito che non si è configurato soltanto come luogo di contrapposizione fra sostenitori ed oppositori, ma ha finito col sostituirsi, con intenti esplicativi, proprio alla carenza di una riflessione convincente sulla natura complessiva di questa poetica.

La genericità dei risultati, però, non testimonia a favore dell'abbandono della categoria di Realismo, con cui continuiamo a connotare gran parte della prosa narrativa, in particolare ottocentesca, ma semmai invoca un suo ripensamento che tenga conto non solo delle caratteristiche formali, ma anche delle ragioni specifiche che hanno presieduto a questa esperienza letteraria, evidenziando se del caso, la loro stretta connessione.

Occorrerà prendere atto, innanzitutto, del fatto che l'esperienza realista rappresenta un taglio epistemologico radicale con il passato, così radicale da richiedere tutta una serie di aggiustamenti che sono tanta parte delle sue contraddizioni. Lo afferma implicitamente Foucault quando scrive in *Les mots et les choses* che "nel XVI secolo il linguaggio reale non costituisce un insieme di segni indipendenti, uniformi e liscio in cui le cose verrebbero a riflettersi come in uno specchio per enunciare una dopo l'altra la loro specifica verità" (1990: 49)<sup>1</sup>. Il linguaggio realista presuppone per l'appunto un accordo sostanziale fra parola e mondo, perché il linguaggio è, secondo la definizione di Zola, una "maison de verre" (1880: 118), ed il mondo un continuum non gerarchizzato di elementi giustapposti.

Questo universo composto da elementi discreti sfugge all'entropia perché l'autore, che si rifiuta per conto proprio di selezionare ed ordinare, rintraccia nel reale stesso, naturale e sociale, le procedure di quella selezione cui darà statuto teorico Darwin. Il sapere che sta a fondamento di questa prospettiva è quello illuminista che aveva fatto del percorso enciclopedico, della sua enumerazione tesa ad omologare in modo esaustivo

tutto il reale, il proprio progetto conoscitivo. Il discorso realista privilegia pertanto un inventario del reale che ha come premessa la sua riduzione a un mosaico, i cui elementi, analiticamente descritti come autonomi, rinviano però ad una generalità che tutti li comprende e giustifica nella loro peculiarità. Di qui la propensione per le scansioni spaziali (regioni, città, immobili, catasti, arredi), per le articolazioni temporali (cicli naturali, ritmi di lavoro, orari, riti sociali, andamenti psichici), per le organizzazioni culturali e le infinite gradazioni di valori che le caratterizzano in base a sistemi ideologici (positivo o negativo, sufficiente o insufficiente, ecc., Hamon 1985: 497). Il progetto illuminista subisce però nel discorso realista una modificazione sostanziale, che attiene all'ottica deputata a presiedere all'operazione di ripartizione del reale. Laddove si poteva presupporre uno sguardo mentale, razionale, ora s'introduce il primato della contemplazione speculare che pone fra sé e il mondo la mediazione di uno specchio. Mentre la descrivibilità del mondo illuminista si muoveva ancora all'interno dei principi di verosimiglianza, e quindi si fondava su un criterio di coerenza interna degli enunciati, per cui si deve rispettare il codice formale di un genere ("Je ne fais pas un roman", si scusa Diderot, e terrà a precisare: "un romancier ne manqueroit pas d'employer...", 1951: 514-515), il Realismo, invece coltiva l'idea di uno sguardo non correlato a un modello preconstituito di coerenza e per ciò stesso in grado di porsi non più come mezzo, ma come fine, nella propria assoluta autonomia: "*Idein, eidos, idea*: tutta la storia, tutta la semantica dell'*idea* europea – scrive Jacques Derrida – nella sua genealogia greca, si sa, lo si vede, assegna il vedere al sapere" (1990: 18).

È nota la perentoria dichiarazione di Stendhal nella prefazione del 1827 ad *Armance* prendendo spunto dagli autori della commedia *Trois Quartiers*: "Hanno presentato uno specchio al pubblico; è forse colpa loro se delle persone sgradevoli sono passate davanti allo specchio. Di che tendenza può mai essere uno specchio?" (1877: 3)<sup>2</sup>. Tuttavia, l'operazione non è affatto neutra come Stendhal vorrebbe configurarla, ma si carica di implicazioni fondamentali nel dispiegarsi della produzione realista: lo specchio posto di fronte allo sguardo degli spettatori media una realtà altra, esterna sia allo specchio che al pubblico, e che è costituita da frammenti casuali di realtà, vale a dire che lo specchio realista produce una realtà frantumata di cui offre soltanto delle immagini. Il Realismo, pertanto, non genera realtà, ma immagini del reale: il pittore, secondo Platone, si comporta come chi prendendo uno specchio e portandolo in giro produce – nel senso di "porta

all'apparire" – ogni cosa, fa che qualcosa si mostri; tuttavia questo procedimento che nell'ambito platonico risulta penalizzato rispetto all'idea, di cui si fa copia virtuale, trova la sua magnificazione in seno al realismo, dove è proprio l'originarietà del non-originario ad essere privilegiata come modo autonomo dell'essere. Balzac si dichiarerà perfettamente consapevole di questo dato fin dalla prefazione del 1831 a *La Peau de chagrin*, collocando però correttamente lo specchio stendhaliano all'interno della mente dell'artista, e riproponendo così il problema che Stendhal apparentemente voleva abolire, vale a dire la soggettività dello scrittore:

è costretto ad avere in sé una sorta di specchio concentrico in cui, a suo piacimento, l'universo finisce col riflettersi; altrimenti non solo non esisterebbe il poeta, ma neppure l'osservatore, dato che non si tratta soltanto di vedere, bisogna anche ricordare e imprimere le proprie impressioni in una precisa scelta di parole, ed ornarle di tutta la grazia delle immagini o comunicare loro la vivacità delle sensazioni originarie" (Balzac 1831: 21).

La conseguenza di questa scoperta appare allo stesso Balzac così dirimente da dover essere in qualche modo neutralizzata con l'inserimento, susseguente nella stessa *Préface*, a sole poche righe di distanza, di un'altra ottica, questa volta sul modello dello specchio stendhaliano assolutamente obiettiva, non inquinabile dalla soggettività: "Si tratta di una specie di seconda vista che consente loro d'indovinare la verità in tutte le situazioni possibili". Ma il rovello balzachiano non termina qui; eccolo dunque recuperare immediatamente l'inserimento di una soggettività anche nel nuovo sistema percettivo, aggiungendo: "inventano il vero per analogia, o vedono l'oggetto da descrivere sia che sia lui ad andare loro incontro, o che siano loro a dirigersi verso di lui" (Balzac 1831: 23).

Questa sequenza di esitazioni diviene luogo esponenziale delle contraddizioni del discorso realista, che si fa produttore di immagini in quanto presuppone un regista che di fatto seleziona e dispone. La cultura medievale aveva potuto conciliare questa opposizione proponendo un'ottica totalizzante, per cui l'uomo medievale è sempre davanti allo specchio, sia quando si guarda intorno che quando si abbandona alla propria immaginazione, ma per lo scrittore realista guardarsi attorno è inevitabilmente immaginare. Di fatto il fascino del discorso balzachiano sembra venire da una inconsapevole riproposizione del mito fondatore dello specchio come polarità fra Dioniso ed Apollo, fra uno e molti, come nella versione datane da Olimpidoro di Alessandria, ultima di tutta una serie di interpretazioni

neoplatoniche: Dioniso “quand’ebbe posto l’immagine nello specchio, a quella tenne dietro, e così fu frantumato del tutto. Ma Apollo lo raccoglie assieme e lo riconduce alla vita, essendo dio purificatore e veramente salvatore di Dioniso...” (67c). La creazione si configura come perdita dell’unità nella pluralità delle parti; commenta al riguardo Andrea Tagliapietra:

Apollo è qui il dio del segno (*sêma*) unificatore, il costruttore della tomba (*sêma*) dove Dioniso ritorna alla vita, dopo la sua “immersione” nel Tutto. [...] Dionisio è un dio-fanciullo, i suoi attributi sono giochi, il suo gioco eminente è lo specchio. Nello specchio Dioniso abbandona il mondo di Apollo, il mondo dei segni, perché il suo specchio precede qualsiasi “taglio”, qualsiasi differenza su cui possa insediarsi l’economia unificante del segno (1991: 25).

L’immersione dello scrittore nella natura, *infans*, si risolve in una frammentazione dell’io che comporta l’assunzione e la gestione dei dettagli da parte del *logos*, come percorso obbligato per ricreare l’unità:

d’altronde – scrive Balzac parlando di se stesso – nessun romanziere era mai penetrato prima di lui così intimamente in un simile esame di dettagli e fatterelli che interpretati e scelti con sagacia, interpretati con arte, con la pazienza ammirevole degli antichi mosaisti, compongono un insieme perfettamente compatto, originale e fresco (1979: 1209).

Nel discorso realista perdura la concezione di una pittura essenzialmente narrativa e di una narrazione essenzialmente pittorica, di una rappresentazione che passa per la descrizione, per cui il “dire” passa attraverso il “vedere”, nominare significa vedere. Questo procedimento comporta alcune conseguenze di rilievo: anticipa l’effetto rispetto alla causa, e così facendo dà voce proprio a ciò che non è enunciabile perché non tematizzabile – la forma, il colore, il ritmo come elementi carichi di pathos. Lo specchio, allora, si rivela come lo strumento più efficace di conversione del reale in immagini realiste, come ci rivela ancora una volta Stendhal parlando della consuetudine delle signore di Koenigsberg di osservare i passanti dalle finestre, ma attraverso la mediazione di uno specchio: “Tramite questi specchi inclinati le signore vedono i passanti che sopraggiungono dal fondo della strada, mentre come abbiamo detto lo sguardo curioso dei signori non può penetrare nell’appartamento, attraverso le tele metalliche che impediscono la vista nella parte inferiore delle finestre”. È poi significativo che secondo Stendhal proprio questa frantumazione del reale, e la

conseguente produzione d'immagini di reale costituisca la premessa per un'intensa attività 'narrativa': "Ma se non vedono, sanno d'essere visti, e questa certezza conferisce una straordinaria rapidità a tutti i pettegolezzi che animano la buona società di Koenigsberg" (Stendhal 2018: *passim*).

Contemplare il reale in questo modo significa poterlo segmentare a piacere, e d'altra parte il termine stesso contiene già di per sé questa implicazione, dato che etimologicamente rinvia all'esperienza dell'osservazione di una sezione dell'orizzonte, il *temenos*, la parte di spazio consacrata al tempio: la parola greca rinvia all'idea di taglio (*temnō*), ed evoca l'idea di sacrificio, mutilazione. Ma per converso sappiamo da Michel Serres che ogni frammentazione non costituisce propriamente un indebolimento del reale, ma al limite un suo rafforzamento:

il frammento di una statua è ancora una statua? [...] un solido si frantuma quando incontra, in un urto, per esempio, una forza più forte della sua coesione: allora si divide in elementi diversi, ciascuno dei quali usufruirà di una coerenza maggiore delle forze in cui si è imbattuto in precedenza. Così da poter veramente affermare che la frammentazione è un'operazione conservatrice. L'insieme dei pezzi salva il solido, tenuto conto della collisione. C'è di più, resisterà ancor meglio nella nuova forma acquisita, dato che occorrerà una forza assai maggiore per spezzarne i frammenti (1990: 34).

La frammentazione del reale negli infiniti riflessi di uno specchio non costituisce dunque una sua esautorazione, ma anzi comporta una sua amplificazione, in quanto ogni frammento ripropone nella sua parcellarità tutte le modalità del reale stesso, sia riproponendole nel suo processo di demoltiplicazione, sia ad esse rinviando come orizzonte implicito. In particolare, ogni riflesso del reale evoca inevitabilmente l'organo che consente al reale di proporsi come visibilità, l'occhio:

Ogni arte – scrive Jean Clair – nei suoi principi di organizzazione e nei suoi rischi di disorganizzazione, nei suoi effetti di coerenza e d'incoerenza, nelle sue manifestazioni di desiderio e di disordine, è una metafora della visione, sia come capacità fisiologica della vista, che come emblema del nostro potere di mutare il caos in cosmo (1989: 25).

L'occhio presiede all'operazione di scrittura realista proprio perché questa a sua volta privilegia l'immagine come elemento narrativo, e fa del foglio bianco, vuoto e levigato, l'equivalente della superficie di uno specchio. Ma è uno sguardo del tutto singolare quello che quest'occhio presuppone,

ed innanzitutto perché è un occhio singolo, come nella tradizione della lezione prospettica brunelleschiana che richiedeva un occhio ed uno solo, e che risulterà ironizzata da Duchamp in uno studio per il Grande Vetro: *Da guardare (dall'altra parte del vetro) con un occhio, da vicino, per circa un'ora* (1918). Vedere comporta l'essere ciechi di un occhio: Füssli si rappresenta nel 1771 riflesso in uno specchio, con l'occhio sinistro nascosto sotto un tricorno; Caspar David Friedrich nel 1802 si ritrae con l'occhio destro coperto dalla benda paraocchi e nel 1810 si ripropone in un'immagine allucinata, in cui l'occhio sinistro è ora avvolto nell'ombra; Courbet, il teorico stesso del realismo in pittura, dichiarerà: "Vedo troppo chiaro; bisognerebbe che mi cavassi un occhio"; Monet, a sua volta affermerà: "Sì, non sono che un occhio" (Clair 1989: 155-57). In alcuni autoritratti di Fantin-Latour, afferma Derrida, "v'è la fissità monoculare di un ciclope narciso: un solo occhio è aperto, quello destro, assolutamente fisso sulla propria immagine [...]. Sguardo dello sguardo e non del visibile, non vede nulla" (Derrida 1990: 61). Né la cecità è l'unico azzardo implicato dallo sguardo monoculare, ma l'occhio, facendosi interprete e gestore del reale sulla tela come sul foglio bianco, inaugura anche il rischio della soggettività: guardare significa etimologicamente stare in guardia, diffidare, ed il termine francese "regarder" intensifica ulteriormente questa idea di minaccia che ci può giungere anche alle spalle. Per altro verso Balzac nella prefazione del 1836 a *Le Lys dans la vallée* denunciava proprio i rischi cui andava incontro la soggettività nel suo testimoniare del reale: "L'io sonda il cuore umano con altrettanta profondità dello stile epistolare e senza le sue lungaggini. [...] *Clarissa Harlowe* richiedeva un'ampia corrispondenza, *Gil Blas* richiedeva la prima persona. Ma l'io non è privo di rischi per l'autore" (1967: 34).

Il discorso balzachiano, che è l'espressione più consapevole delle difficoltà cui tenta di rispondere la poetica realista, si fa esplicitamente portatore della necessità di evitare un confronto diretto con il reale, il cui potere di sguardo è distruttivo, a tutto vantaggio di "immagini" del reale, che lo rendono assai più manipolabile, meno rischioso. Nell'introduzione alla prima edizione di *Les Chouans* (1829), Balzac tiene a precisare quale debba essere a suo giudizio il ruolo dell'esattezza dei dettagli che pure egli persegue:

Ma il termine esattezza richiede una spiegazione. L'autore non intende in questo modo contrarre l'obbligo di fornire i fatti uno ad uno, seccamente così da mostrare sino a che punto si può ridurre la vicenda ad uno scheletro le cui ossa siano accuratamente numerate (Balzac 1965: 151).

L'ossificazione del reale, la sua pietrificazione in questo ribaltamento di causa ed effetto è da leggersi piuttosto come il risultato di una pietrificazione dell'osservatore, il quale non a caso allora deve ricorrere, come già Perseo, al riflesso di uno specchio, in grado di attenuare l'impatto con il reale:

L'importante – scrive ancora Tagliapietra – non è incrociare lo sguardo di Medusa, evitare la prova del faccia a faccia che implica l'ineludibile reciprocità del vedere e dell'essere visto. Ma lo specchio perfeziona questa interdizione perché, grazie alla deviazione che subisce lo sguardo quando si riflette, permette di vedere Medusa senza guardarla “direttamente” negli occhi. È la scansione decisiva di un volto che si fa immagine e denuncia, nella costanza della presenza, la perdita di un solo, irriducibile elemento: la pietrificante mortalità dello sguardo. Il riflesso non ha più il potere dell'originale anche se nell'efficace “fedeltà” della copia si cerca di contrabbandare la salvezza di uno sguardo illimitato, che non si arresta neppure *di fronte* al volto di Medusa (1991: 34).

Roland Barthes ha parlato di “*effet de réel*” a proposito di quei dettagli “che nessuna funzione (anche la più indiretta che si possa immaginare) consenta di motivare” (1968: 84). Sfortunatamente il primo esempio che egli cita a sostegno della propria tesi, la descrizione della stanza di Mme Aubin all'esordio di *Un Cœur simple*, appare fra i meno efficaci: “un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons” (Flaubert 1986: 44). Il barometro, senza ovviamente risultare indispensabile, non appare inopportuno per quanto concerne la definizione dello stato sociale degli abitanti della casa, esattamente come il piano, dato che figura come elemento decorativo in un ambiente che situato in un villaggio a poca distanza dal mare, dal porto di Le Havre, rispecchia una cultura in cui lo strumento svolge un ruolo importante. Ma non risulta inutile neppure in una considerazione di carattere estetico, essendo evidente che si pone come elemento terminale, cuspide di quella ideale piramide di scatole che s'alza dal pianoforte, recuperando figuramente un ordine all'interno di un disordine, a segnalare per l'appunto la situazione contraddittoria che s'è venuta a stabilire nella casa di Mme Aubin dopo la prematura morte del marito: un ordine femminile fine a se stesso, ma non più abitato dalla passione.

Al di là dell'infelicità dell'esempio fornito da Barthes non v'è dubbio che i dettagli costituiscano sempre degli “*effets de réel*”, se si tien conto

che questo è il loro stesso statuto in quanto “immagini di realtà”, e che per quanto suscettibili di motivazioni interne al testo, sono comunque di per se stessi, individualmente considerati, inutili rispetto alla gestione degli eventi: Brecht aveva definito il realismo come “l’introduzione di dati puramente fattuali che non trovano un posto preciso nell’ambito dell’azione” (Brecht 1970: 161-162).

Pertanto, ciò che a Roland Barthes pare giustamente inquietante è lo statuto stesso del dettaglio realista, il suo accumulo in funzione di pura spesa: ciò che è ancora più inquietante, i dettagli sembrano finalizzati ad una sorta di lusso della narrazione, prodiga al punto da dispensare dei dettagli “inutili”, e da alzare così a tratti il costo dell’informazione narrativa. Appare corretta allora l’assimilazione operata da Philippe Hamon del dettaglio realista ai fenomeni isterici studiati da Freud: “Nell’isteria – è detto infatti nel saggio su *Alcune considerazioni per uno studio comparato delle paralisi motorie organiche e isteriche* (1893) – i sintomi della paralisi organica appaiono come spezzettati”; il realismo è in certo qual modo un’isteria del linguaggio, e come l’isteria simula in parte la paralisi organica manifestandosi arbitrariamente nel corpo, non prendendo atto dell’organizzazione anatomica, così la mimesi frammentata del reale si fa sintomo, proprio nella sua arbitrarietà eccessiva (“l’isteria – scrive ancora Freud – è, in sostanza, una malattia caratterizzata da manifestazioni eccessive”), oltre che della propria radicale alterità rispetto al referente, di cui non riconosce la strutturazione, del *potlatch* che con esso va ingaggiando (Hamon 1985: 500).

Resta tuttavia da chiarire perché proprio l’esordio dell’Ottocento veda dispiegarsi il discorso realista, fondato sull’accumulo dei dettagli, non necessariamente correlati, e che anzi quando tali non sono tendono a divenire marca specifica del procedimento realista. Il ben ordinato universo racchiuso nell’*Encyclopédie*, opportunamente catalogato in ordine alfabetico, evidenziava, con una assimilazione inevitabile ed intenzionale, l’equivalenza fra ordine della scrittura ed ordine stesso del mondo. L’accesso alla scrittura del mondo è l’accesso al mondo, cioè ad una totalità fruita solo per frammenti. Ma dal frammento, dalle rubriche si può risalire alla totalità, la quale non è altro, allora, che la somma di elementi discreti, il cui solo essere contenuti nell’Enciclopedia testimonia della loro pertinenza. Se il dettaglio appartiene da sempre alla tradizione narrativa, e se il discorso illuminista vi innalza il proprio monumento più insigne, l’*Encyclopédie*, il dettaglio come feticcio, invece, è proprio dell’epoca industriale, come

la merce-feticcio, e ne costituisce l’emblema. Ma occorrerà allora vedere nel realismo non più un semplice riflesso di un’epoca, secondo quella che è stata la teoria del rispecchiamento, per cui una “forma” sarebbe la risultante di uno specifico sistema di produzione e organizzazione sociale, modellandosi in qualche modo su di esso, e traendo la sua forza e giustificazione da questa capacità mimetica, cioè dalla maggiore o minore aderenza rispetto al referente, bensì considerare l’interazione reciproca fra il realismo, come modello di rappresentazione e quindi griglia conoscitiva, e l’epoca storica in cui tale proposta si va esplicitando, tenendo conto principalmente del fatto che come ogni modello è innanzitutto un’interrogazione.

Dovremo dunque, a nostra volta, chiederci preliminarmente su che cosa s’interroga il Realismo, che cosa desidera? La risposta l’abbiamo in tutta una serie di indagini che si sono ormai tradotte in formule: “ère du soupçon”, “classes laborieuses, classes dangereuses”, “paradigma indiziario”, “romanzo poliziesco”, che stanno a segnalare aspetti specifici e fra loro correlati della cultura ottocentesca, e che denunciano la consapevolezza quanto mai acuta di muoversi in un universo labirintico, in cui tutto il conosciuto, l’esperito, è diventato “unheimlich”, il medesimo è diventato “altro”, perché è la grande prospettiva illuministica, carica di certezze conoscitive, ad essere entrata in crisi ed a dissolversi nell’universo del frammento.

È Balzac a parlare di “quest’epoca legata al Dubbio” (*Le Livre Mystique*), ed a denunciare che “tutto viene sublimato, analizzato, venduto e comprato” (*Études Philosophiques*). Fornirà anche una grottesca esemplificazione, nel gusto del “romantisme frénétique”, aggiungendo un proprio finale al romanzo di Jules Janin *L’Âne mort et la femme guillotinée*. Henriette, la protagonista, dopo essere stata ghigliottinata, giace, fatta a pezzi, su un tavolo anatomico; le carni serviranno per fare delle candele e le ossa dei pezzi di domino: “La società è come un porco – esclama a questo punto il giovane amante di Henriette – tutto viene utilizzato! orrore!” (Janin 1973: 155). A sua volta Janin, scrive un racconto intitolato *Vendue en détail*, in cui afferma che “gli uomini si vendono, sotto ogni forma ed apparenza del bene e del male” (Janin 1863: 181). L’infelice protagonista del racconto vende poco a poco per sfamarsi tutta se stessa, salvo il proprio onore che, non a caso, non trova una valutazione sul mercato. Sempre in Balzac, invece, sarà addirittura l’anima ad essere quotata in borsa nel celebre racconto *Melmoth réconcilié*.

---

Il linguaggio testimonia di questo disagio ed a sua volta lo interroga e così facendo lo istituisce, e fa delle risposte lo statuto stesso di un reale che “prima” non c’era, e poi diventa *koiné*, e come tale assume una sua struttura, può percepire ed essere percepito, declinare ed essere declinato. La parola desacralizzata si fa strumento, apparentemente docile, attraverso spossanti *détours*, di una “volontà” di narrare che altro non è se non la “necessità” di narrare, poiché il possesso di un universo labirintico, il suo utilizzo e la sua gestione richiedono che sia descritto e narrato, e narrato perché descritto. Di qui il costituirsi di grumi di dettagli a simulare un ordine che è, quando lo è, di pura omologia interna, e a cui si delega di fatto un ruolo esplicativo secondo modelli ancora illuministici (fisiognomia), ma gestiti da una soggettività che si pone come sostitutiva di una perdita di senso complessiva, ed unico elemento di coesione pur nella sua assoluta arbitrarietà. Più che di una letteratura d’indizi, applicata al Realismo, dovremmo parlare allora di narrazioni sintomatiche, poiché l’indizio in qualche modo è coscienza di poter giungere ad una soluzione, premessa e garanzia di successo contro il timore di perdersi; il sintomo invece testimonia essenzialmente di se stesso, è in qualche modo autoreferenziale, improduttivo, non conduce da nessuna parte, e s’apparenta al piacere, narcisistico e sterile della parola fine a se stessa, in cui si frantuma il desiderio.

Il paradigma metodologico proposto da Thiers per lo storico – “Essere semplicemente vero, essere ciò che sono le cose stesse, non essere nulla più di loro, non essere che tramite loro, come loro, quanto loro” (Barthes 1968: 88) – senza neppure la mediazione di una soggettività, di uno specchio, è lì a segnalare la crisi del progetto realista. Egli fa propria la visione monoculare, certo teorizzata dal realismo, come s’è visto, perché conferisce maggiore precisione ai dettagli, disponendoli già su una superficie piana, ma senza rendersi conto dei limiti di questo procedimento, in particolare l’appiattimento complessivo della rappresentazione, cui invece avevano cercato di porre rimedio gli autori realisti alternando le focalizzazioni. Jakobson afferma per l’appunto, anche se in genere non ci si sofferma adeguatamente su questo aspetto della sua definizione del realismo, dandolo per risaputo: “l’autore realista opera delle digressioni metonimiche dall’intrigo all’atmosfera e dai personaggi allo sfondo spazio-temporale” (Jakobson 1963: 63). Questo spostamento dell’ottica, pur sempre monoculare, tende per l’appunto a restituire profondità alla rappresentazione, esigenza dunque che non viene espunta dall’adozione di un discorso parcellizzante, destinato inevitabilmente a penalizzare una visione d’insieme.

---

Questo modello entrerà in crisi con l'imporsi in ambito letterario del discorso simbolista: la parola farà allora aggio sul reale e cadrà l'illusione di una sua perfetta trasparenza. Questo non impedirà al Realismo di continuare ad essere anche nella prima metà del Novecento una forma largamente praticata, ma qui evidenzierà, sperimentandola in ambito specificamente ideologico, la natura profonda della propria ambiguità, come espressione di compromesso. La sostanziale identità di stile e contenuti fra letterati di destra e di sinistra, fatte salve le specificità dei singoli autori, appare da un lato come particolarmente inquietante, dall'altro ci dice come al di là delle diverse impostazioni ideologiche sia la cultura borghese, proprio nella sua forma-emblema, il Realismo, la matrice unica di prospettive fortemente divaricate come potevano essere quelle, in ambito francese, di Malraux, Camus, Sartre, Céline. Ma proprio questo dato rende allora impraticabile una modalità enunciativa che nella sua volontà di omologazione non consente più di dare forma all'alterità, costituendosi invece come entropia di ogni possibile discorso.

#### NOTE

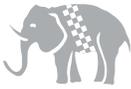
- 1 La traduzione delle citazioni è dell'autore dell'articolo [n.d.r.].
- 2 L'autore fa riferimento alla commedia in tre atti e in prosa *Les trois Quartiers* di Picard e Mazère, creata alla Comédie-Française il 31 maggio del 1827 e pubblicata lo stesso anno dagli editori parigini Ladvocat e Barba [n.d.r.].

#### BIBLIOGRAFIA

- Balzac, Honoré de (1967), *Le lys dans la vallée*, Paris, Bordas.
- Balzac, Honoré de (1979), *Études philosophiques*, ed. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- Barthes, Roland (1968), "L'effet de reel", *Communications*, 11: 84-89.
- Brecht, Bertold (1970), *Écrits sur la littérature et l'art*, trad. André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, t. 2, *Sur le réalisme*.
- Clair, Jean (1989), *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard.
- Derrida, Jacques (1990), *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

- Diderot, Denis (1951), *Œuvres*, ed. André Billy, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”.
- Flaubert, Gustave (1986), *Trois contes*, ed. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1990), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Hamon, Philippe (1985), “Thème et effet de reel”, *Poétique*, 64: 495-503.
- Jakobson, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, ed. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit.
- Janin, Jules (1863), *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, M. Lévy frères.
- Janin, Jules (1973), *L'Âne mort et la femme guillotinée. La confession*, ed. Joseph Marc Bailbé, Paris, Flammarion.
- Serres, Michel (1990), “Distraction”, *Le corps en morceaux*, Paris, Réunion des Musées Nationaux: 33-38.
- Stendhal (1877), *Armance*, Paris, Calmann Lévy.
- Stendhal (2018), *Le rose et le vert. Mina de Vanghel suivis de Tamira Wanghen et autres fragments inédits*, ed. Jean Jacques Labia, Paris, Gallimard.
- Tagliapietra, Andrea (1991), *La metafora dello specchio*, Milano, Feltrinelli.
- Zola, Émile (1881), *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier.

Alberto Castoldi (1941-2019) è stato professore ordinario di Letteratura francese dell'Università di Bergamo, di cui è stato rettore dal 1999 al 2009. Ha diretto il Centro arti visive e il Centro sulla Contemporaneità dell'Università di Bergamo, e ha presieduto il Bergamo Film Meeting. Ha diretto le riviste *Elephant&Castle*, *Prospero's*, *Cahiers de littérature française* (Classiques Garnier). Con Franca Franchi e Michel Delon ha diretto la collana "L'envers du miroir" (L'Harmattan). È stato socio dell'associazione italiana di francesistica "Seminario di Filologia Francese" e dell'Associazione Sigismondo Malatesta. I suoi studi hanno indagato l'immaginario dal Settecento al Novecento; il perturbante nell'ambito artistico; il rapporto tra droga e letteratura; la simbologia dei colori. Tra le sue pubblicazioni si segnalano *Il testo drogato* (Einaudi, 1994), *Bianco* (La Nuova Italia, 1998), *Bibliofollia* (Bruno Mondadori, 2004), *Anatomia del vuoto: Pierrot* (Bruno Mondadori, 2008), *Congedi. La crisi dei valori nella modernità* (Bruno Mondadori, 2010), «*In carenza di senso*». *Logiche dell'immaginario* (Bruno Mondadori, 2012), *Il Flâneur. Viaggio al cuore della modernità* (Bruno Mondadori, 2013). | Alberto Castoldi (1941-2019) was Professor of French Literature at the University of Bergamo, of which he was rector from 1999 to 2009. He directed the Centro arti visive and the Centro sulla Contemporaneità of University of Bergamo. He also chaired the Bergamo Film Meeting. He was editor in chief of the journals *Elephant&Castle*, *Prospero's*, *Cahiers de littérature française* (Classiques Garnier). With Franca Franchi and Michel Delon, he directed the book series "L'envers du miroir" (L'Harmattan). He was a member of the Italian association Seminario di Filologia Francese and of the Sigismondo Malatesta Association. His studies have investigated the imaginary from the 18<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century; the 'uncanny' in art; the relationship between drugs and literature; the symbolism of colours. His publications include *Il testo drogato* (Einaudi, 1994), *Bianco* (La Nuova Italia, 1998), *Bibliofollia* (Bruno Mondadori, 2004), *Anatomia del vuoto: Pierrot* (Bruno Mondadori, 2008), *Congedi. La crisi dei valori nella modernità* (Bruno Mondadori, 2010), «*In carenza di senso*». *Logiche dell'immaginario* (Bruno Mondadori, 2012), *Il Flâneur. Viaggio al cuore della modernità* (Bruno Mondadori, 2013).



## Verso un atlante storico della letteratura

Towards a Historical Atlas of World Literature

Franco Moretti

École polytechnique fédérale de Lausanne, Switzerland — Stanford University, United States

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Scene, itinerari, dimore. Lo spazio nella narrativa del '700*, a cura di Loretta Innocenti, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 183-194 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», V).

### SOMMARIO | ABSTRACT

Ponendosi contro l'automatismo storiografico, il saggio rende conto di uno studio pilota condotto da un'équipe di dottorandi della *Columbia University*, nell'autunno del 1992 per costruire un *Historical Atlas of World Literature*. Lo studio intende considerare lo spazio come una variabile, un ingrediente della storia letteraria: l'analisi della collocazione geografica delle opere porta a valutarne le conseguenze di tipo storico morfologico. I diagrammi sono stati realizzati partendo da numerose variabili: luogo di pubblicazione, romanzo nazionale o traduzioni e sottogeneri etc. Le mappe geostoriche relative al *Rise of the European novel*, in particolare, mostrano non si può parlare di uno sviluppo unitario del romanzo in Europa. Una serie di indicatori diversi cronologici morfologici e sistemici concorrono tutti insieme nel suggerire l'esistenza di diversi sistemi spaziali inerenti alla diffusione del romanzo in Europa. In generale l'articolo mostra come la geografia letteraria si sposi in maniera feconda alla storia letteraria e possano fare giungere a delle conclusioni inaspettate, una delle più importanti è il dato riguardante la natura dello spazio romanzesco che risulta affrancato dall'assiologia in ragione della relativa neutralità simbolica che lo lega strettamente allo sviluppo del romanzo nazionale. | In contrast to historiographical automatism, the essay reports a pilot study conducted in Fall 1992 by a team of doctoral students from the Columbia University aimed at building an Historical Atlas of World Literature. The study tries to consider space as a variable, an ingredient of literary history: the analysis of the geographic location of works leads to an evaluation of their historical and morphological consequences. The diagrams were based upon numerous variables: place of publication, national novel or translations and sub-genres etc. The historical geographic maps related to the Rise of the European novel show that we cannot speak of a homogenous development of the novel in Europe. A series of different morphological and chronological indicators all contribute together in supporting the existence of different spatial systems for the diffusion of the novel in Europe. In general, the article shows how the literary geography perfectly embraces the literary history and how it can lead to unexpected conclusions, one of the most important being the data concerning the nature of the fictional space, which is freed from axiology, due to the symbolic neutrality that links it closely to the development of the national novel.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

*Atlante storico della letteratura mondiale*, letteratura geografica, storia letteraria, romanzo europeo | *Historical Atlas of World Literature*, literary geography, literary history, European novel

*Si riproduce qui il testo dell'intervento orale tenuto da Franco Moretti e da lui rivisto.*

Atlante storico della letteratura: dire questo significa dire geografia letteraria. Significa cioè ipotizzare che “dove” un fenomeno letterario avvenga sia altrettanto importante del “quando” esso avvenga, e pensare che lo spazio possa dirci cose diverse e nuove rispetto al tempo. Geografia letteraria come una sorta di accompagnamento, di correttivo, magari anche una sfida alla storia letteraria. Quando Dionisotti, quasi mezzo secolo fa, scrive *Geografia e storia nella letteratura italiana* (si faccia attenzione: prima geografia, e poi storia), in fondo vuole appunto correggere un automatismo storiografico: diciamo «letteratura italiana», però in realtà questa letteratura non ha come suo spazio di esplicazione l'Italia, bensì, dice Dionisotti, alcune sue aree specifiche e molto più ristrette. È una tesi formidabile, senza la quale quello che vi dirò non mi sarebbe mai venuto in mente; ma la tesi ha forse un difetto: è statica (Dionisotti 1999). C'è, nel saggio di Dionisotti, un cambio di spazio: non più l'Italia, bensì la Padania, Roma, Venezia, ecc. C'è un cambio di spazio, però lo spazio è sempre un contenitore, un recipiente; lo spazio “ospita” la storia letteraria, ma non la plasma. Ecco, questa sorta di inerzia dello spazio è rimasta anche in altri lavori, anche di dimensioni più grandi, come i volumi finali della *Letteratura Italiana* Einaudi (*Storia e Geografia*, per l'appunto): dove abbiamo una storia molto articolata di ciò che si scrive nelle varie parti d'Italia, ma senza una vera interazione tra questi spazi. Non sono chiare, cioè, “le conseguenze storiche di questa distribuzione geografica”.

Bene, questo atlante storico (che ci vorranno anni e anni perché giunga non dico a compimento, ma ad avere una forma riconoscibile e buona), questo atlante vorrebbe provare ad individuare nella geografia un attore anziché uno sfondo della storia. Vedere lo spazio come una variabile, un ingrediente della storia letteraria: le cose stavano geograficamente così – e dunque si sono avute le seguenti conseguenze di tipo storico morfologico.

Vediamo dunque come abbiamo operato. Quello che avete tra le mani è un tentativo che ha impegnato per circa tre mesi una équipe molto ristretta di una dozzina di dottorandi, a Columbia, nell'autunno del 1992<sup>1</sup>. Essenzialmente, abbiamo rastrellato ogni trentatré anni lungo un arco di tre secoli e mezzo i repertori, le bibliografie nazionali, i cataloghi delle fiere dei libri di Lipsia e Francoforte, in cerca di romanzi. Lavoravamo con degli schedoni su cui prendevamo in considerazione numerose variabili: il luogo di pubblicazione, il fatto se fosse un romanzo nazionale o se fosse

una traduzione, la lunghezza, il prezzo, se era una prima edizione o una riedizione, il sesso dell'autore, possibilmente (dove era comprensibile) il sottogenere, e così via. Ne abbiamo tirato fuori una serie di diagrammi e di carte, un centinaio. Nelle pagine che voi avete ne troverete viceversa una ventina; di cui sei o sette, secondo me, di un certo interesse. Come vedete, abbiamo buttato via quasi tutto: ma in fondo era inevitabile. In una fase di lavoro come questa, un esperimento è un esperimento se fallisce quasi sempre: se riesce quasi sempre è un imbroglio. Il nostro era davvero un esperimento, ed è fallito un bel po' di volte.

L'attendibilità dei dati era molto mediocre, prima di metà Settecento, per una duplice ragione: i repertori sono di norma poco affidabili, e poi la quantità di dati è così bassa che basta una minima variazione per fare impazzire qualsiasi ragionamento. Naturalmente una campionatura storico-quantitativa attendibile non si può fare un anno alla volta. Un anno è una misura troppo stretta; campionature di cinque anni avrebbero permesso dei dati molto più sicuri, però – per dirla com'è – non avevamo i soldi per farlo. Quindi abbiamo fatto un tipo di campionatura che non ha nessuna solidità scientifica: è un espediente. Ma del resto questo studio-pilota non vuole avere carattere definitivo: è un esempio, un'indicazione. Volevamo vedere se a ragionare così usciva fuori qualcosa di interessante.

E allora, vediamo che cosa è uscito. Ci siamo messi a contare, abbiamo costruito decine e decine di diagrammi, cominciando con quelli che trovate per primi, sul *Rise of the European novel*, il decollo del romanzo europeo, quando la produzione di romanzi esce dallo sporadico, e diventa un fatto cospicuo, forse il più cospicuo della vita letteraria. Ma abbiamo visto subito che è sbagliato parlare di "decollo", al singolare, per il romanzo europeo, perché di decolli ce ne sono in realtà almeno tre. Il primo avviene a metà Settecento, in quello che d'ora in poi chiamerò il centro del sistema europeo (Francia, Inghilterra e, in parte, con alcuni interrogativi, l'area di lingua tedesca). Il secondo decollo avviene nel secondo quarto dell'Ottocento, in quello che d'ora in poi chiamerò la semiperiferia del sistema europeo (Spagna, Italia, Paesi Bassi, Scandinavia meridionale, Russia e alcune zone della Mitteleuropa). Il terzo, avviene a fine Ottocento in quella che si può chiamare la periferia del sistema (Scandinavia settentrionale, Baltico, Balcani, nonché – ma è un problema che per il momento lascio perdere – zone immense di "periferia interna" alla Francia, all'Italia, alla Spagna, a paesi dove il decollo era già avvenuto due o magari sei generazioni prima).

Ecco, vedete qui cos'era successo, cominciando a ragionare su questi dati quantitativi. Senza che ne avessimo alcuna intenzione ci era successo di saltare la dimensione nazionale. Nazioni diverse che si comportano in modo simile possono tranquillamente essere accorpate in sottosistemi di natura simile. Ma come era saltata l'unità della letteratura nazionale, così era saltata l'altra unità che ci aspettavamo di trovare. "Letteratura europea?" No, perché (stando a questi dati) di Europe ce ne sono in realtà almeno "tre". E queste tre Europe sono del resto confermate da più di un indicatore: la data del decollo, per cominciare, ma poi anche il numero di interazioni sistemiche. Per far questo abbiamo preso un solo indice, cioè i flussi di traduzione, quello che da una cultura romanzesca passa ad un'altra cultura romanzesca: e abbiamo subito notato che viene confermata l'esistenza di un centro del sistema, ricchissimo di interazioni in tutte le direzioni. C'è poi una zona di semiperiferia, una mezza dozzina di paesi, i quali hanno interazioni frequenti ed equilibrate ma limitate; e c'è infine una periferia che è fatta di paesi con interazioni molto scarse e a senso unico; sono tutti paesi importatori di romanzi.

Terzo indicatore delle tre Europe: gli aspetti morfologici. La varietà dei sottogeneri romanzeschi ci è risultata, dallo spoglio delle centinaia di titoli, molto alta nel centro, quasi nulla in periferia – dal punto di vista dei sottogeneri, la periferia funziona come una monocultura -e mutevole nelle zone semiperiferiche, dove sembrano attecchire con particolare vigore le formazioni di compromesso. Insomma: indicatori di tipo completamente diverso – cronologici, morfologici e sistemici – concorrevano tutti nel suggerire questa stessa figura: tre Europe, in tre cerchi concentrici. È il primo segno di quel che dicevo prima; la geografia letteraria potrebbe accompagnare e correggere la storia letteraria: riscriverla come una serie di costruzioni sincroniche, di sistemi spaziali dove, poniamo, il romanzo inglese di metà Ottocento non acquista più senso solo, e neanche soprattutto, in rapporto al romanzo inglese di primo Ottocento o di fine Ottocento (cioè alla luce del filo continuo della storia), bensì alla luce del romanzo russo o danese di metà Ottocento: cioè in rapporto a fenomeni sincronici che hanno luogo in punti diversi dello spazio.

Ora, beninteso, che il sistema romanzesco europeo avesse un centro, e che questo centro fosse in Francia e Inghilterra, è chiaro che già si sapeva. Avrei potuto organizzare questo intervento attorno a dei dati nuovi che pure abbiamo trovato (le marcate differenze di distribuzione tra traduzioni inglesi e francesi, ad esempio; o la parabola molto curiosa delle donne

---

romanziera); ma l'ho concentrato su un aspetto relativamente noto, cioè l'esistenza di un centro del sistema romanzesco europeo, perché mi sembra che il test più indicativo, per un possibile nuovo paradigma, sta nella sua capacità di reinterpretare quello che in fondo già si sapeva. E il punto è che questo dato geografico del «centro» non era mai stato esplicitato. Perché, in verità, l'esistenza di un centro non è affatto una cosa ovvia. Se noi prendiamo altre forme letterarie europee non troviamo affatto la stessa conformazione. L'Europa delle ballate, per esempio, dagli specialisti è suddivisa in regioni fondamentalmente autonome: è un'Europa in forma di scacchiera. Peter Burke, nel suo bellissimo libro sulla cultura popolare nella prima età moderna, parla della sopravvivenza dell'epica orale lungo una frontiera ideale tra Cristianità e Islam: è un'Europa in forma di trincea (Burke 1978). Se avessimo lavorato sulle narrazioni brevi anziché sulle narrazioni lunghe il legame tra l'Europa e il Mediterraneo sudorientale sarebbe stato molto forte: avremmo avuto una mezza Europa, un'Europa mediterranea. Esiste un legame specifico tra forme e spazio; forme diverse occupano spazi diversi, hanno geografie diverse. Quello che è avvenuto con il romanzo è, credo, che esso "ha chiuso l'Europa su se stessa, e ha tolto autonomia alle sue province". Se dovessi riassumere quello che abbiamo trovato con una parola direi "centralizzazione": un modo di ribadire l'esistenza di un centro del sistema – ma di presentarlo non come un dato ovvio e naturale, bensì come un processo peculiare e ricco di informazione.

Centralizzazione, in effetti, è stata un po' la parola chiave della nostra ricerca. Controllando i luoghi di pubblicazione abbiamo scoperto che il romanzo è di sicuro il più centralizzato dei generi narrativi, e forse di tutta la letteratura. La percentuale di romanzi pubblicati nelle città capitali – che siano capitali politiche o capitali culturali – è altissima: 70, 80, 90%; per le traduzioni, poi, è ancora più alta. Questo non ce l'aspettavamo. Io personalmente pensavo alle tesi di Bachtin, che tutti voi conoscete, sull'opposizione tra l'epica centralizzatrice e il romanzo decentralizzatore (Bachtin 1975). E certo, l'evidenza quantitativa e geografica non è tutto – però questa evidenza, che esiste, è completamente ostile alla tesi di Bachtin. Ed è logico: per stampare un romanzo ci vuole un capitale, una tecnologia, un pubblico immediato che può offrire solo la grande città: in prospettiva la capitale di uno stato nazione. Ma è un altro di questi fatti noti, ma non conosciuti; è un fatto geografico che ha poi delle conseguenze morfologiche, perché preme sulla forma romanzo, e la predispone a divenire veicolo di centralizzazione, di unificazione nazionale.

Ancora più interessante è l'effetto della centralizzazione a livello continentale. Tra primo e secondo decollo, tra metà Settecento e metà Ottocento, succede infatti che nella grandissima maggioranza dell'Europa (in tutt'Europa di fatto, tranne Francia, Inghilterra e alcune zone tedesche), i romanzi sono soprattutto "dei libri stranieri". I lettori ungheresi o danesi si familiarizzano con la nuova forma attraverso il romanzo francese: e così il romanzo francese diventa inevitabilmente un modello. La cosa risulta confermata da una scomposizione tassonomica della situazione del romanzo europeo intorno al 1850, all'epoca cioè del secondo decollo: da cui viene fuori che questo secondo decollo è un fenomeno imitativo a tappeto del romanzo storico – cioè, per l'appunto, di una forma anglofrancese. Il fatto geografico della centralizzazione non è solo un recipiente di storia, ma una sua condizione: un ingrediente dello sviluppo, che impone certe vie al romanzo di alcune zone. La geografia letteraria può riscrivere la storia letteraria come una successione di costruzioni sincroniche, dicevo prima. Si può rafforzare la pretesa: la geografia letteraria può riscrivere la storia letteraria come una successione di "costrizioni" sincroniche. Una conformazione spaziale non è un contenitore ma un attore "perché permette ad alcuni di fare certe cose e ad altri no". Si sapeva che c'era un centro nel sistema romanzesco europeo, e che era in Francia e in Inghilterra: ma non si era riflettuto abbastanza sulle conseguenze morfologiche di questo stato di fatto. Chi arriva dopo non fa la stessa strada più tardi: "fa una strada diversa". Di norma, una strada molto meno libera, e molto meno ricca.

Due obiezioni all'aspetto pratico della cosa. Questo è un ragionamento svolto a partire dalla voglia di costruire un atlante storico della letteratura; un atlante come quelli che si fanno ora, come l'atlante della Rivoluzione francese fatto dall'*École des Hautes Études*, metà immagini e metà testo, con ragionamenti e non solo cartine. Due domande che ci siamo posti: abbiamo davvero bisogno di fare delle carte? e poi, sono le carte giuste? Ora, abbiamo capito che costruire una carta non è fare un'illustrazione: è un modo di scomporre e di organizzare i dati: è una tappa di un processo interpretativo. Io qui ho usato solo parole, e la cosa si sta svolgendo senza che voi abbiate visto quasi niente, però non sarei arrivato a questi concetti se non fossi passato per questi mesi di costruzione cartografica. Una carta, voglio dire, non è necessariamente una risposta: ma permette di porre delle domande diverse, e spesso indica una direzione. Quando si contano centinaia di titoli, li si proietta nello spazio, e viene fuori che a

metà Ottocento in due terzi dell'Europa il romanzo storico è la forma di gran lunga dominante, ma non in Inghilterra e in Francia, questo fatto "esige ancora una spiegazione": ma intanto è un fatto nuovo, che difficilmente sarebbe venuto fuori se non si fosse cercato di fare una carta. Se poi prendiamo questa carta di metà Ottocento, e la mettiamo accanto alla carta morfologica di metà Settecento, scopriamo che le aree di massima varietà morfologica a metà Ottocento sono quelle di sviluppo precoce del romanzo. Questa non è ancora una spiegazione piena: però è un passo significativo in una direzione. Forse il perdurare della varietà morfologica dipende da uno sviluppo precoce, in assenza di un modello esterno. Un modello esterno forte può ammazzare la diversità.

Sono le carte giuste? Intanto, sono le carte delle nazioni europee del 1989, perché il programma mediocre con cui abbiamo lavorato ci imponeva queste e non ci permetteva di cambiare i confini di queste nazioni, a differenza di quel che ha fatto la storia reale. È un ovvio anacronismo. Sarebbe un po' meno anacronistico se non mettessimo confini politici, oppure se mettessimo dei confini linguistici (che pure presentano dei problemi). Resta però il difetto che queste carte suggeriscono una uniformità di distribuzione dei romanzi in tutta la Francia o in tutta l'Ungheria, per esempio, laddove è ovvio che la distribuzione dei romanzi a Parigi e a Briançon è molto diversa. Qui in parte la cosa dipende dal livello di astrazione. Se si intende, come intendevamo noi, creare un sistema differenziale della produzione del romanzo in Europa, io credo che carte di questo tipo (sia pur molto migliorate) diano un'idea di quello che succede in aree diverse, e possano quindi ancora servire. Certo che se il livello di astrazione scelta è, poniamo, la geografia del romanzo in Inghilterra, la carta dovrà prendere in considerazione tutta un'altra serie di dati e di fenomeni, dalle tirature alle liste dei *booksellers* ai prestiti delle *lending libraries* e così via. Robert Darnton, storico della vita intellettuale in Francia nel Settecento che lavora spesso anche con dati geografici ci ha suggerito in uno scambio di lettere di cambiare oggetto da rappresentare. Perché provate a rappresentare le forme, che sono difficili, e non invece i luoghi di nascita degli scrittori, da dove vengono le lettere alle riviste letterarie, dove sono le accademie, ecc. Tutte cose utili e che in parte sono state già fatte, ma che io ritengo un po' periferiche. L'idea di una geografia letteraria sta o cade se riesce a istituire un legame significativo tra spazio e forme. (Tutte le carte geografiche fanno questo: istituiscono un legame tra uno spazio e un'altra entità.) Bene, l'entità che noi dobbiamo scegliere è la stessa che

---

a me sembra la più adatta per la storia letteraria, cioè quella dei generi e delle forme simboliche.

Fin qui ho parlato di letteratura nello spazio. Le ultime due pagine dello studio-pilota ancor più difficili da decifrare, riguardano invece un altro problema, e cioè lo spazio nella letteratura. È la parte del mio intervento che è più vicina ai lavori di questo convegno, e riassumo quelli che sembrano essere i risultati principali ricavati da trenta-quaranta romanzi europei tra Sette e Novecento. Il primo dato riguarda la natura dello spazio romanzesco, che a me sembra consistere in questo: è uno spazio che si è affrancato dall'assiologia. La sua novità è la sua relativa neutralità simbolica. Ciò che intendo lo si capisce se pensate alla morfologia di Propp. Tutte le funzioni di Propp implicano necessariamente degli spazi specifici. Senza saperlo, lui sta facendo una topografia della fiaba, anche: letteralmente, ogni volta che descrive una funzione descrive anche lo spazio in cui essa si svolge. Senza volerlo, cioè, Propp intreccia narratologia e topografia. Tra le due c'è però una differenza formidabile: perché le funzioni sono trentuno, e "gli spazi sono due" (Propp, 1928). C'è un'assoluta asimmetria, qui, dove alla diversificazione delle funzioni corrisponde una rigidissima demarcazione assiologica degli spazi. E lo stesso anche in Lotman, nel capitolo sull'intreccio della *Struttura del testo poetico*: mondo e antimondo (Lotman 1970). Bene, a me pare che il romanzo abbia dato un enorme contributo alla rappresentazione dello spazio perché ha scassato questo binarismo. Si è inventato un terzo spazio (che già esisteva in Propp: ma esisteva per una sola funzione, e per di più interstiziale, quella del donatore), e lo ha ingigantito.

Cosa c'è dietro questa distinzione tra spazio assiologico e spazio neutrale? C'è una distinzione che fa epoca: tra un mondo incantato, dove tutto ciò che esiste ha un senso chiaro, e disincanto moderno, dove le cose semplicemente sono. Il romanzo allora sarebbe la forma in cui il disincanto entra nella narrazione. O, meglio, sarebbe la formazione di compromesso tra la carica assiologica che sembra essere connaturata a qualsiasi struttura narrativa in quanto tale, e la realtà disincantata dell'esperienza geografica moderna. Forse una delle ragioni dell'importanza del romanzo come genere sta proprio nel mediare tra queste due forme (entrambe esistenti per noi oggi, e naturalmente diverse tra loro) di percezione dello spazio.

La seconda considerazione parte da una premessa diversa, di tipo geopolitico. Quelli di noi, e qui lo si è fatto spesso, che ragionano di sociologia

---

della narrativa e del romanzo, siamo tutti abituati a considerare il romanzo come una forma intrecciata allo sviluppo del capitalismo moderno. Vero. Però mi pare ancora più vero, e più importante, l'intreccio tra il romanzo e "lo stato nazione di tipo europeo". Lo sviluppo di questo è un fenomeno dal peso almeno pari a quello dello sviluppo del capitalismo: in fondo, è una creatura che nasce assolutamente per caso, e che ora è in tutto il mondo. Ora questo spazio dello stato nazione ha una interessantissima peculiarità, rispetto ad altri spazi in cui la gente vive: "non è percepibile direttamente". In questo è molto diverso dalla valle, dalla tenuta, dal villaggio, dalla corte, dalla città, soprattutto dalla città cinta di mura naturalmente – e in fondo anche diverso dall'universo perché il cielo stellato è una ragionevole approssimazione dell'universo, ma lo stato nazione come lo si vede? Il romanzo forse è diventato così indispensabile alla cultura (e soprattutto alla cultura che aveva prodotto lo stato nazione) perché ne ha reso immaginabile lo spazio. Non dall'inizio, naturalmente: i romanzi del Settecento hanno una varietà geografica molto maggiore. È come se all'inizio il romanzo giocasse su una tastiera spaziale molto più ampia dello stato nazione, soprattutto i romanzi di impianto illuminista. Forse però questo spazio non è quello "specifico" del genere romanzesco, ma comune anche ad altre narrazioni. Quando il romanzo trova lo spazio che è suo e solo suo, nel corso dell'Ottocento, sarà appunto lo spazio dello stato nazione. E badate, la rappresentazione dello stato nazione è diversa da stato a stato. In Francia, essa prende la forma della dialettica capitale/provincia; in Inghilterra la capitale è sottotono, e lo spazio nazione prende la forma di un reticolo *di country estates*. Dove la nazione, lo stato in quanto tale ancora non esiste, come in Germania e in Italia, prende ancora altre forme: la vaghezza geografica di Goethe, o i giochi di Manzoni contro le frontiere interne. In Russia prende una forma che non prende in nessun altro paese d'Europa, cioè quella della fuga via dall'Europa, per ritrovare la pienezza dello spazio della cultura russa. Le geometrie sono diverse, ma l'aspirazione, l'*intentio* è la stessa: interesse comune è quello di mettere a fuoco un nuovo tipo di spazio più ampio della regione. Quello che dicevo circa la neutralità simbolica dello spazio romanzesco trova qui una conferma e anche una spiegazione, perché lo spazio dello stato nazione è appunto quello che non può e non deve dividersi in mondo e antimondo, altrimenti è lo spazio della guerra civile. Molto spesso, dove questi antimondi esistono (il castello dell'Innominato) sono presentati come residui di un localismo prenazionale, da esorcizzare,

da bonificare, da omogeneizzare. Impresa in cui eccelle il romanzo gotico, e poi il romanzo storico, e che è forse una delle ragioni per cui diventano così centrali. E allora, se forse la geografia letteraria può far ripensare la storia letteraria, in modo analogo questa geografia dell'immaginario può forse aiutarci a ripensare alcune categorie narratologiche.

## NOTE

- 1 Ai partecipanti del seminario erano state distribuite le fotocopie di uno studio-pilota per lo *Historical Atlas of World Literature*.

## BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michail (1975), "Epos e romanzo", *Estetica e romanzo*, trad. it. Clara Strada Janovic, 1997, Torino, Einaudi: 445-82.
- Burke, Peter (1978), *Cultura popolare nell'Europa moderna*, trad. it. Federico Canobbio-Codelli, 1980, Milano, Mondadori.
- Dionisotti, Carlo (1999), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- Asor Rosa, Alberto (ed. 1989), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. 3: *L'Età contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1970), *Struttura del saggio poetico*, trad. it. E. Klein, G. Schiaffino, 1972, Milano, Murzia.
- Propp, Vladimir Jakovlevič (1928), *Morfologia della fiaba*, trad. it. Gian Luigi Bravo, Torino, 2000, Torino, Einaudi.

Franco Moretti è *emeritus professor* alla Stanford University dove è stato The Danily C. and Laura Louise Bell Professor in the Humanities e presso la quale ha fondato e diretto il Center for the Study of the Novel (“Centro studi sul romanzo”) e lo “Stanford Literary Lab”. Dal 2018 insegna all’École polytechnique fédérale de Lausanne. Tra le sue pubblicazioni, si segnalano *Letteratura e ideologie negli anni Trenta inglesi* (1976), *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (1983), la raccolta di saggi *L’anima e l’arpia* (1986), *Il romanzo di formazione* (1986), *Segni e stili del moderno* (1987), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine* (1994 e 2003, tradotto in inglese come *Modernepic: the World-System from Goethe to Garcia Marquez*), *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (1997, tradotto come *Atlas of the Europeannovel*), *La letteratura vista da lontano* (2005), *Graphs, maps, trees: abstractmodels for a literaryhistory* (2005), *La letteratura in laboratorio* (a cura di G. Episcopo, 2019). Per la casa editrice Einaudi ha curato l’opera *Il romanzo* (2001-2003) suddivisa in cinque volumi. | Franco Moretti is emeritus professor at Stanford University where he was The Danily C. and Laura Louise Bell Professor in the Humanities. At Stanford University he founded and directed the Center for the Study of the Novel and the Stanford Literary Lab. From 2018 he teaches at the École polytechnique fédérale de Lausanne. His publications include *Letteratura e ideologie negli anni Trenta inglesi* (1976), *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (1983), the collection of essays *ima e l’arpia* (1986), *Il romanzo di formazione* (1986), *Segni e stili del moderno* (1987), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine* (1994 and 2003, translated as *Modernepic: the World-System from Goethe to Garcia Marquez*), *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (1997, translated as *Atlas of the Europeannovel*), *La letteratura vista da lontano* (2005), *Graphs, maps, trees: abstractmodels for a literaryhistory* (2005), *La letteratura in laboratorio* (edited by G. Episcopo, 2019). For Einaudi, he edited *Il romanzo* (5 vols.; 2001-2003).



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA