SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

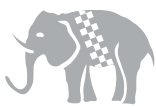
7/2023

Associazione Sigismondo Malatesta

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

7/2023



Associazione Sigismondo Malatesta

SigMa | Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo

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) **Enrico Fenzi** (Università di Genova) **Francesco Fiorentino** (Università di Bari "Aldo Moro") **Antonio Gargano** (Università di Napoli Federico II) **Adriana Guarnieri** (Università Ca' Foscari Venezia) **André Guyaux** (Université Paris Paris IV - Sorbonne) **Loretta Innocenti** (Università Ca' Foscari Venezia) **Andreina Lavagetto** (Università Ca' Foscari Venezia) **Stephen Orgel** (Stanford University) **Thomas Pavel** (University of Chicago) **Francisco Rico Manrique** (Universitat Autònoma de Barcelona) **Paolo Tortonese** (Université Paris III - Sorbonne Nouvelle) **Claudio Vicentini** (Università di Napoli "L'Orientale") **Sergio Zatti** (Università di Pisa)

Comitato di redazione | Editorial Board **Federico Bellini** (Università Cattolica del Sacro Cuore) **Marco Caratozzolo** (Università di Bari "Aldo Moro") **Annamaria Corea** (Sapienza Università di Roma) **Angela Di Benedetto** (Università di Foggia) **Carmen Gallo** (Sapienza Università di Roma) **Iacopo Leoni** (Università di Pisa) **Lorenzo Marmo** (Università Roma Tre) **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

© 2023 Associazione Sigismondo Malatesta | https://www.sigismondomalatesta.it/
e-ISSN 2611-3309
DOI **10.6093/sigma.v0i7**

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

Fughe e ritorni. Riscritture dell'esodo nelle arti contemporanee

a cura di Francesco de Cristofaro • Teresa Lussone • Valentina Sturli

7 **Riscritture dell'esodo nelle arti contemporanee: una premessa**
Teresa Lussone • Valentina Sturli

14 **Il racconto dell'Esodo come riarticolazione delle forme filmiche. Jonas Carpignano e il cinema europeo del XXI secolo**
Pietro Masciullo

27 **"I tramp a perpetual journey". Circolarità della fuga in *Nomadland***
Carmen Bonasera

47 **Il teatro come rifugio. Riflessioni sull'esilio nell'esperienza teatrale di Wajdi Mouawad**
Ilaria Lepore

74 **Sguardi dall'Isola. Rotte per una narrazione dell'esilio**
Simona Scattina

91 **"Le regard du fils et la vision de l'Étranger" : Allers-retours entre Paris et la Martinique, de Césaire à Glissant**
Giuseppe Sofo

104 **Il pensiero nomade ne *Le transizioni* di Pajtim Statovci**
Daniela Lama

132 **L'esilio come esodo: lettura del "Canto X" del *Canto General* di Neruda da una prospettiva mitica**
Felipe Joannon Ovalle

148 **La violenza del mondo ne *La frontiera* di Alessandro Leogrande**
Filippo Milani

167 **La fuga dalla Storia. Erranza, esilio ed esodo nella *Trilogie allemande* di L.-F. Céline**
Iacopo Leoni

187 **Salvato dalle acque. Rimotivazioni di una scena biblica**
Daria Biagi

201 **Attraversare il deserto. Estetiche del nomadismo nella letteratura contemporanea**
Luigi Marfè

218 **Le ultime persone. Prime ricognizioni e sottotesti biblici nella narrativa italiana contemporanea**
Lorenzo Marchese

Varia
a cura di Angela Di Benedetto • Iacopo Leoni • Savina Stevanato

241 **Ex-stasis and Acting Methods. Eisenstein and Ignacio de Loyola's *Spiritual Exercises***
Fabiola Camuti

257 **La violence ou la fête ? Les mises en spectacle de la Prise de la Bastille (1789-1791) comme miroir du discours politique contemporain**
Paola Perazzolo

273 **"E fecine dell'arte sua, uno incantamento". Note su letteratura e arti visive ne *Il primo libro delle Favole* di Carlo Emilio Gadda**
Nicola Ribatti

Interviste
a cura di Valentina Sturli

294 **Entrevista a Javier Cercas**
Valentina Sturli • François-Xavier Guerry

301 **Intervista a Javier Cercas**
Valentina Sturli • François-Xavier Guerry

Dalla Biblioteca Malatesta
a cura di Flavia Gherardi • Marco Caratozzolo

309 **Spazi e intreccio in *Senilità* (1998)**
Mario Lavagetto

323 **"Un poeta in Russia è più che un poeta": poeti, riposo e attività nel romanzo russo del Novecento (2002)**
Gian Piero Piretto

Scenari

a cura di Annamaria Corea • Lorenzo Marmo • Aldo Roma

341 **I documenti digitali e le intelligenze artificiali. Il caso studio AI - *Macbeth Horror Suite* di Carmelo Bene**
Maria Grazia Berlangieri

357 **Discutendo sull'eredità sinfonica di Fedor Lopuchov: alla riscoperta de *Il vortice rosso* (1924)**
Marta Mele

376 ***All the world's a screen*: l'immagine frattale come strumento di controllo sul mondo nel cinema di Steven Spielberg**
Carlo Ugolotti

SigMa
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309
7/2023

SEZIONE MONOGRAFICA

Fughe e ritorni

Riscritture dell'esodo nelle arti contemporanee

Escapes and returns. Rewritings of exodus in contemporary arts

a cura di | edited by Francesco de Cristofaro • Teresa Lussone • Valentina Sturli

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

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

Riscritture dell'esodo nelle arti contemporanee: una premessa

Rewritings of exodus in contemporary arts: an introduction

Teresa Lussone
Università di Bari Aldo Moro, Italy

Valentina Sturli
Università di Chieti-Pescara, Italy

Oltre 114 milioni di individui. È questo, secondo l'ultimo rapporto diffuso dall'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati (UNHCR), il numero di uomini e donne che oggi sono costretti alla fuga "a causa di guerre, persecuzioni, violenze e violazioni dei diritti umani"[1]. Il dato record, diffuso a settembre 2023, non tiene conto, tuttavia, della più stretta attualità e delle conseguenze del conflitto tra Gaza e Israele, a cui assistiamo nei giorni in cui questo numero di *SigMa* sta per essere pubblicato. Tali stime possono essere lette come l'esito tragico di un progressivo intensificarsi del fenomeno a partire dall'inizio del Novecento. Gli eventi storici dei primi anni del Ventesimo secolo portano, infatti, a una crescita esponenziale delle migrazioni: le guerre balcaniche, la diaspora armena, la Prima Guerra mondiale, la Rivoluzione russa, poi la fuga dai regimi dittatoriali, determinano lo spostamento dalle proprie terre di milioni di cittadini. Più tardi, per circostanze legate alla Seconda Guerra mondiale, sono indotte a spostarsi circa 50 milioni di persone, pari al dieci per cento della popolazione europea (Proudfoot 1956: 21).

Nel 1943, a due anni dal suo arrivo a New York, Hannah Arendt pubblica il breve saggio *Noi rifugiati*, che rappresenta ben più di una testimonianza[2]. La questione viene posta in termini storici, politici ed esistenziali: "Il consesso dei popoli europei è andato in frantumi quando si è consentito che i membri più deboli venissero esclusi e perseguitati" (30). La società, afferma Arendt, "ha trovato nella discriminazione il grande strumento di morte che permette di uccidere le persone senza spargimento di sangue" (27): privati di un'identità nazionale, costretti all'erranza, relegati al bando, impossibilitati tanto a far ritorno a casa propria che a trovare riparo in una nuova comunità, gli "indesiderabili" (17) rappresentano un'urgenza

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10507 | 7-13

per la modernità. Pochi anni più tardi, nelle *Origini del totalitarismo*, scritto nel 1949 e pubblicato nel 1951, Arendt ritorna sulla questione:

> L'apolidicità è il fenomeno di massa più moderno, e gli apolidi sono il gruppo umano più caratteristico della storia contemporanea. La loro esistenza non può essere attribuita a un unico fattore. Dalla fine della Prima guerra mondiale in poi ogni avvenimento politico, guerra o rivoluzione, ha aggiunto con monotona regolarità un nuovo gruppo a quelli che già vivevano al di fuori della legge, e nessuno di essi, per quanto mutasse la situazione originaria, è potuto ritornare alla normalità (Arendt 2009: 385).

Arendt ricorre all'espressione "schiuma della terra"[3], un'immagine potente per indicare la massa di profughi costretti a spostarsi in quanto privati dei diritti umani garantiti dalla cittadinanza (372), una condizione che si diffonde come una "malattia contagiosa". Negli anni successivi, così come aveva presunto Arendt, il numero di individui obbligati alla ricerca di una nuova patria continua a crescere, anche a causa dei processi di decolonizzazione. Progressivamente si giunge a identificare nei profughi "un soggetto collettivo identificato come tale": per la prima volta la necessità dell'accoglienza viene percepita come "un problema di politica internazionale che influisce significativamente sul rapporto tra stati" (Salvatici 2008: 9). Il riconoscimento dello statuto del rifugiato porta nel 1950 alla creazione dell'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati, che riceve il premio Nobel per la pace nel 1951 e nel 1981. L'ulteriore aumento, negli anni immediatamente seguenti, del flusso delle migrazioni forzate conduce già nel 1959 alla definizione del Novecento come "secolo dei rifugiati" (Wingenroth, 1959).

La solidità di questa definizione, tuttavia, si incrina alla luce della storia degli ultimi vent'anni che vede la fuga di masse enormi di popolazione dalla Siria, dal Venezuela, dall'Afghanistan, dalla Nigeria, dal Messico… Contrariamente a quanto si pensava tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, quella dei rifugiati non può più essere considerata solo un'emergenza temporanea destinata a risolversi con la fine del secolo: essa si impone, piuttosto, come una condizione propria dell'umanità. Viene da chiedersi, quindi, quale sia l'impatto sulle arti di questo mutamento di prospettiva. Sembra caricarsi di un nuovo significato quell'immagine archetipica di uomini e donne costretti ad abbandonare i propri luoghi natali che accompagna l'umanità fin dai tempi più antichi e che ritorna in alcuni miti fondativi della nostra cultura: si pensi al racconto biblico della fuga dall'Egitto, alle peregrinazioni di Enea narrate da Virgilio

nei primi versi dell'*Eneide*, ma anche all'egira. Tra questi testi, occupa certamente un posto preponderante il racconto dell'esodo dall'Egitto, che, afferma Freud nell'*Uomo Mosè e la religione monoteistica* (1939), "rimane il nostro punto di partenza" (1989: 364).

Nel suo saggio dedicato al libro dell'*Esodo*, di recente tradotto in italiano, Jan Assmann parla del racconto biblico come della "storia più grandiosa e più gravida di conseguenze che gli uomini si siano mai raccontati", di un testo dall'influenza "sterminata", dall'eco "incommensurabile" (Assmann 2023: 334, 19). Come i miti, prosegue Assmann, il racconto dell'esodo ritorna "di continuo e sempre in nuove versioni" in virtù della sua "capacità di fondare e di spiegare la vita" e di conferire "senso e orientamento" a situazioni ed esperienze (19). Il mutamento nella percezione dell'esodo, non più inteso come un fenomeno transitorio, implica necessariamente un processo di risemantizzazione di quelle scene divenute "il simbolo e il modello narrativo di fondamentali svolte spirituali, religiose e politiche in generale" (334). È proprio sulle modalità di questo processo di ripresa e riscrittura che si interrogano gli articoli raccolti in questa sezione, così come il Laboratorio malatestiano che ne è all'origine[4], *Fughe e ritorni. Riscritture dell'esodo nelle arti contemporanee*. Nei testi qui pubblicati vengono analizzati racconti e trasposizioni dell'esodo, cercando di mettere in luce come si evolve il rapporto con i testi fondativi di questa figura e quali sono le costanti nella descrizione della fuga. Tra gli altri aspetti, vengono investigate le ragioni dell'allontanamento dalla patria: al tentativo di liberazione dall'oppressione e alla ricerca di una terra promessa, come nel racconto biblico, si aggiungono non solo la necessità di scappare da un evento disastroso, ma anche la percezione di estraneità verso la terra degli avi (un senso di non appartenenza che talvolta permane nel paese di arrivo). Così pure, si indaga sulla sensazione di vivere un'esperienza reiterata, aspetto che assume una funzione rassicurante. Un altro elemento ricorrente è l'identificazione nell'esodo di una cesura fondamentale nella vita dell'individuo e nella storia di un popolo, quindi il suo ruolo nella costruzione della memoria collettiva. Infine, i testi qui raccolti non perdono di vista l'interesse per le forme della narrazione, che si fa spesso frammentata come ogni "scrittura del disastro" (Blanchot 2021: 32), segno dell'impossibilità da parte dei protagonisti di cogliere la portata generale degli eventi.

Un film recente e fortunato, *Io, capitano* (2023) di Matteo Garrone, ha affrontato la sfida – in uno, ideologica e formale – di raccontare

una storia privata di esodo e di fuga dalla prospettiva del migrante, assumendone le categorie anche linguistiche e modulando un itinerario soggettivo di formazione attraverso il canto largo e comunitario dell'epica. La "fiaba omerica" (così definita nella sinossi del film) di un ragazzo che dal Senegal, attraverso il deserto del Sahara e il Mediterraneo – il *mare nostrum*, sintagma che incorpora nell'aggettivo possessivo uno scandalo che dura da decenni, approda all'Europa è in realtà anche una vicenda di amicizia, di coraggio, di responsabilità, tanto più necessario nella fase politica che molti paesi dell'Europa occidentale stanno vivendo.

Su questa stessa linea, il saggio di **Pietro Masciullo** si concentra sul tema della riscrittura dell'esodo esplorando, dopo una mappatura di stilemi e temi ricorrenti del cinema europeo contemporaneo, il trittico del giovane regista italiano Jonas Carpignano. *Mediterranea* (2015), *A Ciambra* (2017), *A Chiara* (2021) vengono analizzati alla luce di narrative che rimandano all'emigrazione e all'epos del racconto mitico, intrecciando la storia di migranti dal Burkina Faso verso l'Italia con le vicende che riguardano una famiglia della comunità rom tra Rosarno e Gioia Tauro. Anche il saggio di **Carmen Bonasera** affronta il tema dell'esodo e del nomadismo, ma declinato stavolta all'interno della 'frontiera' americana: *Nomadland* (2020) di Chloé Zhao è infatti incentrato sulle nuove forme di vita dei *vandwellers*, che in seguito alla crisi finanziaria del 2008 negli USA hanno scelto di vivere in camper e furgoni, spostandosi in cerca di lavori stagionali. Questo permette di rielaborare i codici del *road movie*, risemantizzando l'archetipo del viaggio come tema fondativo della società americana: da fuga in cerca di libertà e di un futuro migliore a spazio di erranza circolare, all'interno di un sistema sociale in rovina, ma anche a contatto con panorami e dimensioni naturalistiche di forte impatto emotivo.

Una dimensione fortemente visuale è esplorata anche da **Ilaria Lepore** nel teatro di Wajdi Mouawad, artista di origine libanese attivo in Francia, che nella sua produzione riflette sulla condizione storica e simbolica dell'esule, che dal piano biografico-individuale si muove verso la sfera collettiva e corale. La condizione dell'erranza è messa in rilievo attraverso la rielaborazione sulla scena di esperienze traumatiche legate allo sradicamento e alla diaspora. L'esperienza di Mouawad fa del decentramento soggettivo un dispositivo chiave non solo per la rappresentazione scenica delle tensioni individuali e familiari, ma anche per l'interpretazione di una contemporaneità sempre più conflittualmente multicentrica, multilingue e multiculturale. Nel saggio di **Simona Scattina** lo spazio del teatro

diventa luogo per esplorare rapporti di fuga e ritorno inseriti all'interno del tema universale del viaggio; vengono prese in considerazione tre opere di artisti italiani – *L'abisso* (2018) di Davide Enia, *Esodo* (2019) di Emma Dante, *Una fuga in Egitto* (2021) di Turi Zinna – che propongono la migrazione da Sud come momento di espressione di identità contraddittorie, estremizzanti, di frontiera. L'esperienza etnografia, in tutti e tre i testi, permette inoltre di interrogare il mito in chiave intermediale attraverso nuove stranianti prospettive di visione e di fruizione.

Dal punto di vista letterario, i saggi di questo volume problematizzano la dimensione dell'erranza in chiave post-coloniale e trans-culturale, mostrando come da sempre la migrazione e la rappresentazione dello spostamento geografico permettano di riflettere sulle relazioni tra singolo e collettività, tra individuo e potere, tra periferia e centro. In questa direzione va il saggio di **Giuseppe Sofo**, che si concentra sul rapporto tra Antille francofone e Francia metropolitana in *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) di Aimé Césaire e in *Soleil de la conscience* (1956) di Édouard Glissant, entrambi autori martinicani simbolo di un'identità culturale fortemente fluida. Un'altra identità in transito è quella rappresentata da Pajtim Statovci, autore di *Le transizioni* (2000), costretto all'esodo lui stesso, fuggito bambino con la famiglia dal Kosovo per rifugiarsi in Finlandia. Nel romanzo di Statovci analizzato da **Daniela Lama** il protagonista, Bujar, affronta insieme all'amico/doppio Agim un attraversamento che è insieme geografico (cercano di raggiungere insieme l'Italia), identitario (sono due adolescenti che sognano un futuro migliore) e sessuale (Agim si sente donna, in opposizione al suo sesso biologico). **Felipe Joannon** si interroga invece sui complessi processi di costruzione identitaria di una comunità a partire da due miti universali, opposti e complementari: quelli di fondazione di una città e quelli di esodo nella letteratura latino-americana, fornendo alla loro luce una lettura del canto decimo del *Canto general* (1950) di Neruda. Sempre nell'ottica della tensione tra centro e periferia, tra paesi di partenza e di arrivo, il saggio di **Filippo Milani** prende in esame l'opera non finzionale di Alessandro Leogrande, che nel reportage narrativo *La frontiera* (2015) associa lo sguardo europeo sui naufragi di migranti nel Mediterraneo a quello di Caravaggio nel *Martirio di San Matteo* (1600-01): benché non indifferenti alle tragedie umanitarie che spesso hanno luogo a poche miglia dalle nostre coste, il nostro ruolo è spesso quello di spettatori dolorosamente ma irrimediabilmente impotenti.

Altrettanto centrale è la percezione dell'esodo e della fuga anche in autori che si muovono nel panorama europeo dal dopoguerra a oggi: **Iacopo Leoni** analizza la *Trilogie allemande* di Céline come campo di tensione tra narrazione memoriale e visionarietà, riflettendo sulle implicazioni che assume il tema dell'erranza in questo testo, mettendo in crisi il paradigma conoscitivo del viaggio e trasformandosi in peregrinazione che fonde insieme, in un orizzonte allucinato e straniante, destino individuale e collettivo. Il saggio di **Daria Biagi** rileva in *Austerlitz* (2001) di Sebald la presenza del motivo del neonato salvato dalle acque, eroe-trovatello che attraversa la letteratura dalle origini ai nostri giorni e che tradizionalmente è destinato a ricoprire una funzione di conciliazione e pacificazione tra due mondi. Come nota Biagi, questa è una delle poche figure che resta dopo le fratture della modernità, resistendo a riletture e torsioni in chiave parodica. **Luigi Marfè** affronta le declinazioni letterarie dello spazio per eccellenza assolutizzante e metafisico, il deserto: aperto alle avventure dell'identità ma anche inquietante e destabilizzante, l'attraversamento del deserto è uno dei temi più rilevanti della letteratura contemporanea, e viene letto in chiave intertestuale mettendo a confronto le opere di Edmond Jabès e Bruce Chatwin, in cui è centrale appunto la figura del personaggio nomade. Infine, **Lorenzo Marchese** si concentra sulle valenze escatologiche delle narrazioni post-apocalittiche, con particolare riferimento alla produzione italiana contemporanea, analizzando tre romanzi che lavorano sulla ripresa delle scritture con sottotesti biblici e post-secolari – *L'uomo verticale* (2009) di Davide Longo; *Nina dei lupi* (2011) di Alessandro Bertante; *Anna* (2015) di Niccolò Ammaniti – per mostrare come il modello scritturale venga oggi sempre più spesso adattato a ripensamenti in chiave ecologica ed etica delle forme di vita contemporanee.

Note

1 I dati sono riportati dal rapporto "Mid-Year Trends" pubblicato dall'UNHCR. https://www.unhcr.org/mid-year-trends-report-2023. A fine 2022, il "Global Trends in Forced Displacement 2022", principale rapporto dell'UNHCR, aveva registrato 108,4 milioni di rifugiati, un livello considerato record, così come pure era considerato senza precedenti l'aumento rispetto all'anno precedente, pari a 19,1 milioni di rifugiati.

2 Il testo è stato pubblicato per la prima volta nella rivista "The Memorial Journal", XXXVI (gennaio 1943), n. I, pp. 69-77.

3 *Schiuma della terra* è anche il titolo delle memorie di Arthur Koestler, pubblicate nel 1941.

4 In questa sezione sono stati raccolti, dopo essere stati rivisti e sottoposti a *peer review* secondo le regole editoriali della rivista, i contributi presentati in occasione del Laboratorio Malatestiano *Fughe e ritorni. Riscritture dell'esodo nelle arti contemporanee* (a cura di Franceso de Cristofaro, Carmen Gallo, Teresa Lussone, Andrea Peghinelli; Santarcangelo di Romagna, 23-24 settembre 2022).

Bibliografia

Arendt, Hannah (2022), *Noi rifugiati*, ed. Donatella di Cesare, Torino, Einaudi.

— (2009), *Le origini del totalitarismo*, trad. it di Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi.

Assmann, Jan (2023), *Esodo*, trad. it. Ada Vigliani, Milano, Adelphi.

Blanchot, Maurice (2021), *La scrittura del disastro*, Milano, Il Saggiatore.

Freud, Sigmund (1989), *L'uomo Mosé e la religione monoteistica. Tre saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, vol 11: 329-453.

Koestler, Arthur (1989), *La schiuma della terra*, Bologna, Il Mulino.

Proudfoot, Malcolm Jarvis (1956), *European Refugees: 1939-52: A Study in Forced Population Movement*, London, Faber&Faber.

Salvatici, Silvana (2008), *Senza casa e senza pace. Profughi europei nel secondo dopoguerra*, Bologna, Il Mulino.

Wingenroth, Car D. (1959), "Das Jahrhundert der Flüchtlinge", *Außenpolitik*, 10/8: 491-499.

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

Il racconto dell'Esodo come riarticolazione delle forme filmiche

Jonas Carpignano e il cinema europeo del XXI secolo

Exodus as a re-articulation of film style: Jonas Carpignano and the European cinema of the 21st century

Pietro Masciullo
Sapienza Università di Roma, Italy

Sommario | **Abstract**

Il saggio intende fornire una mappatura del cinema europeo contemporaneo soffermandosi su stilemi e tematiche ricorrenti e interrogandosi sulla possibile codificazione di uno stile transnazionale di messa in scena. Infine, ci si soffermerà sui tre film del giovane regista italiano Jonas Carpignano – *Mediterranea* (2015), *A Ciambra* (2017), *A Chiara* (2021) – analizzandoli come esempi paradigmatici di riscrittura delle forme narrative dell'esodo (dall'emigrazione all'epos del racconto mitico) tra eredità neorealista e codici del cinema popolare. | The essay intends to provide a mapping of contemporary European cinema, focusing on recurring styles and themes, and questioning the possible codification of a transnational style. It considers the three films by the young Italian director Jonas Carpignano – *Mediterranea* (2015), *A Ciambra* (2017), *A Chiara* (2021) – and analyses them as paradigmatic examples of the forms of narrative rewriting of the Exodus (from emigration to epos of the mythical tale) between neorealism and the codes of popular cinema.

Parole chiave | **Keywords**

Cinema europeo, world cinema, stile transnazionale, esodo, Jonas Carpignano | European cinema, world cinema, transnational style, exodus, Jonas Carpignano

1 Il cinema europeo nel XXI secolo

La riarticolazione immaginaria della figura dell'Esodo – sia nella sua dimensione più propriamente rivelatoria (Assmann 2019), sia nella sua dimensione più secolare e rivoluzionaria (Walzer 1985) – è associabile a più livelli agli schemi narrativi ricorrenti del cinema europeo (Comand, Menarini 2006). Il superamento allegorico di frontiere fisiche teso a uno spazio comune di libertà espressiva, del resto, è stato una delle chiavi interpretative privilegiate per l'individuazione di un possibile stile transnazionale di messa in scena. Ecco allora, partiamo da una questione[1] fondamentale:

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10508 | 14-26

esiste un cinema europeo al di là delle singole cinematografie nazionali? E che caratteristiche tematiche e/o stilistiche manifesta? Thomas Elsaesser – in uno degli studi più ampi e dettagliati sull'argomento – contestualizza le nozioni storicizzate di cinema nazionale e cinema d'autore interfacciandole successivamente alla macrocategoria del *world cinema* "per indicare la fusione e l'ibridazione di caratteristiche nazionali e internazionali, etnicamente specifiche ma globalmente universali" (Elsaesser 2005: 496). L'autore allude a una sorta di possibile stile internazionale che si riconosca nella contrapposizione con il sistema industriale delle major hollywoodiane e con quelle codificazioni formali tradizionalmente dominanti (Bordwell, Staiger, Thompson 1988). Del resto, come sottolinea Gian Piero Brunetta, la storia del cinema europeo,

> trova i propri caratteri e gli elementi forti che ne definiscono l'identità nell'intrecciarsi continuo dello sviluppo della storia linguistico-espressiva, della ricerca formale e stilistica, con quella legata all'affermarsi degli autori, con la storia dei luoghi dello spettacolo, dei pubblici, dei singoli spettatori (Brunetta 1999: 38).

Nel secolo scorso, pertanto, l'espressione «cinema europeo» ha pian piano allargato il proprio campo semantico favorendo una fertile dialettica interculturale. Una ricerca costante di nuove sintassi filmiche per interpretare le profonde contraddizioni della modernità novecentesca (De Vincenti 2000): dalle avanguardie artistiche internazionali (surrealismo, espressionismo, impressionismo), alle spinte verso un realismo fenomenologico come atteggiamento etico (il Realismo poetico francese anni Trenta e il Neorealismo italiano anni Quaranta); dalle grandi poetiche individuali nella stagione del cinema d'autore (da Fellini ad Antonioni, da Bergman a Bresson, ecc.), al fermento politico e cinefilo che ha istituzionalizzato uno stile moderno europeo (la Nouvelle Vague francese, il Free Cinema inglese, il Giovane cinema tedesco, la Nová Vlna cecoslovacca, ecc.); arrivando infine agli anni Novanta che hanno inaugurato una nuova riflessione sulla storia delle forme filmiche agli albori della rivoluzione informatica (pensiamo solo al cosiddetto Dogma 95 danese). Ma questa variegata e discussa categoria dell'*European art cinema* (White 2016) si è sempre dovuta rapportare con le varie anime del cinema popolare studiate tradizionalmente come i sintomi più prossimi al carattere nazionale dei singoli Paesi (pensiamo agli esempi paradigmatici della commedia all'italiana o degli *Heimatfilm* tedeschi).

Insomma, se dai Trattati di Roma del 1957 l'Europa ha iniziato ad acquisire i connotati di entità politica ed economica sovranazionale, ecco che il cinema si è pian piano rivelato un campo d'indagine decisivo anche per la storia sociale comparata (Sorlin 2001). E oggi? Nel XXI secolo tutti questi discorsi non possono che intraprendere rinnovate traiettorie interpretative. Innanzitutto, perché l'Europa nel post caduta del Muro di Berlino ha da un lato accentuato la frammentazione di singoli stati nazione (con faticosi percorsi democratici ancora in corso) e dall'altro accelerato i processi di integrazione (i trattati di Schengen sulla libera circolazione e la moneta unica). Un doppio movimento della storia che ha portato come effetti collaterali una tendenziale rinascita di localismi alimentati soprattutto dai timori verso l'economia globale (pensiamo alla crisi economica del 2008) e dalle massicce migrazioni di popoli in fuga da guerre, carestie e pandemie. Quindi, un quadro geopolitico profondamente diverso rispetto al secolo precedente nel quale il cinema europeo si riconosce ancora come spazio immaginario intermedio che assorbe i segni delle particolarità nazionali all'interno di strategie discorsive e modalità produttive transnazionali. L'Est Europa, ad esempio, si sta sempre più consolidando come decisiva frontiera di sperimentazione linguistica e formale: dalla straordinaria stagione della cosiddetta *Romanian New Wave* con le figure centrali di Cristi Puiu e Cristian Mungiu (Nasta 2013), passando per il giovane cinema ungherese con la figura centrale di László Nemes (Batori 2018), per arrivare alla profetica riflessione sull'escalation delle tensioni in Donbass operata dai due principali autori del cinema ucraino contemporaneo come Serhij Loznycja e Valentyn Vasjanovyč. Le nuove forme identitarie continentali iniziano quindi ad assorbire le istanze dei flussi migratori (Berghahn, Sternberg 2010) e le implicazioni dei complessi scenari postcoloniali (Ponzanesi, Berger 2016). Come afferma Ilaria De Pascalis:

> Molti film narrativi prodotti nell'ambito geografico dell'Europa occidentale dopo il 1989 si concentrano proprio sulla messa in scena delle identità in quanto problematiche e stratificate, in un continuo rapporto di tensione con gli altri soggetti rappresentati, quasi mai limitati a una sola comunità culturalmente e geograficamente omogenea. […] Questi cambiamenti peraltro mettono decisamente in secondo piano il ruolo dell'Europa negli assetti globali, sia per la presenza sempre più massiccia di aziende multinazionali – soprattutto nell'ambito dell'industria dell'intrattenimento, sia per la quantità di capitali, risorse e manodopera provenienti da tutte quelle realtà prima quasi trascurate dalla storia (De Pascalis, 2015: 12).

Da questo punto di vista il cinema italiano contemporaneo si sta dimostrando sempre più capace di sperimentare inedite articolazioni formali (De Gaetano 2018) con rinnovate modalità di circolazione internazionale (Scaglioni 2020). Accanto ai grandi autori di fine XX secolo ancora attivi – Marco Bellocchio, Nanni Moretti, Mario Martone o Gianni Amelio – e ai due registi pluripremiati del cinema italiano anni Duemila – Matteo Garrone e Paolo Sorrentino –, si sono pian piano affermati nelle selezioni ufficiali dei maggiori festival europei i nuovi sguardi di Alice Rohrwacher (*Lazzaro felice*, 2018), Saverio Costanzo (*Hungry Hearts*, 2014), Francesco Munzi (*Anime nere*, 2014), Claudio Giovannesi (*Fiore*, 2016), Laura Bispuri (*Vergine giurata*, 2015), Bonifacio Angius (*Perfidia*, 2014), Susanna Nicchiarelli (*Nico, 1988*, 2017), i fratelli D'Innocenzo (*Favolacce*, 2020), sino ad arrivare all'exploit internazionale di Luca Guadagnino (*Chiamami col tuo nome*, 2017). Tutti cineasti che hanno da subito concepito il loro statuto autoriale come ricerca di un linguaggio dichiaratamente internazionale spingendo qualcuno a parlare di Nouvelle Vague italiana del nuovo millennio (Zagarrio 2022). E ancora, un ruolo determinante per spiegare quest'attuale vitalità va assegnato certamente alla cosiddetta stagione del cinema del reale (Dottorini 2018) declinata nel superamento di quel rigido steccato culturale che ha storicamente separato il documentario dal film di finzione. Qualche esempio: i film di Alina Marazzi (*Un'ora sola ti vorrei*, 2002), Gianfranco Rosi (*Fuocoammare*, 2016), Michelangelo Frammartino (*La quattro volte*, 2010), Pietro Marcello (*Bella e perduta*, 2015), Alberto Fasulo (*Tir*, 2014) o Massimo D'Anolfi e Martina Parenti (*Spira mirabilis*, 2016), hanno perseguito una progressiva messa in discussione del confine tra spinta documentale e costruzione finzionale sperimentando nuove forme di interrogazione della contemporaneità.

2 La trilogia calabrese di Jonas Carpignano

La filmografia del giovane regista Jonas Carpignano[2] rilancia e ridiscute molte di queste urgenti istanze. Premessa: i suoi tre lungometraggi – *Mediterranea* (2015), *A Ciambra* (2017), *A Chiara* (2021) – sono stati tutti presentati in anteprima mondiale nelle varie sezioni del Festival di Cannes, a riprova della persistente centralità del circuito festivaliero europeo nella codificazione e promozione di tematiche e linguaggi transnazionali del cinema d'autore (De Valk 2007). E allora, attraverso peculiari strategie di scrittura e messa in scena – che cercheremo di analizzare in singole

sequenze paradigmatiche – i film di Carpignano rimettono in circolo la figura dell'Esodo come archetipo narrativo originario capace di fornire un punto di vista forte sui dibattiti culturali e politici del XXI secolo. La trilogia calabrese, infatti, è interamente ambientata tra Rosarno e Gioia Tauro, nello stesso momento storico e nello stesso ambiente socioculturale. I tre film non possono però essere considerati tecnicamente come dei *sequel* (perché non presentano l'estensione palese di una linea narrativa orizzontale), bensì come una sorta di ecosistema narrativo complesso abitato da personaggi che incrociano a vari livelli le loro linee d'azione. Una espansione potenzialmente infinita di traiettorie narrative che è innanzitutto frutto dell'approfondita conoscenza degli ambienti e delle dinamiche relazionali che animano le persone/personaggi pedinate dalla macchina da presa. Da questo punto di vista, i tre film (tutti anticipati da cortometraggi preparatori[3]) uniscono alla forte tensione etnografica preliminare un'evidente costruzione finzionale di eventi verosimili ambientati in quei contesti reali (le piantagioni di arance a Rosarno, il complesso abitativo della Ciambra o la casa di famiglia della sedicenne Swamy Rotolo a Gioia Tauro). L'identità in divenire dei tre giovani protagonisti, con i loro costanti movimenti, fughe e ritorni, riarticola la figura dell'esodo in almeno tre declinazioni allegoriche: esodo come esigenza immanente e spostamento nello spazio verso una terra promessa (in *Mediterranea*); esodo come mito fondativo e racconto epico tramandato oralmente (in *A Ciambra*); infine, esodo come viaggio interiore e ricerca del sé tramite il distacco dal nucleo familiare di origine (in *A Chiara*). Attraverso l'analisi di alcune sequenze in particolare cercherò di mettere in evidenza come questi film tendano a creare una naturale sinergia tra gli ambienti e l'articolazione di inquadrature costantemente aperte all'irruzione del dato reale. A tal proposito Carpignano dichiara:

> Le sceneggiature sono molto simili ai rispettivi film. Quindi sono, sulla carta, strutture narrative chiuse. Il mio processo di scrittura però è molto aperto: parto dal personaggio che inizia da un punto A e arriva al punto B. Quello che succede nel mezzo, però, si struttura negli anni, mentre osservo e conosco meglio i protagonisti delle mie storie. […] In questo senso la sceneggiatura è aperta: io so quello che deve succedere, ma le dinamiche, i dettagli, i colori, le parole, vengono riempiti dalle persone. Se durante le riprese scopro qualcosa di improvviso che mi interessa gli lascio tutto spazio necessario (Carpignano 2022: 14).

Una feconda osmosi tra dimensione documentaristica e riemersione delle forme storicizzate del cinema d'autore europeo (il neorealismo, il *cinéma vérité*, il cinema di poesia pasoliniano), che si dimostra straordinariamente in grado di dialogare con gli stili transnazionali del *global cinema* contemporaneo (Galt 2010). Pensiamo solo alla presenza di alcune costanti formali del cosiddetto *slow cinema* (come ad esempio il piano sequenza associato all'auricolarizzazione interna dei personaggi) che mettono in dialettica i film di Carpignano con gli stili della contemplazione tipici del cinema d'autore del Sud-est asiatico o del Sud America (Çağlayan 2018). Il racconto della genesi produttiva di questa trilogia è illuminante in tal senso:

> Per *Mediterranea* l'idea iniziale era di girare un cortometraggio sui fatti di Rosarno. Non avevo intenzione di fare una trilogia e nemmeno di fare un lungometraggio. Mi sono trovato molto bene ad abitare a Gioia Tauro, per fortuna ho conosciuto Koudous Seihon e quasi subito abbiamo deciso di girare un lungometraggio perché eravamo diventati amici al punto da diventare coinquilini. Nel frattempo, abbiamo conosciuto Pio Amato. Mentre stavamo girando il mio primo cortometraggio, *A Chjàna*, il fratello di Pio ci ha rubato l'automobile… siamo andati a recuperarla e siamo entrati in contatto con la sua famiglia. L'idea era di conoscerli, non certo di fare un film. Volevo conoscere quel quartiere di cui nessuno mi aveva parlato. Ero molto curioso. Quando uno si trasferisce in un mondo nuovo lo vuole scoprire a fondo. Sono entrato in contatto con la comunità Rom e con la famiglia di Pio e così ho deciso di fare un cortometraggio anche con loro. […] Fortunatamente questo corto è stato selezionato a Cannes nel 2014 e così si sono rifatti vivi i finanziatori del lungometraggio *Mediterranea* che è entrato finalmente in produzione (Carpignano 2022: 14).

Partiamo proprio da *Mediterranea*. Nella prima sequenza del film il protagonista Ayiva (interpretato da Koudous Seihon sulla cui biografia è basato il personaggio) è già in viaggio: sta lasciando il suo paese natio, il Burkina Faso, a bordo di un furgone di migranti che lo porterà dapprima ad attraversare il deserto del Sahara con destinazione il confine algerino. L'obiettivo è quello di raggiungere la Libia per avere accesso al Mar Mediterraneo e sbarcare infine in Italia dove un suo conoscente ha assicurato a lui e al fratello Abas un lavoro stabile negli aranceti di Rosarno. In questa prima macro-sequenza le articolazioni della messa in scena ruotano attorno a due configurazioni principali: il pedinamento dei corpi attoriali attraverso la macchina da presa a mano che segue l'azione "senza

dissociarla dal suo contesto materiale e senza smorzare la singolarità umana nella quale essa è embricata" (Bazin 1952: 300). Anche in conseguenza dell'utilizzo di un sonoro ambientale, pertanto, l'istanza narrante viene percepita come punto di vista interno che tende a rompere i raccordi di sguardo e di movimento attraverso il piano sequenza e la profondità di campo. Queste inquadrature fanno parte di un riconoscibile archivio di forme tipico di autori come Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis o il primo Luchino Visconti, rimediando molte pratiche neorealiste come l'utilizzo di attori non professionisti, la struttura episodica del racconto o i falsi raccordi che sottolineano la casualità degli eventi (Parigi 2014). La seconda configurazione ricorrente è quella della panoramica laterale in campo medio o lungo (spesso ripresa con grandangoli) che esalta lo spessore iconico dell'immagine del deserto assorbendo la dimensione epica e spettacolare del cinema d'avventura hollywoodiano (pensiamo ai totali sul deserto del Sahara di *Lawrence d'Arabia*, 1962, di David Lean). Nel contempo, però, il film riflette sulle ambiguità del dato reale attraverso improvvise sospensioni sonore e insistiti primi piani del protagonista tendendo a una soggettivazione dell'esperienza: il lungo esodo verso l'Italia, infatti, è scandito anche da sovrimpressioni e da inserti in bassa definizione che provengono dai dispositivi di visione diegetici che utilizza Ayiva (smartphone e computer) ripercorrendo dinamiche godardiane di montaggio tra diversi formati dell'immagine (Montani 2010). Quindi un'interpellazione diretta dello spettatore che diventa parte in causa del processo di costruzione del senso. Per Ayiva l'Italia è prima di tutto un'immagine in bassa definizione che transita su YouTube e sui *social network* creando una fertile dialettica intermediale tra l'archivio di forme del cinema novecentesco e le immagini dei piccoli *device* interattivi. Attraversando il deserto del Sahara e il Mar Mediterraneo, pertanto, Ayva sbarca in Italia raggiungendo l'immagine della terra promessa che circola nella bassa definizione della rete: il suo successivo percorso di integrazione in una nuova dimensione socio-culturale (nella seconda parte del film) segnerà una lenta messa in abisso di questa immagine del desiderio.

Ripartiamo da un'altra piccola sequenza d'apertura: quella del secondo film di Carpignano *A Ciambra*. Il film inizia con un campo lungo su un paesaggio collinare. Un cavallo bianco pezzato bruca l'erba in corrispondenza di un pendio; un uomo sopraggiunge lentamente e poi accarezza la folta criniera dell'animale. Un nuovo campo lungo lo inquadra ora davanti a un ruscello mentre prepara acqua e limone; in profondità di campo vediamo un piccolo stanziamento nomade e il cavallo bianco legato vicino

al carro di famiglia. Stacco: titolo del film in sovrimpressione. Siamo ora nella comunità Rom di Gioia Tauro e riconosciamo subito il giovane Pio Amato, ormai cresciuto, dopo averlo lasciato poco più che ragazzino nel precedente film *Mediterranea*. Pio litiga con il fratello maggiore, viene poi rimproverato dalle sorelle e si dirige frettolosamente a preparare acqua e limone per suo nonno. L'anziano è seduto in attesa, in silenzio, mentre Pio poggia il bicchiere sul tavolo e scappa via; dal dettaglio della mano del nonno il piano sequenza (con macchina a mano) arriva a inquadrare la sua foto da giovane appesa sul muro accanto. In quel quadro riconosciamo l'uomo con il cavallo visto poco prima. Insomma: in *A Ciambra* la referenza al mito di fondazione di una comunità nomade (il patriarca che guarda l'orizzonte vicino al carro stanziato) è istantaneamente riconfigurata con gli stilemi del cinema classico hollywoodiano. L'intento di Jonas Carpignano è da subito palesato: ibridare le tematiche e le configurazioni del neorealismo italiano con i codici del western americano, i pedinamenti zavattiniani con i campi lunghi sulla *wilderness* di John Ford. Le inquadrature del nonno da giovane, del cavallo e del carro torneranno in due momenti decisivi dell'arco di trasformazione del personaggio di Pio mettendo in stretta relazione la contingenza emotiva del ragazzo con il passato mitico della comunità. I racconti dell'esodo (che formalmente ci vengono presentati come latenza onirica) condizioneranno ogni sua scelta nel presente. Del resto, le persone/personaggi che popolano i film di Carpignano non marcano mai una linea di confine netta tra la finzionalizzazione della storia e gli scarti di verità che balenano dalle autentiche dinamiche familiari rimesse in scena. Perché è sempre *tra* l'immagine-fatto neorealista e la trasfigurazione simbolica dei miti filtrati dai codici hollywoodiani che *Mediterranea* e *A Ciambra* riescono a configurare uno sforzo testimoniale: le condizioni lavorative degli immigrati a Rosarno o le condizioni di vita precarie nel complesso abitativo Rom di Gioia Tauro.

Arriviamo, infine, all'ultimo film. La protagonista di *A Chiara* è una ragazza diciassettenne nata e cresciuta a Gioia Tauro (interpretata da Swamy Rotolo, già vista fugacemente in *A Ciambra*) che vive una serena quotidianità con la famiglia[4]. Il film inizia con una lunga celebrazione (la festa di compleanno per i diciotto anni della sorella Giulia) che ci presenta tutti i personaggi e le loro dinamiche interpersonali. La festa familiare, del resto, è un altro codice narrativo riconoscibile del sistema dei generi hollywoodiani – questa volta tipico del gangster movie, pensiamo solo alla prima sequenza di *The Godfather* (*Il Padrino*, 1972) di Francis Ford Coppola. Proprio sul finire della festa, infatti, Chiara inizia a sospettare

che il padre possa essere coinvolto in traffici illeciti sino a quando l'improvvisa latitanza dell'uomo arriva a terremotare ogni sua certezza. La regia di Carpignano pedina la lenta e traumatica presa di coscienza della ragazza accanto ai piccoli atti di ribellione familiare e di intolleranza nei confronti della comunità Rom: le tensioni etniche in *A Chiara* si intravedono come *subplot* che lega il film ai due precedenti (riconosciamo ancora una volta Ayiva e Pio Amato). Il reiterato confronto/scontro con il padre, coinvolto a vari livelli nel traffico di droga della zona, spinge Chiara dapprima a sfuggire dall'affidamento stabilito dal tribunale minorile e poi ad accettarlo volontariamente come culmine del suo viaggio interiore. Il doloroso esodo verso una nuova terra come "simbolo di ogni atto con cui ci si lascia tutto alle spalle e si abbandona il passato per qualcosa di nuovo, di totalmente altro" (Assmann 2022: 35). Cosa accade alle configurazioni del film? Il processo veritativo innescato da Chiara è un percorso di crescita e consapevolezza del sé che mette in gioco i regimi di sguardo spettatoriali in una insistita soggettivazione della messa in scena. Una messa in abisso del dispositivo cinematografico ben più radicale rispetto ai due film precedenti: *A Chiara* è interamente girato in pellicola Super16, un formato che storicizza la percezione sociale del medium (rammemorando il *cinéma vérité* e le *vague* europee anni Sessanta) con inquadrature sgranate poste in diretta antitesi rispetto all'alta definizione dell'audiovisivo contemporaneo. Questa mancanza di definizione produce un debito dell'immagine nei confronti del mondo e quindi una mediazione estetica che asseconda il percorso di lenta consapevolezza della ragazza: Chiara deve letteralmente *fare luce nel buio*. Solo quattro sequenze del film sono girate in 35mm (il formato e la definizione del cinema classico hollywoodiano), precisamente quelle del confronto preliminare con l'assistente sociale e del conseguente affidamento da parte del giudice a una famiglia di Urbino. Il formato cinematografico 35mm e i piani fissi che rinunciano alla macchina a mano favoriscono la percezione di un mondo altro dapprima rifiutato e poi scelto volontariamente dalla ragazza. Il viaggio di Chiara segna da un lato un movimento di rinegoziazione identitaria (una rinnovata disposizione ad amare) e dall'altro un ciclico ritorno degli affetti come fantasmi della memoria trasfigurati dal cinema: nel finale del film a Urbino (dopo una nuova festa di compleanno, questa volta per i diciotto anni di Chiara) l'improvviso riflesso allo specchio dei suoi familiari fa balenare il passato dal fuori campo.

Insomma, nei tre film di Carpignano la figura dell'Esodo si sostanzia in singole immagini che esaltano il loro spessore iconico richiamando

l'attraversamento del deserto e del mare; il racconto dell'esperienza nomade e l'epos ritornante di una dimensione mitica; infine, la possibilità di nuove pratiche di negoziazione dell'identità e di ricerca del sé attraverso l'allontanamento della terra d'origine. Questa consapevolezza esibita di riflettere sul presente attraverso archetipi narrativi e forme storicizzate del cinema europeo e hollywoodiano pone Jonas Carpignano come interlocutore privilegiato di vari stili transnazionali contemporanei rinnovando straordinariamente quella virtuosa tensione moderna "all'interrogazione del mondo e interrogazione del cinema" (De Vincenti 2013: 334).

Note

1 Queste brevi riflessioni iniziali sono il frutto di un ripensamento e di un aggiornamento della più ampia mappatura sul cinema europeo contemporaneo che ho cercato di tracciare nel saggio *Europa: identità in transito* all'interno del volume a cura di Alessia Cervini *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori* (Carocci 2020) presente in bibliografia.

2 Carpignano è nato e cresciuto negli Stati Uniti, a New York, da padre italiano e madre statunitense. La sua attività di regista lo ha portato a stabilirsi in Italia dove tutt'ora vive e lavora.

3 Precisamente: *A Chjàna* (2011), *A Ciambra* (2014), *A Chiara* (2020).

4 La sorella, il padre e la madre di Chiara sono interpretati rispettivamente da Grecia, Carmela e Claudio Rotolo, ossia dalla vera famiglia dell'attrice protagonista Swamy. Di nuovo: il dato reale balena dai rapporti umani e affettivi ed è messo in dialettica con una verosimile storia finzionale (la trama malavitosa che disgrega il nucleo familiare).

Bibliografia

Assmann, Jan (2019), *Esodo. La rivoluzione del mondo antico*, trad. it. a cura di Alda Vigliani, Milano, Adelphi.

Batori, Anna (2018), *Space in Romanian and Hungarian Cinema*, London, Palgrave Macmillan.

Bazin, André (1952), *Che cosa è il cinema?,* Milano, Garzanti, 1999.

Berghahn, Daniela; Sternberg, Claudia ed. (2010), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, New York, Palgrave Macmillan.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1988) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge.

Brunetta, Gian Piero ed. (1999), *Storia del cinema mondiale, vol. 1, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi.

Çağlayan, Emre (2018), *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*, London, Palgrave Macmillan.

Carpignano, Jonas, intervista a cura di Chiacchiari, Federico; Emiliani, Simone; Masciullo, Pietro; Sozzo, Sergio; Spiniello, Aldo (2022), *Il processo è tutto. Conversazione con Jonas Carpignano*, in «Sentieri Selvaggi 21st», n. 11.

Cervini, Alessia ed. (2020), *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, Roma, Carocci.

Comand, Mariapia; Menarini, Roy (2006), *Il cinema europeo*, Roma-Bari, Laterza.

De Gaetano, Roberto (2018), *Cinema Italiano: forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Luigi Pellegrini.

De Pascalis, Ilaria (2015), *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*, Roma, Bulzoni.

De Vincenti, Giorgio (2000), *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche.

(2013), *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Roma, Bulzoni.

De Valck, Marijke (2007), *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Dottorini, Daniele (2018), *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis.

Elsaesser, Thomas (2005), *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Galt, Rosalind, Schoonover Karl ed. (2010), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, New York, Oxford University Press.

Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza.

Nasta Dominique (2013), *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, London/New York, Wallflower Press.

Parigi, Stefania (2014), *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio.

Ponzanesi, Sandra; Berger Verena (2016), *Introduction: genres and tropes in post-colonial cinema(s) in Europe*, «Transnational Cinemas», Vol. 7, pp. 111-117.

Scaglioni, Massimo ed. (2020), *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci, 2020.

Sorlin, Pierre (1991), *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, Firenze, La Nuova Italia.

Walzer, Michael (1985), *Esodo e rivoluzione*, trad. it. a cura di Massimo D'Alessandro, Milano, Feltrinelli.

White, John (2016), *European Art Cinema*, London, Routledge.

Zagarrio, Vito (2022), *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio.

Filmografia

A Chiara (Jonas Carpignano, 2021).

A Ciambra (Jonas Carpignano, 2017).

Anime nere (Francesco Munzi, 2014).

Bella e perduta, (Pietro Marcello, 2015).

Chiamami col tuo nome (Luca Guadagnino, 2017).

Favolacce (Fabio e Damiano D'Innocenzo, 2020).

Fiore (Claudio Giovannesi, 2016).

Fuocoammare (Gianfranco Rosi, 2016).

Hungry Hearts (Saverio Costanzo, 2014).

Lazzaro felice (Alice Rohrwacher, 2018).

Mediterranea (Jonas Carpignano, 2015).

Nico, 1988 (Susanna Nicchiarelli, 2017).

Un'ora sola ti vorrei (Alina Marazzi, 2002).

Perfidia (Bonifacio Angius, 2014).

La quattro volte (Michelangelo Frammartino, 2010).

Spira mirabilis (Massimo D'Anolfi e Martina Parent, 2016).

Tir (Alberto Fasulo, 2014).
Vergine giurata (Laura Bispuri, 2015).

Pietro Masciullo è ricercatore a tempo determinato presso Sapienza Università di Roma dove insegna Cinema contemporaneo e Teoria e analisi della sceneggiatura. Fa parte della redazione di «Cinema e Storia» e «Fata Morgana». Ha pubblicato diversi saggi sul cinema contemporaneo in testi collettanei e riviste scientifiche. È autore del volume *Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo* (Bulzoni, 2017). | Pietro Masciullo is an Assistant Professor (RTDA) in Film & Television Studies at Sapienza University of Rome, where he teaches Contemporary cinema and Screenwriting. He is member of the editorial board of "Cinema e Storia" and "Fata Morgana". He has published several essays in scientific journals. He is the author of the book "*Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo* (Bulzoni, 2017).

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

"I tramp a perpetual journey" Circolarità della fuga in *Nomadland*

"I tramp a perpetual journey". The Circularity of Escape in *Nomadland*

Carmen Bonasera
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italy

Sommario | **Abstract**

L'articolo intende riflettere sulle rielaborazioni dei motivi dell'esodo, della fuga e del nomadismo a partire da *Nomadland* (2020) di Chloé Zhao, pellicola vincitrice del premio Oscar 2021 basata sull'omonimo reportage di Jessica Bruder sui *vandwellers*: comunità di persone, spesso ultrasessantenni, che in seguito alla disastrosa crisi finanziaria del 2008 hanno scelto di dimorare in camper e furgoni, girando gli Stati Uniti in cerca di modesti lavori stagionali. Se il genere del *road movie*, peculiarmente americano, ha risemantizzato l'archetipo del viaggio iniziatico, traslandolo a bordo di auto o motociclette immerse nel variegato paesaggio dell'entroterra statunitense, *Nomadland* prova a smantellare sia i nuclei del *road movie* (l'escapismo e la ribellione giovanile), sia i miti fondanti della civiltà statunitense (la ricerca della felicità, il sogno americano, il destino manifesto), già messi a dura prova dalle narrazioni di John Steinbeck, che in *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1939) – i cui echi risuonano vividi in *Nomadland* – rappresentava il tragico esodo per la sopravvivenza di una famiglia americana durante la Grande depressione degli anni Trenta. Il saggio propone dunque di illuminare i modi in cui, nel film, la fuga da un sistema sociale in rovina si tramuta in un'erranza perpetua, fisica e spirituale, volta non solo a riscoprire una simbiosi col paesaggio naturale, ma anche a tessere legami solidali di condivisione con una comunità umana per la quale la strada, così come la fuga, non possono più essere lineari, tese verso un orizzonte di liberazione, bensì circolari e, in ultima analisi, prive di una prospettiva teleologica. | This article aims at discussing the re-elaboration of the themes of exodus, escape, and nomadism in *Nomadland* (2020) by Chloé Zhao, the 2021 Academy Award-winning film based on the eponymous reportage by Jessica Bruder on the vandwellers: a mature-aged community of people who, following the disastrous 2008 financial crisis, have chosen to live in RVs and vans, traveling around the United States in search of temporary gigs. Although the road movie genre, which is culturally specific to the United States, has given new meaning to the archetype of the initiatory journey, transposing it aboard cars or motorcycles that cross the American hinterland, *Nomadland* attempts to dismantle both the core of the road movie (escapism and youthful rebellion) and the founding myths of American civilization (the pursuit of happiness, the American dream, manifest destiny). These myths were already challenged by narratives such as John Steinbeck's *The Grapes of Wrath* (1939), whose echoes resonate vividly in *Nomadland*, and which portrayed an American family's tragic exodus to survive the Great Depression. This article thus proposes to shed light on the ways through which, in the film, escaping from a failing social system becomes a perpetual, physical and spiritual wandering. This wandering is aimed both at rediscovering a symbiosis with the natural landscape, as well as interlacing solidarity ties within a community of people who embark on a journey that is no longer linear but rather circular and, ultimately, deprived of any horizon of liberation or teleological perspective.

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10509 | 27-46

Parole chiave | Keywords

Nomadland, *road movie*, nomadismo, cultura statunitense, cinema | *Nomadland,* road movie, nomadism, American culture, cinema

1 Sopravvivere all'America

Negli Stati Uniti, specialmente nel corso degli ultimi due decenni, si è concretizzata una peculiare esperienza della fuga, messa in atto principalmente da persone ultrasessantenni appartenenti al ceto medio; sono individui che hanno perso il lavoro o la casa di proprietà, a volte anche i risparmi, in seguito a una delle sempre più frequenti crisi economiche. Persone che, a un certo punto della loro vita, hanno scoperto di avere diritto, al massimo, a un assegno pensionistico mensile di cinquecento dollari e che con quella somma avrebbero dovuto pagare affitto, utenze, sostentamento. Persone che, in ultima istanza, sono arrivate a dover scegliere se spendere i propri soldi per mangiare o per andare dal dentista, per pagare il mutuo o la bolletta dell'elettricità: alternative che si escludono a vicenda per decisioni che non avrebbero mai pensato di prendere[1].

Dopo la crisi economica del 2008, scoppiata come conseguenza della crisi del mercato immobiliare e dei mutui *subprime*, si è espansa a livello globale una recessione che ha avuto gravi ricadute soprattutto sulle famiglie americane *middle-class*, di fatto mandando in fumo risparmi e riducendo, per cinquantenni e sessantenni, le aspettative di godere di pensioni dignitose. La risposta di molte di queste persone a inflazione e salari stagnanti è stata, appunto, la fuga. Hanno deciso di risparmiare almeno sulla spesa più ingente – l'affitto o il mutuo – tagliandola *in toto*: molti hanno infatti preferito trasferirsi a bordo di camper e furgoni, rendendoli quanto più accoglienti possibile e portandosi dietro solo una manciata di oggetti d'affezione. Tale risposta ha progressivamente tracciato i contorni di un fenomeno sociale che ha fatto della mobilità orizzontale il suo punto di forza: il fenomeno dei *vandwellers*, persone che dimorano (*to dwell*) in un veicolo (*van*) e si spostano di stato in stato, sostenendosi con lavori stagionali e di fortuna: uno stile di vita al quale sono stati costretti dalla recessione, dall'instabilità del mercato immobiliare e dalla carenza di fondi previdenziali. Al contrario dell'ordinaria popolazione dei senzatetto[2], la comunità dei *vandwellers* statunitensi è più complicata da censire, proprio a causa della loro ipermobilità:

> The exact size of the hypermobile, vehicle-based population is impossible to define. This is in part due to (a) the location of many campers goes undocumented due to people utilizing free camp sites […], and (b) governments do not currently permit individuals to register their vehicles as a primary place of residence. However, one estimate puts the number of people residing in converted commercial vans in the USA alone at 3 million, with an estimated 90% being 55-years or older (Eager, Maritz, Millemann 2022: 69).

Nell'immaginario culturale statunitense, l'emblema della roulotte e lo stile di vita *working-class* a essa collegato hanno sempre mantenuto una valenza simbolica contraddittoria, a metà tra l'ammirazione per la decisione di fuoriuscire dallo spazio domestico convenzionale e la stigmatizzazione dell'autoconfinamento in un ambiente angusto e precario, come afferma Nancy Isenberg in *White Trash*:

> Representing on the one hand a symbol of untethered freedom, the mobile home simultaneously acquired its reputation as a "tin can," a small, cheap, confined way of life […]. At their worst, such places have been associated with liberty's dark side: deviant, dystopian wastelands set on the fringe of the metropolis (Isenberg 2017: 241).

I *vandwellers* sono, dunque, profughi di un sogno: quell'*American dream* che presto si è trasformato in un incubo di mutui e ipoteche; per pagarsi almeno carburante e pasti, si sono adattati a qualsiasi lavoretto: bigliettai ai parchi giochi, sorveglianti nei campeggi e nei parchi nazionali, raccoglitori di prodotti agricoli, oppure impiegati stagionali nei grandi magazzini di smistamento di Amazon, i quali, tra novembre e dicembre, quando le spese natalizie incombono, traboccano di pacchetti di cartone da spedire. Si tratta di una scelta estrema, fatta per necessità o per sfinimento: dopo essere stati ingannati da un sistema socioeconomico che non ha mantenuto le promesse di prosperità, molti hanno preferito una via d'uscita alla prevedibile vita quotidiana della tarda età, tentando soluzioni di autosufficienza e formando comunità mobili e fluide, che si radunano una volta l'anno o si rincontrano ciclicamente negli stessi posti che offrono loro temporanee opportunità di lavoro.

In un contesto in cui le stratificazioni sociali ed economiche si sono acuite e in cui le multinazionali modellano la vita dei cittadini più di quanto facciano i singoli governi, il sogno di una migliore qualità di vita su cui si fonda l'immaginario collettivo statunitense è diventato una sorta di

illusorio oppiaceo: "an opiate that lulls people into ignoring the structural barriers that prevent collective as well as personal advancement", afferma Jim Cullen in *The American Dream* (2003: 6).

I *vandwellers* sono i nuovi nomadi, prodotti proprio dallo sgretolarsi del sogno americano: persone che *sopravvivono all'America*, secondo la suggestiva definizione che ne ha dato la giornalista statunitense Jessica Bruder (2017: XIII). Nel 2017, Bruder ha pubblicato *Nomadland*, un libro d'inchiesta basato su uno studio etnografico condotto sul campo (o meglio, sulla strada) dall'autrice che ha trascorso tre anni vivendo a stretto contatto con una comunità di *vandwellers*. Il reportage dipinge la vita quotidiana di questa sottocultura, dando loro una voce che fino a quel momento non avevano avuto e, al contempo, denunciando le loro condizioni di indigenza. Dal libro di Bruder è stata tratta nel 2020 l'omonima pellicola che l'anno successivo ha fatto incetta di premi. Il film *Nomadland*, diretto da Chloé Zhao, è fedelmente basato sul reportage di Bruder, sul quale si innesta la storia finzionale della protagonista Fern – interpretata da Frances McDormand – che dà coesione narrativa a un racconto che in vari frangenti può effettivamente essere scambiato per un documentario. È a partire da *Nomadland* che questo saggio intende riflettere sulle rielaborazioni dei motivi dell'esodo, della fuga e del nomadismo nella cultura, nel cinema e nella letteratura statunitensi, evidenziando i modi peculiari con cui questa pellicola prova a esautorare sia i nuclei del genere del *road movie*, sia i miti fondanti della civiltà statunitense, mettendo in scena un'erranza che ha smarrito ogni orizzonte teleologico.

2 "Houseless, not homeless": nomadismo e deterritorializzazione

I titoli di apertura di *Nomadland*, un paio di frasi bianche su sfondo nero, avvertono che nel gennaio 2011 le miniere e le fabbriche di gesso della cittadina di Empire (Nevada) erano state chiuse per effetto della recessione; nel giugno dello stesso anno, a causa del massiccio abbandono del luogo da parte dei suoi residenti, il codice di avviamento postale della città era stato addirittura dismesso. Subito dopo, lo sfondo nero si solleva come una serranda e la macchina da presa, dall'interno di un garage, si sofferma sull'immagine di una donna di mezz'età intenta a passare in rassegna alcuni scatoloni da caricare su un furgone. Si tratta di Fern, protagonista

della pellicola e punto di vista privilegiato che accompagnerà lo spettatore nel viaggio narrativo. Fern è una delle ex residenti di Empire che, avendo perso il lavoro ed essendo rimasta sola dopo la morte del marito, ha deciso di vendere buona parte dei suoi averi e acquistare un furgone di seconda mano per fuggire verso gli stati occidentali in cerca di lavoretti stagionali. Sulla strada, Fern incontrerà molte altre persone che, per i più disparati motivi – malattie improvvise, licenziamenti, divorzi, lutti – hanno intrapreso la sua stessa scelta di vita. La matrice neorealista e documentaria del film risiede nel fatto di aver scritturato dei veri *vandwellers*, quelli che Jessica Bruder aveva seguito per il suo reportage: nel film, questi interpretano delle versioni romanzate di loro stessi. Una di loro convince Fern a visitare un raduno annuale di *vandwellers* a Quartzsite, nel deserto dell'Arizona. A un certo punto, il furgone di Fern si guasta e lei si reca dalla sorella in Colorado per chiedere un aiuto economico. Nonostante la sorella le chieda di rimanere a vivere lì, offrendole dunque una sistemazione stabile, Fern si ostina a ripartire; lo stesso accade quando Dave, un amico *vandweller* tornato a vivere dal figlio in California, si offre di ospitarla. Fern rifiuta, in modo garbato ma cocciuto, in nome di una libertà conquistata che sembra più un ammutinamento dalla società, preferendo tornare paradossalmente al lavoro stagionale nel centro di smistamento di Amazon. Il film si chiude in maniera perfettamente circolare, con Fern che fa ritorno nella cittadina di Empire, ormai una città fantasma, dove visita la sua vecchia casa prima di mettersi di nuovo in cammino.

Una delle prime scene cruciali è quella in cui Fern, in cerca di rifornimenti in un supermercato, incontra delle conoscenti, anch'esse un tempo residenti di Empire: una madre con due figlie alle quali lei dava lezioni private. La madre si offre di ospitarla, sebbene non del tutto convintamente, come faranno in seguito anche la sorella e l'amico. Fern però rifiuta, sgusciando via da una prospettiva di normalità e soprattutto dall'eventualità di sentirsi in debito. Spiega poi a una delle ragazzine che lei non è "homeless", ma solo "houseless". Non è una senzatetto, ma semplicemente senza casa. Dal reportage di Bruder apprendiamo che questa è un'etichetta spesso usata dai *vandwellers*:

> People who never imagined being nomads are hitting the road […]. Some call them "homeless." The new nomads reject that label. Equipped with both shelter and transportation, they've adopted a different word. They refer to themselves, quite simply, as "houseless" (Bruder 2017: XIII).

Tecnicamente è vero, perché i *vandwellers* si sono lasciati alle spalle gli edifici che chiamavano "casa", ma ne hanno costruita un'altra in un veicolo, che hanno personalizzato e a cui hanno persino dato un nome, quasi fosse un amico; lo hanno "addomesticato", tentando di ridefinire il concetto stesso di abitazione. L'idea di costruirsi una dimora che differisca dal suo senso comune riporta alla mente un saggio di Martin Heidegger, *Costruire abitare pensare* (1951), nel quale il concetto di abitare e quello di costruire sono logicamente invertiti: per Heidegger la logica spaziale si organizza a partire dall'abitare, dal prendersi cura delle cose prima o durante il loro darsi, non in seguito. In quest'ottica, i luoghi acquistano senso in quanto abitati, nella relazione con chi li abita. È quindi abitando, addomesticando uno spazio, che si riesce a costruire una propria essenza: "solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire" (ed. 1976: 107). Questa logica assume una rilevanza ancor più cruciale nel contesto statunitense, laddove l'*American dream* si fondava tanto sull'idealizzazione della mobilità (sociale e spaziale), quanto sulla conquista di una proprietà immobiliare stabile: libertà di movimento e conquista domestica sembrerebbero confluire nel *vandwelling*, sebbene la natura eccentrica del fenomeno distolga l'attenzione dalla problematicità delle sue cause – l'ipermobilità è data proprio dal non possedere (più) uno spazio fisso:

> In an apparent contradiction, the American Dream not only encourages movement and growth but also presents predictable, suburban domesticity as the ultimate aspiration. Small, mobile housing marries together these two elements of the American dream, promising not only a sense of home and belonging but also mobility and adventure [...]. Small, mobile housing can be read as a reproduction of this false promise of the American Dream and as a "compensatory culture" [...]. People are encouraged to think they can attain happiness through small and mobile housing, distracting them from structural issues that have shut them out of traditional housing models (Harris, Nowicki, White 2023: 89-90).

L'interconnessione tra abitare, curare e costruire teorizzata da Heidegger è proprio al centro dell'esperienza di nomadismo raffigurata da Zhao: i nomadi addomesticano spazi e costruiscono attorno a essi reti interpersonali e affettive, pur nella loro precarietà e complessità.

La condizione nomadica è, per sua natura, eccentrica e sovversiva. Secondo Rosi Braidotti, il nomadismo corrisponde infatti a "quel tipo di coscienza critica che resiste a integrarsi in modi socialmente codificati

di pensiero e di comportamento. È la sovversione delle convenzioni stabilite che definisce la condizione nomadica, non l'azione puramente fisica del viaggiare" (1998: 52-53).

In effetti, è opportuno distinguere tra il nomade e altri soggetti simili, come il migrante e l'esule. Mentre il migrante attua uno spostamento dalla propria patria a un paese ospite, l'esule traccia una linea di separazione radicale dal punto di partenza, determinando così l'impossibilità di tornarvi, per ragioni spesso politiche. Al contrario, il nomade è, sempre secondo Braidotti, un soggetto caratterizzato dalla "decostruzione di ogni senso di identità fissa" (52); è un "viaggiatore 'spaziale' che, di volta in volta, costruisce e smantella gli spazi in cui vive prima di procedere nel viaggio [...] interessato soltanto all'atto dell'andare, dell'attraversare" (56). Il nomade si configura quindi come un'identità sovversiva e alternativa – non a caso, per Braidotti il soggetto nomade è anche femminile – in grado di favorire interconnessioni con i propri simili in nome di un'esperienza affettiva condivisa. Le riflessioni di Braidotti risentono chiaramente dell'influenza del "pensiero nomade" di Gilles Deleuze e Félix Guattari, per i quali il soggetto nomade è in fuga da un sistema socioeconomico in rovina ed è pronto a fuoriuscire dagli schemi di potere capitalisti. Tuttavia, è importante precisare che, secondo Deleuze e Guattari, il nomade non si definisce tanto per il suo movimento, quanto per il suo essere "deterritorializzato", ovvero perché

> si distribuisce in uno spazio liscio, occupa, abita, tiene tale spazio, ed è questo il suo principio territoriale. Perciò è un errore definire il nomade per il movimento [...]. Il nomade è piuttosto colui che *non si muove*. Mentre il migrante abbandona un ambiente divenuto amorfo o ingrato, il nomade è colui che *non se ne va*, che *non vuole andarsene*, che si attacca a quello spazio liscio [...] e *inventa il nomadismo* come risposta a questa sfida (Deleuze, Guattari, ed. 2017: 525, corsivi miei).

Sarebbe alquanto paradossale caratterizzare i nomadi di Bruder e Zhao come interamente sovversivi: certo, hanno rinunciato a integrarsi nella società borghese alla quale appartenevano e che li ha traditi, e sono in costante movimento nelle terre d'America, ma essi "non fuoriescono" mai dal sistema. Nel film, la frammentazione del lavoro in modestissimi impieghi di natura temporanea riflette la tanto celebrata flessibilità del contemporaneo mercato del lavoro, la quale nasconde tuttavia un nocciolo di precarietà che costringe i lavoratori a rientrare continuamente nel sistema capitalista globalizzato:

> In the postindustrial, post-crash era, flexibility has come to define employment practices. As 'job for life' approaches to working-class livelihoods have become defunct, insecurity and temporariness have become the norm in the globalised capitalist system, yet this insecurity has been glamorised and reconstituted as flexibility – a labour pattern to be celebrated not just tolerated (Harris, Nowicki, White 2023: 92).

Infatti, i *vandwellers* si ritrovano ciclicamente a essere sfruttati come forza lavoro nei mastodontici magazzini di Amazon, la capitale del consumismo e del superfluo. Amazon è l'azienda che più di tutte impiega i *vandwellers* americani, tanto che dal 2008 ha sviluppato il programma CamperForce, con il quale assume esclusivamente i *vandwellers* per limitatissimi periodi di tempo (Eager, Maritz, Millemann 2022: 75) – una soluzione conveniente per entrambe le parti in gioco: Amazon sfrutta le condizioni di indigenza dei nomadi che, essendo in età avanzata non troverebbero impieghi migliori, e si avvale delle detrazioni fiscali che derivano dalle assunzioni temporanee; gli operai si accontentano del salario e di un parcheggio gratuito, lavorano senza sosta per la manciata di settimane in cui sono impiegati, e ripartono senza far rumore quando il contratto termina, per tornare poi l'anno successivo e riprendere il ciclo.

In quest'ottica, i magazzini Amazon si configurano come spazi di feroce alterità, perfette eterotopie foucaultiane, "contro-spazi […] in cui gli spazi reali, tutti gli altri spazi reali che possiamo trovare all'interno della cultura sono, al contempo, rappresentati, contestati e rovesciati" (Foucault, ed. 1998: 310). L'esperienza dei *vandwellers* impiegati da Amazon è straniante ed eterotopica: pur avendo escogitato nuove modalità di sussistenza per sottrarsi al sistema capitalista che li ha ridotti sul lastrico, il loro ciclico riassorbimento nelle dinamiche di sfruttamento denuncia l'ineluttabilità del sistema stesso e il paradosso della non-libertà di chi si è professato libero.

3 *Nomadland* come *road movie*: contatti e divergenze

Proprio il tema della libertà, tra i cardini della cultura americana, è un primo punto cruciale per riflettere sulle modalità con cui *Nomadland* prova a smantellare la tradizione cinematografica e culturale statunitense. Se si guarda a *Nomadland* nel contesto di altri film che hanno affrontato la ribellione ai meccanismi socioeconomici per fuggire verso un orizzonte

di libertà, si possono infatti apprezzare notevoli differenze. Con i *road movie*, il cinema americano ha spesso raffigurato il viaggio su strada da parte di viandanti e *tramper*, per i quali il percorso – e non la meta – diventa il punto focale della narrazione.

Il genere del *road movie*, peculiarmente statunitense[3], si è legato a doppio filo alla cultura e alla storia americane, specialmente in momenti di particolare crisi, come la Grande Depressione degli anni Trenta o la fine degli anni Sessanta, periodi in cui le ideologie dominanti generano "fantasies of escape and opposition" (Cohan, Hark 1997: 2). Il *road movie* può essere inteso come una manifestazione dinamica della fascinazione americana per il concetto di strada: lasciarsi alle spalle il familiare e avventurarsi nell'ignoto, attraversando e sovvertendo i confini territoriali, sociali, cinematografici:

> Often from a culturally critical perspective, the road movie asks, What does it mean to exceed the boundaries, to transgress the limits, of American society […]? This broadly conceived notion of cultural critique functions in road movies on many levels: cinematically, in terms of innovative traveling camera work, montage, and soundtrack; narratively, in terms of an open-ended, rambling plot structure; thematically, in terms of frustrated, often desperate characters lighting out for something better, someplace else. Thus the road movie celebrates subversion as a literal venturing outside of society (Laderman 2002: 2).

Epitome del *road movie* statunitense è *Easy Rider* (Hopper 1969), film cult della controcultura sessantottina. Qui, due giovani acquistano due motociclette col guadagno ottenuto dal trasporto di una partita di droga dal Messico agli Stati Uniti e partono dalla California verso la Louisiana con l'intento di assistere al carnevale del *Mardi Gras*. Il percorso, che si concluderà tragicamente, attraversa gli stati del Sud, regalando agli spettatori un'inedita esperienza visiva di apertura al paesaggio statunitense; esperienza che viene ripresa negli stessi anni in *Zabriskie Point* (Antonioni 1970), in *Badlands* (*La rabbia giovane*, Malick 1973), e, più tardi, in *Thelma & Louise* (Scott 1991), uno dei pochissimi *road movie* a focalizzare l'esperienza femminile, nel suo tragico e insieme liberatorio finale sull'orlo del Grand Canyon. In tutti e quattro i film si tratta sempre di giovani *outsider* in fuga dal sistema, che attraversano strade infinite e immerse in paesaggi naturali spesso anche inospitali, estranei alle logiche restrittive della società borghese. Lo stesso si può dire del più recente *Into the Wild*

(*Into the Wild – Nelle terre selvagge*, Penn 2007), ispirato alla storia vera di Christopher McCandless, un giovane di buona famiglia che decise di sfuggire alla società consumista e far perdere le proprie tracce, intraprendendo un pellegrinaggio lungo due anni, dalla Virginia Occidentale alla natura incontaminata dell'Alaska, dove però morirà.

Secondo Timothy Corrigan, il *road movie* è un "postwar phenomenon" (1991: 143), che trova configurazione in quattro elementi di base: la disgregazione dei nuclei familiari e la destabilizzazione della mascolinità; un contesto storico-sociale percepito come minaccioso, che talvolta si traduce in una fuga dopo aver commesso un crimine; un legame di identificazione con il mezzo di trasporto, spesso antropomorfizzato; l'assenza di protagoniste femminili, in favore di una fantasia escapista prettamente maschile (Corrigan 1991: 143-ss). A queste caratteristiche si aggiunge anche il prediligere una coppia di protagonisti, in luogo del singolo, per permettere ai dialoghi di portare avanti la trama (Cohan, Hark 1997: 8).

A questo proposito, *Nomadland* scardina completamente i paradigmi canonici del *road movie*: come già illustrato, i protagonisti non sono giovani ribelli, ma adulti, talvolta anziani, che non vogliono realmente fuggire verso un orizzonte esotico. Inoltre, la dialettica tra ribellione e conformismo, che è la tensione centrale dei *road movie* (Laderman 2002: 20), rimane implicita nell'ipocrita regressione negli ingranaggi del capitalismo. Infine, se il *road movie* è tradizionalmente un genere maschile, qui a percorrere la strada sono sia uomini che donne, mai in coppia ma sempre individui singoli. Per loro, la strada non è sinonimo di speranza di raggiungere un paradiso perduto o una vita migliore, ma è invece un perpetuo purgatorio, entro il quale sopravvivono, viaggiando "like blood cells through the veins of the country" (Bruder 2017: XIII).

Come nei *road movie*, però, il paesaggio americano fa sempre da sfondo alle vicende raccontate e regala scorci mozzafiato. I luoghi di *Nomadland*, aridi e sublimi, sono i deserti dell'Arizona, le Black Hills, i calanchi delle Badlands in South Dakota, le piantagioni di barbabietola in Nebraska, la costa californiana; sono resi con campi lunghissimi e inquadrature lente ed ossequiose. Altra scelta stilistica del *road movie* è frapporre le larghe riprese del paesaggio con riprese più strette dell'auto o dell'autista (Laderman 2002: 16). Anche in *Nomadland*, la resa visiva dell'esperienza nomade è una continua alternanza fra una scenografia intima, che caratterizza la vita nel camper, descritta anche nei suoi momenti più triviali e, all'opposto, una scenografia più ampia, fatta di strade interminabili,

rocce e deserti[4]. Pertanto, al di là degli individui che Fern incontra nel suo viaggio, si può dire che in *Nomadland* ci sono solo due veri personaggi: Fern e l'America. Il paesaggio diventa personaggio a tutti gli effetti, raffigurato come se fosse in silenzioso dialogo con l'esperienza della protagonista, che ammira la sconfinata estensione del deserto, fa il bagno nuda in solitudine in un laghetto nelle Black Hills, si perde vagando per le formazioni rocciose delle Badlands. Ma lo scenario è anche, ovviamente, quello delle immense *highway* statunitensi: autostrade che, con le loro migliaia di chilometri da percorrere, si srotolano sinuose di fronte al furgone, il quale è spesso inquadrato da dietro, rendendo ancora più estesa la prospettiva del viaggio. D'altronde la strada, elemento essenziale dei *road movie*, è espressione dell'avventura individuale, ma anche parte caratterizzante dell'*ethos* americano (Cohan, Hark 1997: 1).

In controcampo c'è sempre il volto aspro di Fern, ritratto spesso con primi piani meditativi: un viso da scrutare "come se fosse anch'esso uno spazio d'avventura, un territorio pieno di strade; come se i lineamenti e le asprezze profilassero o promettessero un paesaggio" (Brogi 2021). La compenetrazione tra paesaggio e volto della protagonista è incarnazione di uno dei caratteri principali della vita nomade: la ricerca di un rapporto simbiotico con la natura. Nel film ci sono momenti che suggeriscono una fusione panica con l'ambiente circostante: la calma contemplazione dei panorami, il bagno di Fern nel lago, ma anche il video che un'amica nomade, malata terminale, le invia dal suo ultimo viaggio in kayak, circondata da centinaia di rondini in volo intorno a lei. Tutto ciò concorre a diffondere un tono evocativo e nostalgico, facendo perdere di vista la critica sociale che era invece esplicita nel reportage di Bruder, e mette in primo piano la connessione spirituale che questi individui ricercano con l'ambiente naturale.

4 Ribellione, utopie, frontiere: echi letterari e cinematografici

Nonostante l'esperienza della fuga comporti un contatto con la *wilderness* degli spazi aperti nordamericani, la natura non è mai in *Nomadland* uno sconfinato territorio di conquista, quale è tradizionalmente inteso nella cultura statunitense, quell'"untrammeled realm to which the Euro-American has a manifest right" (Garrard 2004: 60) e che acquisisce uno spazio

simbolico prominente nel genere western, su cui torneremo. L'idea di abbandonare la piatta vita borghese e le pressioni della società per ritornare al contatto con la natura è, piuttosto, un omaggio alla tradizione letteraria nordamericana, dalla venerazione dello spazio naturale nelle poetiche trascendentaliste di Emerson, Thoreau e Whitman, alla ribellione della Beat Generation. In *Walden or Life in the Woods* di Henry David Thoreau (1854), il rifiuto dei valori del capitalismo si estrinseca nella fuga volontaria verso stili di vita essenziali, ai margini della società e verso la capanna nel bosco dove imparare a vivere: "I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived" (Thoreau, ed. McKibben 2004: 85).

Lo stesso impeto è riscontrabile nella celebrazione estatica della fuga verso la libertà che è al centro delle opere della Beat Generation degli anni Cinquanta, altro notevole precursore dei *road movie* americani: un movimento che fece proprio l'incoraggiamento di Thoreau a liberarsi dai vincoli economici, ma che, al contrario di *Walden*, trovava il proprio orizzonte nel viaggio stesso. Le opere di Jack Kerouac, specialmente il cult *On the road* (1957), hanno trasformato l'idea di strada come luogo di transito, convertendola invece in uno spazio di esplorazione di sé e resistenza alle norme sociali, insieme rito di passaggio e rituale di libertà:

> "What is the meaning of this voyage [...]? I mean, man, whither goest thou? Whither goes thou, America, in thy shiny car in the night?" [...] We sat and didn't know what to say; there was nothing to talk about any more. The only thing to do was go (Kerouac, ed. Charters 2003: 119-20).

Adottando la narrazione della strada come campo privilegiato di sperimentazione artistica, i Beat dettero avvio a un "ambitious remapping" (Mills 2006: 39), una vigorosa riconfigurazione del viaggio che sovverte le tradizionali immagini delle migrazioni fatte per necessità negli anni Trenta. L'eco della tradizione americana che va da Thoreau a Kerouac risuona certamente in *Nomadland*, ma la visione romantica del viaggio e del ritorno alla natura è qui irrimediabilmente contaminata dal disincanto dei personaggi, consapevoli di essere nomadi non per scelta, ma per mancanza di alternative. Al contrario dei Beat, Fern non si sta ribellando a uno stile di vita troppo convenzionale e normativo, bensì sta fuggendo, come molti altri, dalla realizzazione che il suo precedente stile di vita si è ormai estinto, non esiste più.

A tal proposito, la folla di nuovi poveri che attraversa i deserti dell'Ovest

in *Nomadland* non può che evocare la folla di contadini migranti che proprio negli anni Trenta furono costretti ad abbandonare le pianure del Midwest, prosciugate dalle *dust bowls*, e a viaggiare lungo la Route 66 verso la California, dove speravano di costruirsi una nuova vita. Erano gli Okies, termine dispregiativo con cui venivano chiamati i migranti dell'Oklahoma: i volti scarni catturati dagli scatti di Dorothea Lange e i componenti della famiglia Joad, il cui biblico esodo verso la terra promessa californiana è narrato da John Steinbeck in *The Grapes of Wrath* (1939). Anch'esso basato su un reportage, il romanzo ritrae i poveri dell'epoca, costretti a lasciare le proprie fattorie perché espropriate dalle banche e a mettersi sulla strada per tentare la fortuna nell'Ovest:

> Two days the families were in flight, but on the third the land was too huge for them and they settled into a new technique of living; the highway became their home and movement their medium of expression. Little by little they settled into the new life (Steinbeck, ed. DeMott 2017: 170).

Nel film che ne fu tratto (*Grapes of Wrath*, *Furore*, Ford 1940), antesignano del moderno *road movie*, la famiglia Joad intraprende una lunga e sfiancante migrazione verso quello che si rivelerà poi un luogo di sfruttamento, dove i migranti vengono impiegati come raccoglitori stagionali sottopagati; un racconto che trova corrispondenza in *Nomadland*, dove i nuovi poveri sono ugualmente vittime di forze socioeconomiche incontrollabili. Tuttavia, c'è una differenza da rilevare. L'incontro degli esuli di Steinbeck e Ford con la strada – che non è certo il viaggio dionisiaco intrapreso dai Beat – è comunque occasione per forgiare una visione utopistica che ruota attorno alla terra promessa dell'Ovest, ammantata di speranza in una vita migliore, oltre che per dar vita a una comunità moralmente e politicamente solidale. Al contrario, i nomadi di Zhao sono profondamente disillusi dall'ipocrisia di un sistema che doveva essere il migliore dei mondi possibili. La strada, ora, non conduce più a una terra promessa: la destinazione è instabile, articolata nei piccoli lavoretti che riescono a ottenere per accaparrarsi un litro in più di benzina o una coperta in più se la notte fa freddo. Inoltre, in *Nomadland*, anche le relazioni interpersonali sono frustrate: Fern è affabile con le persone che incontra sul suo cammino, ma presto se ne separa, poiché ognuno va per la sua strada, preso dalla propria fuga personale. Pur essendosi integrata in una comunità solidale, solo in rari momenti vediamo la protagonista interagire con più di una persona alla volta. La pellicola dipinge così una possibilità non realizzata

di vita in comune, offuscata da un sottinteso fastidio dell'altro che si percepisce nelle occasioni in cui Fern rifugge l'opportunità di stabilirsi presso la sorella o l'amico. In ultima analisi, è come se la fine del sogno americano coincidesse, in qualche modo, con la fine del senso di fiducia riposto nel prossimo.

Un'altra influenza percepibile in *Nomadland*, a livello narrativo e visivo, è quella dei film western, che raccontano non l'emarginazione dei singoli come invece fanno i *road movie*, bensì il processo di fondazione di una collettività. Tale influenza si intravede nella narrazione dei raduni attorno al fuoco, dove i *vandwellers* provano a rinsaldare le loro relazioni interpersonali in una rete comunitaria, ma soprattutto la si ritrova nelle inquadrature dei deserti, nei campi lunghi, nel valore visivo dello spazio che, alla stregua di quanto accade nei western, si dilata, come ha osservato Franco Moretti:

> Il campo lungo del western: lo spazio che diventa protagonista, e sovrasta gli esseri umani che si muovono al suo interno; lo spazio della frontiera [...] la vastità degli spazi rende spesso difficile vedere – tutte quelle scene in cui si aggrotta la fronte e ci si riparano gli occhi dal sole per decifrare quelle figure che si stagliano contro l'orizzonte (Moretti 2018: 166).

L'influsso del western è palese nella scena finale. Fern è tornata ad Empire, sta girovagando tra le sue rovine e torna alla casa dove aveva vissuto per anni assieme al marito. Dopo qualche minuto, la macchina da presa all'interno dell'abitazione ci mostra Fern in procinto di allontanarsi per ripartire: di spalle, incorniciata sulla soglia della casa, di fronte a una pianura immensa e incolta che si dispiega davanti ai suoi occhi. È questo un chiaro riferimento alla scena finale di *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, Ford 1956). L'opposizione, esplicita in *The Searchers*, tra l'ambiente domestico come simbolo di civiltà e lo spazio aperto, selvaggio e ostile, non regge più in *Nomadland*: qui la casa non è più simbolo di famiglia e sicurezza, ma racconta nostalgicamente il declino di una civiltà; di contro, il paesaggio, pur nella sua aridità, non è necessariamente un luogo minaccioso, ma una prospettiva ormai familiare a cui tornare. In una recensione apparsa sul *Guardian* si fa riferimento a *Nomadland* come a un "antiwestern" (Brooks 2021), dal momento che rifiuta le retoriche stucchevoli proposte dal cinema hollywoodiano: il destino manifesto, la ricerca della felicità, l'onnipresente sogno americano. Anche gli stessi *vandwellers*, che cercano di dipingersi come moderni pionieri, sono presto messi di fronte alle loro

vacue idealizzazioni, per esempio quando il furgone di Fern si guasta o quando il set di piatti che si era portata come feticcio della sua vita passata finisce per infrangersi a terra, per colpa di un amico un po' maldestro. La fragilità di questi individui, aggrappati ai propri camper come ad ancore di salvataggio, è l'esatto contrappunto alla fragilità del sogno americano. Nei western e nella letteratura della Grande Depressione, la forza attrattiva dell'Ovest era molto più forte: c'era una frontiera da esplorare, un oceano da raggiungere; c'era da meritarselo il West, dice Moretti (2018: 168). Era più facile convincersi di stare migrando "verso" qualcosa, invece di fuggire. Oggi questa convinzione vacilla e i nomadi, i deterritorializzati secondo Deleuze e Guattari, sono sempre più persone in fuga senza meta.

5 Nomadismo come fuga circolare: considerazioni finali

In mancanza di un orizzonte di salvezza, dunque, la fuga di *Nomadland* non può più configurarsi come lineare, ma per forza circolare, perpetua, come perpetuo è il *journey* del viandante Walt Whitman in *Leaves of Grass*: "I know I have the best of time and space, and was never measured and never will be measured. / I tramp a perpetual journey, (come listen all!)" (Whitman, ed. Bradley, Blodgett, Golden, White 1980: 74). Infatti, più che di *antiwestern*, si dovrebbe forse parlare di un western interrotto, un western frustrato. È proprio la fuga ad essere frustrata: Fern, arrivata fino alla costa della California, di fronte all'immensità dell'oceano Pacifico, decide di tornare indietro. All'interruzione della scena fa seguito un cambio radicale di scenario: Fern si trova nuovamente nello stesso magazzino di Amazon dove aveva lavorato l'anno precedente. Vi è tornata per la stagione lavorativa del programma CamperForce, insieme agli altri operai stagionali. Da questo momento si ripetono scene già viste: il lavoro durante il periodo natalizio, il festeggiamento in solitaria per il nuovo anno, il raduno annuale a Quartzsite. *Nomadland* mette quindi in scena un errare senza meta e senza una reale via d'uscita, imbattendosi ciclicamente in luoghi e persone già incontrate in precedenza. Tutto ciò viene adeguatamente raffigurato a livello visivo e narrativo: ad esempio, è emblematica la scena in cui Fern si smarrisce mentre visita le colline rocciose del Badlands National Park, dove tutto il paesaggio circostante sembra uguale a sé stesso e, camminando, si torna sempre al punto di partenza. Alla fine del film, poi, in una perfetta chiusura circolare, Fern fa ritorno a casa,

per accorgersi che tutto è rimasto cristallizzato al momento in cui se ne era andata. Anche i rituali dei *vandwellers* mostrano questo aspetto circolare: il guru Bob Wells, ideatore del raduno, afferma a un certo punto che nella comunità dei nomadi non c'è mai addio definitivo, perché si è consapevoli che ci si incontrerà di nuovo:

> One of the things I love most about this life is that there's no final goodbye. I've met hundreds of people out here and we don't ever say a final goodbye. We just say 'I'll see you down the road'. And I do. Whether it's a month or a year or sometimes years, I see them again (*Nomadland*, Zhao 2020).

"See you down the road" è una formula che acquista una risemantizzazione più densa quando viene usata nei rituali in memoria dei compagni scomparsi. Proprio la morte, che ha una sua valenza catartica nel film, potrebbe essere l'unica esperienza a chiudere il cerchio, ma anch'essa viene presentata come un rituale aperto, dal quale non c'è fine, non si dice mai addio. In questo aspetto risiede, dunque, la divergenza tra l'esodo dei Joad e il nomadismo di Fern: laddove l'esodo è per sua natura un fenomeno collettivo, contingente e organizzato verso un orizzonte teleologico, seppur utopistico, il nomadismo diviene una condizione di disillusione ed erranza perpetua.

Il messaggio nascosto dietro a questa fuga circolare è facilmente intuibile: per quanto la lente cinematografica del film distragga lo spettatore con la celebrazione del paesaggio nordamericano e con la risonanza di echi letterari e cinematografici, non si può non riconoscere che la promessa di libertà – di movimento, di incontro con la natura e di flessibilità lavorativa – al centro di questo purgatorio circolare è solo un'illusione:

> Van life [is] positioned as free in this sense of being alternative, outside the box ways of living, appropriate for freethinkers with the courage to subvert societal norms and expectations. Yet the extent of this freedom is questionable given that many of those opting to live in these ways have […] done so largely because financial, vocational and familial situations have made more conventional housing choices untenable (Harris, Nowicki, White 2023: 89).

In ultima istanza, ritornando sempre negli stessi luoghi, incontrando ciclicamente le stesse persone, e rituffandosi stagionalmente negli stessi lavoretti mediocri, il movimento della fuga da circolare sembra addirittura farsi statico, inconcludente: Fern indugia costantemente, sempre in tensione tra nostalgia e irrequietezza, e immersa in un'atmosfera

che sembra quasi postapocalittica, con questi individui che cercano di sopravvivere dopo il tragico collasso del sistema sociale. La speranza, già flebile, è sempre posticipata oltre, "in the next town, the next gig, the next chance encounter with a stranger" (Bruder 2017: XIII); tuttavia, in un'esperienza contrappuntistica in cui si fugge rimanendo intrappolati nello stesso schema circolare, anche i rapporti interpersonali rimangono statici, offrono al massimo occasioni di riflessione, di condivisione di ricordi, e di sostegno reciproco per non viversi come vittime e per evitare di chiedersi cosa ci si aspetta dal domani e quanto ancora la situazione potrà peggiorare, come fa invece Bruder alla conclusione del suo libro: "what further contortions [...] of the social order will appear in years to come? How many people will get crushed by the system? How many will find a way to escape it?" (Bruder 2017: 248).

Note

1 "They are driving away from the impossible choices that face what used to be the middle class. Decisions like: 'Would you rather have food or dental work? Pay your mortgage or your electric bill? Make a car payment or buy medicine? Cover rent or student loans? Purchase warm clothes or gas for your commute?'" (Bruder 2017: XII).

2 Secondo l'*Annual Homeless Assessment Report* prodotto dal Department of Housing and Urban Development del governo statunitense, la popolazione di senzatetto e senza fissa dimora nel 2022 è cresciuta dello 0.3% rispetto al periodo prepandemico, attestandosi intorno a 582.500 individui (HUD 2022).

3 Non mancano, tuttavia, le declinazioni in chiave europea o sudamericana; sono film precursori del *road movie* della seconda metà del Novecento o sue derivazioni, come *La strada* (Fellini 1959), *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, Godard 1960), *Il sorpasso* (Risi 1962) o, più recentemente, *Y tu mamá también* (Cuarón 2001) e *Diarios de motocicleta* (*I diari della motocicletta*, Salles 2004).

4 A questo proposito, il *road movie* indipendente *Little Miss Sunshine* (Dayton, Faris 2006) risulta più anticonformista di *Nomadland*, disdegnando le riprese esterne in favore di quelle all'interno del pullmino giallo, per favorire una rappresentazione introspettiva delle dinamiche disfunzionali della famiglia protagonista.

Bibliografia

Archer, Neil (2016), *The Road Movie. In Search of Meaning*, New York-Chichester, Columbia University Press.

Braidotti, Rosi (1998), "Figurazioni del nomadismo: 'homelessness' e 'rootlessness' nella teoria sociale e politica contemporanea", *Rivista Internazionale di Studi Nordamericani Ácoma*, 13: 43-57.

Brogi, Daniela (2021), "Aspettando gli Oscar 3 / *Nomadland*. Sopravvivere all'America" *Doppiozero*, 22 aprile 2021. [31/03/2023] https://www.doppiozero.com/nomadland-sopravvivere-allamerica.

Brooks, Xan (2021), "'It's an utter myth': how *Nomadland* exposes the cult of the western" *The Guardian*, 9 aprile 2021. [31/03/2023] https://www.theguardian.com/film/2021/apr/09/its-an-utter-myth-how-nomadland-exposes-the-cult-of-the-western.

Bruder, Jessica (2017), *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*, New York-London, W.W. Norton & Company.

Cohan, Steven; Hark, Ina Rae (1997), "Introduction", *The Road Movie Book*, eds. S. Cohen, I.R. Hark, New York, Routledge: 1-14.

Corrigan, Timothy (1991), *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.

Cullen, Jim (2003), *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Oxford-New York, Oxford University Press.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (ed. 2017), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, ed. P. Vignola, trad. it. a cura di G. Passerone, Napoli-Salerno, Orthotes.

Eager, Bronwyn; Maritz, Alex; Millemann, Jan (2022), "The silver economy on wheels: A narrative review of the mature-aged, hypermobile gig worker phenomena", *Small Enterprise Research* 29(1): 68-85.

Foucault, Michel (ed. 1998), "Eterotopie", *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, ed. A. Pandolfi, trad. it. a cura di S. Loriga, Milano, Feltrinelli, Vol. 3: 307-316.

Garrard, Greg (2004), *Ecocriticism*, Abingdon-New York, Routledge.

Harris, Ella; Nowicki, Mel; White, Tim (2023), "Freedom or Dispossession? Imaginaries of Small, Mobile Living in the Film Nomadland", *The Growing Trend of Living Small: A Critical Approach to Shrinking Domesticities*, eds. E. Harris, M. Nowicki, T. White, Oxon-New York, Routledge: 87–102.

Heidegger, Martin (ed. 1976), "Costruire abitare pensare", *Saggi e discorsi*, ed. G. Vattimo, Milano, Mursia: 96-108.

*HUD (*The U.S. Department of Housing and Urban Development) *Annual Homeless Assessment Report (AHAR) to Congress* (2022). [31/03/2023] https://www.huduser.gov/portal/sites/default/files/pdf/2022-AHAR-Part-1.pdf

Isenberg, Nancy (2017), *White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America*, New York, Viking.

Kerouac, Jack (ed. 2003), *On the road*, ed. A Charters, London-New York, Penguin Books.

Laderman, David (2002), *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, TX, University of Texas Press.

Mills, Katie (2006), *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

Moretti, Franco (2018), "Giorno e notte. Sull'antitesi tra western e film noir", *Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani* 14: 166-180.

Steinbeck, John (ed. 2017), *The Grapes of Wrath*, ed. R. DeMott, London, Penguin Books.

Thoreau, Henry David (ed. 2004), *Walden or Life in the Woods*, ed. B. McKibben, Boston, Beacon Press.

Whitman, Walt (ed. 1980), *Leaves of Grass. A Textual Variorum of the Printed Poems*, eds. S. Bradley; H.W. Blodgett; A. Golden; W. White, New York, New York University Press.

Filmografia

À bout de souffle (Fino all'ultimo respiro), Dir. Jean-Luc Godard, Francia, 1960.

Badlands (La rabbia giovane), Dir. Terrence Malick, USA, 1973.

Diarios de motocicleta (I diari della motocicletta), Dir. Walter Salles, Argentina-Brasile-Cile-Francia-Germania-Perù-Regno Unito-USA, 2004.

Easy Rider (Easy Rider – Libertà e paura), Dir. Dennis Hopper, USA, 1969.

Il sorpasso, Dir. Dino Risi, Italia, 1962.

Into the Wild (Into the Wild – Nelle terre selvagge), Dir. Sean Penn, USA, 2007.

La strada, Dir. Federico Fellini, Italia, 1954.

Little Miss Sunshine, Dir. Jonathan Dayton, Valerie Faris, USA, 2006.

Nomadland, Dir. Chloé Zhao, USA, 2020.

The Grapes of Wrath (Furore), Dir. John Ford, USA, 1940.
The Searchers (Sentieri selvaggi), Dir. John Ford, USA, 1956.
Thelma & Louise, Dir. Ridley Scott, USA, 1991.
Y tu mamá también, Dir. Alfonso Cuarón, Messico, 2001.
Zabriskie Point, Dir. Michelangelo Antonioni, USA, 1970.

Carmen Bonasera è dottoressa di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate. Si è formata all'Università di Pisa, dove ha conseguito il dottorato nel 2020 e attualmente è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. È stata inoltre borsista all'Università Ca' Foscari di Venezia e docente a contratto presso Sapienza Università di Roma e presso l'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura moderna e contemporanea e ruotano attorno agli studi di genere, alle relazioni tra poesia e *life writing* e alle dinamiche di empatia narrativa, sia in letteratura che nel cinema. | Carmen Bonasera holds a PhD in Theory of literature and Comparative literature from the University of Pisa. She is currently a postdoc researcher at the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures at University of Bologna. She has been a postdoc researcher at Ca' Foscari University of Venice and adjunct professor at Sapienza University of Rome and at the University of Turin. Her research interests center on modern and contemporary literature and revolve around gender studies, the relationships between poetry and life writing, the dynamics of narrative empathy both in literature and cinema.

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

Il teatro come rifugio

Riflessioni sull'esilio nell'esperienza teatrale di Wajdi Mouawad

The theater as a refuge. Reflections on exile in the theatrical experience of Wajdi Mouawad

Ilaria Lepore
Sapienza Università di Roma, Italy

Sommario | **Abstract**

Il teatro di Wajdi Mouawad, drammaturgo, attore, regista e direttore artistico del Théâtre de la Colline di Parigi dal 2016, può essere considerato nella sua interezza una riflessione sulla condizione storica e simbolica dell'esule, dal punto visto identitario come da quello linguistico. Nato in Libano, emigrato in Francia all'età di 10 anni, nel 1978, in seguito alla guerra civile, di nuovo esule in Canada, Mouawad nutre la sua scrittura e il suo teatro della sua storia individuale, una storia di erranza. È un teatro, il suo, metà autobiografico, metà documentario, che si definisce "au croisement des cultures" e che tematizza, nell'intenzione di proporre una moderna epopea dell'esilio, l'incontro tra lingue, culture e miti, attraverso l'elaborazione delle esperienze "traumatiche" legate al senso di *déracinement*, al sentimento di perdita, di lacerazione identitaria, sempre orientate ad una prospettiva storica collettiva. L'intenzione di questo articolo è di ragionare sul teatro di Wajdi Mouawad (in particolare, a partire dalla tetralogia, *Le Sang des promesses*, composta da *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* e *Ciels*) in quanto teatro del "decentramento" sia dal punto di vista della scrittura drammatica, che mette in scena l'"alterità" come fonte primaria del riconoscimento identitario, attraverso un mescolarsi di geografie, di lingue e di spazi complessi, sia dal punto di vista della pratica artistica – e politica, in un certo senso – che si manifesta nel progetto di fare del Théâtre de la Colline, uno dei cinque teatri nazionali francesi, un vero e proprio *théâtre-monde*, un *lieu des diasporas* che accoglie, da anni, "des spectacles présentés en langue étrangère surtitrés [...] dans un projet qui prône l'hospitalité, ouvert aux diversité è la jeunesse". | The theater of Wajdi Mouawad, playwright, actor, director and artistic director of the Théâtre de la Colline in Paris since 2016, can be considered in its entirety as a reflection on the historical and symbolic condition of exile, from the point of view of identity as a linguistic one. Born in Lebanon, emigrated to France at the age of 10, in 1978, following the civil war, exiled again to Canada, Mouawad feeds his writing and his theater on his individual story, a story of wandering. His theater, half autobiographical, half documentary, defines itself "au croisement des cultures" and thematises, with the intention of proposing a modern epic of exile, the encounter between languages, cultures and myths, through the elaboration of "traumatic" experiences linked to the sense of déracinement, to the feeling of loss, of identity laceration, always oriented towards a collective historical perspective. The intention of this article is to reflect on the theater of Wajdi Mouawad (in particular, starting from the tetralogy, *Le Sang des promesses*, composed by *Littoral, Incendies, Forêts and Ciels*) as a theater of "decentralization" both from the point of view of dramatic writing, which stages 'otherness' as the primary source of identity recognition (through a mix of geographies, languages and complex spaces), and from the point of view of artistic practice – and political one, too, in a certain sense – which manifests itself in the project

SigMa • 7/2023
DOI **10.6093/sigma.voi7.10511** | 47-73

to make the Théâtre de la Colline, one of the five French national theatres, a real *théâtre-monde, a lieu des diasporas* which has been welcoming, for years, «des spectacles présentés en langue étrangère surtitrés [...] dans un projet qui prône l'hospitalité, ouvert aux diversité is la jeunesse".

Parole chiave | Keywords

Teatro, esilio, memoria, comunità, movimento | Theater, exile, memory, community, movement

1 Una scrittura "en marche"

All'origine della produzione teatrale di Wajdi Mouawad ci sono una partenza (l'esilio) e un trauma (la guerra):

> Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban [...] C'est le plancher de toutes les questions de ma vie. C'est pourquoi je ne peux pas écrire autre chose [...] Je reviens toujours à ça: "Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban". C'est mon horizon historique: l'Histoire avec un grand H vient dans mon travail relancer les récits et les personnages en leur lançant très directement à la figure: "Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban. (Mouawad, Archambault, Baudriller, Baecque 2009: 64-65)

Wajdi Mouawad ha 10 anni quando lascia il Libano, è il 1978[1]. Ci tornerà per la prima volta dopo l'esilio solo nel 1992, in occasione di una borsa di ricerca che gli viene conferita dal Consiglio delle Arti canadese. Da due anni, dirige la compagnia Théâtre Ô Parleur e con quella lavora a un progetto teatrale, *Littoral et autres imprécisions au pays des vieux*, che si muove attorno a un'idea: "six vieillards marchent depuis des décennies le long d'un littoral dans le but de trouver un pont qui pourra les conduire de l'autre coté" (Mouawad 2009: 15). Nel progetto elaborato durante il viaggio, e che diventerà il nucleo dal quale si svilupperà la tetralogia di *Le Sang des promesses* (*Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*), cominciano già a delinearsi i temi che abiteranno la scrittura di Wajdi Mouawad: l'odissea, l'esilio, la fuga, il ritorno, l'irreversibilità del tempo, la scissione dell'esistenza, la possibilità di una riconciliazione.

Le Sang des promesses si compone di 4 *pièces*, *Littoral* (1997), *Incendies* (2004), *Forêts* (2006), *Ciels* (2009). Il ciclo è stato messo in scena per la prima volta in un'unica rappresentazione al Festival d'Avignon, nel 2009, con la regia di Wajdi Mouawad (Fig. 1). Le prime tre, in un unico scenario, con una durata complessiva di 11 ore; l'ultima opera, *Ciels*, come

rappresentazione autonoma.

Nella prefazione all'edizione di *Littoral*, Mouawad presenta lo schema narrativo: "un homme cherche un endroit où enterrer la dépouille de son père ; il retourne au pays de ses origines où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité" (Mouawad 2009 [1999]: 9). Questo schema può essere applicato quasi interamente alle altre due *pièces* della tetralogia. In *Incendies*, alla morte della madre Nawal, due gemelli, Jeanne e Simon, dovranno partire verso il paese di origine alla ricerca di un padre e un fratello sconosciuti che scopriranno essere, infine, la stessa persona[2]. In *Forêts*, alla morte della madre Aimé, Loup è costretta a partire per l'Europa, per ricostruire la storia delle sue origini sulle tracce degli antenati[3].

Fig. 1 – La scena, nella Cour d'honneur del Palais des Papes, alla fine della rappresentazione di *Littoral, Incendies, Forêts* (Festival d'Avignon 2009).

Mouawad definisce la tetralogia "une odyssée", intrapresa da Wilfrid in *Littoral*, proseguita da Jeanne in *Incendies* e che Loup conduce alla fine in *Forêts*, in cui anche la scrittura si lega e si mescola: "phrases, paragraphes entiers pour ne pas dire une manière de raconter émigraient allégrement

de l'un à l'autre" (Mouawad 2009: 10-11). Solo *Ciels*[4], ultima parte del quartetto, è un oggetto differente, una specie di "contrepoint". La relazione con le altre *pièces* è convocata da Mouawad attraverso l'immagine, assai potente, dell'ipotenusa:

> L'hypoténuse est cette diagonale fabuleuse qui relie, en leur point le plus éloigné, deux segments pourtant attachés à leur base en un angle droit. Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse. En ces sens, le cri de Charlie Eliot Johns est un cri hypoténuse puisqu'il relie *Ciels* à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* (Mouawad 2009b: 10).

Il "geste hypoténuse" è una metafora operativa nella scrittura di Mouawad, che risponde a una interrogazione legata intimamente alla condizione dell'esule. L'allontanamento, più o meno forzato, costringe l'autore a pensare in termini di riavvicinamento, a cercare ciò che può unire quanto si è irrimediabilmente allontanato, come fa l'ipotenusa. Questa metafora spaziale è solo una delle tante occorrenze che si possono estrarre dall'ampio vocabolario mouawadiano intorno al concetto di *mouvement*.

Questo articolo si propone, pertanto, di mettere in luce la qualità dinamica della scrittura di Mouawad, di dare la misura di quanto il concetto di *mouvement* sia implicato nel processo di scrittura. Il tema dell'erranza, unito a quello della creazione, attiva una profonda metafora, quella di un'*écriture en marche*[5], che è strettamente legata a un percorso nello spazio, a una messa in movimento della parola e dei gesti, che rivela il lavoro di approssimazione per gradi (*pas à pas*), per frammenti, per ripensamenti, per accomodamenti che distingue la scrittura dell'autore libano-franco-canadese. Senza gerarchie, quasi senza paternità, fuori dai confini di forma o di genere: una scrittura che è, dunque, in un certo senso, additiva, inglobante, accogliente[6].

2 Cammini

Se c'è una figura centrale nel teatro di Mouawad, presenza corporea e simbolica allo stesso tempo, questa è quella del *marcheur*, "colui che cammina" (Fig. 2). Egli scrive di sé stesso: "Marcheur, si on lui coupait les jambes, il n'écrirait plus" (Mouawad 2008: 8). In tutto l'universo drammatico di Mouawad si cammina: camminano i suoi personaggi, i testi stessi sono costruiti intorno all'idea di movimento. Il vocabolario della *marche* e la

nozione di *déplacement* sono onnipresenti nell'opera di Mouawad. Wilfrid, il protagonista di *Littoral*, è un *marcheur* (Mouawad 2009 [1999]: 16):

> Le Réalisateur Wilfrid, tu avances et tu penses à la mort de ton père [...] Marche, Wilfrid, et songe à celui que tu es en train de devenir.
> Wilfrid Justement ! J'aimerais tellement être encore celui que j'étais hier.
> Le Réalisateur [...] Marche, Wilfrid, marche !
> Wilfrid Si je pouvais marcher assez vite pour m'enfuir quelque part, courir, voler, m'envoler loin d'ici, loin de maintenant !
>
> *Wilfrid poursuit sa marche*.

Fig. 2 – *Incendies*, Festival d'Avignon, 2009 – *Le marcheur*.

In *Incendies*, Nawal e Sawda si definiscono appartenenti alla schiera delle "femmes marchant coté à coté" (Mouawad 2009 [2003]: 91), e quasi la metà delle scene terminano con "Nawal marche" o "Jeanne marche" o ancora "elles partent". *Forêts* è, nella sua interezza, il racconto di una dispersione di anime e di storie che vanno a confluire in quella di Loup: "J'entends la marche du temps auquel j'appartiens [...] Je sais que je suis Loup et que mon cœur a traversé le siècle" (Mouawad 2009 [2006]: 160).

La *marche* è la condizione permanente in cui si trovano i personaggi.

Essa è, tuttavia, una "marche dans le noir" (Mouawad 2009 [2003]: 7), nell'abisso delle catastrofi: la guerra, l'abbandono, il massacro, l'esilio. Il destino di Wilfrid in *Littoral* e quello di Jeanne e Simon in *Incendies* è legato alla guerra (quella civile libanese che l'autore ha vissuto nella sua infanzia), ne è anzi una diretta conseguenza. In *Forêts*, s'intrecciano le storie di sei generazioni, ciascuna marchiata da un trauma: la Prima Guerra Mondiale, la Shoah, la caduta del muro di Berlino, il massacro del Politecnico di Montréal. In *Ciels*, lo scenario è quello della minaccia paralizzante del terrorismo.

La *marche* e il *mouvement* sono contemporaneamente le cause della crisi identitaria e la sua risoluzione. È da un avvenimento emotivo, una frattura – appunto un "mouvement" (Mouawad 2009 [2006]: 33) – che il personaggio si mette *en marche*. La morte si presenta come un elemento fattuale e apre il cammino di ciascuno dei personaggi delle *pièces* della tetralogia: per Wilfrid è la morte del padre, in *Incendies* è la morte di Nawal, madre di Jeanne et Simon, in *Forêts* è la morte di Aimé, madre di Loup e in *Ciels*, è il suicidio di Valery, padre di Anatole.

Ancora, è la *marche* a generare il racconto: quella che noi chiamiamo la storia (la *fable*) altro non è se non la serie di circostanze, di eventi, di catastrofi, d'intuizioni, d'incontri, di letture, che questo viandante nell'atto di camminare che è il personaggio, attraversa e da cui è attraversato. La *marche* diventa allora una *quête*, attraverso la quale i personaggi tentano di superare il trauma. Wilfrid intraprende un viaggio che ricorda il tema biblico della peregrinazione nel deserto, in un'atmosfera che simboleggia non solo una siccità reale (il deserto è quello fisico del paesaggio libanese impresso nella memoria di Mouawad, ma è anche il deserto provocato dalla guerra) ma anche figurativa (che rimanda all'assenza di identità del protagonista). Nawal ripete insistentemente a Nihad, il figlio abbandonato e diventato torturatore, "Je t'ai cherché partout" (Mouawad 2009 [2003]: 89), delimitando la sua ragione di esistenza in quanto personaggio a queste due azioni, ricerca e erranza. Jeanne e Simone si trovano, come Loup in *Forêts*, a dover risolvere un enigma, a scoprire da dove ha origine la loro esistenza: "Il faut aller au bout des recherches", ripete Loup (Mouawad 2009 [2006]: 54). La fine della *quête* arriva, per i personaggi, con l'accettazione, o per dirla con Mouawad, con una "riconciliazione" del proprio io con sé stesso e con l'Altro.

A partire da ciò, c'è un altro aspetto della *marche*, *chez* Mouawad, che vale la pena di essere affrontato: se essa comincia, come abbiamo visto, "in solitaria" – basti pensare al campo largo che inquadra Wilfrid nella

scena 2 di *Littoral* (Fig. 3) – è altrettanto vero che essa finisce per diventare collettiva. All'immagine del *marcheur* in preda al dubbio, impegnato in una ricerca perpetua di senso, si sostituisce quella del *marcheur* che si fa guida (volontaria o incosciente del proprio ruolo) di una comunità.

Fig. 3 – *Littoral*, Scène 2 – "Tournage", Festival d'Avignon, 2009.

> Le Réalisateur O.K., On a pas beaucoup de temps pour la tourner ! C'est une scène sous la pluie ! (à *l'éclairagiste*) C'est un nuit americaine. (*Au Cameramen*) O.K., gros plan ici, camèra à l'épaule, travelling arrière et position finale là pour laisser voir la solitude du personnage (Mouawad 2009 [2006]: 15).

L'idea della comunità, della presenza di un personaggio collettivo nella rappresentazione non si allontana, in un certo senso, nelle intenzioni di Mouawad, dall'idea del coro greco. Spesso il personaggio si ritrova solo di fronte ad un gruppo, di cui è spesso impossibile isolare le individualità: in *Littoral*, ad esempio, alla scena 8, i familiari di Wilfrid parlano tutti contemporaneamente, si interrompono e esprimono, in fondo, lo stesso pensiero. Le loro parole sono intercambiabili (Mouawad 2009 [2006]: 33):

> Tante Marie Wilfrid !
> Oncle Michel Mon Dieu ! Wilfrid !
> Tante Lucie Quel drame !

Tante Marie C'est terrible !
Tous. Horrible !
Tante Marie Ahhhi !
Oncle Michel Marie tu ne vas tout de même pas te mettre à pleurer !
Tante Lucie Qu'est-ce que tu vas faire maintenant, Wilfrid ?
Oncle François Qu'est-ce que tu vas faire ?
Oncle Michel C'est vrai ça, qu'est-ce que tu vas faire?[7]

C'è poi, nella scrittura di Mouawad, un modo ancora più implicito di veicolare la presenza del soggetto collettivo dentro la storia individuale, che emerge in quella che Sarrazac chiama la "solitude peuplée" del personaggio "choralisé" (Sarrazac 2012: 216) (Fig. 4).

Fig. 4 – *Littoral*, Scène 7-8 – "La Famille", "Salon funéraire", Festival d'Avignon, 2009 – "La solitude peuplée", Festival d'Avignon, 2009.

Così intesa, la "coralità" influenza la costruzione poetica e diventa il motivo di una rappresentazione decentrata e polifonica, che tenta di far emergere la dimensione collettiva di quella che si può ben definire allora una "epopea" dell'esilio.

3 Tracce

In *Lexique du drame moderne et contemporaine*, alla voce "rhapsodie", si legge:

> Les caractéristiques de la rhapsodie sont tout à la fois refus du 'bel animal' aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatiques, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant *la mosaïque d'une écriture en montage dynamique*, percée d'un voix narratrice et questionnant, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique [enfasi mia] (Hersart, Naugrette 2010: 182).

Il teatro di Mouawad può essere, per diverse ragioni, compreso dentro questa specifica lettura per cui una scrittura è rapsodica quando tenta di "cucire" – *rhaptein* in greco antico significa esattamente "cucire" – frammenti temporali e spaziali altrimenti suscettibili di creare discordanza. La metafora del *bricolage*, del montaggio, del *puzzle*, data come metodo di scrittura è centrale in Mouawad: essa figura vistosamente come sottotitolo della tetralogia, nell'edizione del 2009, *Le Sang des promesses*. *Puzzle, racines et rhizomes*.

L'intervento "rapsodico", che si configura come applicazione di una tecnica di montaggio, di frammentazione – per non dire di romanzizzazione – assume, nella scrittura di Mouawad, diverse forme. Esso si realizza non solo sul piano della drammaturgia ma diventa operativo in quanto scrittura della scena.

Per quanto riguarda il primo, il montaggio consiste nella messa in opera di un processo d'ibridazione e di *mélanges* di forme e di generi: in *Forêts*, ad esempio, nella scena 1 (*Oracle*), durante una crisi di epilessia, alle parole di Aimé che si trova in una specie di trance, si mescolano i versi di Racine[8], curiosamente declamati da uno dei personaggi, che a loro volta si sovrappongono al testo di una canzone degli Eurythmics, partitura musicale che entra a tutti gli effetti come una terza voce. In *Ciels*, lo stesso procedimento è portato fino a un effetto di *débordement*: prima con un collage di lingue differenti, che crea una babele immateriale, poi con la sovrapposizione simultanea di diverse conversazioni (Mouawad 2009b: 22-3) (Fig. 5).

Sul piano narrativo, la tecnica del montaggio sembra applicarsi alla costruzione dei personaggi. Troviamo allora tutta una serie di "personnages-témoins", di "agents-doubles" che restano a distanza, spesso *avatars* autobiografici, che rinviano a un altro tempo rispetto a quello presente:

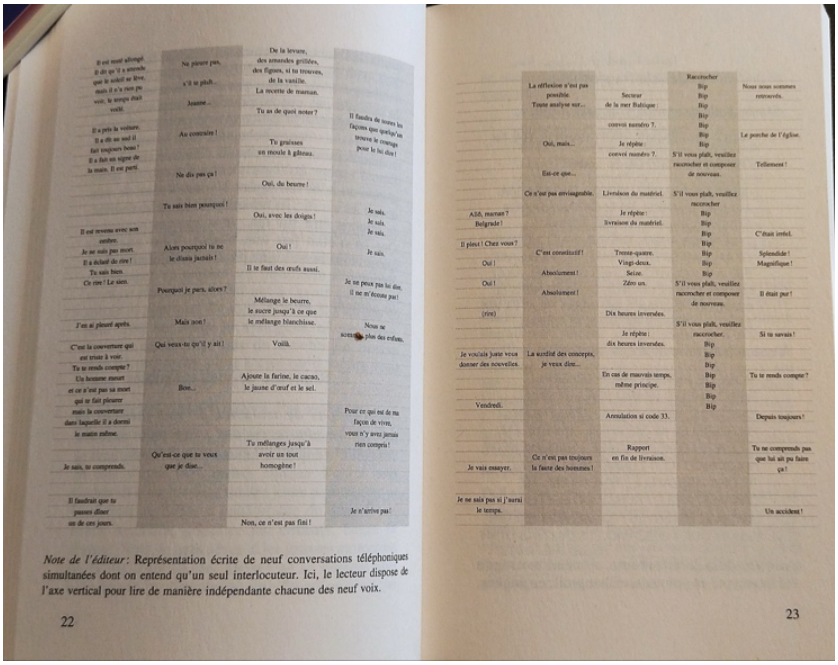


Fig. 5 – Foto delle pagine 22 e 23 del testo di *Ciels* (Mouawad 2009b).

Note de l'éditeur: Représentation écrite de neuf conversations téléphoniques simultanées dont on entend qu'un seul interlocuteur. Ici, le lecteur dispose de l'axe vertical pour lire de manière indépendante chacune de neuf voix.

come l'io-bambino che, in *Littoral*, ad esempio, è incarnato dai due personaggi fantasmatici, quello del Chevalier Guiromelan e del Réalisateur, incarnati dallo stesso attore (Fig. 6).

Questa drammaturgia della frammentazione s'impone dunque come una delle soluzioni che emancipa la scrittura dalle forme canoniche del dramma e che consente a Mouawad di elaborare quella struttura spazio-temporale complessa, messa in atto in *Le Sang des promesses*. Mouawad opera per compressione temporale. L'unità di tempo è completamente rotta. In ogni momento, i personaggi possono far basculare il dramma in un'altra temporalità, attraverso un principio di compresenza o giustapposizione. In *Littoral* e *Incendies*, ad esempio, abbiamo due piani temporali: il primo relativo al presente dei protagonisti (Wilfrid; Jeanne e Simon),

Fig. 6 – Il personaggio di Chevalier Guiromelan in *Littoral* – L'io-bambino, Festival d'Avignon, 2009.

Wilfrid L'enfance est terminé, chevalier, et tu vas me manquer (Mouawad 2009 [1999]: 140).

il secondo al passato dei loro parenti (il padre di Wilfrid; la storia di Narwal e Sawda). In *Fôrets*, questo quadro è ancora più complesso; sono quattro i piani temporali che si intersecano nelle storie dei personaggi: c'è il presente di Loup (2006), il presente di Aimé (1989); il presente di Sarah e Ludivine (1944), il presente di Léonie e del soldato Lucien Blondel (1918), il presente di Odette e Hélène (1870).

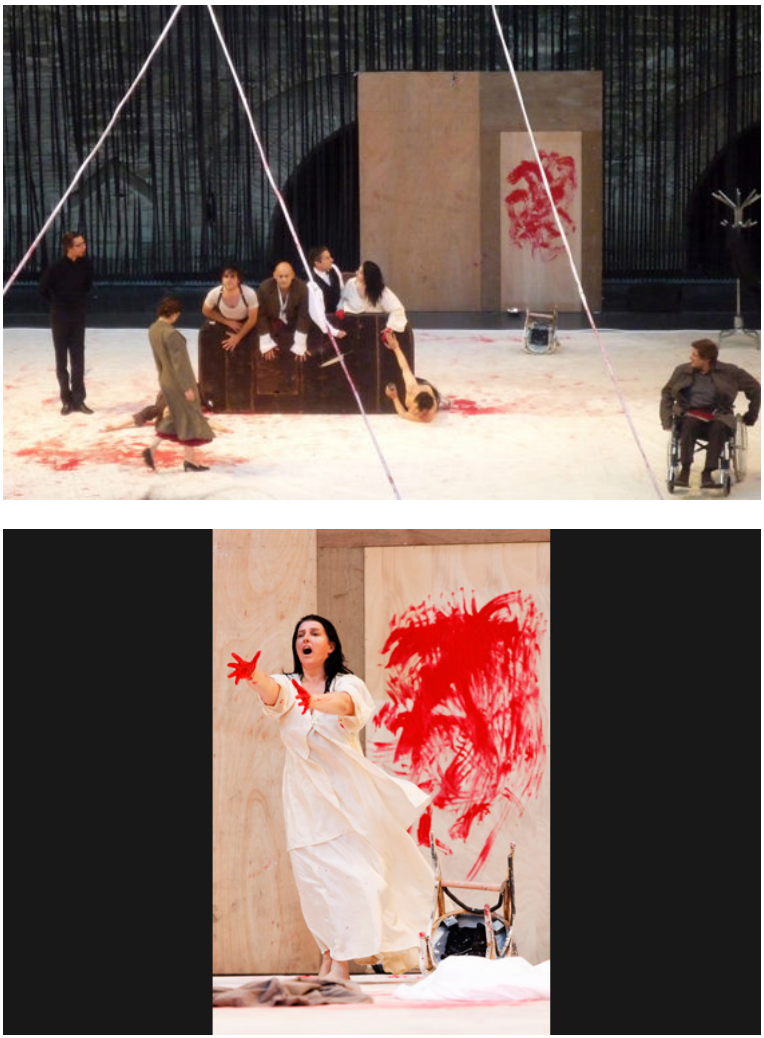
A questi "presenti multipli" si affianca, simultaneamente, un movimento che procede per retrospezione, ossia l'incursione, nel *continuum* della rappresentazione, del passato. Quando Wilfrid eredita le lettere scritte da suo padre e mai consegnate, ogni volta che la didascalia indica che Wilfrid *ouvre une enveloppe* (Mouawad 2009 [1999]: 50-63), al posto della lettura si trova una scena direttamente risalente alla vita passata del padre. Lo spettatore vede agire lo stesso personaggio che occupa il ruolo di un cadavere. La scena del passato è una scena reale, offerta alla visione e comprensione dello spettatore come un flashback cinematografico.

Ma, dal punto di vista diegetico, essa può essere vista solo come una scena immaginata dal personaggio: ciò che vediamo è ciò che Wilfrid visualizza nella sua mente mentre legge le lettere. Questa soluzione scenica induce lo spettatore a pensare che Wilfrid sia il narratore; è lui che racconta la sua storia (Fig. 7). La stessa cosa accade in *Incendies*, quando Nawal risponde a Jeanne, è evidente che è Jeanne che immagina di parlare con la madre ormai morta. In entrambi i casi, il personaggio che agisce è sottoposto al personaggio che racconta, in altre parole, la *mimesis* è sostituita dalla *diegesis*.

Stesso discorso concerne la costruzione spaziale. Come tra passato e presente, anche tra il qui e l'altrove non vi è distinzione. "Ici ou ailleurs c'est pareille" (Mouawad 2009 [1999]: 90), dice Amé a Wilfrid. I luoghi trasmigrano l'uno nell'altro: in *Littoral* si passa da una sala di tribunale, a un obitorio, da un peep-show a un appartamento, a un salone funebre, a un paese lontano, alle montagne, alle valli, alle foreste, al litorale.

Fig. 7 – *Littoral*, Festival d'Avignon, 2009 – Wilfrid narratore.

A questo principio di porosità tra temporalità e spazialità multiple, contribuiscono tutti gli elementi della *mise en scène*. Suono, colore, luci costruiscono il legame tra la scena del presente e la materializzazione dell'avvenimento passato (Figg. 8-9 e 10).



Figg. 8-9 – *Forêts*, Festival d'Avignon, 2009 - Spazi multipli.

In *Forêts*, le campane suonano contemporaneamente per Loup e Luce (2006), per Ludivine e Edmond (1943) e per Odette e Albert (1873) (Mouawad 2009 [2006]: 100); la pioggia che cade sul cimitero dove sono sepolti Rose e Louis Davre, genitori adottivi di Luce, cade anche sullo zoo nel cuore della foresta: "*Pluie 2006. Pluie 1943. Pluie 1873*" si legge in una didascalia (Mouawad 2009 [2006]: 109). In una delle scene più importanti, quella della morte di Ludivine, Mouawad sovrappone questa scena del delitto a un evento presente. Quando sul cantiere di Baptiste a Montréal un operaio colpisce e abbatte un tramezzo su cui è proiettata l'ombra di Ludivine, in un campo, nel 1944, il cranio di Ludivine scoppia.

Fig. 10 – *Forêts*, Le Sang de Léonie (II chapitre), scène 7g, "Deux extremité", mise en scène de Wajdi Mouawad, création en mars 2006, Espace Malraux (Chambéry).

Léonie, Aimée, Loup. Nascita e morte, origine e fine. L'intreccio dei fili della storia. Compressione e simultaneità dei piani temporali.

Stesso procedimento in *Incendies*: durante un dialogo tra il notaio e i gemelli, che si svolge per strada, in cui il notaio racconta la fobia di Nawal per gli autobus, il rumore dei martelli pneumatici che lavorano in strada si intensifica fino a diventare il rumore dei fucili mitragliatori dell'attacco al bus[9]. Poco dopo, man mano che il rumore aumenta, un tubo da giardino comincia a lanciare in tutte le direzioni non più acqua, ma sangue.

In questi spazi, che i corpi degli attori fanno coesistere, anche gli oggetti passano da uno spazio-tempo all'altro, in modo quasi circolare, e rimandano ancora all'idea del "mouvement": in *Forêts*, un tavolo diventa a sua volta banchetto, tavolino da caffè, riparo, tavolo operatorio, casa, tavolo da parto. La sedia, elemento scenico particolarmente significativo, rimanda all'idea di *place*, di posizione del soggetto in rapporto al flusso narrativo: spesso un personaggio è interpretato da più attori, che cambiano di posto con la loro sedia a ogni nuova sequenza (Fig. 11).

All'interno di questa particolare costruzione spazio-temporale che implica una simultaneità dei frammenti, costruiti come un flusso, proprio gli oggetti, cui spesso è affidata, nello spazio vuoto della scena, la funzione rappresentativa, svolgono un ruolo rilevante. Essi non sono neutrali, sono oggetti-archivi-di-memoria, sono tracce. Lettere, testamenti, registrazioni, fotografie, taccuini, dossier, apparecchi fotografici sono solo alcuni degli esempi di materiale testimoniale presenti nell'architettura drammaturgica di Mouawad. La funzione della testimonianza non passa solo dalla parola. In *Littoral*, Josephine, giovane donna che si unisce al coro dei viandanti di Wilfrid, cammina di villaggio in villaggio, portando con sé dei grandi quaderni – "les bottins" (gli elenchi) – su cui annota i nomi degli uomini e delle donne, per custodirne la memoria (Fig. 12).

Anche la parola, nel teatro di Mouawad, è sempre materializzata in un oggetto: così è la "Staedtler pigment liner 0.5 résistant à l'eau sur papier et à la lumière" che diventa un "kalashnikov" (Mouawad 2011: 72). Così, in *Littoral*, le storie raccontate di paese in paese da Simone sono "bombes": "La bombe que je veux poser est plus terrible que la plus terrible de bombes qui a explosé dans ce pays [...] Cette bombe ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tête des gens" (Mouawad 2009 [1999]: 84). In *Incendies*, è l'alfabeto: "Vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches", dice Nawal a Sawda (Mouawad 2009 [2003]: 40). Le stesse lettere, in *Ciels*, diventano una pioggia di simboli da decifrare, da rimettere in ordine, per captare un messaggio lanciato contro il mondo.

L'oggetto-parola è un altro degli elementi "en mouvement" del teatro di Mouawad, che rimanda alla *quête*, alla ricerca identitaria dell'esule, di per sé stessa problematica in quanto derivante da una perdita originaria, che è la perdita della lingua del paese natale, della lingua della madre. La traccia è intrinsecamente un elemento della *marche*, il frammento minimo che la innesca. Tutti i personaggi seguono tracce, ricomponendo i pezzi di una storia.

Fig. 11 – Sedie (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*).

Fig. 12 – *Littoral*, scène 46, "Habillage", Festival d'Avignon, 2009.

Per evitare che una volta gettato in acqua il corpo del padre di Wilfrid, possa risalire, Wilfrid e i suoi compagni legano al suo corpo i sacchi contenenti i "bottins" (elenchi) dei nomi di coloro che hanno attraversato la guerra, perché possano essere custoditi.

La traccia è anche ciò che preserva la presenza dell'altro, *post-mortem*, la rende *vivant*. In questo senso, quello di Mouawad è un teatro della memoria e non della commemorazione, perché dà la possibilità ai morti, agli assenti, "di agire sui vivi, per il tempo della rappresentazione" (Chalaye 2021: 66). La traccia è dunque ciò che deve mettere in relazione il presente con il passato, un "ici" con un "là-bas"[10].

Legato all'idea della fine dell'oblio e della possibilità di far emergere una "mémoire heureuse, épaisée, réconcilié" (Ricœur 2003: 645), il tema della traccia rinvia alla possibilità di fondare, attraverso il gesto e la parola teatrale, una comunità[11], lo spazio di un'emozione collettiva:

> À partir du moment où j'ai fait attention aux réactions des spectateurs, j'ai fait en sorte qu'il y a un moment dans chaque spectacle où il y ait une émotion collective. Ça m'a vraiment intéressé, parce que quand ce moment-là arrivait j'avais l'impression d'être un peu moins seul, de faire quelque chose d'un peu moins personnel. Et là, le théâtre a pris un sens extraordinairement "anti-mort". C'est comme si ce moment-là répondait à toutes les morts, à tous les guerres. Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensembles dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas les mêmes vies. Ça s'appelle la *catharsis* (Mouawad 2008b: 33).

L' idea di *catharsis* come riconciliazione[12] sostiene la complessa architettura drammaturgica della tetralogia. Alla fine di *Littoral*, il corpo del padre di Wilfrid, lasciato in mare, incarna la pacificazione tra le due generazioni, quella dei padri (responsabili della guerra) e dei figli (mandati a morire). In *Incendies*, dopo lo *choc* della rivelazione, la pièce si conclude con la lettera che Nawal scrive ai gemelli, consegnandogli parole cariche di consolazione: "L'histoire est en miettes./Doucement/Consoler chaque morceau./Doucement/Guérir chaque souvenir/Doucement/Bercer chaque image" (Mouawad 2009 [2003]: 91). In *Forêt*, Loup si rivolge alla madre, avendo abbandonato collera e tristezza. Per i giovani protagonisti delle *pièces* di Mouawad sembra dunque potersi aprire un altro cammino, oltre quell'eredità di morte e di dolore, per ricucire infine "les fragments d'une succession de désastres" (Diaz, Mouawad 2017: 96).

4 Rifugi

Quello della *jeunesse* è un motivo caro a Wajdi Mouawad. Tutti i protagonisti delle *pièces* vi appartengono; sono adolescenti in piena crisi, che vivono in prigioni di solitudine, tra ripiegamento e collera eccessiva. Se in *Littoral*, *Incendies* e *Forêts*, avevamo avuto a che fare con delle individualità, illuminate nel loro personale cammino in una Storia di catastrofi, in *Ciels* è la *jeunesse*, come soggetto collettivo, anonimo, a essere al centro del dramma. Sacrificata e furiosa, la *jeunesse* annuncia minaccia e vendetta. I luoghi colpiti dagli attentati costituiscono quella che l'autore chiama una "géografie du viol" (Mouawad 2009b: 54):

> C'est la géographie du sang versé, c'est la géographie de la jeunesse massacrée. Celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Cette voix qui nous condamne et menace, c'est la voix de ceux qui sont nées pendant les guerres et qui ont grandi à l'ombre des hécatombes. Ils ont trente ans et cherchent aujourd'hui à donner la parole à toutes les jeunesses sacrifiées avant eux. Une vengeance de la jeunesse par la jeunesse (Mouawad 2009b: 81).

Con *Ciels* Mouawad elabora un altro modo di costruire la comunità attraverso il mezzo teatrale. Con *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* era stato l'*ébranlement,* lo *choc* derivato dalla narrazione degli orrori, della violenza e della scissione identitaria a sollecitare l'emozione collettiva, lo spettatore essendo chiamato a intervenire come ricettore della testimonianza; con *Ciels*, come scrive Mouawad, non siamo più in "rapport frontal, mais dans un contexte scénographique qui intègre les spectateurs dans le corps même de la représentation" (Mouawad 2009b: 10). La riconciliazione – tema alla base della poetica mouawadiana – si sposta allora dalla scena alla sala. La costruzione stessa dello spettacolo è orientata non più a ciò che accade in scena, ma all'esperienza che lo spettatore fa in sala.

Lo spazio progettato appositamente per la rappresentazione – un "geste scénographique" – è un luogo ibrido tra esperienza teatrale e museale[13]. Gli spettatori non sono più all'esterno della scena, ma all'interno, nel cuore dello spazio scenico, e gli attori tutto intorno. Mouawad progetta una sorta di scatola bianca (Fig. 13), nella quale si entra da 7 porte. Dall'esterno è visibile una struttura metallica, ricoperta da un materiale opaco, all'interno, quattro mura bianche di 15 metri per 6. Ogni parete nasconde due sipari a scomparsa, impossibili da distinguere. Quando si alzano, compaiono delle nicchie, che rivelano l'effettivo spazio dedicato della rappresentazione: sei palchetti stretti e poco profondi,

di dimensioni identiche, su tre lati (che sono le stanze private dei personaggi, tutte identiche, bianche, pochi mobili, atemporali, e solo un oggetto che, per metonimia, rimanda al personaggio che la occupa)[14] e un palco più largo e più profondo, nella quarta parete, che è la "sala di lavoro" in cui si riuniscono i personaggi. Entrando, schermi abbassati, è impossibile avere la sensazione della direzione: destra, sinistra, nord, sud, nessun elemento permette a priori di individuare lo spazio dedicato alla rappresentazione. Gli spettatori sono al centro, sotto al livello delle scene, formando un quadrato omogeneo, senza spazio di circolazione. Seduti su sgabelli girevoli, vicinissimi l'uno all'altro, gli spettatori possono girare a 360° per seguire le scene rappresentate su tutte e quattro le pareti, scegliendo il luogo ove posare lo sguardo. La prossimità è tale che un rapporto d'intimità fisica s'instaura, ed è immediato.

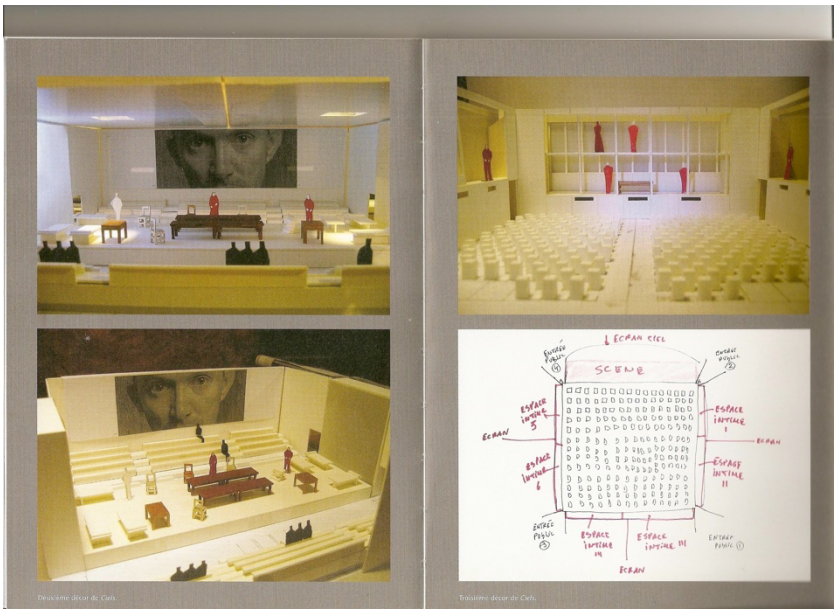


Fig. 13 – Bozzetto preparatorio per la scenografia di *Ciels* in Mouawad 2009: 86-7.

Lo spettatore vive lo spettacolo, lo sente, lo prova. In un incontro con il pubblico, avvenuto il giorno dopo la rappresentazione, il regista-autore

sottolinea che non è più "question d'un spectacle mais bien d'une expérience" (Mouawad 2009c). Se, come scrive Anne Ubersfeld, la "funzione dello spettatore nella rappresentazione dipende dal suo posizionamento nello spazio teatrale" (1996: 256), Mouawad, abolendo il rapporto frontale, suggerisce un tipo di partecipazione attiva, che rivela la volontà dell'autore di affidare allo spettatore stesso il completamento del senso della sua opera. La natura "evenemenziale" dello spettacolo è un modo, per Mouawad, di riconnettersi con il rito del teatro, con la partecipazione a un evento collettivo, in un certo senso, è la maniera, come osserva Georges Banu, di "ricucire" la relazione con la "jeunesse"[15]. È qui che si ritrova la possibilità di quella riconciliazione – rifondazione collettiva e pacificata – che pure sembra bandita dallo scenario di violenza e di disfatta che *Ciels* comunica sulla scena.

Questa missione che si dà la scrittura di Mouawad – quella di fare del teatro il luogo dell'"avénement d'un ressemblement des êtres" (Bouchet 2021: 107) – si allarga alla pratica artistica e politica, in un certo senso. Essa si manifesta, operativamente, nel progetto di fare del Théâtre de la Colline, uno dei cinque teatri nazionali francesi, un vero e proprio *théâtre-monde*[16], un *lieu des diasporas* "qui prône l'hospitalité, ouvert aux diversité è à la jeunesse"[17]. Una parte meno conosciuta del suo lavoro è quella che Mouawad dedica a progetti educativi (laboratori, atelier, seminari) rivolti alle giovani generazioni, coinvolgendo scuole e istituzioni e operando come se il suo ruolo fosse spinto da un profondo dovere di trasmissione o da una sorta di maieutica che è propria allo spazio teatrale. Dal 2011 al 2015 crea "Projet Sophocle – avoir 20 ans en 2015", che coinvolge gruppi di una dozzina di giovani studenti, provenienti da Mons, Namur, Nantes, Montréal e La Réunion, per la messa in scena di sette tragedie di Sofocle. Come direttore della Colline, dal 2016, dirige sistematicamente troupes di giovani attori e drammaturghi. Nel marzo del 2021, manifesterà il suo sostegno al movimento di occupazione della Colline da parte di numerosi studenti d'arte drammatica, in seguito alle ripetute chiusure delle attività culturali durante la pandemia. Mouawad indirizza loro queste parole: "Ils sont ici chez eux. Notre devoir est d'être à leur écoute, de les comprendre et de les encourager dans la démarche de leur pensée et l'impulsion de leur nécessité" (Mouawad 2021). È in questo senso che intendiamo pensare al teatro di Mouawad, luogo mentale e fisico allo stesso tempo, come a un rifugio. Il rifugio rimanda all'idea di protezione, di culla, di custode. *Gardien*, *gardeur*, sono parole ripetute nel fitto mosaico che rappresentano

le *pièces* della tetralogia dell'autore libanese. "Gardien de mots", "gardien des noms", "gardien des mémoires", "gardien de troupeaux", "gardien de soi-même et des Autres".

Note

1 La famiglia si rifugia a Rouen, in Francia e nel 1983 si trasferisce a Montréal, nel Québec. Lì, Wajdi si diploma, nel 1991, all'École Nationale de théâtre del Canada.

2 Nihad, figlio di Nawal abbandonato alla nascita, diventerà il torturatore della prigione di Kfar Rayat. Lì torturerà e violenterà la madre, prigioniera politica n. 72 conosciuta come "la femme qui chante", senza che i due possano riconoscersi. Nihad è dunque allo stesso tempo padre e fratello dei due gemelli.

3 La *pièce* è un intreccio di molteplici storie, che non seguono un ordine cronologico, riguardanti più generazioni della stessa famiglia. Al centro dell'intreccio è Loup, una giovane ragazza che tenta di far luce sulla morte della madre, Aimé, e di risolvere l'enigma di un osso trovato nel suo cervello, che è l'embrione del suo gemello, vittima di "cannibalismo fetale". Loup è aiutata nella sua ricerca da Douglas Dupontel, paleontologo, che indaga a sua volta su un pezzo mancante della mascella di una donna, di nome Ludivine. Le prime ricerche portano alla conclusione che quel pezzo mancante è l'osso nel cranio di Aimé. Quale relazione esiste dunque tra le due donne (Aimé e Ludivine) è ciò che Loup e Douglas dovranno scoprire, ricostruendo l'albero genealogico e ripercorrendo la storia delle relazioni familiari che hanno attraverso i secoli. 1872: Albert Keller parte con Odette, che è incinta del padre di Albert (Alexandre Keller) senza che Albert lo sappia. Albert e Odette si rifugiano nel cuore della foresta delle Ardenne. Costruiscono uno zoo nel quale fanno crescere Edgard e Hélène (figli di Odette e di Alexandre Keller) e Edmond, il figlio che Albert ha avuto da Odette. Negli anni, Albert si unirà a Hélène, che non sa essere la sua sorellastra; dalla loro unione incestuosa nascono Jeanne, Marie, Léonie e il gemello di Léonie, folle e mostruoso. Edgard sconvolto dall'unione di Hèlene (sua sorella gemella) e Albert (che crede suo padre) uccide Albert e stupra Hélène. Odette muore, consumata dalla vergogna e dal senso di colpa. Il figlio mostruoso rapisce Hélène e si rinchiude in una grotta, uccidendo tutti quelli che cercano di avvicinarsi per salvare la madre. Edmond lascia lo zoo per trovare soccorso nel mondo ma non farà più ritorno, impazzendo alla vista delle brutalità del mondo. Nel 1917, Lucien, un soldato della Prima Guerra Mondiale, disertore, finisce nello zoo. Jeanne, Marie e Léonie sperano che egli le salverà dal fratello mostruoso liberando la madre.

Lucien si innamora di Léonie e danno alla luce una bambina, Ludivine. Lucien muore nel tentativo di salvare Hèlene dal figlio mostruoso e Léonie decide di lasciare lo zoo per portare sua figlia Ludivine in un orfanotrofio. Ludivine viene adottata e cresce all'oscuro della sua identità. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, si unisce al gruppo di resistenti della Brigata Cicogna. Diventa amica di una giovane donna ebrea, Sarah. L'amicizia tra Sarah e Ludivine è il punto di svolta del dramma. Per salvare la giovane donna ebrea che è incinta, Ludivine si offre di prendere l'identità di Sarah e viene deportata al suo posto. È torturata e uccisa, con un colpo alla testa che le fracassa la mascella, nel campo di Treblinka nel 1944. Sarah avrà una bambina, Luce. La consegna a un aviatore in partenza per il Canada e in omaggio a Ludivine, chiede all'aviatore di dire ai futuri genitori che la bambina è figlia di Ludivine. In Canada, Luce viene adottata dalla famiglia Draves, e trascorre la sua vita aspettando il ritorno di sua madre, che crede essere Ludivine. Nel dolore dell'abbandono e consumata dal vizio del bere, Luce mette al mondo una bambina, Aimé, che abbandona a sua volta. Loup e Douglas scoprono la verità: Luce è la figlia di Sarah. Il sacrificio di Ludivine ha interrotto la catena di abbandoni, di sofferenza, di incesti e di mostri della famiglia Keller.

4 Un'equipe d'informatici, traduttori, cripto-analisti, di cui fanno parte Blaise Centier, Dolorosa Haché, Charlie Eliot Johns, Vincent Chef-Chef, si trova isolata in un centro di ascolto anti-terrorista, collegato ad altre cellule internazionali, la cui missione è analizzare e decodificare i messaggi, i codici informatici e i discorsi radiofonici di un gruppo terrorista e, contemporaneamente, far luce sul misterioso suicidio di un loro compagno, Valéry Masson. Chiamato a sostituire Valéry, suo fraterno amico, Clément Szymanowski riuscirà a ricostruire le ipotesi di Valéry sulla minaccia terrorista, che si scoprono essere all'origine del gesto di Valéry. Seguendo la pista *Tintoret*, Clément scoprirà, infatti, che un gruppo di giovani di diversa nazionalità, alla cui testa vi è Anatole Masson, figlio di Valery, sta preparando un attentato diretto a bombardare i più importanti musei di sette città: Parigi, New York, Londra, Padova, San Pietroburgo, Berlino, Tokio, Montréal. Decifrato il disegno terrorista, i componenti della "cellula francese" non possono più nulla. L'attentato ha luogo; nel silenzio generale, si ascolta il rumore delle bombe. Solo interrompe una telefonata: Victor, figlio di Charlie Eliot Johns, è morto durante l'attentato che ha colpito il museo di Montréal, in cui si trovava per portare a termine un compito scolastico sul sentimento della bellezza ispirato dall'arte. La pièce termina sul grido profondo di Charlie Eliot Johns.

5 E così che W. Mouawad si esprime in *Une consolation impytoibale*, testo che funge da prefazione a *Incendies*: "C'était déjà pour moi un pas dans le tunnel. Un esprit. Une sensation. Des mots commençaient à venir. Je me suis mis en marche. Une marche dans le noir. Les voix des comédiens me guidant. […] L'écriture c'est alors mise en marche. *Incendies* est né de ce groupe,

son écriture est passée à travers moi. Pas à pas jusqu'au dernier mot" (Mouawad 2009 [2003]: 6).

6 Questo carattere inglobante si delinea, nel processo di creazione, anche nella relazione tra personaggio e attore. I personaggi si nutrono della personalità degli attori che li incarnano, sono, in qualche modo, modellati sugli attori e viceversa. "Il s'agit de révéler – scrive Mouaxad – l'acteur par le personnage et de révéler le personnage par l'acteur pour qu'il n'y ait plus d'espace psychologique qui puisse les séparer" (Mouawad 2009 [2003]: 7).

7 Questo procedimento verrà ripetuto anche in *Forêts*, nella prima scena. Durante la festa di compleanno di Aimé, tutti gli amici sono riuniti. La loro assimilazione a un gruppo è molto rilevante. I personaggi non hanno più nomi ma sono designati da lettere (B. D. C.). A volte sono anche semplicemente raggruppati sotto il termine 'Tous'.

8 Per l'esattezza si tratta di alcuni versi estratti dalla scena 4 dell'atto IV dell'*Iphigénie* di Racine (1674).

9 La fobia è legata a un episodio della vita di Nawal quando, in fuga dalla guerra, riesce miracolosamente a sfuggire a un massacro di civili, uomini, donne e bambini, in un autobus, colpito da proiettili e poi incendiato con i passeggeri, vivi, ancora a bordo. L'attentato al bus si riferisce all'attacco contro i civili palestinesi da parte delle milizie falangiste; il tragico incendio, che causò la morte di 27 persone, fu l'evento scatenante della guerra civile libanese nel 1975.

10 Questi sono due dei titoli dei paragrafi o atti che compongono la struttura drammaturgica di *Littoral*.

11 In un incontro, durante il Festival d'Avignon nel 2009, Mouawad chiarisce il significato che acquisisce nella sua particolare visione il termine "comunità": "On est en manque de communauté, ni dans le sens religieux, ni sociale. Je parle d'être ensemble, partageant une chose. Le théâtre reste peut-être un de dernier lieu où se ressembler autour d'une parole, qui ne cherche ni a nous vendre un truc ni a nous convaincre de voter pour quelqu'un […] Je viens d'un pays qui, en termes d'éclatement et de diversité est exemplaire : dix-neuf confessions s'y sont entre-tuées. Je viens d'une histoire qui est précisément en manque de cohésion et en manque de communauté. Il est normal pour moi d'écrire dans cette perspective" (Mouawad 2009c).

12 Già Goethe, nel 1827, appoggiandosi all'estetica hegeliana, aveva letto la *catharsis* aristotelica come riconciliazione. "Par katharsis, Aristote entend cette conclusion réconciliatrice, qu'au fond tout drame et même toute œuvre poétique exigent", in Goethe, éd. 1996: 293.

13 In effetti, una delle ispirazioni di *Ciels*, è un'opera del video-artist statunitense, Cory Arcangel, che Mouawad scoprì durante la Biennale al Musée Whitney a New York: un cielo in movimento proiettato su uno schermo; un banco installato davanti allo schermo, sul quale lo spettatore può sedersi.

14 Il modellino di una macchina nella stanza di Vincent Chef-Chef ; i dossier di Blaise; il vuoto in quella di Dolorosa; la fotografia del figlio Victor, nella stanza di Charlie Eliot Johns; i libri, una riproduzione dell'*Annunciazione* di Tintoretto e il disordine nella stanza di Valéry, a cui l'accesso è interrotto da due grandi bande rosse.

15 Nel suo articolo, *Wajdi Mouawad sous haute tension*, Banu avvicina, su questo punto, Mouawad a Camus. I due autori condividono lo stesso rapporto al sentimento tragico, al "disastro" con il quale intrattengono la stessa "relation lyrique", sollecitando lo stesso tipo di pubblico (la *jeunesse*), e suscitando lo stesso genere di critiche per il fatto di essere "trop populaires", in Mouawad, Davreu 2011: 42.

16 Si veda a tal proposito: Hargreaves, Forsdick, Murphy eds. 2010 e Le Bris, Rouaud 2007. Il concetto di *théâtre-monde* – come quello di *littérature-monde* che induce a superare i limiti del post-colonialismo – implica un processo di decostruzione delle frontiere, secondo un principio di decentramento, che conduce "[…] non pas à l'abolition de l'Ailleurs, mais à son déplacement au cœur de l'Ici" (Singaravélou 2011: 32).

17 Come indicato nella pagina di presentazione del sito della Colline: https://www.colline.fr/publics/histoire-et-missions.

Bibliografia

Bouchet, Elise (2021), "*Ciels*, la représentation théâtrale à l'épreuve de la réconciliation", *Penser le theatre contemporaines : L'exemple de Wajdi Mouawad*, eds. G. Dupois e E. Lloze, Paris, éd. L'Entretemps, coll. "Les points dans les poches": 93-110.

Chalaye, Sylvie (2021), "Penser un "autre theatre": enjeux et défis des dramaturgies contemporaines en postcolonie ou les marronnages dramaturgiques des scènes francophone"s, *Penser le theatre contemporaines: L'exemple de Wajdi Mouawad*, eds. G. Dupois e E. Lloze, Paris, éd. L'Entretemps, coll. "Les points dans les poches": 57-76.

Diaz, Sylvain ; Mouawad, Wajdi (2017), *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Montreal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.

Goethe, Johann Wolfgang (ed. 1996), "Remarques supplémentaires sur la *Poétique* d'Aristote", *Ecrit sur l'art,* trad. J.-M. Schaeffer, Paris, Flammarion.

Hargreaves, Alec G. ; Forsdick, Charles ; Murphy, David eds. (2010), *Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool, Liverpool University Press.

Hersant, Céline ; Naugrette, Catherine (2010), "Rhapsodie", *Lexique du drame moderne et contemporaine*, dir. J.-P. Sarrazac, Belfort, Circé: 183-184.

Le Bris, Michel ; Rouaud, Jean (2007), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.

Mouawad, Wajdi; Archambault, Hortense ; Baudriller, Vincent ; Baecque, Antoine (de) (2009), *Voyage pour le Festival d'Avignon,* Paris, P.O.L.

Mouawad, Wajdi; Davreu, Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, France, Arles, Actes Sud: 41-53.

Mouawad, Wajdi (2008), "Genre autoportrait", Dossier de presse, *Incendies*, regia di Stanislas Nordey, Grand Theatre, Theatre de la Colline.

— (2008b), *L'ebranlement, le choc, le bouleversement*, entretien avec Mariette Navarro, dir. A.-F. Benhamou *Coll. OutreScène*, *Les Pouvoirs de l'émotion*, n. 11.

— (2009), *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Montrèal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.

— (2009 [1999]), *Littoral*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Babel n°1017, 2010.

— (2009 [2003]), *Incendies*, Leméac/Actes Sud-Papiers.

— (2009 [2006]), *Forêts*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Babel n°1103, 2012.

— (2009b), *Ciels*, Leméac/Actes Sud-Papiers.

— (2009c) Intervista con Wajdi Mouawad. *https://festival-avignon.com/en/audiovisual/dialogue-with-wajdi-mouawad-for-littoral-incendies-forets-64258*

— (2011) *Le poisson soi: version quarante-deux ans*, Québec, Boréal.

— (2021) Comunicato ufficiale (10 marzo 2021) del Theatre de la Colline, firmato da Wajdi Mouawad: *https://www.theatral-magazine.com/actualites-occupation-de-la-colline-wajdi-mouawad-sexprime-100321.html*

Sarrazac, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil.

Singaravélou, Pierre (2011), "Par-delà d'Ici et d'Ailleurs. L'ubiquité des études post-coloniales en question", *Ecrire l'histoire*, 7: 23-32.

Ricœur, Paul (2003), *La mémoire, l'histoire et l'oublie*, Paris, Éditions du Seuil.

Ubersfeld, Anne (1996), *Lire le theatre III – L'école du spectateur*, Paris, Belin.

Ilaria Lepore è attualmente ricercatrice (RTD-A) presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne dell'Università La Sapienza di Roma, per il settore L-ART/05. È stata ricercatrice

(incaricata dal Ministère de la Culture) presso Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV). È stata docente a contratto di Letteratura Francese presso l'Università di Salerno. Ha conseguito nel 2017 un dottorato in Musica e Spettacolo presso La Sapienza (Roma) in cotutela con Sorbonne, Université de Paris, sotto la direzione di Mara Fazio e Pierre Frantz. I suoi ambiti di ricerca sono essenzialmente la storia del teatro del XVIII secolo, con particolare attenzione allo studio dei sistemi di produzione culturale della prima modernità e all'evoluzione e ibridazione dei generi teatrali. Si è occupata anche delle forme di letteratura dette "fattuali" (generi autobiografici, memorie, scritture in prima persona, corrispondenza ecc.) implicate nel linguaggio teatrale dal Settecento all'epoca contemporanea. Ha pubblicato una monografia, *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019, pp. 286), e diversi articoli (in italiano, francese e inglese) sulla drammaturgia e l'analisi dello spettacolo, dal Settecento all'epoca contemporanea, con particolare attenzione alla questione dell'autorialità, alle teorie della recitazione e alle pratiche di ricezione dell'evento spettacolare, coniugando approccio storiografico, socio-critico ed estetico. | Ilaria Lepore is currently a researcher (RTD-A) at the Department of Letters and Modern Cultures of "La Sapienza" University of Rome, for the sector L-ART/05. She was a researcher (assigned by the Ministère de la Culture) at the Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV). She was a contract professor of French Literature at the University of Salerno. In 2017 she obtained a doctorate in Music and Performing Arts at La Sapienza (Rome) in co-supervision with Sorbonne, Université de Paris, under the direction of Mara Fazio and Pierre Frantz. Her fields of research are essentially the history of Eighteenth-Century theatre, with particular attention to the study of early modern cultural production systems and the evolution and hybridization of theatrical genres. She has also worked on the "factual" forms of literature (autobiographical genres, memoirs, first-person writing, correspondence, etc.) implied in theatrical language from the eighteenth century to the contemporary era. He has published a monograph, *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019, pp. 286), and several articles (in Italian, French and English) on the drama and the analysis of the performance, from the eighteenth century to the contemporary era, with particular attention to the question of authorship, theories of acting and reception practices of the spectacular event, combining historiographical, socio-critical and aesthetic approaches.

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

Sguardi dall'Isola
Rotte per una narrazione dell'esilio

Views from the island. Routes for a narrative of exile

Simona Scattina
Università di Catania, Italy

Sommario | **Abstract**

Lo spazio del teatro diventa luogo privilegiato per osservare, attraverso nuovi paradigmi di ricerca, come si possono sviluppare le riflessioni su precise dinamiche sociali, quali i rapporti tra fuga e ritorno, attraverso lo studio delle pratiche artistiche atte a produrre quelle istanze di realtà in grado di promuovere nuove narrative e prospettive sceniche. La relazione tra il teatro e la dimensione del viaggio verrà osservata nel presente articolo attraverso tre lavori scenici: *L'abisso* di Davide Enia, *Esodo* di Emma Dante, *Una fuga in Egitto* di Turi Zinna, che, pur essendo divergenti per stile, poetica e drammaturgia, sono accomunati dall'avere attraversato il tema del viaggio e delle migrazioni a partire da un Sud che per la sua identità contradditoria e per quella naturale teatralità del vivere, rappresenta un palcoscenico di estremi che si attraversano. Per i tre casi oggetto di studio la ricerca dei luoghi di frontiera attraverso l'esperienza etnografica, l'interrogazione del mito e la narrazione transmediale, testimonia la possibilità di rompere i soliti «paradigmi di visione» (Moralli, Musarò, Paltrinieri, Parmiggiani 2019), innescando nuove narrative intorno alle urgenze rappresentative della contemporaneità. | The space of the theater becomes a privileged place to observe, through new research paradigms, how reflections on precise social dynamics, such as the relationships between flight and return, can be developed through the study of artistic practices designed to produce those instances of reality capable of promoting new narratives and scenic perspectives. The relationship between theater and the dimension of travel will be observed in this article through three stage works: Davide Enia's *L'abisso*, Emma Dante's *Esodo*, and Turi Zinna's *Una fuga in Egitto*, which – although divergent in style, poetics, and dramaturgy – are united by having traversed the theme of travel and migration starting from a South that, due to its contradictory identity and that natural theatricality of living, represents a stage of extremes that cross each other. For the three case studies, the search for frontier places through ethnographic experience, the interrogation of myth and transmedia narrative, testifies to the possibility of breaking the usual "paradigms of vision" (Moralli, Musarò, Paltrinieri, Parmiggiani 2019), triggering new narratives around the representational urgencies of contemporaneity.

Parole chiave | **Keywords**

migrazione, viaggio, drammaturgia siciliana, performance, narrazioni | migration, travel, Sicilian dramaturgy, performance, storytelling

> Finché i legni saranno saldi nelle loro giunture,
> resterò ancora qui e, pur soffrendo, resisterò;
> quando poi l'onda mi sfascerà del tutto la barca,
> nuoterò, perché non c'è un piano migliore.
> *Od.* V, 361-64

Il tema delle migrazioni – una questione che ha inevitabilmente ridisegnato i confini della nostra cultura e gli spazi della politica e dell'etica – ha da sempre interessato studiosi, antropologi, scrittori, performer, artisti e cineasti.

Come sottolineato da Donatella Di Cesare (2008: 273-86), si tratta di una trasformazione che esige nuovi paradigmi che portino ad intendere il concetto di esodo come un atto esistenziale, politico, il cui diritto deve essere ancora riconosciuto affinché si possa vincere la sfida del nuovo millennio, quella della coabitazione. Accanto a questo tema, la riflessione sull'altro da sé, è un ulteriore nodo complesso e il punto di vista del teatro sull'argomento diventa decisivo perché in grado di mostrare le infinite declinazioni dello spazio dell'alterità in cui la differenza viene riconsiderata come chiave di (ri)lettura delle scoperte dell'antropologia teatrale (De Marinis 2011: 10-15).

Lo spazio del teatro diventa luogo privilegiato per osservare, attraverso nuovi paradigmi di ricerca, come si possono ampliare ulteriormente le riflessioni su precise dinamiche sociali, quali i rapporti tra fuga e ritorno, attraverso lo studio delle pratiche artistiche atte a produrre quell'effetto di realtà in grado di promuovere nuove narrative e prospettive sceniche. Sono numerosi difatti gli autori e le compagnie[1] che, nel cosiddetto anno zero del teatro, si sono posti in dialogo con questi temi, aprendosi a una dimensione transculturale[2] e assorbendo la dinamica del viaggio non solo come pratica di ricerca artistica ma come "fondamento stesso del loro bios" (Gemini, Giuliani 2019: 91).

Per gli artisti contemporanei il viaggio costituisce una fuga verso l'ignoto, una rottura con il già conosciuto. Ma è anche l'essenza di un lavoro di ricerca, concepito esso stesso come viaggio verso e nell'altro, e cioè come scoperta, esplorazione e confronto con l'alterità, a partire da quella individuale.

I luoghi di frontiera, spesso isole, rappresentano quei luoghi-porta che arrestano il flusso migratorio di quelle popolazioni il cui viaggio se da una parte danneggia la mobilità di altri, dall'altra è necessario affinché quegli stessi altri si definiscano per differenza (Bauman, ed. 2013). Sono questi gli spazi dove approdano le ricerche sul campo di artisti come

Davide Enia, Emma Dante e Turi Zinna che partono dall'"isola-plurale" (Bufalino 1996), la Sicilia – che per la sua identità contradditoria e per quella naturale teatralità del vivere, rappresenta un palcoscenico di estremi che trapassano l'uno nell'altro[3] – per indagare il rapporto fra performance e migrazione, nel tentativo di mettere in evidenza la capacità delle pratiche artistiche di immaginare nuovi modi di esistenza e coesistenza ora a partire dal legame diretto fra il proprio vissuto personale e il contenuto della narrazione (Enia), ora rileggendo e reinventando il mito (Dante), ora, infine, esplorando le possibilità narrative offerte dall'unione di mezzi e linguaggi in una destrutturazione del racconto che consegni al fruitore un ruolo politicamente attivo (Zinna).

I casi di studio che si prenderanno a riferimento (*L'abisso*, *Esodo*, *Una fuga in Egitto*), divergenti per stile, poetica e drammaturgia, sono accomunati dall'avere attraversato il tema del viaggio e delle migrazioni, reinterpretando i materiali non come documenti ma come punto di partenza nell'esplorazione di temi il cui risultato è spesso una verità in conflitto con altre narrazioni. A migrare, nel cosiddetto teatro interculturale, non sono solo le persone, le identità, i contenuti delle storie, ma anche le forme artistiche e le pratiche teatrali che trovano terreno fertile d'incontro nell'arte della narrazione orale e nei suoi corpi narranti attraverso cui la parola, viaggiando, diventa al tempo stesso gesto e suono. Enia, Dante, Zinna conducono la loro indagine sulle trame di un mondo che esige duttilità e occhi sempre nuovi per scorgere occasioni laddove qualcuno individuerebbe solo corto circuiti[4].

1 Nell'Abisso drammaturgico[5]

Il primo esempio in questa prospettiva riguarda il lavoro di Davide Enia che per affrontare il tema della migrazione si sposta a Lampedusa – nota meta turistica ma destinazione altrettanto e drammaticamente nota per i continui sbarchi – per costruire, attraverso la ricerca sul campo, il proprio archivio drammaturgico. L'isola di Lampedusa si trasforma così in luogo iconico, metafora, lo vedremo, di un naufragio collettivo e personale.

L'incontro (fisico e mentale) di Enia con l'isola, iniziato con il romanzo *Appunti per un naufragio* (2017), nel 2018 si traduce in scena con *L'Abisso*[6].

Questa ossessione per la formazione e la riformulazione di ciò che è realmente accaduto ha portato alla formulazione della categoria di *theatre of the real* (Martin 2013), in cui collochiamo la "nuova performance

epica" codificata da Meldolesi e da Guccini nel 2004 e ritroviamo anche la categoria dell'etnoteatro[7].

Un lavoro, dunque, in due tappe (letteraria e teatrale), frutto di un'esperienza in presa diretta, dei viaggi compiuti a Lampedusa, degli sbarchi vissuti in prima persona o raccolti sotto forma di testimonianza, del difficile rapporto con il padre, del dualismo vita-morte. Un abisso interiore, non solo marino, in cui si immerge il drammaturgo-etnografo, che sembra voler evocare le ultime parole gridate dalla Sfinge a Edipo/Franco Citti, nel film di Pasolini *Edipo Re* (1967), prima che lui la spinga nel baratro: "È inutile, l'abisso in cui mi spingi è dentro di te". Alle parole scritte, non sufficienti a raccontare un trauma, subentra la scena, in grado di narrare storie che conosciamo già (o crediamo di conoscere): gli sbarchi, la tragedia delle traversate, i recuperi dei gommoni, i lager libici, alla ricerca della verità di quei corpi in transito verso altri luoghi, o forse verso altre forme di sé. Il potere del racconto performativo dilata così le maglie della narrazione documentaria, arrivando a trascendere i fatti della cronaca contingente per trasmettere un sentire poetico e universale sul dolore dell'umanità[8]. È il teatro – attraverso il cunto che si fa testimonianza, la voce, la musica e la partitura fisico-coreografica – a consentire al Nostro di affrontare, in una nuova forma – personalizzando la narrazione – la smisuratezza del tema, già presente nel romanzo.

> Con il romanzo ho provato a capire se la parola poteva bastare per raccontare il presente in un momento di crisi. Ho così realizzato il fallimento della parola che non basta a dire quello che sta realmente accadendo perché davvero smisurato. Con la prima parola del titolo del mio romanzo "Appunti" denuncio di fatto detto fallimento perché si tratta di un termine che nega idealmente la struttura compatta e chiusa del romanzo. Nella scrittura non avevo trovato il modo di stabilire la distanza necessaria tra me e i fatti che mi avevano trapassato perciò ho voluto misurarmi con un altro linguaggio, quello teatrale in cui la parola trova corpo nell'azione scenica (Enia 2019).

Su questa verità drammatica, espressa senza filtri, Enia si fa ricercatore, scrittore, drammaturgo, attore e regista per poter tessere una serrata trama di rifrazioni, vicende, pensieri, silenzi, gesti precisi ed incredibilmente eloquenti, e poi brevi ma potenti passaggi cantati, parti in dialetto che spostano l'elemento epico dallo scontro tra i paladini a un nuovo campo di battaglia: il mare aperto, luogo supremo di uguaglianza in cui ogni vita dovrebbe essere sacra.

L'abisso evoca il profondo, smisurato, vortice di domande e responsabilità a cui siamo chiamati, proponendo un'osservazione del confine come spazio dove si trova la "persona in frontiera" (Agier 2013: 6-9)[9], di solito precluso allo sguardo dell'uomo comune.

Lo spettacolo ha il ritmo incalzante del monologo lirico, non lineare (cui fanno da contrappunto le partiture composte ed eseguite dal vivo, alla chitarra, da Giulio Barocchieri), è un flusso di coscienza, sulla scia dell'*Ulisse* di Joyce, con echi lontani dell'*Odissea*, dell'*Eneide*, di miti come quello di Europa, la ragazza giunta dall'Asia per mare, che ha dato inizio alla storia del nostro continente ed è ricordata a fine monologo, quando Enia racconta anche della morte dello zio Beppe. Quella narrata è infatti anche la storia d'amore tra un tra un nipote e uno zio, tra padre e figlio: "Non potevo non intruderci dentro anche questo mio naufragio personale. In qualche modo la malattia di mio zio è stato l'ago e il filo che ha permesso a me e mio papà di costruire quelle parole che erano mancate per iniziare a nominare tutto" (Enia 2019).

Sulla scena la voce del narratore si presta al racconto di molteplici voci, incarnandosi in molteplici corpi, restituiti mai per imitazione naturalistica, ma ora per mezzo di una variazione posturale (con le mani e le braccia disegna nell'aria personaggi e azioni e con i piedi scandisce il tempo e le battute), ora aumentando il ritmo del discorso e la mimica, mentre il tono vocale si imposta su registri plurimi.

Lontano da un approccio di tipo documentaristico (Soriani 2020: 164) Enia consegna allo spettatore (e al lettore), in un meccanismo di avvicinamento empatico al dolore dei migranti, la propria personale sofferenza. Grazie alla "duplicità di linguaggio" (Porcheddu 2018: 80), esplora la parola scritta e il linguaggio del corpo al fine di creare una distanza necessaria per poter comprendere e superare il 'trauma'; memore di quell'attore come "atleta del cuore", di cui parlava Artaud, che non poteva mettere in campo solo il suo mestiere e le sue tecniche ma doveva necessariamente impegnare tutto sé stesso.

Da fabulatore esperto qual è, Enia riattiva la visuale necessaria a innescare una riflessione comune sull'esule, sull'uomo in frontiera al di fuori di ogni assegnazione identitaria arrivando a costruire su sé stesso un *ethnodrama* (Saldaña 2005) che riporta con urgenza, nello spazio condiviso del teatro, il tempo presente e la sua crisi, rievocando alla memoria il gesto di Antigone che non può lasciare i suoi morti insepolti.

2 La via dell'Esodo

Con un'umanità smarrita, inquieta, che in un viaggio senza ritorno si gioca l'intera esistenza in cerca di un approdo sicuro, si è sempre misurato il teatro di Emma Dante. Il confronto con la drammaturgia classica[10] – a cui presta leggerezza e sentimento del grottesco – è uno dei fili più robusti con cui ha intessuto sin dalle origini la sua poetica teatrale e la sua attività di formatrice capace di innovare anche le antiche fondamenta greco-sicule. È la sua maniera di affrontare e riscrivere il viaggio migratorio attraverso il mito, attivando anche lo sguardo mobile dello spettatore.

Con *Esodo*[11], quasi coevo a *L'abisso*, e portato in scena dopo due anni di lavoro con gli allievi e le allieve della scuola dei mestieri che dirigeva al Biondo Stabile di Palermo, Dante (che già si era confrontata con la *Medea* di Euripide, rileggendo poi il mito di Polifemo e quello di Odisseo e tornando a Euripide con *Eracle* siracusano), si accosta al testo del drammaturgo di Colono Ippio[12], la tragedia 'perfetta', secondo Aristotele, ma anche quella "macchina infernale", come chiamò il suo adattamento del 1934, in quattro atti, Jean Cocteau.

Dante traduce in scena un viaggio di espiazione, una carovana di migranti in cerca di un luogo sicuro per vivere e raccontare la loro storia. Diciassette tra attori e attrici giungono dalla sala del teatro a passi ritmati portando in mano sedie e valige, salendo poi sul palco. Una sorta di migrazione politico-religiosa da parte d'una piccola tribù che fugge dagli orrori della Sfinge e che prova a cercar riparo nei sobborghi di Atene.

Sin dal quadro iniziale attori e attrici con movimento sonante s'impongono all'attenzione dello spettatore per dare voce alla reinterrogazione dell'Edipo sofocleo (in Sofocle Edipo è introdotto da tuoni e lampi che ne annunciano la fine, vv. 1460-71; 1514-15). Edipo – colto mentre sta per distaccarsi dalla sua storia scabrosa, costellata di crimini assoluti, inconsapevoli e non voluti – è personaggio scomodo. Un uomo del tutto cieco mentre era in possesso della vista e del tutto capace di vedere quando non possiede più gli occhi; con lui – capotribù che sembra uscito da un film di Kusturica e che in prossimità dell'ospitalità concessagli conquisterà un'altra dimensione – una famiglia sventurata di scalognati, irregolari accampati provvisoriamente fuori dalle nostre città, gli erranti, sempre sospesi tra due culture e due appartenenze, prossimi ed estranei per coloro da cui si distaccano e per coloro che li accolgono. Pellegrini che squarciano il silenzio con il rumore dei loro passi. Non un viaggio, ma un lungo vagabondaggio di zingari alla ricerca di accoglienza e il

palcoscenico diventerà la meta, il luogo deputato dove imbastire il proprio racconto e dove lanciare un grido d'aiuto:

> Stranieri, in nome di dio, proteggete la mia famiglia. Ricordatevi che gli dei guardano all'uomo devoto quanto all'empio e che non esiste scampo per alcun sacrilego al mondo. Vi racconto la mia tragedia in cambio di ospitalità. Mi caverò gli occhi per l'ennesima volta. Io e il coro errante di anime, che sempre resta al mio fianco, vi preghiamo di accoglierci! Abbiate pietà, siamo nelle vostre mani come nelle mani di un dio. Lasciateci varcare il confine e consentiteci di continuare a vivere. Non vi daremo disturbo, ci adatteremo, rispetteremo le vostre leggi, adorandovi come salvatori dell'umanità[13].

Da alcuni fogli poggiati sulle sedie presenti sul palco lo spettatore può leggere il verso del Vangelo di Matteo (35, 25): "Perché io ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere; ero forestiero e mi avete ospitato". Un cenno liturgico che agisce come un lieve prologo al dispiegarsi della tragedia e che stabilisce con essa una "trasversalità narrativa" (Rossini 2019) atta a suggerire la possibilità che ha il racconto di rigenerarsi transculturalmente e temporalmente.

La tendopoli si colora di panni stesi al sole, di bagagli accatastati, dove si gioca e si svolgono danze sensuali. Accadono scontri tra uomini, si odono suoni, canti e parole che salgono in cielo a raccontare la storia del nuovo re di Tebe capace di sconfiggere la Sfinge, figlio e assassino inconsapevole del padre Laio, figlio e marito di Giocasta, padre e fratello di Antigone e di Ismene, di Eteocle e di Polinice, salvatore e insieme peste per la sua città. Lo spettacolo di Dante tiene stretta a sé ogni sfumatura della sua polivalenza: vuole essere l'esodo narrato nella Torah e nella Bibbia, il fenomeno dell'abbandono, della partenza volontaria dal proprio paese, ma anche la parte finale della tragedia greca che di si conclude con l'uscita di scena del coro-famiglia.

Il viaggio di Edipo diventa così il viaggio di un'intera collettività, un'andata e ritorno attraverso il mito e la storia ma anche attraverso i lati più reconditi e attuali dell'umanità. "Il motore di tutto è il movimento verso la propria origine" afferma Dante nelle note di regia, e questo spettacolo è un movimento portatore di verità. Ogni viaggio, ogni passo, è connesso ad una fitta trama di legami umani, emotivi e carnali che sono l'essenza del viaggio.

Anche *Esodo* aprendosi al tema dei flussi migratori attiva lo sguardo mobile dello spettatore, chiamato a partecipare alla costruzione della

narrazione al fine di estendere la propria interpretazione verso il presente, anche quando non espresso direttamente. E questo processo di conoscenza, che passa attraverso l'esperienza dei corpi, che è proprio dell'arte performativa, "non ha solo un ruolo fondamentale nel processo di negoziazione dei significati del fenomeno migratorio e dell'identità di migranti e rifugiati, ma rappresenta al contempo uno spazio di inclusione, riconoscimento, appartenenza, cittadinanza" (Musarò, Moralli 2018: 3).

In questa libertà, Dante, come anche fa Enia, lascia allo spettatore la facoltà di avvertire o meno la presenza degli orrori, la cronaca dell'immigrazione dentro il flusso della memoria, come dell'antico. Se "dire chi si è", in tempi di emergenza culturale e civile, può costituire un dovere, la scelta di farlo senza mutuare alcuna formula, alcun assioma, alcuna modalità di strutturazione del pensiero dalla retorica (dell'odio) del proprio antagonista, è forse l'ultima strada, vaga e complessa, concessa all'Artista.

3 Quando l'esilio diventa virtuale

Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio (2021)[14] è un esperimento drammaturgico in AR (*augmented reality*) e VR (*virtual reality*) che comprende anche la performance live di un attore (Turi Zinna) e di un'attrice (Valentina Ferrante), ed è l'esito di un lavoro di scrittura a più mani, frutto di una collaborazione che è insieme incontro di biografie e di esperienze artistiche che ha, nuovamente nella Sicilia, la sua culla creativa. Zinna, tecnocantore catanese, ha curato il progetto, il montaggio e la regia, coinvolgendo la palermitana Lina Prosa e il messine Tino Caspanello per realizzare un progetto sperimentale in cui la loro poesia potesse invadere il 'suo' spazio virtuale per dar vita a una narrazione transmediale in grado di diventare forma di resistenza "eco-etica".

Le situazioni drammatiche ricalcano in maniera libera le fasi che iconograficamente rappresentano il percorso di Maria, dall'infanzia alla fuga in Egitto. L'idea originaria trae ispirazione dal dipinto *La fuga in Egitto in barca* di Giambattista Tiepolo (1767-70), che raffigura la sacra famiglia in un'insolita iconografia, ovvero a bordo di una barca e in compagnia di un asino e tre angeli (non è un caso che Zinna parta da questo dipinto che rappresenta, per l'epoca di realizzazione, uno spartiacque nei confronti di una società che si confrontava con la grande rivoluzione industriale e avrebbe poi portato all'era della cibernetizzazione), ma ancor di più

all'opera *A fuga para o Egipto* (Sellerio 2001), dello scrittore portoghese Mário Cláudio che in sette monologhi racconta, da angolazioni diverse, la vicenda raffigurata nel quadro di Tiepolo attraverso la voce degli stessi personaggi del dipinto.

Da una personale idea di teatro totale di Zinna – che vede confluire in un unico progetto il mondo della drammaturgia, del cinema immersivo tridimensionale a 360°, delle arti visive digitali, della musica elettronica e della tecnica teatrale, e dalle suggestioni sopra citate – sono partiti i tre drammaturghi per tessere il loro arazzo. Le immagini si poggiano così sulle loro parole, poetiche e politiche, in un accordo sinestetico totale (la scrittura di Maria è stata affidata a Prosa, il ruolo di Giuseppe è opera di Caspanello[15], quello degli Arcangeli di Zinna).

Una fuga in Egitto si apre in un campo profughi contemporaneo: tende da campeggio rimediate, fili con vestiti ad asciugare, rifiuti, sporcizia, pallet accatastati, assi di legno segate. Ad orientare il cammino una serie di domande che stimolano lo spettatore a guardare il luogo attraverso una lente che consente di mettere in relazione la propria condizione sociale e politica con le narrazioni e le questioni di stringente attualità politica che caratterizzano lo spazio virtuale della performance (Rancière 2018)[16]. Una figura sconosciuta chiede notizie di Maria, la cui barca è stata ritrovata in pezzi ma il suo corpo non è stato ancora rintracciato. Viene raggiunto da Elisabetta, una vecchia attivista femminista, che dichiara di essere la cugina di Maria. Attraverso la proiezione virtuale di alcune pubblicità di cui Elisabetta è protagonista emerge una precisa critica di una classe politica bloccata tra l'ansia di rinnovamento e la mancanza di volontà nell'attuarlo. Dal punto di vista della fabula è lei il personaggio compresente nella sala con lo spettatore. È lei ad accogliere, dentro al Tempio del capitalismo dell'era digital finanziaria – che offre il suo spazio[17] per l'ipotetica rivoluzione virtuale contro di sé – chi intraprenderà il viaggio. Ed Elisabetta vive consciamente questa contraddizione: "Ora lavoro qui, ma, no, no che io sono d'accordo col lavoro qui, io lo contrasto il lavoro di qui"[18]. Sta cercando di giustificare sé stessa per la propria presenza come personaggio, ma anche come attrice, come statuto del proprio stare in scena: chi sono io qua, perché sono qua e ti sto dovendo parlare attraverso un visore? Sono tutte domande che stanno dentro l'opera stessa e che mirano a far esplodere la contraddizione. La suggestione distopica del Tempio permette un'evocazione mitopoietica che dilata le maglie della narrazione del fatto biblico, per trasmettere un sentire poetico e universale sulle vicende umane.

Il Tempio-occhio è anche metafora dei visori indossati dagli spettatori, i quali, attirati nel "cerchio invisibile" (Quinz 2014), vengono attivamente coinvolti nella narrazione ma quasi nelle vesti di antagonisti, come testimoni passivi di una rivoluzione soffocata violentemente. Un gesto inequivocabile, segno dell'impegno civile del nuovo teatro 'della realtà' che contraddistingue, da sempre, il lavoro dei tre drammaturghi.

> Il pubblico, indossato il visore percepirà di essere all'interno e di essere parte dello stesso ambiente nel quale agiscono i personaggi. Attraverso una combinazione di tecnologie all'avanguardia e paesaggi sonori immersivi, la pièce esplora l'intricata connessione tra memoria, sensi, percezione del mondo, manipolazione e coscienza. Nonché una visione del mondo intrinsecamente femminile inconciliabile con ogni sistema autocratico-patriarcale seppur ultramoderno e tecnologico (Zinna, in Monteverdi 2021).

Attraverso uno sviluppo drammaturgico che procede per scorci, flashback e repentini cambi di scena, il dramma arriva a esplodere e la finzione è restituita al fruitore sotto forma di frammenti virtuali. In fondo, non c'è più nemmeno azione, ma soltanto la sua ombra riprodotta. Ciò implica un ripensamento dello stesso concetto di mimesi scenica. Quella che si svolge all'interno del visore è allora una bugia, un'illusione assoluta. Il problema che lo spettacolo pone è comprendere chi può raccontare questa menzogna, o meglio, chi è in grado di renderne possibile il racconto, e a quale scopo. La chiave di volta è, come detto, nella potenza generatrice della donna, la cui 'fuga' non può e non deve essere una ritirata, ma un saldo rifiuto delle parvenze allettanti con le quali il patriarcato si manifesta.

> La storia del dipinto ha suggerito a noi tre autori tale visione, che potrebbe originarsi da quel "crescete e moltiplicatevi" messo in discussione dall'Arcangelo nero che si trova a sposare la causa di Maria, fino ad arrivare a tutte le situazioni concrete che ci riguardano più da vicino: la pandemia, il cambiamento climatico, le migrazioni, la guerra che è arrivata in seguito, e in generale, potremmo dire, tutto ciò che concerne una crisi di sistema. Il principio di Maria risulta dunque più equilibrato, pur apparendo lei al mondo una specie di pazza, per la necessità di un capovolgimento del punto di vista al fine di evitare una catastrofe (Zinna in Minciullo 2022).

Una fuga in Egitto esalta, per mezzo della rêverie virtuale, la forza del messaggio sociale e dei contenuti etico-politici presenti, più in generale, nel teatro dei tre autori, a conferma della volontà di percorrere la strada

che conduce a un appassionato e creativo uso politico del teatro che mette al centro la preminenza della parola: quella che squarcia, che resiste, che restituisce. Zinna, Prosa, Caspanello riscrivono il viaggio migratorio adottando una prospettiva più strettamente politica che porta all'azione partecipativa dello spettatore (Giannacchi 2004), evidenziando un potenziale emancipatorio in un processo di visione che inizia ben prima dello spettacolo e continua ancora dopo.

Lo sguardo etnografico, mitico, politico delle esperienze teatrali prese in considerazione si confronta con il tema della migrazione, misurandosi con chi quel viaggio o lo patisce o lo brama. Se per i maestri del Novecento il viaggio rappresentava l'incontro con l'Oriente, con la diversità e la pratica di ricerca sul campo, per artiste e artisti dell'oggi è strumento e osservazione del reale, in grado di plasmarne la natura e di cogliere lo "spirito del tempo di una società che si definisce e diversifica attraverso la mobilità. E la loro pratica di ricerca creativa sul campo, muovendosi attraverso il dialogo e l'incontro, viene sperimentata poi sulla scena con nuove tipologie di relazione e interazione tra attori e spettatori" (Gemini, Giuliani 2019: 104).

Per i tre casi oggetto di studio la ricerca dei luoghi di frontiera attraverso l'esperienza etnografica, l'interrogazione del mito e la narrazione transmediale, testimonia "quella potenzialità di rompere i soliti paradigmi di visione, facendo dell'emotività e dell'espressività attraverso il corpo e la parola una forma di riconoscimento reciproco" (Moralli, Musarò, Paltrinieri, Parmiggiani 2019: 109), in grado di innescare nuove narrative intorno alle urgenze rappresentative della contemporaneità.

Note

1 Tra tutti si ricordi il drammaturgo, regista e cineasta, Wajdi Mouawad, voce tra le più autorevoli del panorama internazionale che indaga da un trentennio le tematiche della migrazione, attento a tradurre le voci della natura nella dimensione della scrittura, l'unica 'patria' possibile, dopo l'esilio. Il topos delle migrazioni è entrato prepotentemente nei testi teatrali degli ultimi quindici anni attraversando le più diverse forme drammaturgiche, raccontando di esodi e controesodi, con esiti formali molto diversi, dal documento-verità a forme visionarie e immaginifiche, alludendo a volte,

in chiave figurale, all'esistenza come passaggio umano sulla terra. La cronaca si fa storia e materia teatrale, supera il dato reale e diventa metafora, spazio simbolico della contemporaneità. Tra le 'drammaturgie della migrazione' di stampo siciliano possiamo noverare le orazioni civili di Lina Prosa con *La Trilogia del naufragio* (*Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow*, *Lampedusa Way*, 2011-2017) e *Cassandra on the road* (2006); i 'cunti' *La fuga di Enea* (2000) di Vincenzo Pirrotta e *L'approdo di Ulisse* (2011) di Mimmo Cuticchio; e ancora *Lingua di cane* (2016) di Sabrina Petyx e diretto da Giuseppe Cutino, racconto di una migrazione mai nominata e *Lampedusa* (2017) di Anders Lustgarten, un sorprendente racconto sulla sopravvivenza della speranza; fino al progetto pluriennale di Zappalà Danza che da *Naufragio con spettatore*, *Pre-testo 1. Naufragio* e *Pre-testo2. Accoglienza* (tutti del 2010) approda a *Odisseo – Il naufragio dell'accoglienza* (2011), un lavoro sull'emigrazione/immigrazione e sul rapporto che i bianchi/occidentali hanno nei confronti del popolo migrante. In ambito nazionale la frontiera dell'alterità è ciò che esplorano spettacoli come: *Mario e Saleh* (2019) di Saverio La Ruina; *Occident Express (Haifa è nata per star ferma)* (2017) di Stefano Massini; *Il viaggio di Enea* (2017) di Olivier Kemeid con adattamento e regia di Emanuela Giordano; *Human* (2016) di Marco Baliani e Lella Costa; *Versoterra. A chi viene dal mare* di Mario Perrotta; il provocatorio *Scusate se non siamo morti in mare* (2016) di Emanuele Aldrovandi per la regia di Pablo Solari. O spettacoli dalle strutture fortemente ibride tra documento-verità e visionarietà come *32".16 trentadue secondi e sedici* (2017) di Michele Santeramo, diretto da Serena Sinigaglia o *Trilogia del deserto* (2015-2017) di Riccardo Vannuccini.

2 A oggi si annovera una sola monografia di natura tematica: Mauceri, Maria Cristina, Niccolai, Marta (2016). Più recente il bilancio critico su questioni linguistiche, interculturali e socio-politiche a più di trent'anni dalla data che, secondo molti studiosi, ha segnato l'avvio di una stagione letteraria riconducibile alla manifestazione in Italia delle cosiddette scritture migranti, che ritroviamo nel volume a cura di Comberiati, Daniele, Mengozzi, Chiara (2022).

3 L'isola è stata testimone di molte moderne odissee, vedendo nascere, dopo l'immane naufragio dell'ottobre 2013, il festival diffuso delle culture mediterranee "Sabir", inaugurato nel 2014 da *Rumore di Acque* di Marco Martinelli: una litania funebre per i morti in mare, dove la memoria del poema omerico si trasfigura nelle peregrinazioni dei 'migranti'.

4 Gli esempi riportati sono il frutto di una selezione che nasce dalla volontà di circoscrivere l'analisi alla sola Sicilia, 'isola-ponte', terra d'accoglienza e di partenza, luogo di incontro e di separazione. Uno spazio ossimorico dunque, un'utopia intesa come 'luogo-non luogo' nel quale potersi ritrovare solo rimanendo (Pisanelli 2014: 67).

5 Il titolo vuole riferirsi all'incontro con Davide Enia e Giulio Barocchieri inserito all'interno della Rassegna "Confini e Sconfinamenti" e andato in onda nel

mese di marzo 2022. Visibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=a-q3pPjCjyQY.

6 *L'abisso*, tratto da *Appunti per un naufragio* (Sellerio editore), di e con Davide Enia; musiche composte ed eseguite da Giulio Barocchieri; produzione Teatro di Roma - Teatro Nazionale, Teatro Biondo di Palermo, Accademia Perduta/Romagna Teatri; in collaborazione con Festival internazionale di narrazione Arzo; organizzazione Luca Marengo; prima assoluta Roma, Teatro India, 9 ottobre 2018.

7 Saldaña (2011, 13-14) effettua un'indagine esaustiva di termini appartenenti alla stessa famiglia di significato di etnoteatro e che dimostrano questo "archivio rizomatico" di concetti utilizzati nella letteratura scientifica e artistica che in qualche modo menzionano ciò che il concetto designa. Per citarne alcuni: teatro documentario, teatro drammatico o etnografico, etnodrammaturgia, etnoperformance, teatro di fatto, teatro quotidiano, dramma storico, teatro di saggistica, rappresentazione della storia orale, teatro della realtà, ecc.

8 Ha ragione Oliviero Ponte di Pino quando scrive che, per svolgere davvero la sua funzione, il teatro civile dovrebbe porsi con maggiore urgenza la questione della propria specificità e della propria poetica; giacché troppo spesso gli spettacoli con dichiarata tensione etica si fondano su un modello linguistico e scenico di prosa, o meglio di racconto informativo, a cui manca del tutto la visionarietà della poesia, la sua dimensione simbolica ed emozionale.

9 Secondo Agier "la condition cosmopolite qui caractérise les sociétés du XXI^{e} siècle naît dans des espaces de la frontière, c'est-à-dire dans des lieux, des temps et des identités incertains, ambigus, indéterminés [...]. Dans ces espaces frontaliers des rencontres ont lieu qui mettent en contact une réalité locale avec quelqu'un ou quelque chose qui vient de l'extérieur. Comme l'anthropologie, les différentes formes d'expression artistique peuvent contribuer à réduire la distance avec des pratiques et des situations ignorées, à les décrire et à les faire connaître des pratiques et des situations ignorées, de les décrire et de penser avec elles, avec leur existence".

10 'Esplorare', 'scardinare' e 'reinterrogare' i classici, queste sono le tre azioni che definiscono l'approccio di Dante. Laddove 'reinterrogare' è l'esito finale di un agire culturale che veicola nel contemporaneo il messaggio sempre vivo della classicità e ne dimostra, nel processo della rappresentazione, tutta la ricchezza di significati attinenti all'uomo.

11 *Esodo*, testo e regia Emma Dante, con Sandro Maria Campagna e gli allievi attori della "Scuola dei mestieri dello spettacolo" del Teatro Biondo di Palermo: Giulia Bellanca, Costantino Buttitta, Martina Caracappa, Chiara Chiurazzi, Martina Consolo, Danilo De Luca, Adriano Di Carlo, Valentina Gheza, Cristian Greco, Federica Greco, Giuseppe Lino, Beatrice Raccanello, Francesco Raffaele, Valter Sarzi Sartori, Calogero Scalici, Maria Sgro; costumi Emma Dante; scene Carmine Maringola; luci Cristian Zucaro; assistente ai costumi Italia

Carroccio; assistente di produzione Daniela Gusmano; Cesare Inzerillo per la scultura del Vecchio Laio; coordinamento e distribuzione Aldo Miguel Grompone, Roma; produzione Teatro Biondo di Palermo/Spoleto62 Festival dei 2 Mondi; prima assoluta: Spoleto62 Festival dei 2 Mondi, 4 luglio 2019.

12 La ricerca compiuta da Edipo sulle proprie origini e sulla propria storia risulta essere un'analisi tragica, come precisò Schiller in una lettera destinata a Goethe il 2 ottobre del 1797: "ciò che è già accaduto essendo ormai immutabile è per sua natura tanto più terribile [...] Il terrore che possa essere accaduto qualcosa affligge l'animo umano in modo ben diverso dal terrore che possa accadere qualcosa in futuro" (Goethe, Schiller, ed. 2022: 595).

13 Frammento tratto dallo spettacolo *Esodo*, http://www.emmadante.com/esodo/.

14 *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilo*, drammaturgia Lina Prosa, Tino Caspanello, Turi Zinna; progetto drammaturgico, post produzione e regia Turi Zinna; attori in video 360° stereocopico Barbara Giordano, Marcello Montalto, Chiaraluce Fiorito, Giovanni Arezzo, Valentina Ferrante; attori in scena Valentina Ferrante, Turi Zinna; musiche originali e ingegneria del suono Giancarlo Trimarchi; regista assistente Federico Magnano San Lio; luci Gaetano La Mela; svilippatori Unity Tiziano Lotta e Funny Tales; sviluppatore max msp Gianluca Aresu; costumi Vincenzo La Mendola; D.O.P. Antonio Parrinello; collaboratore compositing Rocco Minore; produzione Retablo Dreamaturgy Zone; prima assoluta: Catania, Teatro Stabile, 10 dicembre 2021. Ne è stata presentata una seconda edizione a settembre del 2022 nei suggestivi spazi di Via del Principe 20, Catania, in cui Zinna ha deciso di riportare il progetto rinnovandolo. Si veda, a tal proposito, l'intervista a cura di Giorgia Coco e Enrico Riccobene, al link: https://www.unictmagazine.unict.it/personaggi-biblici-fuga-dal-mondo-virtuale-tra-teatro-immersivo-e-nuove-tecnologie.

15 Nella riscrittura di Prosa, Maria non è incinta di Gesù, ma concepisce in sé stessa un "pensiero rivoluzionario", uno sguardo destinato a liberare il mondo; una figura indisponibile a essere incarcerata nel ruolo che la Storia e il mondo intendono riservarle. A ostacolarla il Tempio, un'entità ultratecnologica e iper-capitalistica, resa visivamente attraverso un occhio di orwelliana memoria. In Caspanello, Giuseppe appare invece come pavido e conformista, incapace di comprendere e pronto a divorziare.

16 Gli spettatori (massimo quindici per volta) accompagnati in una sala vuota, vengono fatti sedere circolarmente e, muniti di visori Oculus, partecipano al viaggio, guidati da una presenza luciferina (Chiaraluce Fiorito), condannata per essersi ribellata al sistema, e che trascina con sé anche la sua controparte, un candido e inconsapevole angelo (Giovanni Arezzo).

17 La drammaturgia si è da sempre legata in maniera inestricabile allo spazio di rappresentazione, e le scritture sceniche si sono trasformate in parallelo

agli edifici teatrali (la tragedia con il teatro greco, il melodramma con il palcoscenico all'italiana, e così via). Ogni spazio in questione è inoltre evocativo dei rapporti sociali e politici delle comunità delle quali era contemporaneo, pertanto, davanti alla situazione attuale in cui l'ambiente che ci circonda è l'*environment* tecnologico, mentale e surreale, appare logico per Zinna chiedersi quali relazioni sociali siano sottese dai linguaggi della scena.

18 Frammento tratto dallo spettacolo *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio.*

Bibliografia

Agier, Michel (2013), *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, Editions La Découverte.

Augé, Marc (1992), *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera Editrice, 1993.

Augé, Marc (ed. 1994), *Il senso degli altri. Attualità nell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

Bauman, Zygmunt (ed. 2013), *Communitas. Uguali e diversi nella società liquida*, a cura di C. Bordoni, Roma, Aliberti.

Bauman, Zygmunt (ed. 2016), *Stranieri alle porte*, trad. it. a cura di M. Cupellaro, Roma-Bari, Laterza, 2018.

Bernazza, Letizia (2010) *Frontiere di teatro civile*, Roma, Editoria & Spettacolo.

Bragagnolo, Rita (2019), "Intervista a Davide Enia, in scena con 'L'Abisso' a Cervignano del Friuli e Udine per il CSS", InstArt. Webmagazine, [31 marzo 2023] http://www.instart.info/intervista-a-davide-enia-in-scena-con-labisso-a-cervignano-del-friuli-e-udine-per-il-css/

Bufalino, Gesualdo (1996), *Opere 1981-1988*, ed. M. Corti, F. Caputo, 2 ed., Milano, Bompiani.

Cláudio, Mário (2001), *La fuga in Egitto* (tit. orig. *A fuga para o Egipto*), a cura di C. Pero, Palermo, Sellerio.

Comberiati, Daniele, Mengozzi Chiara (2022), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci.

[Enia, Davide] (2019), "Davide Enia racconta gli sbarchi nel Mediterraneo: 'Persone, non migranti'" (2019), Radio Popolare, [31 marzo 2023] https://www.radiopopolare.it/davide-enia-racconta-gli-sbarchi-nel-mediterraneo/.

De Marinis, Marco (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher.

Di Cesare, Donatella (2008), "Esilio e globalizzazione", *Iride, Filosofia e discussione pubblica*, 2: 273-86, DOI 10.1414/28004.

Gemini, Laura; Giuliani, Francesca (2019), "Viaggi teatrali. Migrazione e turismo nel teatro contemporaneo", *Scritture Migranti*, eds. P. Musarò, E. Piga Bruni, 13, 91: 83-109.

Giacché, Piergiorgio (1995), "Una equazione fra antropologia e teatro", *Teatro e storia*, 17: 37-64 (ora in Giacché, Piergiorgio (2004), *L'altra visione. Una equazione fra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora).

Giannacchi, Gabriella (2004), *Virtual Theatres. An introduction*, London-New York, Routledge

Goethe, Johann Wolfgang; Schiller Friedrich (ed. 2022), *Carteggio 1794-1805*, edizione integrale, a cura di M. Pirro e L. Zenobi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Macerata, Quodlibet.

Martin, Carol (2013), *Theatre of the Real*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.

Mauceri, Maria Cristina, Niccolai, Marta (2016), *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*, Roma, Ensemble.

Meldolesi, Claudio, Guccini, Gerardo (2004), "L'arcipelago della 'Nuova Performance Epica'", *Prove di drammaturgia*, 1: 3-4.

Moralli, Melissa, Musarò, Pierluigi, Paltrinieri, Roberta, Parmiggiani, Paola (2019), "Atlas of Transitions. Arti performative e negoziazione della diversità", Mondi Migranti, 2: 101-25.

Minciullo, Valeria (2022), "Teatro e nuove tecnologie: Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio", Theatron Webzine, [31 marzo 2023] https://webzine.theatronduepuntozero.it/teatro-e-nuove-tecnologie-una-fuga-in-egitto-rotta-virtuale-per-lesilio/.

Monteverdi, Annamaria (2021), "Tra realtà virtuale e performance, per un teatro totale", *Digital performance*, [31 marzo 2023] https://www.annamonteverdi.it/digital/tra-realta-virtuale-e-performance-per-un-teatro-totaledal-10-dicembre-una-fuga-in-egitto-allo-stabile-di-catania/.

Musarò, Pierluigi, Moralli, Melissa (2018), "A scena aperta. Il teatro come esperienza collettiva per ripensare le comunità", *Sociologia della Comunicazione*, 56: 82-102.

Pisanelli, Flavio (2014), "Tra Storia e Mito: L'ossimoro Siciliano Secondo Gesualdo Bufalino", *Revista de Italianística*, XXVII: 56-69.

Ponte Di Pino, Oliviero (2010), "Introduzione", in Biacchiesi, Daniele, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente.

Porcheddu, Andrea (2018), "L'attimo prima del naufragio. Lampedusa, gli sbarchi, la morte. 'L'abisso' esplora l'indicibile, colloquio con Davide Enia", *L'Espresso*, 45, LXIV: 80.

Quinz, Emanuele (2015), *Il cerchio invisibile. Ambienti, sistemi, dispositivi*, Milano, Mimesis Edizioni.

Rancière, Jacques (ed. 2008), *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018

Rossini, Ilaria (2019), "Esodo di Emma Dante. Scardinare Edipo", *Teatro e critica*, [31 marzo 2023] https://www.teatroecritica.net/2019/09/esodo-di-emma-dante-scardinare-edipo/.

Saldaña, Johnny (2005), *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*, Lanham, Rowman Altamira.

Saldaña, Johnny (2011), *Ethnotheatre. Research from Page to Stage*, London-New York, Routledge.

Soriani, Simone (2020), "La lingua del corpo. Il teatro di Davide Enia", *Zibaldone. Estudios italianos*, 8/1-2: 154-171, [31 marzo 2023] https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/18511.

Simona Scattina è RTD-B presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Le sue ricerche si sono concentrate sulla drammaturgia del Novecento e sulla drammaturgia siciliana contemporanea secondo prospettive di ricerca che tengono conto delle acquisizioni della visual culture e dei performing studies. Particolare attenzione ha poi riservato alle pratiche di archiviazione della memoria teatrale. Oltre a saggi per riviste di settore e in volume ha pubblicato diverse monografie, tra le più recenti: *Storie dipinte. I cartelli della Marionettistica fratelli Napoli* (Algra, 2017), *«Non tutti vissero felici e contenti». Emma Dante tra fiaba e teatro* (Titivillus, 2019), *Titina De Filippo. L'artefice magica* (Cue Press, 2020). Per Bonanno dirige le collane «Oltre il giardino» e «Tascabili – Teatro», per quest'ultima ha curato i volumi: *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile* (2020) e *Parole per corpi di donne* (2023). È membro del Comitato editoriale della rivista di Fascia A «Arabeschi». | Simona Scattina is RTD-B at the Department of Humanities, University of Catania. Her research has focused on twentieth-century and contemporary Sicilian dramaturgy according to research perspectives that take into account the acquisitions of visual culture and performing studies. Particular attention has then been paid to the practices of archiving theatrical memory. In addition to essays for journals and in volumes, she has published several monographs, the most recent of which include: *Storie dipinte. I cartelli della Marionettistica fratelli Napoli* (Algra, 2017), *«Non tutti vissero felici e contenti». Emma Dante tra fiaba e teatro* (Titivillus, 2019), *Titina De Filippo. L'artefice magica* (Cue Press, 2020). For Bonanno she directs the series «Oltre il giardino» and «Tascabili – Teatro». For the latter she edited the volumes *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile* (2020) and *Parole per corpi di donne* (2023). She is a member of the editorial board of the journal «Arabeschi».

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

"Le regard du fils et la vision de l'Étranger": Allers-retours entre Paris et la Martinique, de Césaire à Glissant

"Le regarde du fils et la vision de l'Étranger": Between Paris et la Martinique, from Césaire to Glissant

Giuseppe Sofo
Università Ca' Foscari Venezia, Italy

Résumé | **Abstract**

Les allers et les retours entre les Antilles francophones et la France que j'évoquerai sont à la fois humains et textuels. Les mots ont voyagé d'un continent à l'autre, accompagnés de leurs auteurs, ou les accompagnant dans des voyages (parfois physiques, parfois imaginaires) qui ont donné naissance à certaines des œuvres les plus significatives de la littérature caribéenne. Dans cet article, je parlerai de deux textes de référence de cette littérature, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire et *Soleil de la conscience* d'Édouard Glissant, qui traitent précisément de ces allers et retours, entre la France et la Martinique, qui sont avant tout le symbole des allers et retours entre des lieux non seulement physiques mais aussi de l'esprit, entre l'ici et l'ailleurs, le soi et l'autre. Ces deux textes sont directement issus de la rencontre avec Paris de ces deux auteurs et penseurs martiniquais, et de leur vision de Paris et de la Martinique après cette rencontre. Mais il y a un autre mouvement que j'essaierai de souligner, celui de la "fluidité textuelle", c'est-à-dire le voyage de ces mêmes textes entre les langues et entre les époques, à travers leurs traductions et leurs réécritures, car dans cette double migration, la dimension textuelle et la dimension humaine se confondent, se brouillent et s'informent l'une l'autre. | The comings and goings between the French West Indies and France that I will evoke are both human and textual. Words have traveled from one continent to the other, accompanied by their authors, or accompanying them on journeys (sometimes physical, sometimes imaginary) that have given rise to some of the most significant works of Caribbean literature. In this article, I will discuss two reference texts of this literature, Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal* and Édouard Glissant's *Soleil de la conscience*, which deal precisely with these comings and goings, between France and Martinique, which are above all symbolic of the comings and goings between places that are not only physical but also of the mind, between here and elsewhere, self and Other. These two texts derive directly from the encounter with Paris of these two Martinican authors and thinkers, and from their vision of Paris and Martinique after this encounter. But there is another movement that I will try to underline, that of "textual fluidity", that is to say the journey of these same texts between languages and between times, through their translations and their rewritings, because in this double migration, the textual dimension and the human dimension merge, blur and inform each other.

Mots clés | **Keywords**

Aimé Césaire, Édouard Glissant, littératures caribéennes, fluidité textuelle, traduction | Aimé Césaire, Édouard Glissant, Caribean literatures, textual fluidity, translation

Les allers-retours entre les Antilles francophones et la France que nous allons évoquer ici sont à la fois humains et textuels. Les mots ont voyagé d'un continent à l'autre, accompagnés de leurs auteurs ou les accompagnant, lors de voyages réels ou imaginaires qui ont donné naissance à certaines des œuvres les plus significatives de la littérature caribéenne.

Dans cet article, nous parlerons de deux textes de référence, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1939) et *Soleil de la conscience* d'Édouard Glissant (1956), tous les deux incarnations des allers-retours entre des lieux non seulement physiques, entre l'ici et l'ailleurs, le soi et l'autre.

Ces textes sont nés de la rencontre des deux auteurs et penseurs martiniquais avec Paris, et de leur vision de cette ville et de la Martinique après cette rencontre. Un autre mouvement est digne d'être souligné, celui de la "fluidité textuelle" (voir: Sofo 2018), c'est-à-dire le voyage de ces mêmes textes entre les langues et entre les époques et à travers leurs traductions et leurs réécritures, car dans cette double migration, la dimension textuelle et la dimension humaine se confondent, se brouillent et s'informent l'une et l'autre.

1 Cahier d'un double voyage

Le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, écrit à partir de 1935, est le premier grand cri poétique contre la réalité de la colonisation dans lequel le désespoir des conditions de vie aux Antilles cède progressivement la place à une voix nouvelle qui se réapproprie fièrement le passé et le présent pour s'ouvrir avec force à un avenir nouveau.

Ce poème est un exemple idéal de texte fluide, car il existe en plusieurs versions, publiées et inédites, dont il semble encore aujourd'hui impossible d'identifier une version "originale" et une version "définitive". Cette fluidité est compliquée davantage par les nombreuses traductions du *Cahier* qui multiplient les possibilités de lecture et d'interprétation, notamment parce qu'elles sont basées sur des versions différentes du poème (voir Gil 2011).

Certains passages sont cruciaux pour identifier à quel point les allers-retours du texte et de son auteur ont été fondamentaux dans l'évolution du poème. La version initiale du *Cahier* était un texte plus intime, la version de 1956 est davantage politique et plus directement engagée dans la lutte pour la décolonisation alors grandissante en Afrique. Arnold nous dit que:

> Most notably the visible traces of a spiritual discourse were obliterated […]. The sexual metaphors that characterized the most carnal passages depicting the speaker's union with nature were replaced by new material that emphasized the appalling condition of humble laborers. […] He removed nearly all the spiritual connotations (apocalypse, last judgment), attenuated the racialist discourse as well as several strophes that were self-consciously absurdist, and the majority of the passages marked by free associative metaphor (markers of surrealism). Substantial additions near the end of the third sequence introduced an entirely new socialist perspective focused on the wretched of the earth. […] Three new strophes named individual laborers who were sacrificed to the machinery of cane production in Martinique, thus leading the reader away from the spiritual sacrifice of the speaker and toward a sense of collective socialist action. The result is decisive; from 1956 onward the reader is no longer oriented toward a network of metaphors that undergird a drama of personal sacrifice. Henceforth the drama is a sociopolitical one that calls for decolonization and the democratization of economic institutions (Arnold 2013: XIX).

Le regard de Césaire sur les Antilles est à la fois interne et externe, non seulement parce que le texte a été écrit sur plusieurs années entre plusieurs allers-retours entre la France et la Martinique, mais aussi car du point de vue métaphorique, Césaire est à la fois le premier fils de cette terre et celui qui ne s'est découvert – lui-même, son écriture, sa négritude – qu'au-delà de ses frontières, dans la rencontre avec Paris et avec l'Afrique, à travers la rencontre avec Senghor et les autres étudiants africains.

La légende veut que le texte soit né d'un voyage de Césaire chez son condisciple Peter Guberina, poète et linguiste croate (Yougoslave, à l'époque). Alors en vacances chez ce dernier dans la maison familiale de Šibenik, Césaire aperçoit ce qu'il croit être une île et demande son nom: "Martinska", lui répond Guberina. Césaire voit dans cette île, qui est en fait une presqu'île, une sorte de parallèle à sa Martinique. Démarche très commune que celle de la découverte de son propre lieu dans l'ailleurs, du soi dans le regard tourné vers l'autre.

Mais à cet "aller" s'ajoute un "retour" qui sous-tend la genèse du texte, à savoir le retour de Césaire chez lui, en Martinique, pour ses vacances d'été. Dominique Combe écrit:

> Ce "retour" constitue donc à la lettre l'argument du poème, qui se présente bien comme un "cahier" dans lequel le poète note ses impressions, ses émotions et ses pensées. Longtemps éloigné de son lieu natal et des siens,

> il redécouvre son île et ses habitants. La distance géographique, temporelle et surtout intellectuelle et morale qui le sépare du monde autrefois familier et de lui-même, est l'occasion d'une prise de conscience, dans une expérience poétique, morale, politique, spirituelle même de l'identité noire. De ce "décentrement" (E. W. Said) naissent l'indignation puis la révolte devant l'abjection dans laquelle l'île et ses habitants noirs sont plongés. Le poème suit et représente en quelque sorte l'itinéraire au terme duquel triomphe l'image d'une "négritude" pleinement assumée (Combe 2013: 15-16).

C'est ainsi que naît le *Cahier d'un retour au pays natal*, ce "cahier" de jeune étudiant qui allait devenir peut-être le poème le plus important des littératures francophones, sans aucun doute des littératures caribéennes de langue française, et qui débute dans sa première version connue par une image pleine de violence:

> Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées (Césaire 1939: 23 ; 1983: 8).

Un paysage touché par un "sacré soleil vénérien" et ses "taches mûres" (Césaire 1983: 7-8), un soleil qui n'a rien à voir avec l'image paradisiaque des Caraïbes, mais qui contribue plutôt à la dégradation d'un paysage marqué par les traces des volcans qui ont explosé et de ceux qui pourraient encore le faire, des vagues qui pourraient tout emporter en un instant.

Le regard de Césaire se porte ensuite plus directement sur Fort-de-France, la capitale de la Martinique dont il sera maire pendant 56 ans, de 1945 à 2001, et qu'il décrit dans les premières pages du poème comme une ville plate et inerte:

> Au bout du petit matin, cette ville plate – étalée, trébuchée de son bon sens, inerte, essoufflée sous son fardeau géométrique de croix éternellement recommençante, indocile à son sort, muette, contrariée de toute façon, incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore (Césaire 1983: 8-9).

Fort-de-France est aux antipodes de Paris, la ville que Glissant nous décrit dans *Soleil de la conscience*, et le regard de Césaire n'est pas plus indulgent lorsqu'il se tourne vers ses habitants, vers la "foule" qui habite ses rues mais qui semble exclue de sa vie:

> Dans cette ville inerte, cette étrange foule qui ne s'entasse pas, ne se mêle pas: habile à découvrir le point de désencastration, de fuite, d'esquive. Cette foule qui ne sait pas faire foule, cette foule, on s'en rend compte, si parfaitement seule sous ce soleil, à la façon dont une femme, toute on eût cru à sa cadence lyrique, interpelle brusquement une pluie hypothétique et lui intime l'ordre de ne pas tomber ; ou à un signe rapide de croix sans mobile visible ; ou à l'animalité subitement grave d'une paysanne, urinant debout, les jambes écartées, roides.
>
> Dans cette ville inerte, cette foule désolée sous le soleil, ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme, se libère au grand jour de cette terre sienne. Ni à l'impératrice Joséphine des Français rêvant très haut au-dessus de la négraille. Ni au libérateur figé dans sa libération de pierre blanchie. Ni au conquistador. Ni à ce mépris, ni à cette liberté, ni à cette audace (Césaire 1983: 9-10).

Le regard que Césaire porte de loin sur son île est impitoyable, mais le poème n'est pas un long acte de condamnation de ces terres. Il s'agit, au contraire, d'un cri qui veut faire entendre sa voix et refaire le monde à partir de la poésie. Même la géographie peut être réinventée, si Césaire écrit: "Et mon originale géographie aussi ; la carte du monde faite à mon usage, non pas teinte aux arbitraires couleurs des savants, mais à la géométrie de mon sang répandu, j'accepte" (1983: 55-56).

Une "originale géographie", comme celle décrite dans le deuxième texte que nous allons analyser dans cet article, *Soleil de la conscience* d'*Édouard Glissant* (1956), lui aussi le fruit d'un voyage autant physique que spirituel et de la rencontre avec l'autre et avec l'ailleurs.

2 Voyage de la conscience

Soleil de la conscience est le premier essai d'Édouard Glissant, publié pour la première fois en 1956 et qui rassemble des textes écrits entre 1948 et 1955. Le texte existe en trois éditions à peine différentes les unes des autres, mais il serait erroné, comme c'est souvent le cas pour Glissant, de parler de l'édition de Falaize comme d'un texte "original" et de l'édition Gallimard comme d'un texte "définitif", car certains des textes de cet essai proviennent de publications antérieures et ont été repris plus tard dans d'autres ouvrages (voir: Baudot 1993).

Si dans son œuvre romanesque Glissant procède généralement par accumulation textuelle, le contraire est vrai dans sa poésie où il procède

plutôt par soustraction. Cela témoigne néanmoins d'une fluidité d'une œuvre qui se reflète à la fois dans la matière de sa poétique et, matériellement, dans l'écriture et la réécriture ininterrompues de ses textes, selon le contexte dans lequel ils se situent. Nous avons donc un texte hétérogène, caractérisé par une grande fluidité interne.

Carla Fratta définit ce texte comme "un cahier intime, un journal de voyage et d'apprentissage (physique et mental)" dans lequel plusieurs des lignes de force de la pensée de Glissant "pointaient déjà à l'horizon", mais "à voix basse, sur le ton de l'intimité et de la méditation" (Fratta 1999: 205). Mais la meilleure définition possible de ce texte est peut-être celle que Glissant lui-même nous offre dans *L'Intention poétique:* "*Soleil de la conscience:* l'errance introduit à la diversité, puis la diversité force l'être vers son "sens"" (Glissant 1997 [1969]: 17).

Il serait presque impossible de ne pas lire dans ces mots la description non seulement de ce premier essai, mais de toute l'œuvre de Glissant, la "splendeur" de la "découverte du disparate, de l'Autre fondamental" (Glissant 1997 [1956]: 72). De même, dans les mots qui clôturent le premier passage du texte, où Glissant reconnaît pour soi-même en présence de Paris "le regard du fils et la vision de l'Étranger" (Glissant 1997 [1956]: 14), on peut peut-être lire le déclenchement de toute sa poétique. Glissant écrit:

> Cette culture française, où j'observe tour à tour la plus extrême mesure, le souci le plus précieux de l'ordre de l'art, et à l'opposé le dérèglement sans limite, la révélation nue, me propose son mouvement très maritime et si peu monotone. Mais puis-je dire, dans le détail, que j'éprouve Racine, par exemple, ou la cathédrale de Chartres ? […] Je devine peut-être qu'il n'y aura plus de culture sans toutes les cultures, plus de civilisation qui puisse être métropole des autres, plus de poète pour ignorer le mouvement de l'Histoire. Et déjà, inscrite dans l'effort qui m'est particulier, je ne peux plus nier l'évidence que voici, dont le mieux est de rendre compte de manière imagée: à savoir qu'ici, par un élargissement très homogène et raisonnable s'imposent à mes yeux le regard du fils et la vision de l'Étranger (Glissant 1997 [1956]: 13-14).

C'est précisément à propos de ce passage que Lise Gauvin écrit: "tout Glissant est là", peu après avoir dit que dans l'incipit de cet essai nous trouvons "la situation décrite sans équivoque, le point de départ, le *lieu* incontournable dont procédera l'œuvre encore à venir" (Gauvin 1999: 275).

Le voyage, sous ses multiples formes, est au centre de cet essai, comme il l'était au centre du *Cahier* césairien. Si le point de départ du

texte est précisément l'arrivée du poète à Paris en 1946 pour ses études à la Sorbonne, donc un voyage physique menant à la découverte d'autres lieux et paysages, c'est le voyage de la connaissance de l'autre, et de ce grand Autre qu'est le soi, qui constitue le véritable point focal de l'ouvrage.

On peut déduire de ce que Glissant écrit quelques traces de son itinéraire géographique, mais l'auteur en révèle très peu dans ce texte, à propos duquel il écrira dans *L'intention poétique* qu'"aucun portail ne fut décrit, ni un passant cité" (Glissant 1997 [1969]: 14). Les paysages qui s'alternent ne sont cependant pas de simples accessoires, mais l'un des instruments qui déclenchent la pensée. Glissant révèle dans un entretien télévisé de 1957 avec Pierre Dumayet que c'est à partir des textes qu'il a écrits à des amis après avoir vu tomber la neige pour la première fois depuis un hôtel près de la gare Saint-Lazare que le *Soleil de la conscience* prend son départ.

L'aspect purement physique du voyage n'est donc pas à sous-estimer, car de la comparaison des paysages naît la comparaison des cultures: non seulement la neige qui s'oppose au soleil, mais aussi les carrés de terre organisés et aménagés pour la récolte qui s'opposent à l'élan et à l'impulsion d'un paysage non prédisposé à la patience, mais jaillissant, menaçant, comme celui typique de la Caraïbe. Glissant écrit dans ces pages:

> J'aime ces champs, leur ordre, leur patience ; cependant je n'en participe pas. N'ayant jamais disposé de ma terre, je n'ai point cet atavisme d'épargne du sol, d'organisation. Mon paysage est encore emportement ; la symétrie du planté me gêne (Glissant 1997 [1956]: 25).

Même la mer s'avère opposée à cet élément familier qui domine le paysage caribéen:

> La plaine, interminable ; l'Europe. S'exercer à reconnaître les changements de paysages, là où d'abord l'œil n'a formulé qu'une épuisante surface plane. Puis, la Méditerranée. Jamais, jamais pour moi l'idée de froid ne s'est auparavant associée à l'idée de mer. La mer était le contraire de l'hiver, comme la montagne en était l'homonyme. On me dit que l'Atlantique est encore plus glacé, sur les côtes de Bretagne et Normandie par exemple ; je n'y avais pas pensé à l'arrivée au Havre. […] La quittant, je remonte vers le nord aux champs étales. Blés mouvants, que jamais n'ébouriffe la montée saoule d'un peigne, tel le balisier nourricier de serpents. Cet infini de terres carrelées m'emprisonne (Glissant 1997 [1956]: 22).

Cependant, au fil du temps, à mesure que la capacité de l'auteur à embrasser ces deux natures en lui-même grandit, les paysages semblent

eux aussi se répondre: les trottoirs de Paris deviennent des extensions de la lave des volcans caribéens, de cette montagne Pelée qui, en 1902, a détruit Saint-Pierre, le "petit Paris des Antilles", Paris qui devient à son tour une île, avec les caractéristiques archipéliques du rayonnement et de la diffraction.

Le dernier chapitre du texte porte le nom de "Villes, poèmes" et, en liant la ville à la poésie, Glissant nous ouvre à une compréhension de la poétique des villes. Il écrit:

> Il est des villes qui s'opposent à elles-mêmes et vous conduisent, de déni en déni, vers une certitude. […] Ouvertes, non pas à la surface des campagnes et des banlieues au-delà de leurs murs, mais, comme les cités incas frappées de désolation, à l'altitude et au ciel. Elles font du villageois un citadin, de l'artiste un citadin, de l'homme des déserts un citadin. […] Paris ainsi, au cœur de notre temps, reçoit, déracine, brouille, puis éclaircit et rassure. Je sais soudain son secret: et c'est que Paris est une île, qui capte de partout et diffracte aussitôt (Glissant 1997 [1956]: 81-82).

La ville n'est pas seulement à considérer comme le lieu d'une poétique, mais aussi comme le sujet d'une poétique. Chaque ville, nous dit Glissant, a la sienne, et le Paris de l'après-guerre est ce carrefour de peuples et de cultures qui permet de générer la pensée d'un monde nouveau.

Il ne faut pas oublier que Glissant, dans son immense ouverture au monde, a toujours considéré le lieu comme "incontournable" parce qu'il le considérait comme le point de départ de toute pensée (Glissant 1996: 29). C'est peut-être pour cela que Glissant parle de Paris comme d'une île. Ce n'est pas seulement l'identité caribéenne qui est "ouverte" par la confrontation avec la France, Paris se découvre aussi irrémédiablement autre dans la vision de son fils étranger.

On peut lire dans cette rencontre de paysages et de lieux la rencontre des deux âmes de l'auteur, ainsi que sa capacité à se découvrir à travers la découverte de l'autre, à travers l'"épuisante splendeur" de "naître au monde" (Glissant 1997 [1956]: 21).

Mais ce texte nous ouvre aussi à un dernier type de voyage, celui *de* et *dans* la poésie. Il y a une relation directe entre le voyage (ou le mouvement) et la poésie, entre la géographie spatiale et ce que l'on pourrait appeler une géographie linguistique et poétique. Glissant écrit:

> Le poème offre au lecteur un espace qui satisfait son désir de bouger, d'aller hors de lui-même, de voyager par une terre nouvelle, où pourtant il ne se

> sentira pas étranger. […] Tel est l'exercice critique par lequel, consultant l'univers du poète, j'éprouve du même coup mon univers, que je sens (ou ne sens pas) solidaire du sien (Glissant 1997 [1956]: 39).

Le voyage de la poésie s'accomplit donc à la fois dans le déplacement du lecteur à l'intérieur de l'univers de l'auteur et dans les relations entre les poèmes eux-mêmes. Mais il s'agit également d'un voyage du monde à la poésie, dans lequel nous lisons dans la différence entre les paysages la différence entre les poétiques.

Michael Dash, l'un des traducteurs anglais de Glissant, indique que c'est précisément à partir de ce texte qu'émerge "the need to liberate the Caribbean as a docile referent, to give full expression to the 'primordial chaos' of Caribbean landscape" (Dash 1995: 150) et d'établir une corrélation entre le paysage et l'histoire, mais aussi entre le paysage et le mot. Comme l'écrit Dash:

> In attempting in the fifties to settle the troubling question of poetic form, […] Glissant reacted strongly against the organization of space and time he sensed in Europe, the predictable rhythm of the seasons, the symmetrical organization of cultivated land, and the pastoral vision of harmony and order. […] This statement establishes a clear link between poetics and landscape (Dash 1995 : 30-31).

Pour Glissant, la géographie organisée de l'Europe correspond à une cartographie de sa poésie: la littérature caribéenne, quant à elle, ne peut naître que de l'élan, de l'emportement, comme ses terres. Dans le mouvement perpétuel des vagues de la mer, dans l'instabilité des terres caribéennes, la parole de Glissant nous apprend ainsi à lire le mouvement et l'instabilité créatrice des littératures des îles.

1. Les échos de la multiplicité

Au départ de ces deux textes, nous avons deux mouvements inverses: l'"aller" de Glissant de la Martinique à Paris et le "retour" de Césaire de Paris vers sa terre natale. Cependant, ces deux itinéraires opposés du point de vue géographique ne sont que deux étapes du même voyage, du même périple existentiel: la découverte de soi et de l'autre qui mènera à la découverte de l'africanité et au développement de la conscience de la négritude pour Césaire, et à la découverte de la diversité et au développement de la conscience du Tout-monde pour Glissant (voir: Glissant 1997).

À ces voyages, à ce mouvement, s'ajoutent les déplacements, les allers-retours de ces textes entre les langues. Nous avons déjà eu l'occasion d'écrire combien la traduction – et les traductions – de l'œuvre de Glissant peuvent contribuer à dévoiler l'essence des concepts qu'il a exposés (voir: Sofo 2020), avec ce jeu de variation dans la répétition qui permet de lire en filigrane toute la trame du texte, de faire écho aux "échos de la multiplicité" qui habitent la traduction et dont Glissant lui-même parle dans un passage de *La Cohée du Lamentin* intitulé "Traduction, Relation":

> Traduire s'exerce aujourd'hui comme une mise en rapport de totalités dont il faut toujours prendre soin de dire qu'elles ne seraient pas totalitaires. Alors, nous ne franchissons pas seulement la distance d'une langue à une autre, nous entrons dans le mystère d'une multirelation où toutes les langues du monde, ou audibles ou secrètes, trament ensemble des chemins qui sont autant d'échos. Des échos de la multiplicité.
>
> Non plus un cours linéaire d'un point à un autre, d'une seule langue à une seule langue: toute traduction entre désormais dans le rhizome des imaginaires, qui se relaient et se plaisent vraiment à être (et d'être) multilingues (Glissant 2005: 143).

Si cela est vrai pour toute traduction, cela l'est encore plus pour une œuvre structurellement ouverte à la diffraction comme celle de Glissant. Glissant accordait une grande confiance à la traduction, qu'il considérait comme "créatrice, productrice de sens nouveau", parce qu'elle "crée aussi des catégories et des concepts inédits, elle bouscule des ordres établis" (Glissant 2005: 143).

Cependant, aucun texte n'a été davantage "créé" par ses traductions que le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Après avoir été publié dans la revue *Volontés* en 1939, la première publication en volume n'advient que pour la publication à Cuba (1943), dans la traduction en espagnol de l'anthropologue Lydia Cabrera, même si ce texte s'écarte parfois profondément de l'original (voir Seligmann 2022). La première traduction anglaise est également très intéressante, car la version bilingue anglais-français publiée en 1947 chez Brentano est en fait très différente de l'original de 1939 et de la version française publiée quelques mois après la traduction, et marque ainsi une étape nouvelle dans l'évolution génétique du texte.

Le voyage, dans son sens physique, a également joué un rôle dans cette évolution, car on sait qu'un autre voyage, celui de Césaire et de sa femme Suzanne Roussi en Haïti où ils ont séjourné quelques mois, a beaucoup

influencé la rédaction de la deuxième version, ainsi que tout le parcours poétique de Césaire. L'évolution ne s'arrête pas là, puisqu'en 1956 paraît la version dite définitive, ce qui nous amène à percevoir le *Cahier* de Césaire comme un palimpseste en constante évolution. Cette dynamique est encore compliquée par les traductions de l'œuvre en différentes langues, chacune offrant des lectures différentes de cette œuvre et des voies qu'elle a ouvertes en poésie, générant d'innombrables réécritures qui ne font que prolonger le voyage de ce texte, engendrant sans cesse de nouveaux allers et de continuels retours.

Ces deux textes sont ainsi un excellent exemple de la manière dont la lecture de la fluidité de tout texte peut nous en apprendre davantage sur l'identité d'un texte que n'importe quelle version originale ou définitive. De même, ils nous montrent comment le mouvement, le voyage, la fuite même, deviennent souvent une manière de découvrir un "soi" qui ne se révèle que dans la confrontation à l'autre et à l'ailleurs, surtout dans les œuvres de celle qu'on définit aujourd'hui la "littérature-monde" (Le Bris, Rouaud 2007).

Pour Césaire et son *Cahier* se révèlent fondamentales la rencontre avec Paris et les étudiants africains, en particulier Senghor, qui arrivent comme lui dans la métropole en 1931; la rencontre fortuite avec la péninsule croate Martinska, entre 1935 et 1936 ; la rencontre avec Breton en 1941; la rencontre avec Haïti en 1944, "où la négritude se mit debout pour la première fois" (Césaire 1983: 24).

Pour Glissant, l'arrivée à Paris est la découverte d'un monde auquel il est à la fois intimement attaché et totalement étranger. Cette terre à laquelle il appartient par sa nationalité, mais qui bouleverse toutes ses perceptions, jusqu'à celle de la mer qui devient soudain un abîme glacé. C'est par son regard, mais aussi par ses mots, que Glissant parvient au fil du temps à réunir les deux rives de l'océan, Paris devenant une île qui rayonne et diffracte, ses trottoirs devenant le prolongement de la lave des volcans martiniquais.

C'est à travers ces allées et ces retours que Césaire et Glissant découvrent et expriment en poésie la quintessence des littératures antillaises, que Glissant a très bien résumé dans cette formule qui ouvre *Soleil de la conscience*: "le regard du fils et la vision de l'Étranger" (Glissant 1997 [1956]: 14).

Bibliographie

Arnold, Albert James (2013), "Introduction », *The Original 1939 Notebook of a Return to the Native Land*, Aimé Césaire, éd. et trad. angl. de Albert James Arnold, Clayton Eshleman, Middletown, CT, Wesleyan University Press: XI-XXII.

Baudot, Alain (1993), *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*, Toronto, Éditions du GREF.

Césaire, Aimé (1939), "Cahier d'un retour au pays natal", *Volontés*, 20: 23-51.

Césaire, Aimé (1943), *Retorno al país natal*, tr. esp. de Lydia Cabrera, La Havane, Molina y Compañía.

Césaire, Aimé (1947), *Cahier d'un retour au pays natal / Memorandum on My Martinique*, tr. angl. de Lionel Abel et Yvan Goll, New York, Brentano's.

Césaire, Aimé (1983), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.

Combe, Dominique (2013), *Aimé Césaire: Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, PUF.

Dash, Michael (1995), *Édouard Glissant*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dumayet, Paul (1957), "entretien avec Édouard Glissant », *Lecture pour tous*. [23/04/2023] http://www.eduoardglissant.fr/video2.html

Fratta, Carla (1999), "Quelques réflexions rhétoriques et stylistiques sur les "Poétiques" d'Édouard Glissant", *Poétiques d'Édouard Glissant: Actes du colloque international "Poétiques d'Édouard Glissant", Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1988*, ed. Jacques Chevrier, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne: 203-212.

Gauvin, Lise (1999), "L'Imaginaire des langues: tracées d'une poétique", *Poétiques d'Édouard Glissant: Actes du colloque international "Poétiques d'Édouard Glissant", Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1988*, ed. Jacques Chevrier, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne: 275-284.

Gil, Alex (2011), "Bridging the Middle Passage : The Textual (R)evolution of Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 38/1: 40-56.

Glissant, Édouard (1997 [1956]), *Soleil de la conscience*, Paris, Gallimard.

— (1997 [1969]), *L'Intention poétique: poétique II*, Paris, Gallimard.

— (1996), *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard.

— (1997), *Traité du Tout-monde: poétique IV*, Paris, Gallimard.

— (2005), *La Cohée du Lamentin*: poétique V, Paris, Gallimard.

Le Bris, Michel; Rouaud, Jean, dir. (2007), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.

Seligmann, Katerina Gonzalez (2022), "Fidélité "déviante": Aimé Césaire traduit par Lydia Cabrera", *Revue italienne d'études françaises*, 12. [30/06/2023] http://journals.openedition.org/rief/9643.

Sofo, Giuseppe (2018), *I sensi del testo: scrittura, riscrittura e traduzione*, Rome, NovaLogos.

— (2020), "L'Archipel de la traduction: Glissant au prisme de la traduction, la traduction au prisme de Glissant", *TRANS-: Revue de littérature générale et comparée*, 25. [30/06/2023] http://journals.openedition.org/trans/3379.

Giuseppe Sofo est enseignant-chercheur (Rtd/B) en Langue française et traduction à l'Université Ca' Foscari de Venise. Il est titulaire d'un doctorat avec label européen de l'Université d'Avignon et de La Sapienza, Rome. Il a été boursier de l'Université franco-italienne et du DAAD, et a enseigné dans plusieurs universités en Italie, en France et aux États-Unis (Urbino, L'Aquila, Parme, Avignon, Dickinson College). Il a publié les monographies *I sensi del testo : Scrittura, riscrittura e traduzione* (Novalogos, 2018) et *Les éclats de la traduction : Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire* (Éditions Universitaires d'Avignon, 2020), il a co-dirigé avec Giuliano Rossi un recueil d'essais sur la traduction (*Sulla traduzione*, Solfanelli, 2015) et avec Anne Emmanuelle Berger un numéro de revue consacré au "Genre de la traduction" (*de genere*, n° 5, 2019), et il a traduit du théâtre, de la prose et de la poésie du français, de l'anglais et de l'allemand vers l'italien. | Giuseppe Sofo is a Tenure-track Assistant Professor (Rtd/B) in French Language and Translation at Ca' Foscari University, Venice. He holds PhD and Doctor Europaeus degrees from Avignon Université and La Sapienza, Rome. He has been a fellow of the Université Franco-Italienne and DAAD, and has taught at several universities in Italy, France and the United States (Urbino, L'Aquila, Parma, Avignon, Dickinson College). He has published the monographs *I sensi del testo: Scrittura, riscrittura e traduzione* (Novalogos, 2018) and *Les éclats de la traduction: Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire* (Éditions Universitaires d'Avignon, 2020), and co-directed with Giuliano Rossi a collection of essays on translation (*Sulla traduzione*, Solfanelli, 2015) and with Anne Emmanuelle Berger a journal issue dedicated to the "Genre of Translation" (*de genere*, n° 5, 2019), and he has translated theatre, fiction and poetry from French, English, and German into Italian.

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

Il pensiero nomade ne *Le transizioni* di Pajtim Statovci

The Nomadic Thought in *Crossing* by Pajtim Statovci

Daniela Lama
Università Suor Orsola Benincasa, Italy

Sommario | **Abstract**

Il contributo si propone di esplorare i temi contenuti nel racconto dell'*Esodo*, intesi come figure di lunga durata nella tradizione occidentale, tramite l'indagine di un esempio letterario contemporaneo: il romanzo *Le transizioni* di Pajtim Statovci. L'analisi mira a dimostrare come il romanzo rifletta il pensiero nomade, di matrice deleuziana, attraverso una reinterpretazione dei passaggi dell'*Esodo* condotta mediante la lente filosofica di Walzer; ne emerge un'opera che riflette profondamente sulla natura dell'identità, in una prospettiva influenzata dal pensiero di Nietzsche che permea l'intera narrazione e offre una visione complessa delle trasformazioni umane e sociali. In particolare, si esamina la concordanza tra romanzo e racconto biblico alla luce della lettura proposta da Walzer nel suo saggio *Esodo e rivoluzione*; e attraverso la prospettiva della "filosofia della differenza" formulata da Deleuze, che considera il "pensiero nomade" come un'entità comune a qualsiasi "soggetto minoritario", aggettivo, quest'ultimo, che riguarda tanto i personaggi di Statovci, quanto il popolo di Israele durante l'Esodo. I soggetti minoritari sono quelli che si spostano, sono quelli che reiterano l'Esodo, che per propria natura nomade sono in movimento – anche solo col pensiero. Questi soggetti sono coloro che innervano la differenza nel nostro mondo, caratterizzano l'eterogeneità e agevolano l'evoluzione della società umana, poiché "Non vi è divenire se non minoritario" (Deleuze, Guattari, ed. 2003: 170). Di evoluzione, nel senso di passaggio da una condizione di popolo nomade a una di nazione, racconta l'*Esodo* biblico illustrato da Walzer; nel suo testo l'*Esodo* è un modello, una storia che rende possibile la narrazione di altre storie; come accade per il romanzo che andremo a raccontare. Attraverso il protagonista, Bujar, lo scrittore esplora il concetto di "divenire" come nucleo centrale dell'identità. Bujar è presentato come "diveniente", tale concetto suggerisce un processo di costante cambiamento e creazione, sfidando le nozioni tradizionali intorno all'identità del soggetto. Nel contesto del romanzo, questo divenire è reso complesso dall'interazione con Agim, co-protagonista e figura cruciale nel racconto. Statovci – senza esplicitarlo, ed è questa una delle proposte di lettura del saggio – alterna le voci narrative dei due personaggi, sottolineando una metamorfosi nascosta: Bujar diviene Agim. Ciò genera ambiguità narrative, che trovano spiegazione solo alla fine. Il legame tra i due personaggi e il viaggio che intraprendono assumono dimensioni simboliche, richiamando la narrazione esodica, in cui Agim presenta tratti che richiamano il ruolo di Mosè e, come il profeta, è destinato a morire prima di arrivare alla "terra promessa". | This contribution aims to explore the themes contained in the narrative of the *Exodus*, understood as enduring figures in the Western tradition, through the investigation of a contemporary literary example: Pajtim Statovci's novel *Crossing*. The analysis seeks to demonstrate how the novel reflects the nomadic thought, influenced by Deleuzian philosophy, through a reinterpretation of the passages of the *Exodus* conducted

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10514 | 104-131

through the philosophical lens of Walzer. The writer's work emerges as a piece that profoundly reflects on the nature of identity, in a perspective influenced by Nietzschean thought that permeates the entire narrative and offers a complex view of human and social transformations. In particular, the concordance between the novel and the biblical story is examined in light of Walzer's reading proposed in his essay *Exodus and Revolution* and through the perspective of Deleuze's "philosophy of difference". This philosophy considers the "nomadic thought" as a common entity for any "minority subject," a term that applies to both Statovci's characters and the people of Israel during the Exodus. Minority subjects are those who move and reiterate the Exodus, and due to their nomadic nature, they are in motion – even just in thought. These subjects are the ones who infuse difference into our world, characterize heterogeneity, and facilitate the evolution of human society, as "There is no becoming if it is not minor" (Deleuze, Guattari, ed. 2003: 170). The biblical Exodus, as illustrated by Walzer, speaks of evolution in the sense of transitioning from a condition of nomadic people to that of a nation; in his text, the *Exodus* serves as a model, a story that makes the narration of other stories possible, as is the case with the novel analysed here. Through the protagonist, Bujar, the writer explores the concept of "becoming" as the central core of identity. Bujar is presented as "becoming," a concept that suggests a process of constant change and creation, challenging traditional notions of the subject's identity. In the context of the novel, this becoming is complicated by the interaction with Agim, a co-protagonist and a crucial figure in the story. Statovci – without explicitly stating it, and this is one of the proposed readings of the essay – alternates the narrative voices of the two characters, highlighting a hidden metamorphosis: Bujar becomes Agim. This generates narrative ambiguity, which is only explained at the end. The bond between the two characters assumes symbolic dimensions, recalling the exodus narrative, in which Agim exhibits traits reminiscent of the role of Moses and how the prophet is destined to die before reaching the "promised land".

Parole chiave | **Keywords**

Esodo, Statovci, Deleuze, Walzer, Nietzsche | Exodus, Statovci, Deleuze, Walzer, Nietzsche

Nel contesto dello studio a cui il volume ci richiama, l'*Esodo* emerge come elemento chiave di analisi, rappresentando in modo distintivo la condizione umana nella sua precarietà e costante mutamento. In un mondo in cui l'umanità ha attraversato continenti e dislocazioni culturali sin dai tempi più antichi, il racconto biblico si rivela un simbolo pregnante capace di dare voce alle esperienze e alle sfide della contemporaneità. Attraverso un'analisi interdisciplinare si delinea questo itinerario di studio che abbraccia la letteratura e la filosofia, in un tentativo di svelare la complessità e la rilevanza di questa tematica nella cultura europea e nelle sue discendenze.

Le transizioni di Pajtim Statovci, scrittore "senza patria", di origine kosovara e appartenente alla diaspora albanese – il cui percorso di vita

è stato segnato dalla fuga dalla sua terra natale a causa dello scoppio della guerra in Jugoslavia nel 1992 – si inscrive proprio in questa multiforme elaborazione e si palesa come *exemplum* nei confronti della questione a cui il fascicolo ci convoca, poiché attraverso l'indagine del saggio di Walzer che decostruisce la struttura simbolica dell'*Esodo*, il confronto con Statovci rivela che il romanzo in analisi contiene tutti i principali passaggi del libro biblico.

1 Il pensiero nomade e Pajtim Statovci

"Pensiero nomade" è il titolo che Deleuze, nel 1972, sceglie per il suo intervento in occasione di un convegno il cui tema centrale era il valore e il significato della filosofia di Nietzsche a più di settant'anni dalla sua scomparsa. Ciò che Deleuze sottolinea a più riprese è che il filosofo tedesco ha rivendicato per se stesso e per i suoi lettori "un certo diritto al controsenso" (ed. 2007: 319), facendo del pensiero una "potenza nomade", una "macchina da guerra" che guasta tutti i codici e non si lascia "ricodificare". Ed è per i giovani, scriveva all'epoca della ripubblicazione dell'opera di Nietzsche, la più bella eredità che potesse lasciare loro (319-ss; cfr. Mautone 2017). Così concepito, il pensiero nomade rappresenta la peculiarità del soggetto diveniente, poiché caratterizza la sua diversità ed esprime, secondo il vocabolario filosofico di Deleuze: la "potenza" del soggetto in continuo divenire.

> Ecco forse la massima profondità di Nietzsche, la misura della sua rottura con la filosofia [...]: aver trasformato il pensiero in una macchina da guerra, aver trasformato il pensiero in una potenza nomade. E anche se il viaggio è immobile, anche se lo si fa sul posto, [...] dobbiamo chiederci quali sono i nostri nomadi oggi, chi sono veramente i nostri nietzschiani (Deleuze 2007: 329).

Pajtim Statovci è uno di quei giovani che godono dell'eredità nietzschiana indicata dal pensatore francese. Nei suoi romanzi, tradotti in italiano da Nicola Rainò per i tipi di Sellerio, troviamo un interessante approdo delle filosofie contemporanee, che rivelano come il ripensamento dell'individuo e della società costituisca un punto nodale adatto per affrontare le sfide e le mutazioni peculiari del contesto attuale. Nato nel 1990, Statovci ha esordito nel mondo letterario nel 2014,

a ventiquattro anni, con il romanzo *Kissani Jugoslavia*, successivamente, nel 2016, ha pubblicato *Tiranan sydän*, seguito poi dal suo più recente lavoro *Bolla*, uscito nel 2019, che ha ricevuto il prestigioso *Finlandia Prize* (*Finlandia-palkinto*), consacrando lo scrittore come il più giovane autore ad aver ottenuto questo riconoscimento. Tuttavia, è con il suo secondo lavoro, *Tiranan sydän*, tradotto in italiano con il titolo *Le transizioni* (2020), che Statovci si afferma a livello internazionale come una delle voci più interessanti della letteratura contemporanea. Grazie alla candidatura per il *National Book Award* e alla conquista del *Toisinkoinen Literature Prize*, i diritti di traduzione dei romanzi di Statovci sono stati venduti in ben 20 diverse aree linguistiche; e i suoi lavori hanno suscitato ampi consensi presso autorevoli giornali del mondo anglofono, come *The Guardian* e *The New Yorker*, ricevendo altresì recensioni positive in Italia e nel resto d'Europa.

Tiranan sydän, letteralmente 'il cuore di Tirana', segue l'abbandono della casa paterna da parte di due giovani ragazzi, Bujar e Agim, che intraprendono un viaggio per fuggire dall'Albania, ma anche dall'identità decisa una volta per tutte: Agim è un travestito, un ragazzino che sin da quando ci viene presentato si differenzia da Bujar per la sua identità di genere fluida; i due migrano con il desiderio di arrivare in Italia, in Europa: "l'Europa era la nostra America" (ed. 2020: 72), scrive Statovci, intendendo l'America come terra delle opportunità e di conseguenza l'Europa come la 'terra del latte e del miele' cercata nell'*Esodo*:

> tutti volevano essere europei, appartenere alla famiglia europea, stare dall'altro lato di quella barriera invisibile ma impenetrabile, là dove, all'avanguardia dell'umanità, gli uomini erano uomini (72-73).

Sul piano dell'appartenenza a una etnia, a un popolo, è da rilevare come questi ragazzini si sentano europei e, di conseguenza, costretti nella loro appartenenza nazionalistica. Sono 'uomini nuovi', per loro la terra promessa è un luogo ampio e diversificato: l'Europa che contiene lingue e culture diverse, differenze di ogni ordine e grado a cui questi ragazzi sentono di appartenere. Sentono, con la forza tipica della gioventù, di appartenere "all'avanguardia dell'umanità".

2 I passaggi principali dell'*Esodo* ne *Le transizioni di Statovci*

Oppressione, Liberazione-Fuga, Patto, Lotta-Trasformazione, Nuova Società, Ritorno sono le principali categorie concettuali indicate da Walzer nell'*Esodo*. Per il filosofo, la narrazione biblica è concepita come racconto della liberazione ed è venuta a configurarsi quale "schema" ideale e regolativo del cambiamento, uno schema non universale ma "reiterabile" che si struttura in una forma ben determinata (cfr. Walzer, ed. 1986: 14-15; Casadei 2010: 497-515). Tale "schema" è rintracciabile anche in Statovci, in quanto il romanzo contiene tutti gli elementi indicati da Walzer, oltre al ruolo significativo del Mare, che, sebbene assente nella prospettiva di *Esodo e rivoluzione*, riveste un ruolo cardinale in entrambe le narrazioni.

2.1 La nozione di Oppressione

Per Walzer nell'*Esodo* il processo rivoluzionario ha la sua origine in Egitto dove regna un'ingiustizia diffusa, figlia del dominio politico, dello sfruttamento, dell'oppressione e della tirannia, ingiustizia che fa della narrazione biblica una sorta di archetipo dell'oppressione (cfr. Walzer, ed. 1986: 14-15; Casadei 2010: 50). Questo nesso concettuale di tirannia-oppressione dalla quale liberarsi lo si trova in molte recensioni al romanzo di Statovci, dove ciò che colpisce è l'uso di certi termini walzeriani, come in questa di Kapka Kassabova sul *The Guardian*: "Il romanzo amplia e complica il tema centrale della rivolta giovanile – contro l'appartenenza convenzionale, le identità predeterminate, le nazionalità, le famiglie, le origini, contro la vita predetta da una tirannia" (Kassabova 2019, t.m.).

L'oppressione, nel romanzo, deriva dal disfacimento della politica territoriale albanese che va di pari passo con quella della famiglia del protagonista. Mentre l'Albania post-comunista scivola nel collasso sociale, con i bambini rapiti dai trafficanti di organi e la tratta delle schiave sessuali, i due ragazzi sentono di vivere

> fuori dal tempo, in un pezzo di terra insignificante [...]. La discarica europea, il fanalino di coda dell'Europa, la prigione a cielo aperto più grande d'Europa (Statovci, ed. 2020: 72-73).

Entrambe queste distruzioni esterna e interna, politica e familiare si trasformano in qualcosa di soffocante: c'è il sole, la polvere, lo sporco,

il padre che non riesce più a respirare a causa di un tumore. Il funerale del padre in Kosovo è l'apice di questa oppressione:

> […] trasportammo la bara ai margini della tomba. Attorno aleggiava un tanfo che era un misto di frutta marcia, formaggio stagionato troppo a lungo, piedi sporchi; mio padre era rimasto a marcire per giorni in un catafalco rovente. […] C'era solo vuoto, silenzio, un vuoto buio nel mezzo di una giornata inondata di sole, in cui si sentivano uomini che trattenevano il respiro come stessero assistendo a un'eclissi solare e avessero paura di entrare in un crepuscolo eterno (ed. 2020: 67).

E ancora:

> Sembrava che nei kosovari la speranza fosse stata cancellata per sempre. Vivevano nella paura del domani, ed erano arrabbiati, arrabbiati con i serbi, coi croati, con gli zingari, e pensai a cosa doveva accadere, cosa mai doveva cambiare, quante guerre avrebbero dovuto combattere mio zio e quelli che, come lui, sognavano una grande e invincibile Albania di cui sentirsi soddisfatti e fieri. Ma come puoi essere fiero di qualcosa che ancora non ti appartiene? (ed. 2020: 62-63).

Con questa domanda capiamo che il narratore Bujar non è Mosè che libera il popolo e se stesso attraverso la fuga, rappresenta, invece, i figli di Israele che si domandano come e se possono essere liberati: è il popolo dubbioso che mormora contro Mosè (Cfr. CEI, ed. 2008: *Es.* 16, 2).

Il senso di oppressione opera nell'intero romanzo, all'interno del quale si riscontrano rare pause narrative rappresentate dalle storie di folklore raccontate dal padre, sotto forma di fiabe. Questi momenti offrono un gradito conforto rispetto alla prosa cruda e realistica dominante. I racconti del padre si collocano in una dimensione rituale, al pari dei brani dell'*Esodo* in cui si raccontano la nascita delle consuetudini per il nascente popolo ebraico; un esempio si trova nella descrizione dell'osservanza della festa chiamata *Pesach* (Pasqua)[1]. Queste pratiche rituali, come la preparazione degli azzimi, che ciclicamente si rinnovano, appartengono alla costruzione dei costumi del popolo di Israele, così come la ripetizione delle storie tramandate dal padre di Bujar contribuisce a stabilire una tradizione familiare che lega i figli alla loro patria natia. Le storie del padre creano spazi di respiro in Bujar e nel lettore. Il padre per il protagonista incarna la patria, tutto ciò che porta il ragazzo ad amare il suo paese: egli contiene tutte le storie mitiche e le 'invasa' in Bujar. Durante la fuga, però, il figlio

gradualmente comprende che le storie raccontate dal padre non sono completamente vere, portandolo a riflettere sul fatto che la narrazione è sempre un'invenzione e che la menzogna è un modo per rappresentare il mondo.

2.2 Liberazione – Fuga

Nel secondo libro del *Pentateuco* la liberazione degli ebrei dall'oppressione egizia e il loro cammino verso una terra promessa, ancora sconosciuta, avviene per opera di Mosè. Questo movimento esodico, nel significato letterale di avanzamento nello spazio e nel tempo, rappresenta un paradigma di trasformazione che trova la sua profonda motivazione nella fuga (cfr. Walzer, ed. 1986: 89; Casadei 2010: 500-01). L'Esodo assume così le caratteristiche di una 'rivoluzione' intesa come 'trasformazione' radicale, come 'rovesciamento' di un ordine esistente che scardina l'orizzonte delle possibilità e innesca la tensione tra il modo in cui le cose stanno e il modo in cui potrebbero stare.

Nell'opera di Statovci, se non è Bujar il liberatore, poiché è assimilabile al "popolo", allora chi ha il compito di liberarlo e organizzare la fuga?

Nella narrazione del romanzo che Giorgio Fontana definisce "una forma postmoderna di romanzo di formazione" e, in modo particolarmente interessante, "una forma terminale di romanzo di formazione" (Fontana, Manzon 2020) che coinvolge Bujar e il suo brillante amico travestito Agim, è proprio quest'ultimo ad assumere tale ruolo emancipatorio, poiché egli è colui che propone e organizza la fuga da una realtà oppressiva.

Secondo Sarah Gilmartin, Agim è un personaggio complesso "le cui lotte con l'identità, l'autostima, la sessualità e il genere lo portano a maturare come un nomade auto-conservatore, che manifesta la sua amarezza su coloro che lo circondano". […] Allo stesso tempo, sentiamo la lotta – la solitudine, la perdita e degrado – che lo hanno condotto a tale stato. In un libro più convenzionale, Agim potrebbe lasciarsi alle spalle la cultura bigotta in Albania e trovare la felicità in una società occidentale tollerante. Ne *Le transizioni*, trova amore e accettazione in luoghi di tutto il mondo, ma non è mai abbastanza", conclude Gilmartin (cfr. 2019, t.m.).

La ragione che sottende questo 'mai abbastanza', però, non risiede, come afferma Gilmartin, nelle difficoltà che emergono dall'interno della sfera sessuale. Le identità dei personaggi dell'autore non sono costruite

su questo conflitto. Statovci, in diverse interviste[2], dice di non essere in alcun modo interessato a creare personaggi tormentati dalla loro sessualità, sottolineando che la lingua in cui scrive, il finlandese, grazie alla presenza del genere neutro, gli permette di muoversi in una sfumatura di significato che non richiede esplicitazione: "In finnico [...] non esiste il pronome che distingue il genere, 'hän' equivale a lui e lei. Nei personaggi e nei temi abbiamo cercato di mantenere tale ambiguità" (Santoro 2020: 23). Pertanto, Agim, che si veste da ragazza fin da giovane, emerge come un personaggio che manifesta una naturale disinvoltura nei confronti delle proprie inclinazioni, infatti, quando Bujar commenta ad un quattordicenne Agim che "sembra una ragazzina", la reazione dell'amico è piena di soddisfazione come di chi sia stato finalmente riconosciuto:

> Ha raccolto a crocchia i lunghi capelli neri, indossa una maglietta della sorella minore e una calzamaglia aderente sulle gambe snelle. Sembra proprio una ragazzina, e quando glielo dico Agim sorride a labbra strette e stiracchia le lunghe braccia come una volpe con la pancia piena, anche se io volevo dirgli che è proprio quello il motivo per cui viene preso in giro e picchiato a scuola (ed. 2020: 37).

Dato che Agim reagisce in modo positivo, mostrandosi a proprio agio, il protagonista insiste: "Perché non ti vesti in maniera normale?, gli ho chiesto tante volte. Perché non ti vesti come me?" (ed. 2020: 37).

A questa domanda provocatoria il ragazzo risponde:

> Mi spiace per il tuo papà [riferendosi allo stadio terminale della malattia] e le parole gli escono fuori da una tale profondità, e con tanta fatica, che finisce per commuoversi per il suo stesso cordoglio. Poi distribuisce le carte e cominciamo a giocare (ed. 2020: 38).

La risposta di Agim alla domanda pregiudiziale di Bujar rivela un aspetto significativo della sua personalità: una dimostrazione di forza interiore e maturità emotiva, che si riflette nella sua capacità di affrontare il commento offensivo con gentilezza e comprensione. Mentre il protagonista esprime il desiderio che l'amico si conformi agli stereotipi di genere tradizionali, Agim reagisce con una complessità di pensiero e un'intensa emozione che dimostrano la sua consapevolezza di fronte all'intolleranza.

Tale passaggio ci offre una prospettiva sulle emozioni e le esperienze dei personaggi, mettendo in risalto la forza indomita di Agim, la quale si manifesta anche nella ferrea disciplina a cui si sottopone: dall'approccio

maniacale al cibo all'impeccabile dedizione agli studi che contribuiscono a definirlo come uno studente eccezionalmente brillante, ammirato da Bujar. Di conseguenza quando Agim propone la fuga, Bujar decide di seguirlo, inaugurando una trasformazione non solo delle loro vite, ma anche, come vedremo, della loro stessa identità. Questa dinamica risuona con la concezione espressa da Walzer poco sopra, secondo cui il movimento esodico rappresenta un potente paradigma di trasformazione motivato da una fuga.

Inoltre, quella dei due giovani protagonisti è una fuga, una liberazione che scaturisce, come nell'*Esodo*, dal non voler accettare più l'umiliazione. L'episodio che andiamo a citare descrive in particolare la crudeltà e l'abuso subiti da Agim da parte dei suoi genitori, ma è solo un esempio di come l'autore ritragga l'oppressione e la sofferenza vissute dai personaggi nel contesto di una città in guerra e senza un'autorità governativa che protegga i diritti dei cittadini:

> Agim credeva di essere da solo, aveva tirato fuori dall'armadio un vestito rosso, lo aveva indossato ed era andato a guardarsi allo specchio. […] all'improvviso proprio sua madre era comparsa nella camera, e senza dire una parola gli aveva strappato il vestito di dosso, gli aveva sfilato gioielli e scarpe […]. E il padre di Agim si era immediatamente sfilato la cinghia e aveva ordinato al figlio di seguirlo. […] Non mi ha fatto male per niente, mi assicurò, ma quando mi mostrò i segni sulla schiena capii che stava mentendo, aveva la pelle come quella di un pollo arrosto.
>
> Io di qui me ne vado, disse e si rimise la maglietta, gonfiando il petto e trattenendo il respiro, e vorrei che tu venissi con me (ed. 2020: 74).

Qui c'è l'ennesima umiliazione ricevuta e nel popolo-Bujar, nonostante le sue esitazioni, comincia a determinarsi una violenta insofferenza nei confronti di un ambiente così disumanizzante. Sentimenti di rabbia e desiderio di vendetta sono evidenti nella reazione al racconto dell'amico: "Avrei voluto strangolare i genitori di Agim, tagliargli il naso con le forbici e segargli le orecchie, riempirgli la bocca di sabbia e sigillare le narici" (ed. 2020: 74). La determinazione del giovane nel voler andare via e cercare una vita migliore diventa quindi una spinta irresistibile per Bujar che, tuttavia, è ancora indeciso, non si è ancora convinto a seguirlo, per prendere una tale decisione nel romanzo, come nel racconto biblico, è necessario un patto.

2.3 Il Patto

Accanto alla nozione di cambiamento riveste fondamentale importanza nel libro dell'*Esodo* il concetto di Patto quale schema ideale e regolativo, che indirizza e corregge il cammino della nascente nazione ebraica. Durante la marcia nel deserto gli ebrei guidati da Mosè stringono un patto fra loro e con Dio: l'alleanza. In tal modo, il popolo ebraico costituito da tante tribù si costituisce in nazione e si dà nuove leggi (cfr. Casadei 2010: 501).

L'alleanza è "l'invenzione politica del *Libro dell'Esodo*" (Walzer ed. 1986: 53). Carattere fondamentale dell'alleanza mosaica, secondo Walzer, è la bilateralità che rende l'alleanza patto terreno e reiterabile simbolicamente. Mentre l'alleanza di Dio con Abramo, e prima ancora con Noè, era stata unilaterale e incondizionata, l'alleanza mosaica è bilaterale: se il popolo rimarrà fedele ai termini dell'accordo, Dio sarà chiamato a rispettare la sua parte del patto (cfr. Walzer ed. 1986: 55; Casadei 2010: 502): portare il popolo di Israele nella terra di Canaan terminando finalmente l'erranza.

Il Patto tra i due ragazzi consiste nell'essere sempre uniti, senza mai separarsi, convinti che solo in questo modo potranno diventare invincibili e realizzare tutti i loro sogni. Ambiscono a essere rispettati e celebrati, al punto da avere una tale abbondanza di denaro che possa eliminare ogni loro preoccupazione ("avremmo avuto tanto denaro da non sapere cosa farcene"). Per questo, Agim si procura un dizionario di italiano per imparare la lingua, dimostrando determinazione e intelligenza – "e poi avevamo quel dizionario e il cervello di Agim, avevamo un piano e un obiettivo" (ed. 2020: 185).

Se Bujar è il popolo dell'*Esodo*, Agim è Mosè. È il condottiero di Bujar, l'estraneo ma familiare, come l'ebreo-egiziano Mosè per il popolo ebraico. È Agim che propone la fuga, Bujar lo seguirà. È con Agim che Bujar stringe il patto, se rimarrà fedele ai termini della loro alleanza, Agim rispetterà la sua parte: dargli una vita non solo migliore, una vita di "latte e miele" (CEI, ed. 2008: *Es.* 3, 7-16; 13, 3).

Il patto tra i due avviene dopo il racconto di ulteriori ingiustizie subite da Bujar. La madre, perduto il marito, ha perso la voglia di vivere cadendo in una profonda depressione che la condurrà alla demenza. Il ragazzino prova a farla uscire dalla stanza da letto in cui si è rinchiusa abbandonando del tutto i due figli, ma nemmeno la scomparsa della figlia riesce a scuoterla. Bujar immagina la sorella rapita dai trafficanti, vive nella sua

immaginazione tutto il rapimento, la violenza e il viaggio della sorella che smette mano a mano di lottare in un camioncino bianco diretto chissà dove. Quando lo dice alla madre, questa si alza dal letto solo per chiudere le tende della finestra e poi ricasca sul giaciglio "come un sacco di farina sfondato". L'impotenza del protagonista di fronte a questi orrori gli provoca il vomito. Allora va da Agim,

> Camminai fino alla stanza di Agim e dissi: Andiamocene di qui, voglio andarmene, e Agim mi prese la nuca con la mano destra [...] e appoggiò la sua fronte alla mia.
>
> "Andiamo" disse, sorridendo e baciandomi sulla bocca.
>
> Lo allontanai, mi asciugai le labbra con il pollice, ma sentendo ancora l'aroma di ciliegie del suo respiro [...].
>
> "Andiamo" (ed. 2020: 82).

È degno di nota l'aspetto estetico del patto evidenziato in questa scena, caratterizzato dalla posizione fisica dei due protagonisti: fronte contro fronte, con una mano sulla nuca. Inoltre, il bacio assume un ruolo rituale, suggellando la promessa e conferendo un significato simbolico alla loro unione.

In questo momento significativo della narrazione avviene il patto tra Bujar-popolo e Agim-Mosè.

In tale contesto al protagonista viene richiesto di adempiere al patto con un altro essere umano – con l'altro per eccellenza, nel lessico deleuziano. Si delinea quindi una prospettiva che non è teologica, ma spinoziana ed etica, in cui la presenza di Dio, inteso come bene, è riconosciuta ovunque, soprattutto nell'altro e nella natura (*deus sive natura*). In sostanza, il patto tra i due ragazzi si configura come un patto d'amore e comporta l'istituzione di regole; quelle di cui parla Walzer quando descrive i termini dell'accordo tra il popolo di Israele e Dio. Nel libro dell'*Esodo* è Mosè a comunicare le regole rivelate affinché il popolo possa onorare Dio e seguire il suo cammino, ne *Le transizioni* Agim porta con sé le "tavole della legge" rappresentate da un dizionario di italiano, attraverso il quale apprenderanno la lingua che cambierà loro la vita. È sempre Agim a stabilire le norme per il loro modo di vivere in fuga, tra cui il risparmio e la conservazione del denaro, le modalità di riposo, la scelta del cibo e come organizzarsi durante il lungo e faticoso percorso verso Durazzo. Infine, egli guiderà Bujar nell'attraversamento del mare per raggiungere l'Italia.

A metà fra l'Egitto e la Terra Promessa si colloca una svolta

cruciale che ha profonde implicazioni nella cultura giuridica occidentale. Allo stesso modo, a Durazzo, fra l'Albania e l'Italia, si verifica un momento determinante nella vita di questi due ragazzi. Indubbiamente, come osserva Jan Assmann nel suo recente lavoro (*Esodo*, Adelphi 2023): "L'Esodo […] non è soltanto il libro della Bibbia, ma anche il simbolo di ogni atto con cui ci si lascia tutto alle spalle e si abbandona il passato per qualcosa di nuovo, di totalmente altro" (Assmann 2023: 20). Uno spostamento, continua, che non è solo fisico, bensì interiore, chiosando con un commento di Agostino che è per noi pertinente: "*incipit exire qui incipit amare*, 'si dispone a partire chi si dispone ad amare'" (20).

2.4 Lotta – Trasformazione

La lotta nel racconto dell'*Esodo* assume un carattere duplice: da un lato, essa è rivolta contro gli inseguitori egizi, dall'altro, rivela un dissidio all'interno del popolo ebraico. Questo conflitto interno, tuttavia, è insito nella loro stessa identità, poiché il nome Israele, come riportato in *Genesi* 32,9, significa 'colui che lotta con Dio', in riferimento al celebre episodio biblico in cui Giacobbe lotta con un angelo e viene ribattezzato per l'appunto Israele.

La lotta interna è quella che produce il cambiamento del popolo ebraico: senza lotta le tribù non diverrebbero "nazione". Senza lotta il popolo come l'individuo non si modifica, non si trasforma, non diviene. Nella sua lettura Walzer si concentra sulla lunga marcia nel deserto e sul processo educativo che il popolo ha affrontato, che ha portato a una trasformazione spirituale e culturale significativa. Quando Mosè scende dal monte Sinai per tornare nella comunità con le tavole della legge, il suo intento è quello di fornire loro un codice, vuole 'codificarli'; e alla codificazione, secondo Deleuze, si oppone il gruppo nomade: quest'ultimo è un'unità non amministrata, una "macchina da guerra" che opera una "deterritorializzazione". I nomadi sono difatti coloro che "vengono da fuori", che si muovono alla "periferia del potere", e che si sottraggono alle "pratiche di identificazione". Ponendosi in contrapposizione a una forma di dominio che ingloba ogni specie di relazione in un enorme "apparato funzionale" (l'apparato burocratico descritto da Kafka ne *Il Castello*, seguendo l'esempio che ne fa Deleuze), nel gruppo nomade nessuno assolve a una funzione, ma tutti "remano assieme". Remare assieme, scrive il filosofo, "significa condividere, spartire qualche cosa, a prescindere da ogni legge,

da ogni contratto, da ogni istituzione". Le forze nomadi, dunque, non si lasciano assorbire nei dispositivi di dominio, ma ne fuoriescono costitutivamente, sfuggendo alla presa del potere e dando luogo a "un movimento di deriva" (cfr. Deleuze, ed. 2007: 325-ss; Mautone 2017), come fa il popolo di Israele e come accade ai nostri giovani protagonisti.

Mosè si trova a dover fronteggiare il popolo in diverse occasioni, quando questo non segue i suoi consigli o le nuove leggi, o quando manifesta insoddisfazione per aver lasciato l'Egitto: "Ho sentito il mormorio degli israeliti" (ed. 2008: *Es.* 16, 12; cfr. CEI, ed. 2008: *Es.* 16, 6-10; *Num.* 14, 2-27-29-30-36-37). Nel romanzo la Lotta-Trasformazione del protagonista inizia seguendo lo schema deleuziano appena descritto: Bujar è colui che si ribella alle nuove leggi di Agim, colui che vuole tornare sempre indietro, è il popolo che mormora lungo tutta la fuga:

> Allora cominciai a pensare a quanto infantile e irresponsabile fosse stata la nostra partenza, non avevamo un posto in cui stare e nemmeno la più pallida idea di dove saremmo potuti andare [...]; io sarei voluto tornare a casa da mia madre, che ne sentivo già la mancanza, che non avevo preso sul serio la nostra decisione di andarcene, che pensavo saremmo stati via qualche giorno [...]; che saremmo tornati a casa dopo aver capito che non c'era nulla da fare (ed. 2020: 148-49; 152).

Ed è anche colui che, come il gruppo nomade descritto da Deleuze, si oppone alla codifica e si sottrae alle pratiche di identificazione. Un esempio significativo riguarda l'identità sessuale: la sera Agim leggeva brani da alcuni libri che aveva rubato, oppure ripeteva frasi dal dizionario di italiano. Una sera come tante, Agim fece scivolare la mano nei pantaloni di Bujar: "la sensazione fu magnifica, chiusi gli occhi e non mi venne in mente nemmeno per un momento di chiedergli di smettere. Vivemmo così per settimane" (ed. 2020: 185). Per tutto il libro, conosciamo le preferenze di Agim, mentre quelle di Bujar non emergono chiaramente, ma non ci sono indizi che suggeriscano un'attrazione di Bujar verso Agim; anzi, lo tratta come un semplice amico, senza indulgere mai ad una intimità che possa essere considerata ambigua. Il travestirsi del compagno, come precedentemente citato, in qualche modo lo fa sentire a disagio, per cui, sorprende il lettore che si lasci sedurre da Agim, anche se il modo in cui lo racconta e la delicatezza delle pagine seguenti ci parlano di un innamoramento da parte di Bujar che sorprende il personaggio stesso. Nonostante questo, dopo qualche pagina di racconto troviamo una scena esemplificativa dell'opposizione alle pratiche di identificazione:

> "C'è una cosa che vorrei chiederti".
>
> "Che cosa?" chiese lui lentamente, come se già sapesse che era qualcosa su cui avevo meditato per mesi, per anni.
>
> "Sei…" iniziai. "Frocio?" riuscii a tirar fuori di bocca, e subito dopo provai un immenso sollievo, perché glielo avevo finalmente chiesto senza mezze misure, e le sue uniche alternative erano rispondere o non rispondere, ma non poteva più evadere la questione".
>
> "Per me non è un problema, se lo sei", continuai. "Ma io non lo sono. Lo sai, vero? Nonostante quello che facciamo la sera" (ed. 2020: 187).

Il fatto che Bujar ponga questa specifica domanda ad Agim rivela la "sua" resistenza a essere soggetto a una codifica. Per quanto le azioni compiute possano far supporre il contrario, egli desidera immediatamente sfuggire alla pratica identificativa, sottolineando così la volontà di non essere rinchiuso in schemi predefiniti. Agim, insieme al lettore, può immaginare che Bujar sia omosessuale, eppure, egli stesso sta affermando di non esserlo.

Ma, in questa situazione, Agim si differenzia da Mosè che per amore di Dio permette al popolo di Israele e a Dio stesso di codificarlo. Agim non lo fa, o, piuttosto, non si lascia identificare con la stessa facilità:

> Agim mi guardò per un attimo stupito, si mise una mano sul fianco e osservò il mare, ogni giorno diventava più alto e più snello. Si girò di nuovo a guardarmi […]. Nemmeno io lo sono, disse, e rise. Una ragazza non può essere un frocio, continuò […] (ed. 2020: 187).

Agim, seguendo quanto detto con Deleuze, è altrettanto nomade, non integrato, non cristallizzato in un ruolo poiché i nomadi sono l'emblema di un'eccedenza che dà voce a un rifiuto. Se, come scrive il filosofo, "il nomade non è per forza qualcuno che si muove, [poiché] esistono anche viaggi sul posto, viaggi in intensità", il nomadismo indica proprio il movimento di un pensiero situato "all'alba di una controcultura" e al tempo stesso la via per una politica nuova (cfr. Deleuze, ed. 2007: 327-ss; Mautone 2017). La risposta di Agim al pregiudizio di Bujar ci invita a considerare la complessità dell'identità di genere e il potere delle parole nel plasmare la percezione e la comprensione di sé stessi, del proprio divenire, ed è proprio nella nozione di Lotta – Trasformazione che il concetto di "divenire" trova tutta la sua forza.

Deleuze, nel contesto dell'analisi dei testi letterari, esplora frequentemente il concetto di "divenire" nella scrittura come strumento per superare le concezioni tradizionali del soggetto e dell'identità. Durante il corso

tenuto dal filosofo sull'opera di Rimbaud, nell'anno accademico 1980-1981, presso l'Università di Vincennes, viene dedicata un'analisi approfondita alla celebre espressione del poeta contenuta in una lettera del 1871, indirizzata a Paul Demeny, comunemente conosciuta come *Lettera del veggente*: "*Je est un autre*" – 'Io è un altro' (ed. Grange Fiori 2006: 452).

In questa locuzione poetica si può notare un'analogia con il dissonante uso grammaticale dell'affermazione "io sono una ragazza" pronunciata da un uomo, come fa Agim nell'esempio succitato. Statovci sceglie di non addentrarsi nella questione dell'identità di genere espressa da Agim, lasciandola volutamente irrisolta. Per cui nel momento in cui Agim dice di essere una donna, il lettore sa che è un uomo a pronunciare l'affermazione, possiamo immaginare che sia *transgender*, ma non è un tema che lo scrittore vuole affrontare esplicitamente, al fine di sottolineare la libertà di esprimere l'individualità dei personaggi al di fuori di qualsiasi categorizzazione. Assimilabile a Rimbaud, egli usa l'espressione allo scopo preciso di uscire dal soggettivismo e, attraverso il confondersi delle normali distinzioni di senso, si sforza di parlare una lingua nuova che sia adeguata ai tempi mutati.

Deleuze analizza l'opera di Rimbaud proprio in quest'ottica, interessandosi al movimento del "divenire" che procede dall'io al non-io; a quel cammino del poeta

> dalla *civilisation* verso la "barbarie" *d'un enfant du Soleil*, dal principio d'individuazione verso la fusione con la Natura circostante, [dove] il suo tentativo è quello di sperimentare una poesia emendata dal soggettivismo, ove il rigido dualismo io-altro del pensiero occidentale sia superato. A questa poesia rivoluzionaria ed estatica, sovvertitrice del *logos* e restauratrice del *mythos*, Rimbaud assegnerà il nome d'*Illuminations* (Franzini 1994: 118-19).

Franzini analizza la questione dell'estasi del veggente partendo dal dato etimologico, per il quale il termine "estasi" implica l'idea di uscita, rapimento e alienazione del soggetto. È evidente il collegamento stretto con l'idea di poesia "oggettiva" che il poeta rivendica come atto fondatore della modernità, sintetizzato nella celebre formula presente nella lettera del 15 maggio 1871: "*Je est un autre*".

> Vera e propria dichiarazione "di guerra", la missiva a Demeny proclama la necessità di sovvertire tanto il soggetto che l'enunciazione tradizionali. Sono proprio i passi compiuti lungo il cammino dal *je* verso *l'autre*, sino

> alla soglia della metamorfosi definitiva, che qui interessano (Franzini 1994: 119).

Sul divenire dell'io verso l'altro da sé ragiona Deleuze e, insieme con Guattari introduce il concetto di "fabulazione creativa" come un atto di libertà e di trasgressione rispetto alle norme e alle convenzioni stabilite, consentendo una sperimentazione e una ridefinizione delle forme di espressione artistica, letteraria e concettuale. In *Che cos'è la filosofia?* (1991) scrive: "La fabulazione creativa non ha niente a che vedere con un ricordo, per quanto amplificato […]. Infatti, l'artista, compreso il romanziere, eccede gli stati percettivi e i passaggi affettivi del vissuto. È un veggente, un diveniente" (ed. 2011: 170). Deleuze descrive l'artista come "veggente" e "diveniente", intendendo che l'artista non si limita a riflettere sulle proprie esperienze passate, ma si apre a nuove visioni e possibilità, diventando un canalizzatore di nuove forme e significati. L'idea di "veggente" suggerisce una capacità di percepire e rivelare realtà nascoste o non ancora manifeste, mentre il concetto di "diveniente" implica un processo di trasformazione e creazione continua.

Bujar è il nostro diveniente: i quattro capitoli di cui si compone il romanzo appaiono narrati da lui ma, in realtà, il II e il IV capitolo sono narrati da un Bujar diveniente Agim e se non si comprende questo aspetto molte cose nel romanzo restano oscure.

Nell'*Incipit* il personaggio narrante si presenta così:

> Sono un ragazzo di ventidue anni, che a volte si comporta come immagina facciano gli uomini, potrei chiamarmi Anton o Adam o Gideon, il nome che di volta in volta mi suona meglio, e sono francese o tedesco o greco, ma albanese mai, e cammino esattamente come mi ha insegnato mio padre, a passi larghi e cadenzati, so bene come tenere alti il petto e le spalle, la mascella serrata a garantire che nessuno invada il mio territorio. E in momenti come questi la donna dentro di me arde sul rogo.
>
> […] A volte sono una ragazza di ventidue anni, che si comporta come le pare. Amina o Anastasia, il nome non è importante, mi muovo nel modo in cui ho visto muoversi mia madre, i miei tacchi sfiorano appena il suolo e non contraddico mai gli uomini. Mi trucco il viso mi inciprio le guance, […] per sentirmi rinascere, e in quel momento l'uomo dentro di me non brucia, ma mi accompagna in giro per la città (ed. 2020: 12).

Qui il narratore non dice il suo nome, il che non è casuale, come sarà chiaro alla fine. Nell'*Incipit*, il nome del protagonista, Bujar, non ci viene ancora

rivelato, apparirà solo nel primo capitolo. Dato che l'intero libro è scritto in prima persona, il lettore potrebbe presumere che sia sempre lo stesso soggetto a parlare, che sia sempre Bujar ad assumere nuovi nomi o identità. Tuttavia, la situazione è più complessa di così: prima di esplorare i molteplici "divenire" dichiarati che si susseguono nella trama, vi è un fondamentale "divenire l'altro" che rimane implicito: il divenire Agim. Lo scrittore non esplicita mai apertamente questa trasformazione al lettore ma, nonostante ciò, Statovci costruisce il racconto alternando due voci narrative. Nei capitoli I e III il narratore è Bujar, mentre, nell'*Incipit*, nel II e IV capitolo si tratta di Bujar/Agim, ovvero di Bujar diveniente Agim.

Seguendo questa suddivisione, alcune ambiguità narrative che nel testo possono apparire oscure o persino contraddittorie rispetto alla trama, trovano spiegazione. Il segreto non confessato, che innerva la struttura del libro, è proprio questa trasformazione: questo divenire Agim del personaggio principale. Tuttavia, come accennato in precedenza, l'autore non la rende mai esplicita. Lo scopriamo grazie alle poche e sottili tracce che Statovci dissemina nel romanzo. Ad esempio, il paragrafo 2 del II capitolo, intitolato *La vita di un uomo*, è emblematico per mostrare che è scritto a nome di Agim, o più precisamente, di Bujar/Agim. In queste pagine, infatti, la famiglia di cui si lamenta la voce narrante, non è la stessa che abbiamo conosciuto nella casa di Bujar; lo scrittore dà voce all'infanzia del protagonista, ma in realtà si tratta di quella di Agim. Se non leggiamo il paragrafo a nome di Agim, infatti, questo risulta errato: le differenze nella religiosità delle rispettive famiglie dei due ragazzi, così come nel comportamento dei padri, sono evidenti. Il lettore riconosce che Bujar parla del padre in modo impreciso, ma lo scrittore non fornisce alcuna spiegazione per questo cambio di prospettiva, pertanto, se non consideriamo l'ipotesi del Bujar diveniente Agim, il paragrafo risulta privo di coerenza rispetto al contesto narrativo complessivo.

Il soggetto narrante, nel romanzo, non è un soggetto definito, egli diviene in continuazione – diviene anche i personaggi delle storie del padre, quando ripetendole si immedesima divenendo l'eroe o l'eroina, siano essi umani o animali. Bujar è diveniente, secondo la grammatica deleuziana, ovvero evento che accade, evento che diviene "essere"; e l'essere è sempre divenire. Bujar cambia continuamente nome, nazionalità, storia da cui discendere, è sempre un altro. È un soggetto che sfugge il problema ontologico dell'identità, del "conosci te stesso" inciso sul tempio di Apollo delfico, quanto del suo correlato poetico in Pindaro: "sii quale sei, tu che hai imparato"; per approdare direttamente all'eco che

l'intonazione delfica ebbe in Nietzsche: "diventa ciò che sei"[3]. Ne consegue un soggetto diveniente che sovverte la natura delle cose, quello che cerca "una piega, una complicazione, una prospettiva nuova [...] il multilinearismo che caratterizza il pensiero di Deleuze, 'pensiero nomade' al pari di quello di Nietzsche, in quanto refrattario a bloccarsi in codici e ideologie, ma sempre pronto a mettersi e rimettersi in gioco" (Ercolani 2022: 41).

Rispetto a questo tema, occorre ribadire in linea con Walzer che il cambiamento e il divenire insiti nell'*Esodo* non sono solo una faccenda esterna ma, come abbiamo detto, anche interna. In questo Statovci applica il concetto al massimo grado: l'esodo compiuto dal nostro personaggio, che parte dalla disastrata Albania dilaniata dalla guerra e intraprende un peregrinare per l'Europa e l'America alla ricerca di una terra promessa, va oltre le oggettive difficoltà migratorie nell'attraversamento di un deserto, poiché le terre che il protagonista attraversa, soprattutto quelle europee, diventano ostiche e minacciose nel racconto di uno straniero; si rivelano desertiche nel senso che non offrono riparo e i desideri si riducono inesorabilmente. Tuttavia, l'esodo descritto da Statovci si estende anche al deserto dell'identità che si sgretola in granelli di sabbia sotto i suoi piedi. Frantumazione dell'identità che secondo Deleuze è necessaria al processo del divenire.

Come cammina Bujar in questo deserto impervio, cos'è per lui lo sgretolarsi dell'identità?

Lo spiega all'inizio del II capitolo, nel paragrafo 1 intitolato *Aquila*.

Bujar e Agim vivono in uno stato di erranza molto difficile, eppure sono infiammati dalla giovinezza e dal desiderio. Questo li porta nel regno oscuro del mitico, reso attraverso versioni di storie popolari albanesi, ma realizzato con l'umorismo sovversivo di Statovci: anche i miti, dal clan al genere, sono oppressivi. L'unica via di fuga è vedere le cose da capo, così l'aquila a due teste della bandiera albanese (che lo scrittore ha scelto anche per la copertina del libro), contenente come simbolo: fierezza, onore, sacrificio e virilità al più alto grado, viene trasognata, da Bujar/Agim, in un'aquila "diversa":

> Mi trovo sul fianco di una montagna con un paio di tacchi alti, [...] le ali mi si avvolgono intorno come un'elegante corazza [...]. Sto per spiccare il volo dalla montagna nel cielo arancione, quando la mia testa si dissolve in milioni di granelli di sabbia, colandomi sulle spalle, e sulla mia vertebra cervicale comincia a germogliare un seme formando una testa, e poi un'altra, come due boccioli di rosa, quattro occhi bianchi come la neve,

> due bocche e due lingue lunghe con cui percepisco gli ansimi della terra umida, il caldo torrido del sole (ed. 2020: 85-86).

Spicca il volo questa mitica aquila bicefala dai tacchi alti mentre una delle scarpe precipita giù verso le montagne dove il rapace vede un ragazzo dall'aspetto familiare. Il ragazzo indossa la scarpa e inciampa sul fianco impervio della montagna,

> Il ragazzo assomiglia proprio a me. [...] seguo tutta la caduta fino a quando il ragazzo batte con la testa contro un masso e muore, sempre con quella scarpa col tacco alto, su un terreno che nessun uomo calpesterà mai (86).

Si osservi che è Bujar/Agim a parlare in questa citazione, più precisamente, è il racconto di come i due ragazzi divengano tutt'uno nell'aquila albanese, un'entità duplice simboleggiata dall'uccello della bandiera che ora porta le loro due teste e vola mentre Bujar muore con una sola scarpa, rappresentazione metaforica di una metà del cammino.

È attraverso la relazione con Agim che Bujar impara il concetto di divenire. Una volta giunto in Italia, metterà in pratica ciò che ha imparato insieme all'amico, anche se Agim non sarà più fisicamente con lui, vivrà dentro di lui, consentendo a Bujar di trasformarsi in qualcosa di diverso, di divenire altro. Gilles Deleuze è riuscito a scrivere la vera storia della differenza, ha compreso che i termini della questione, "identità" e "differenza", andavano invertiti. Non è la differenza che deriva dalla identità, è l'identità che è conseguenza della differenza. Questa rivoluzione di prospettiva che il filosofo descrive soprattutto in *Differenza e Ripetizione* (1968), comporta conseguenze per la percezione di noi stessi. Deleuze sostiene che la differenza non dovrebbe essere intesa come una semplice contrapposizione o negazione, ma come un principio fondamentale che dà origine alla molteplicità e alla diversità nel mondo. Inizia da un principio matematico: il concetto di "relazione", il quale si riferisce a una connessione o un legame tra due o più elementi di un insieme. Le persone che si relazionano non possiedono un'identità predefinita da confermare durante il rapporto. Al contrario, la loro identità è completamente indeterminata prima della interazione. È solo attraverso questo legame che l'identità prende forma e consistenza. La relazione persiste al di là dei suoi elementi costitutivi, continuando a esistere anche quando essi cambiano. Pertanto, l'identità di sé non è qualcosa di originario, ma deve essere compresa nel suo vero significato come una semplice conseguenza, un'esigenza della relazione stessa. E questo perché essa opera prima della nostra capacità di pensarla ed esprimerla (cfr. Deleuze ed. 1971).

2.5 Nuova Società

Nel IV capitolo, che corrisponde alla Nuova Società nel nostro schema, la narrazione trova espressione in un *talent show*, e ciò non è senza ragione. Helsinki è la Nuova Società in cui si svolge la storia, ma il protagonista non ha ancora raggiunto la sua piena realizzazione, così come il popolo ebraico non era destinato a stabilirsi definitivamente. In questa sezione conclusiva del romanzo, Bujar/Agim partecipa segretamente a una versione finlandese di *X-Factor* al posto della sua attuale compagna Tanya, una ragazza transessuale che condivide con lui il suo desiderio di prendere parte al programma ma che non si risolve in tal senso, impedita dall'influenza limitante della sua insicurezza e timidezza. In questo capitolo l'autore gioca sulla retorica del *be yourself*, facendo ripetere questa frase ai produttori televisivi fino quasi alla saturazione del lettore, soprattutto perché durante tutto il tempo il lettore è consapevole che il protagonista sta utilizzando il vissuto di qualcun altro, in una dinamica speculare a quella adottata anche dagli organizzatori del programma. *Be yourself* è la declinazione *pop* del precetto delfico, ma questo 'conosci te stesso' e 'diventa ciò che sei' appare nel testo come la richiesta della società dello spettacolo in tutta la sua finzione, al contrario della richiesta etica della filosofia greca. La Nuova Società si presenta allora nella sua costitutiva doppiezza, e il capitolo si conclude con una tragedia (il suicidio di Tanya) che innesca il Ritorno del protagonista.

Ma se Helsinki, dove il protagonista si è fermato, non è la terra del latte e del miele, allora vuol dire che il patto non è stato mantenuto, poiché nella Nuova Società si può arrivare soltanto inverando il Patto. Bujar, come il popolo di Israele, non è "arrivato" e, questo, può voler dire solo che il patto non è stato rispettato.

Eppure, resta ormai solo un paragrafo prima della fine del libro, dov'è che il patto si è rotto?

2.6 Ritorno – Il Mare: inizio e fine

L'arrivo al Mar Rosso e il relativo superamento delle avversità non significano per il popolo eletto essere giunti. Essi sono ancora in fuga, sono ancora in movimento e quindi in divenire.

"La forza della narrazione è data dalla conclusione, ma è fondamentale che la fine sia già presente all'inizio come aspirazione, speranza, promessa" (Walzer, ed. 1986: 89).

Anche Statovci inizia con la fine: nell'*Incipit* che titola *La costola di dio*, descrive l'arrivo in Italia, nella terra promessa e con questa prolessi ci presenta cosa dovrebbe accadere alla fine del racconto, ma è solo un esergo, una "promessa", appunto, prima di iniziare il I capitolo che descrive l'infanzia nella terra oppressa.

"La promessa è ben diversa dalla realtà: la fine è ben diversa dall'inizio" (Walzer, ed. 1986: 89).

Esattamente come nel romanzo in analisi, la fine non è ciò che ci si aspettava, l'Italia non è la terra promessa, né lo sono la Germania, la Spagna, l'America nelle quali il protagonista continua ad errare. Si ferma in Finlandia ma non è certo la terra del latte e del miele. Seguendo il nostro parallelo, fino a quando il popolo ebraico non onorerà il patto con Dio l'umanità non sarà mai giunta del tutto, sarà ancora una volta, ancora altre volte dispersa, come simboleggia la diaspora; e fino a quando Bujar non manterrà il patto che ha fatto, anche lui non potrà dirsi arrivato, sarà sempre disperso.

Perché Bujar non ha rispettato il patto d'amore, il patto etico del desiderare il bene? In che modo non lo ha fatto?

Dal II capitolo in poi, ci rendiamo conto che le cose non si sono sviluppate come previsto. Bujar sembra essere solo all'arrivo in Italia e destinato ancora ad "errare": Berlino, Madrid, New York, in ogni luogo una nuova identità, una nuova esperienza di deterritorializzazione. Dall'arrivo in Italia Agim sembra sparito, il protagonista non lo nomina più.

Abbiamo detto che il patto tra i due è un patto d'amore, ma nulla al lettore è dato per dire che questo patto non è stato mantenuto. Ancora alla fine del III capitolo il patto è lì a sorreggerli, a sostenere la storia. Dopo tanta sofferenza i due ragazzi arrivano al mare di Durazzo, all'agognata costa che guarda verso l'Italia, verso la terra promessa. Agim compra una piccola barca e sono pronti ad attraversare il mare Adriatico:

> Spingemmo la barca in mare e salimmo a bordo, e in quel momento provai per Agim tutto l'amore che si può provare per un altro essere umano, con una passione che mi lacerava, con la forza di tutti i miei pensieri. […] ci sistemammo sullo stesso banco, sotto un cielo di seta nera, […] per un po' fu lui a reggere il timone, ogni tanto lo facevo io […] fendendo la superficie del mare che pareva un pavimento appena laccato.
>
> Non importava dove saremmo finiti, perché tutti i luoghi dov'ero stato con lui erano stati una casa (ed. 2020: 198).

Nel racconto biblico, Mosè stende la sua mano sul mare e gli abissi si dividono, aprendo un sentiero per il popolo di Israele. Nel suggestivo racconto di Statovci, il Mare assume un volto diverso, la sua vastità inconquistabile si fa docile e attraversabile grazie all'ardua impresa di Agim, che ottiene un'imbarcazione in grado di solcare quelle profonde distese. Dopo l'apertura delle acque, inizia il IV capitolo (Nuova Società – Ritorno) in cui Bujar si trova solo ad Helsinki senza Agim. È in questo capitolo che partecipa al programma televisivo, sfruttando la retorica del *be yourself*, tuttavia, alla fine del racconto sulla Nuova Società non sappiamo ancora in che modo il patto si sia infranto. Nell'ultimo paragrafo, che rappresenta il Ritorno nel discorso esodico, viene narrato il ritorno di Bujar a Tirana. Il capitolo porta in esergo una citazione tratta da *La nuova vita* di Orhan Pamuk: "Capii di essere arrivato alla fine della mia esistenza. Ma io volevo soltanto tornare a casa, non volevo assolutamente passare a una nuova vita e morire" (ed. 2020: 199). Il protagonista torna a casa sua, ad aprirgli la porta è la madre in preda alla demenza. Non lo riconosce e questo gli dona la libertà di tornare senza essere schiacciato dal peso della partenza:

> Bujar, Bujar, Bujar è un nome che conosco, dice, e fa una smorfia tale che posso contare i suoi denti sulle dita di una mano [...] ho un figlio che si chiama così, ma lui è molto più giovane di te, eh sì eh sì eh sì, con il tuo stesso nome, tornerà a casa presto, eh sì (ed. 2020: 257).

Trova una casa disastrata, l'unico ambiente vuoto dall'accumulo è la sua vecchia stanza, in cui si stende sul materasso poggiato in terra per dormire.

Ma cosa è successo? Siamo a sette pagine dalla fine del libro e non lo sappiamo. Dov'è che il patto si è rotto generando questo sgretolamento delle identità e questo continuo divenire?

Dobbiamo arrivare proprio alla fine, a pagina 259. Nella sua edizione italiana il libro per poche righe in più ne conta 260.

Il romanzo si chiude con il racconto di un sogno, o di una realtà trasognata. Bujar si sveglia e vede Agim accanto a lui sotto forma di un gigantesco cavallo. Ancora una volta Bujar non menziona il nome dell'amico, qui dice "il mio amore" e, nel testo, per tutto il capitolo sarà il soggetto sottointeso e innominabile, quasi abbia timore o vergogna di dire il suo nome:

> E la mattina ecco che il mio amore mi appare, come un cavallo accanto al mio letto, come un gigantesco e nodoso pezzo di carne. Eccolo lì, trasformato, identico a uno dei cavalli delle storie di mio padre.

> […]
> "Raccontami la mia storia" chiede il cavallo […] "mi faresti questa cortesia?" […].
> "La tua storia?".
> "Sì, la mia storia" risponde "o quello che ti ricordi" (ed. 2020: 257-58).

Nel tempo in cui racconta la storia escono di casa e iniziano a scalare le montagne frastagliate, quelle da cui è precitato nel sogno dell'*Aquila*, quelle su cui si è trasformato nell'aquila della bandiera albanese a due teste, una per ciascuno. Il cavallo arranca camminandogli accanto "trascina pesantemente le zampe come un grasso maiale […] e il cavallo mi fa vergognare, non so se per il suo modo di procedere o perché immagina di meritarsi una storia intera tutta per sé" (258). Qui risulta inevitabile osservare la metanarrazione che caratterizza l'ultima frase del periodo, in cui si riflette sul fatto che il cavallo/Agim concepisce l'idea di "meritarsi" una storia tutta per sé, nonostante nel romanzo scompaia per due interi capitoli in favore di altri personaggi. Ciò suscita nel lettore l'impressione che Agim sia considerato un personaggio secondario, al pari degli altri presentati; tuttavia, la realtà è diversa, come il cavallo/Agim dimostra con la sua richiesta. In effetti, *Le transizioni* è strutturato come un romanzo autofinzionale incentrato sul personaggio di Bujar, in cui Agim sembra svolgere un ruolo secondario, cedendo il passo di coprotagonista di volta in volta ad altri personaggi; ma, alla fine, scopriamo che Agim non ha mai smesso di avere voce: come ipotizzato, Agim è stato sempre presente come Bujar diveniente Agim, e alla conclusione della narrazione si svela la ragione di questo divenire.

Tornando all'ultima pagina rivelatrice, durante il sogno, il protagonista si rende conto che improvvisamente lo spazio intorno cambia, tutto muta e non si trovano più sulle montagne ma sulla spiaggia di Durazzo, appena prima della loro partenza per l'Italia. La terra sotto i piedi diventa sabbia, il pelo del cavallo diviene pelle di uomo e Bujar sente chiamarsi dalla voce di Agim ma, ancora una volta, non pronuncia il suo nome dice:

> Adesso ricordo tutto, che abbiamo viaggiato tanto a lungo in questo buio che ho quasi perso il senno. Io, non lui. […] E ricordo come lui mi infili la mano nei pantaloni, e io che l'afferro, e lo imploro di tornare indietro, e lui che mi risponde di no, io che impugno il timone e lui mi spinge verso la prua, facendomi quasi cadere in acqua, ed io che lo spintono e lui che si dimena e finisce fuori bordo e affonda nel mare come una mela, e ricordo come all'inizio io finga di non sentire i suoi richiami, il mio nome urlato

> con terrore, e poi come, un attimo dopo, mi metta a cercarlo senza riuscire a trovarlo da nessuna parte (ed. 2020: 257-60).

Alla fine scopriamo che il patto d'amore non è stato mantenuto perché Agim è morto. D'altro canto, se Agim nella nostra lettura è Mosè, non poteva non morire prima di arrivare alla terra promessa.

Bujar non mantiene il patto mosaico, come se gli ebrei avessero compiuto l'atroce atto di assassinare Mosè, facendolo sprofondare nelle acque del Mar Rosso. Tuttavia, nonostante ciò, un barlume di speranza si manifesta, un barlume che richiama l'influenza nietzschiana, presente nel "Pensiero nomade":

> Cosa scopre oggi un giovane in Nietzsche, che sicuramente non coincide con quello che vi aveva scoperto la mia generazione? [...]. Oppure chi, non importa se volontariamente o meno, produce enunciati particolarmente nietzschiani nel corso di una azione, di una passione, di una esperienza? (Deleuze ed. 2007: 319).

Se la nostra ipotesi è valida, se cioè Bujar abbraccia effettivamente una prospettiva di ispirazione nietzschiana, permeata da un pensiero nomade, sembra allora delinearsi, nel divenire Agim del protagonista, una connessione sottile con un passaggio significativo tratto da *Così parlò Zarathustra*.

Nella parte dei *Discorsi* del profeta c'è, infatti, un discorso che ha per titolo *Dell'amore per il prossimo*:

> Più elevato dell'amore del prossimo è l'amore del remoto e futuro;
> più elevato dell'amore per gli uomini è l'amore per le cose e i fantasmi.
> Il fantasma che corre via davanti a te, fratello, è più bello di te:
> perché non gli dai la tua carne e le tue ossa? (Nietzsche ed. 2011: 67).

Bujar sembra ascoltare la provocatoria domanda di Nietzsche: "Il fantasma che corre via davanti a te, fratello, è più bello di te: perché non gli dai la tua carne e le tue ossa?". In un certo senso, il protagonista "dà" la sua identità, la sua esperienza, al fantasma rappresentato da Agim, consentendo così una fusione e un'integrazione delle loro individualità. Trova nel 'divenire' Agim (divenire che non significa 'imitazione' o 'identificazione' con Agim) "la zona di vicinanza, di indiscernibilità o di indifferenziazione tale da non potersi più distinguere da *una* donna, da *un* animale o da *una* molecola, intesi come singolarità impreviste, non pre-esistenti" (Deleuze ed. 1996: 13).

Oltrepassando i confini dell'analisi psicanalitica, in cui Bujar si trasfigura in colui verso il quale ha commesso l'atto omicida a causa di un

sentimento di colpa, si può provare, così come suggerisce Deleuze a fare lo sforzo di pensare con una prospettiva differente. Nel suo atto di far vivere all'interno di sé una molteplicità di Agim, sembra quasi che Bujar presti ascolto alle parole di Zarathustra.

L'autore, in realtà, suggerisce questo 'divenire' Agim fin dall'*Incipit* anche se, senza conoscere l'esito finale, il suo indizio è inavvertibile:

> [...] l'unica cosa che riesco a fare è fingere di sapere dove sto andando [...]. Questa non è la mia vita, questi giorni non sono miei. Non sono io quella persona [...] quella persona è qualcun altro, un fantasma che vive ai margini delle mie ombre (ed. 2020: 16).

D'altronde come nel nome del popolo di Israele è inscritto un destino, anche i due ragazzi nascondono nel nome un segreto: Bujar in albanese vuol dire 'generoso' e Agim 'alba'.

Note

1 Per il concetto del simbolismo legato alla rimozione dei lieviti durante la festa di *Pesach*, si è fatto riferimento alla *Bibbia* ebraica (*Tanakh*), in particolare al libro dell'*Esodo* (Es. 12:15-20); ai commentari *Talmud* e *Midrash,* in particolare, per il primo testo, il terzo trattato del *Seder Moer*: *Pesachim* (cap. 1-9), per il secondo, i *Midrashim Rabbah*, *HaGadol*, *Tanchuma*, *Mechilita di Rabbi Yishmael* e l'*Haggadah di Pesach*, un testo liturgico e narrativo che viene utilizzato durante la cena di *Pesach* per estrarne delle letture e che offre ulteriori spiegazioni e interpretazioni sulla festa in oggetto e i suoi simbolismi.

2 Cfr. G. Santoro, "Racconto una ferita chiamata identità"*, Il Messaggero*, 23/07/2020, p. 23; N. Rainò, "Pajtim Statovci: scrittore tra Kosovo, Finlandia e Italia. Intervista su identità e nazionalismo", *La Rondine*, 19/02/2020; G. Taffettani, "Intervista a Pajtim Statovci", 17/08/2023; K. Brown "Writing as a Cocoon of Absolute Freedom: A Conversation with Pajtim Statovci and David Hackston", *World Literature Today*, 21/11/2022. [Cfr. Santoro 2020: 23; Rainò 2020; Taffettani 2023; Brown 2022]

3 Per la traduzione nietzschiana mi rifaccio alla nota introduttiva di G. Colli e M. Montinari alla composizione di *Ecce Homo* (ed. 1977) per Oscar Saggi Mondadori: "Il titolo *Ecce homo* è ora acquisito [parlano della scelta del titolo da parte di Nietzsche]. Nietzsche oscilla ancora per il sottotitolo. Dapprima troviamo su una striscia di carta: 'Ecce homo. Ovvero / Un problema per psicologi / perché io so qualcosa di più [...]. Infine utilizzando una delle sue

citazioni preferite da Pindaro (*Pit.* II 72), che si trova già in *Schopenhauer come educatore*, Nietzsche giunge al sottotitolo definitivo della sua autobiografia: 'Come si diventa ciò che si è' (Pindaro: 'Diventa ciò che sei')"; Per la traduzione del verso 72 dell'*Ode* Pitica II di Pindaro cito la lezione di Bruno Gentili pubblicata nella edizione de *Le Pitiche* (ed. 2012), Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori Editore.

Bibliografia

Assmann, Jan (2023), *Esodo*, trad. it. a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi.

Brown, Keith, (2022), "Writing as a Cocoon of Absolute Freedom: A Conversation with Pajtim Statovci and David Hackston", *World Literature Today*. [24/07/2022] https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews/writing-cocoon-absolute-freedom-conversation-pajtim-statovci-and-david-hackston.

Casadei, Thomas (2010), "L'Esodo e gli archetipi della politica occidentale", *Filosofia e teologia*, 24/3: 497-515.

Deleuze, Gilles (ed. 1971), *Differenza e ripetizione*, trad. it. a cura di G. Guglielmi, Bologna, Il Mulino.

— (ed. 1996), "La letteratura e la vita", *Critica e clinica*, trad. it. a cura di A. Panaro, Milano, Cortina: 13-20.

— (ed. 2002), *Nietzsche e la filosofia*, trad. it. a cura di F. Polidori, D. Tarizzo, Torino, Einaudi.

— (ed. 2007), "Pensiero nomade", *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, ed. Deborah Borca, Torino, Einaudi: 319-331.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (ed. 2003), *Millepiani*, trad. it. a cura di G. Passerone, Roma, Castelvecchi.

— (ed. 2011), *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi.

Ercolani, Marco (2022), "Il lavoro dell'inatteso. Riflessioni sulle lettere e le interviste di Deleuze", *Quaderni delle Officine*, 119: 39-44.

Franzini, Livia (1994), "Il cerchio infranto: la poetica rimbaldiana fra 'brouillage' ed estasi", *Studi di Letteratura Francese*, 20: 117-137.

Gargano, Antonio (2006), *Il pensiero filosofico e scientifico nell'età moderna*, Napoli, La città del sole.

Gilmartin, Sarah (2019), "Thought-provoking look at gender identity, home and war", *The Irish Times (IRE)*. [25/07/2022] https://www.irishtimes.com/

culture/books/crossing-review-thought-provoking-look-at-gender-identity-home-and-war-1.3870337.

Giorgio Fontana e Federica Manzon dialogano sul libro Le Transizioni *di Pajtim Statovci* (https://www.youtube.com/watch?v=aZPtWfH4j2k).

Kassabova, Kapka (2019), "Crossing by Pajtim Statovci review – an Albanian odyssey", *The Guardian*. [25/07/2022] https://www.theguardian.com/books/2019/may/22/crossing-pajtim-statovci-review-albania.

La Sacra Bibbia (ed. 2008), trad. it. Conferenza Episcopale Italiana.

Mautone, Rosaria (2017), "Deleuze: il pensiero nomade e gli strumenti di dominio", *Termometro Politico*. [25/07/2022] https://www.termometropolitico.it/1270337_deleuze-nietzsche.html.

Pezzano, Giacomo (2019), "Pratiche di immanenza", *Giornale critico di storia delle idee. Rivista internazionale di filosofia*, 2: 107-125.

Rainò, Nicola (2020), "Pajtim Statovci: scrittore tra Kosovo, Finlandia e Italia. Intervista su identità e nazionalismo", *La Rondine*. [19/02/2020] https://rondine.fi/2020/02/pajtim-statovci-scrittore-tra-kosovo-finlandia-e-italia-intervista-su-identita-e-nazionalismo/?cn-reloaded=1.

Rimbaud, Arthur (ed. 2006), "Corrispondenza", *Opere*, ed. D. Grange Fiori, Milano, Mondadori: 439-633.

Santoro, Gabriele (2020) "Racconto una ferita chiamata identità", *Il Messaggero*. [23/07/2020] https://sellerio.it/upload/assets/files/876,it,12342/12253-att.pdf.

Statovci, Pajtim (ed. 2020), *Le transizioni*, trad. it. a cura di N. Rainò, Palermo, Sellerio.

Taffettani, Giovanna (2023) "Intervista a Pajtim Statovci", *Mangialibri*. [17/08/2023] https://www.mangialibri.com/interviste/intervista-pajtim-statovci.

Tanakh (ed. 1872), trad. it. a cura di S. D. Luzzatto. https://www.sefaria.org/Exodus.12.15-20?lang=it.

Walzer, Michael (ed. 1986), *Esodo e rivoluzione*, trad. it. a cura di M. D'Alessandro, Milano, Feltrinelli.

Daniela/Daniel Lama, Torre del Greco, 1983, lavora all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli per la cattedra di Filosofia Teoretica del Prof. Gennaro Carillo; e quella di Estetica della Prof.ssa Carmela Vargas, con contratto di collaborazione. Dal 2019 è Tutor per la Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Insegna Storia dell'Arte negli Istituti Superiori di Scampia. Attualmente porta a termine

l'editing per il suo primo romanzo *Benediction – Storia di SenzaNome*, per l'Agenzia Letteraria ILA di Milano fondata da Augusto Foà. | Daniela/Daniel Lama, born in Torre del Greco in 1983, works at the Suor Orsola Benincasa University of Naples as a lecturer for the Chair of Theoretical Philosophy under Prof. Gennaro Carillo. Additionally, they collaborate on the Aesthetics course with Prof. Carmela Vargas. Since 2019, they have been a Tutor for the School of Specialization in Beni Storico Artistici at the University of Suor Orsola Benincasa in Naples. They teach Art History at High School in Scampia. Currently, they are finalizing the editing for their first novel *Benediction – Storia di SenzaNome* through the Literary Agency ILA in Milan, founded by Augusto Foà.

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

L'esilio come esodo: lettura del "Canto X" del *Canto General* di Neruda da una prospettiva mitica

Exile as an exodus: a reading of "Canto X" in Neruda's *Canto General* from mythical thought theories

Felipe Joannon Ovalle
Università di Roma Tor Vergata, Italy

Sommario | **Abstract**

L'articolo s'interroga sul problema della costruzione dell'identità comunitaria – percepito come un dilemma urgente in tempi di nazionalismo e migrazione – sulla base dell'identificazione di due tipi di miti universali contrapposti: i miti di fondazione della città-centro e i miti di esodo. A partire da questa prospettiva teorica, il lavoro propone di seguito una lettura della Sezione X ("Il fuggitivo") del *Canto General* (1950) di Pablo Neruda, poema epico che, nel contesto della letteratura latino-americana, rende visibile la tensione che emerge dalla contrapposizione tra i due modelli di miti fondativi presi in esame. | The article addresses the problem of the construction of community identity – perceived as an urgent dilemma in times of nationalism and migration – based on the identification of two types of opposing universal myths: the myths of the foundation of a central city and the myths of exodus. From this analytical perspective, we then propose a reading of Part X ("The fugitive") of Neruda's *Canto General* (1950), an epic poem that shows the tension that emerges from the opposition of both types of myths, in the particular context of Latin American literature.

Parole chiave | **Keywords**

Miti, esodo, America Latina, poesia cilena | Myths, exodus, Latin America, Chilean poetry

1 Introduzione

Nella prefazione all'edizione francese di *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione* (1949), Mircea Eliade mette subito in guardia il lettore occidentale. La filosofia moderna di questa cultura, afferma l'antropologo rumeno, rischia di rimanere isolata nonostante la sua dichiarata intenzione universale. E ciò non solo per la sua evidente difficoltà nell'assimilare pensieri estranei al proprio (ad esempio quelli provenienti dalle cosiddette civiltà orientali, come quella cinese e indiana), ma anche perché si ostina "a riconoscere solo le 'situazioni' dell'uomo delle civiltà storiche, [...] disprezzando l'esperienza dell'uomo 'primitivo' come emerge nelle società

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10515 | 132-147

tradizionali" (1966: 10). Un'affermazione a parer nostro ancora oggi pienamente valida, e che tuttavia porta in sé un corollario di speranza: l'angoscia del soggetto razionale moderno – la cui essenza è definita, secondo Eliade, da una certa nozione di tempo storico, come spiegheremo più avanti – può essere in parte alleviata se si presta attenzione alle strutture del pensiero mitico che hanno governato vaste e diverse società da quando l'uomo abita la Terra. Studiare i miti come un sapere che non appartiene necessariamente a uno stadio precedente alla conoscenza razionale potrebbe permetterci, tra l'altro, di comprendere alcuni fenomeni artistici che sfuggono alla logica stringente dell'uomo occidentale moderno.

È quello che ci proponiamo di fare qui avvicinandoci a due tipi specifici di miti sulla base dei quali si sono sviluppate culture molto diverse. In particolare, cercheremo di utilizzare l'opposizione che si può instaurare tra i miti di fondazione delle città e i miti di liberazione o di esodo per caratterizzare quella che ci sembra una delle cause principali della tensione con cui si confrontano oggi le società moderne, divise tra chi crede che la propria identità sia il frutto della ricerca di alcune qualità intrinseche e chi invece ritiene che si costruisca nel movimento, nella dinamica di un divenire. Dedicheremo la prima parte del nostro lavoro alla definizione di queste due posizioni per provare a stabilire un quadro di analisi basato su alcune teorie sui miti, in particolare quella postulata da Eliade. Una volta chiarito il quadro concettuale, vedremo come può essere applicato al contesto della politica e della letteratura latino-americana attraverso l'interpretazione del "Canto X" del *Canto General* di Pablo Neruda.

2 Il pensiero mitico. Miti di fondazione, miti di esodo

Cosa intendiamo per mito? Lo studio dei miti negli ultimi 150 anni è stato caratterizzato da un'enorme produzione teorica e dall'adozione di prospettive multiple e varie, spesso opposte tra di loro[1]. Occorre quindi prendere posizione in questo vasto universo teorico, in modo da individuare le nozioni più rilevanti per la nostra ricerca.

In primo luogo, intendiamo per mito una storia delle origini che regola la vita di una comunità; secondo Gilbert Durand, il mito ha il carattere di "matrice" (1996: 230) o, per usare un termine ricorrente nella letteratura teorica, ha una struttura "archetipica", nel senso che è la fonte da cui emanano altre storie. Aggiungiamo, con Lévi-Strauss, che il mito è il luogo privilegiato attraverso il quale l'uomo risolve le proprie contraddizioni

(1958: 252), ossia è la storia che l'uomo si racconta per dare un senso al mondo e poter sopravvivere in esso. Infine ricordiamo, sulla base di uno scritto di Ricœur, che il mito si colloca sulla soglia del tempo, ovvero è posteriore al caos, ma anteriore al tempo storico così come lo concepisce la modernità (2013: 254).

Uno dei libri che meglio cattura l'essenza del pensiero mitico come lo abbiamo appena definito è la già citata opera di Eliade pubblicata a metà del Novecento. L'idea centrale è la seguente: per l'uomo arcaico (cioè l'uomo che agisce sulla base del pensiero mitico) nulla esiste senza un modello ideale archetipico di riferimento. Né i luoghi che abita, né gli atti che compie, né gli oggetti che produce esistono davvero se non evocano luoghi celesti, atti originali e oggetti archetipici. In opposizione all'uomo moderno o storico, per il quale ogni atto è concepito come "unico e irreversibile" (1966: 68-69), la realtà, secondo l'uomo arcaico, è data dalla ripetizione di un ordine preesistente[2].

Questo aspetto è particolarmente evidente, come riferisce Eliade, in quelli che chiameremo i miti di fondazione delle città (cfr. 1966: 19-25). Quando un popolo antico si trovava di fronte a una regione sconosciuta (perché fuggiva una catastrofe naturale o una guerra, ad esempio), per essi il luogo mancava di realtà finché non venivano compiuti quegli atti rituali che collegavano quella città potenziale al suo prototipo ideale. Prima di tali riti c'è solo il caos. Il processo attraverso cui questa realtà caotica si può trasformare in una realtà piena di significato è, ancora una volta, il compimento di un atto rituale che evoca un'azione primordiale. E l'azione primordiale per eccellenza, come attestano tutte le culture conosciute, è la creazione del mondo. Si tratta quindi di ricreare quel preciso momento nella terra incolta per collegarla alla città celeste che gli dà significato. Secondo la tradizione ebraica la fondazione della Gerusalemme storica non avviene *ex nihilo*, bensì come concretizzazione terrena di una città che esiste da sempre, quella Gerusalemme celeste di cui parlano i profeti (cfr. *Tobi* 13, 17); analogamente, per le culture mesoamericane, "l'archetipo della prima Tollan sarà il modello su cui verranno costruite tutte le capitali successive" (Florescano 2002: 337)[3].

Un aspetto cruciale dei miti di fondazione è stabilire che la città abitata – quella città costruita a immagine della città archetipica – è il centro dell'universo. È proprio nel loro centro che spesso le città dell'antichità ospitano il luogo sacro, quel luogo che collega la realtà umana con il suo ideale archetipico. Templi, pagode, santuari sono intesi come punti di riferimento che legano la realtà variabile con un ideale celeste.

Questo modello urbano segue i dettami del mito, il cui scopo è stabilire un punto di riferimento inamovibile là dove c'è solo una continuità caotica. È proprio questa la ragione, ad esempio, della costruzione della Torre di Babele così come viene riferita nel *Libro della Genesi*: "Costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra" (*Gen.* 11, 4; cfr. Anselmo 2019). Le culture mesoamericane, da parte loro, erigevano tempi e città seguendo meticolosamente certi riferimenti astronomici per trovare un punto fermo (cfr. Aveni 2003).

È sulla base di questo tipo di miti – i miti di fondazione – che proponiamo di pensare a un altro tipo di racconto, altrettanto determinante per l'identità di un popolo: ci riferiamo ai miti dell'esodo. In particolare, vorremmo proporre di considerare il mito dell'esodo come mito antinomico al mito di fondazione. Abbiamo detto all'inizio che i miti definiscono la vita di una comunità. In termini moderni possiamo dire che i miti sono la ragione d'essere di un popolo. I miti di fondazione – come abbiamo visto – sostengono l'essere collettivo nell'imitazione e nella ricreazione di un ordine ideale. Grazie a questi tipi di miti, le genti costruiscono le proprie città e la propria vita, fissano un centro che permette loro di non smarrirsi, di rifuggire a tutti i costi un'esistenza caotica. Di fronte a queste narrazioni fondanti, in che modo i miti dell'esodo riescono a scongiurare il caos e quale via alternativa propongono per affermare la vita comunitaria?

L'etimologia del termine "esodo" ci fornisce la chiave per comprendere la differenza fra questo tipo di racconto e i miti di fondazione. In effetti il termine rimanda, in ultima istanza, al verbo greco che indica un'"uscita". Sembra logico, quindi, partire da questa etimologia, da questo verbo di movimento, per decifrare il messaggio essenziale trasmesso dai miti dell'esodo. Mentre i miti di fondazione innescano un movimento di eterno ritorno al centro, i miti di esodo sembrano proporre la costituzione dell'essere in un continuo estraniamento da sé. Questa tensione tra i due tipi di miti non comporta necessariamente che si escludano a vicenda; anzi, è assai frequente osservare in diverse culture come i miti di fondazione e i miti di esodo coesistono e si sovrappongono. Spesso si tratta semplicemente di due momenti cruciali dello stesso mito: *L'Iliade* come migrazione, *l'Odissea* come ritorno al centro; il *Libro della Genesi* stabilisce la gerarchia della creazione, fornisce le coordinate della stabilità e del radicamento di un popolo, mentre *l'Esodo* narra la liberazione di quel popolo; i racconti delle migrazioni del *Popol Vuh* – libro sacro del popolo americano K'iche – precedono la fondazione della città di Gumarcaaj. Non si tratta quindi

di dividere le culture tra quelle che si formano sulla base di un movimento di ritorno e quelle che si formano sulla base di un divenire, ma di distinguere quando e perché i popoli – o una frazione di questi – ricorrono all'uno o all'altro mito per costruire la propria identità[4].

In questo contesto ci interessa indagare le ragioni della rilevanza dell'esodo come figura archetipica per il nostro tempo. Una delle ragioni principali, a nostro avviso, risiede nel tipo di *tempo* che questo mito stabilisce. Mentre nei miti di fondazione il tempo caratteristico è quello della ripetizione e del ciclo, nei miti di esodo il tempo è dato dalla partenza da un'origine e dall'arrivo a una destinazione. La storia archetipica della tradizione ebraica – per citare il mito di esodo più noto della cultura occidentale – racconta la partenza dall'Egitto per raggiungere la Terra Promessa; l'abbandono dei lavori forzati per costruire la propria città; la liberazione dalla schiavitù degli uomini per ascoltare la volontà della divinità. Il significato del mito sta quindi nel viaggio, nel passaggio da una situazione sfavorevole a una realizzazione immaginata. Possiamo già intravedere la predilezione della mentalità moderna per i miti dell'esodo. Poiché questi ultimi possono essere visti come un racconto teleologico della comprensione del mondo, sono solidali con il modo di essere dell'Occidente a partire dall'Illuminismo (e anche prima). Naturalmente, le cause e gli effetti sono invertibili. Probabilmente è la nostra mentalità moderna, segnata da nozioni come progresso ed evoluzione, che ci fa leggere i miti di esodo in questi termini. Pur consapevoli, in questi tipi di miti avvertiamo una componente che trascende la mentalità moderna e allo stesso tempo l'attrae, la proposta secondo la quale l'identità dell'essere si costruisce in un divenire.

3 Il contesto storico del *Canto General*

Fuggitivo passai di porta in porta.
Canto General, canto X, 10, v. 4, p. 636

Se tutte le culture hanno bisogno di un mito d'origine per dare un senso alla loro vita collettiva, non sorprende che una delle principali angosce dei popoli latino-americani sia la difficoltà di identificare il loro proprio mito. L'ossessione con cui i loro scrittori hanno cercato di dare al Continente un racconto delle proprie origini non fa che dimostrare che l'essenziale senso di inquietudine degli americani si è trasmesso di generazione in generazione. "Tutti noi americani proviamo nostalgia delle nostre origini e dei

nostri antenati", diceva lo scrittore cileno Adolfo Couve solo tre decenni fa, e poi aggiungeva: "Siamo tutti degli immigrati. Restiamo per la quinta o sesta generazione in visita e ci sentiamo un po' come se stessimo affittando l'America invece di viverci" (1989: s.p.)[5]. Parole che richiamano quelle più note di Octavio Paz sul popolo messicano, la cui cultura sarebbe segnata da: "un'orfanezza, un'oscura consapevolezza di essere stati strappati dal Tutto e un'ardente ricerca: una fuga e un ritorno, un tentativo di ristabilire i legami che ci legavano alla creazione" (1959: 19)[6].

Questo spiega perché alcune delle maggiori opere latino-americane girano intorno a questa angoscia o nostalgia. È il caso, ad esempio, di *Cent'anni di solitudine* (1967), che ci offre un territorio (Macondo) e una dinastia (i Buendía) descritti fin dalle origini; è anche il caso dei lunghi poemi giovanili del venezuelano Andrés Bello (*Alocución a la poesía*, 1823; *Agricultura de la zona tórrida*, 1826), che tentano di dare un nome alla flora e alla fauna del continente appena emancipato. Sulla stessa scia s'iscrive il *Poema de Chile* (1967, postumo) di Gabriela Mistral, con la sua ossessione tassonomica per menzionare la nuova geografia; e, sempre in questa prospettiva, si situa, naturalmente, il racconto "epico" di cui ci occuperemo ora, il *Canto General* di Pablo Neruda[7].

In effetti, pubblicata in Messico nel 1950, l'opera di Neruda è una lunga epopea che vuole affermarsi come testo fondativo dell'America Latina. Nei suoi oltre 230 poemi organizzati in quindici canti (più di quindicimila versi in totale) il poeta cileno percorre l'intera geografia americana e attraversa tutte le epoche che hanno segnato la storia del Continente. Nelle sezioni iniziali la disposizione dei canti obbedisce a un criterio cronologico. Questo è evidente almeno per i primi quattro, dove molti poemi sono accompagnati da una data. Inaugura il primo canto il poema intitolato "Amor América" che fissa l'inizio della storia narrata: siamo nell'anno 1400, quasi cento anni prima dell'arrivo dei *conquistadores*. Il secondo canto s'intitola "Alturas de Machu Picchu" e consiste in un elogio delle civiltà precolombiane, in particolare di quella Inca. Il terzo parla dei conquistatori spagnoli, mentre il quarto, ancora seguendo l'ordine cronologico, è dedicato ai "Libertadores" e riporta, tra parentesi, alcune date emblematiche dell'Indipendenza del Continente agli albori dell'Ottocento.

D'altra parte, in ciascuno dei primi quattro canti, come abbiamo detto, siamo invitati a visitare i luoghi e i personaggi dei Paesi che compongono l'America Latina. Così, ad esempio, nel canto sui "Libertadores", le poesie sono dedicate al *cacique* cileno Lautaro (c. 1534-1557) e al *caudillo*

Tupac Amaru II del Perù (1738-1781), al generale San Martín, liberatore dell'Argentina (1778-1850) e allo scrittore cubano, eroe dell'Indipendenza, José Martí (1853-1895).

I canti successivi abbandonano il criterio cronologico di quelli dell'esordio, ma ci riportano comunque alla contingenza da cui nasce il libro di Neruda. Occorre guardare quindi il contesto biografico e politico da cui emerge il *Canto General* perché questo ci permetterà di collegarlo alla figura archetipica dell'esodo.

E per questo dobbiamo concentrarci soprattutto (ma non solo) sul decimo canto. Si tratta della sezione intitolata "El fugitivo" (*Il fuggitivo*), quella che descrive un momento singolare e noto della biografia del poeta[8]: la sua vita clandestina dopo essere stato accusato, dall'allora presidente della Repubblica cilena, Gabriel González Videla, di oltraggio contro la sua persona e di violazione della cosiddetta "Legge sulla sicurezza interna" dello Stato (cfr. Schidlowsky 2009: 736).

All'età di quarant'anni e con un'opera poetica precoce già riconosciuta in ambito internazionale, Neruda decise di entrare nell'arena politica cilena e mettere la sua poesia al servizio di una causa. L'esperienza come diplomatico in Asia e in Europa e, soprattutto, il segno lasciato dalla Guerra Civile Spagnola mentre era console a Madrid portano il poeta a candidarsi per un seggio senatoriale sotto la bandiera del Partito Comunista. Anche il successo politico non si fece attendere e già nel 1945 Neruda è eletto parlamentare rappresentante delle regioni del nord del Cile (Tarapacá e Antofagasta). L'anno seguente l'alleanza politica composta dal Partito Radicale e dal Partito Comunista vince le elezioni presidenziali e proclama presidente del Cile il radicale Gabriel González Videla. Va ricordato che Neruda era stato uno dei protagonisti della campagna a sostegno del futuro presidente e aveva composto, fra l'altro, un poema in sua lode[9]. González Videla, da parte sua, si era impegnato a coinvolgere il Partito Comunista nel futuro governo. Le aspettative del PC per il governo del neoeletto presidente non potevano che essere molto ambiziose.

Tuttavia, quasi subito dopo l'insediamento di González Videla, prese avvio quel cambio della politica mondiale che, come è noto, avrebbe segnato, e in profondità, tutta la seconda metà del Novecento. Così, mentre l'Europa soffriva ancora le conseguenze dell'ultimo conflitto mondiale, Stati Uniti e Unione Sovietica emersero come poteri forti di un ordine che iniziava a costruirsi. Per i paesi più piccoli, come il Cile, è l'inizio di pressioni interne sempre più forti. Da che parte schierarsi? Di fronte a una prospettiva geopolitica di tale portata, le forze politiche alla base

del governo cileno si spaccano in due fazioni: mentre anche il PC cileno dà inizio al sodalizio sovietico, i radicali sostengono la politica statunitense. Allo stesso tempo gli scioperi dentro il paese mettono ulteriormente a dura prova le relazioni tra questi due schieramenti, dal momento che la maggioranza dei sindacati è affiliata al PC. La frattura sfocia in una rottura totale, i comunisti vengono espulsi dal governo e González Videla stringe un'alleanza con parte del settore conservatore. Nel giro di pochi anni si arriva addirittura all'approvazione della famosa "Legge per la Difesa della Democrazia" (la cosiddetta "Legge Maledetta", 1948) che proibì al Partito Comunista di partecipare alla vita politica cilena. Tuttavia, i problemi di Neruda, ormai diventato il principale antagonista del governo e del suo leader, erano iniziati da prima. I discorsi appassionati del poeta contro González Videla, che avevano avuto un'eco non indifferente nella stampa internazionale, avevano già portato il presidente a chiedere la revoca dell'immunità del senatore Neruda e il suo successivo processo. La Corte Suprema si era finalmente pronunciata a favore del presidente e, il 3 febbraio 1948, aveva condannato il poeta alla clandestinità[10].

Certo, non tutte le sezioni del *Canto General* sono state scritte durante il periodo di fuga del poeta. Il secondo canto ("Alturas de Machu Picchu"), ad esempio, forse il più noto del volume, era stato pubblicato in Venezuela molto prima, nell'agosto del 1946. Tuttavia, come segnala David Schidlowsky, autore di una monumentale biografia del poeta, l'anno in cui Neruda visse clandestinamente fu cruciale per la composizione e la concezione finale del *Canto General*. In effetti, le vicende personali vissute da Neruda in quell'anno, le cui tracce sono disseminate in quasi tutta l'opera, hanno dato al *Canto General* un'impronta singolare.

In particolare il decimo canto – che fornisce molti dettagli sui luoghi in cui il poeta si nascose, così come sulle persone che lo accolsero – ci incoraggia a collegare le esperienze biografiche di Neruda con una nozione di comunità segnata dal movimento. Per di più il poeta stesso si preoccupa di ripetere che è lì per parlare a nome di tutto un popolo, non solo per bocca sua ma anche attraverso la sua storia personale. Così, questa vita da fuggitivo, fatta di confini incerti e in prospettiva dell'esilio, si concretizza in una visione del popolo latino-americano come comunità di migranti, la cui identità si rivela in un viaggio attraverso il Paese, attraversandone i confini e stabilendosi in numerose parti del Continente.

4 Il *Canto General*: un'identità in movimento

Ci sono diversi livelli che rendono possibile questa lettura. In primo luogo, soffermiamoci su quella voce onnipresente nel *Canto* che sembra parlare dall'alto al suo popolo, emulando una retorica le cui origini potremmo ben associare agli interventi di Yahweh nell'Antico Testamento. Come sottolinea Fernández Cozman – in una lettura che poggia sul concetto di "soggetto migrante" di Cornejo Polar – quello del *Canto General*:

> è un discorso che non ha un centro fisso di enunciazione, ma piuttosto un'instabilità che richiede al lettore di ricomporre un territorio concepito come uno spazio multiplo, dalle sfaccettature dissimili e infinite, dove il transito da una cultura all'altra, o da una lingua all'altra, è probabilmente una delle caratteristiche più rilevanti (2017: 77).

Anche il decimo canto – quello che s'intitola "El fugitivo" – nel registrare gli spostamenti del poeta in fuga, dà conto di una logica di spostamenti imprevedibili che incitano il lettore a ricomporre una sorta di comunità in movimento.

C'è un ricorso poetico molto frequente in tutta l'opera – ma particolarmente nel decimo canto – che rivela il tipo di movimento che caratterizza il soggetto americano che Neruda ha in mente. Si tratta della ripetizione di uno stesso termine, generalmente un sostantivo, all'interno di un medesimo verso. In altre parole, si tratta di un termine che funge da punto di partenza e da punto di arrivo del periodo poetico. Prima di prendere in considerazione alcuni poemi del decimo canto, vediamo un esempio all'inizio del secondo canto, intitolato "Alturas de Machu Picchu". Il primo componimento inizia così:

> Del aire al aire, como una red vacía,
> iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,
> en el advenimiento del otoño la moneda extendida
> de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
> lo que el más grande amor, como dentro de un guante
> que cae, nos entrega como una larga luna.
>
> (Neruda ed. 2004: 46-47, canto II, 1, vv. 1-6)[11]

Fermiamoci su questo iniziale disorientamento del narratore. Ciò che caratterizza la descrizione contenuta nei primi due versi è l'intenzione di illustrare uno spazio privo di centro. È questo che la figura di ripetizione

(il termine "aria" all'inizio e alla fine della prima parte del primo verso), seguita dall'illustrazione dello spazio come una "rete", vuole mettere in risalto. Ci rendiamo conto che si tratta di un luogo senza gerarchie, in cui si evoca il movimento ("andavo", "venivo", "salutavo") ma non il senso di tale spostamento. Più tardi scopriremo che questo apparente disorientamento stava in realtà conducendo il poeta verso un possibile centro, la città scomparsa di Machu Picchu, una delle principali città dell'Impero Inca. Noto è il poema XII del medesimo canto in cui il poeta cerca di ricreare la città dalle sue rovine e di dare voce agli indigeni prima che fossero sottomessi dagli spagnoli ("Io parlo dalla vostra bocca morta" [v. 28, p. 73], "Parlate con le mie parole e col mio sangue" [v. 45, p. 75]). Ricapitolando: si parte da un soggetto solo e dislocato e si finisce per trovare un centro e una comunità, anche se questi sono già fuori dal tempo.

Ma torniamo al decimo canto. Nella sezione dedicata alla narrazione della vita da fuggitivo di Neruda abbonda questa figura di ripetizione. Vediamone alcuni esempi:

> Así, pues, de noche en noche,
> aquella larga hora, la tiniebla
> hundida en todo el litoral chileno,
> fugitivo pasé de puerta en puerta.
>
> (Neruda ed. 2004: 636-37, canto X, 10, vv. 1-4)[12]

> Tierra nocturna, a mi ventana
> llegabas con tus labios,
> para que yo durmiera dulcemente
> como cayendo sobre miles de hojas,
> de estación a estación, de nido a nido,
> de rama en rama [...]
>
> (616-17, canto X, 1, vv. 48-53)[13]

> Y yo, entre calle y calle de silencio
> por la ciudad manchada del tirano.
>
> (618-19, canto X, 3, vv. 10-11)[14]

Il narratore fuggitivo si muove in vari luoghi – Santiago, Valparaíso, altre città al sud del Cile – senza seguire però un percorso spaziale logico. In ognuno di questi luoghi, i cui nomi esatti a volte non vengono rivelati, persone anonime (artigiani, ingegneri, marinai, ecc.) attendono Neruda. Questo imprevedibile vagare stabilisce un'importante differenza rispetto al canto "Alturas de Machu Picchu". Diversamente da quello,

in tutti i componimenti del decimo canto non c'è un centro che attiri i passi del poeta. Il lettore non intravede la meta del movimento del narratore, il che implica che non c'è una promessa di significato che spieghi il viaggio. È il viaggio stesso che darà alla poesia il suo senso.

Un viaggio, in ogni caso, che aspira a essere un movimento collettivo, a elevare l'esilio del poeta a esodo di un popolo. Neruda ricorre spesso a una duplice opposizione: d'un lato il binomio individuo-centro, dall'altro il binomio comunità-movimento.

Ed è interessante notare la fedele costanza mostrata verso quest'ultimo binomio, già presente nei primissimi versi composti da un Neruda quattordicenne, nel 1919. Si tratta del sonetto intitolato "Caminando" che evoca la marcia di un popolo che canta per scrollarsi di dosso le proprie sofferenze ("Siamo tutti in marcia, assetati di illusioni, / i nostri volti inaciditi dalla fatica e dal dolore. / Ma si marcia cantando: lontano, negli angoli / della foresta c'è la fonte della freschezza agognata")[15]. D'altronde, molto tempo dopo è proprio con affermazioni come queste che Neruda accoglierà il Premio Nobel del '71:

> Ho scelto la strada difficile di una responsabilità condivisa e, prima di ribadire l'adorazione dell'individuo come sole centrale del sistema, ho preferito dare umilmente il mio servizio a un esercito considerevole che talvolta può sbagliare, ma che cammina senza sosta e avanza ogni giorno affrontando sia gli anacronisti recalcitranti sia gli infatuati impazienti (Neruda 1971: 37)[16].

È a partire da questi due termini, comunità e movimento, posti l'uno accanto all'altro, che il poeta forgia la sua nozione di popolo. Il popolo – in questo caso il popolo latino-americano – acquisisce la sua identità nel momento in cui si mette in movimento.

5 Conclusione

Torniamo così al tema dell'esodo dal quale eravamo partiti e soprattutto alla forma che questo mito assume nel secondo libro della Bibbia. Per alcuni interpreti delle Sacre Scritture, il popolo d'Israele si configura come tale quando si mette in marcia per lasciare l'Egitto, cioè molto tempo dopo l'alleanza che fa Yahweh con un unico individuo: Abramo. In effetti è nel libro dell'*Esodo*, e non in quello della *Genesi*, che al popolo viene data una voce ben definita, voce che interagisce continuamente con

Yahweh attraverso Mosè, come se il popolo ebraico fosse un personaggio collettivo nel mezzo di una rappresentazione drammatica[17]. D'altra parte, ritornando all'opposizione che abbiamo stabilito tra i miti di fondazione delle città e i miti dell'esodo, va sottolineato, da una prospettiva più generale, l'importanza conferita allo spostamento collettivo nella configurazione dell'identità del popolo d'Israele, che contrasta con l'immagine ambigua che viene data della città nella Bibbia. Ambiguità che ritroviamo fin dall'inizio, quando vediamo Caino, l'agricoltore che verrà a fondare la prima città, confrontarsi con Abele, il fratello pastore che vive una vita errante. Come afferma Vincenzo Anselmo: "la città è introdotta nel racconto biblico sotto una luce sinistra, come luogo di riparo dopo il drammatico fratricidio" (2019: 107). La ricerca di sicurezza attraverso la costruzione di un centro urbano ha aspetti negativi nella mitologia ebraica, come si evince chiaramente dal passo che narra il destino della città di Babele (cfr. *Gen.* 11, 9). I passaggi dell'esodo o della migrazione, invece, sembrano offrire un percorso positivo per la formazione del popolo. È molto significativo, infatti, che il Decalogo, l'elenco dei comandamenti che sono stati il fondamento delle religioni abramitiche, sia stato dato agli israeliti proprio in un momento di transizione, mentre il popolo rimaneva in attesa in un accampamento precario (cfr. *Es.* 20, 2-17).

Un'analoga precarietà – o un destino incerto, per dirla in termini meno drammatici – segna la circostanza in cui Neruda decide di pubblicare l'opera che contiene quelli che per lui sono i fondamenti dell'identità latino-americana. La pubblicazione del *Canto General* fuori dal suo Paese, dopo aver perso l'immunità concessagli come senatore e nel mezzo dei frequenti cambi di residenza che segnarono il suo esilio, rende visibile – soprattutto nella sezione X dell'opera – una lettura che mette in luce una forte convinzione di Neruda: il fatto che il popolo latino-americano si definisca innanzitutto in un perpetuo processo di rigenerazione e movimento, piuttosto che nell'opzione di trovare un centro fermo da cui promana la propria identità. In questo senso, e nel quadro dei due tipi di narrazioni mitiche presentate all'inizio – i miti della fondazione di un centro e quelli delle migrazioni o di esodi – la visione dell'America Latina che Neruda costruisce tende a una maggiore identificazione con una concezione moderna del mito archetipico dell'esodo, rispetto a quella che potrebbe derivare da una nozione centro-essenzialista basata sui miti fondazionali.

Note

1 La pubblicazione di *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* di E. B. Tylor nel 1871 e il lavoro di Max Müller sulla mitologia comparata (*Comparative Mythology*, 1856) possono essere considerati come punti di partenza per lo sviluppo delle teorie moderne sul mito. Per una visione panoramica della profusione e della diversità degli approcci emersi da allora, cfr. Meletinski 2000.

2 Questa definizione di mito – così come l'abbiamo presentata finora – non è stata esente da critiche. In particolare l'antropologia statunitense degli anni '80 ha visto nella netta distinzione fra tempo storico come sequenza di eventi cronologici e tempo mitico come ordine atemporale, il frutto dell'approccio "acritico" dello strutturalismo di Lévi-Strauss (cfr. Hill 1988: 5). Tuttavia ci si chiede se le nozioni alternative che questa scuola nordamericana propone – ci riferiamo in particolare ai concetti di *structure* e *agency*, il primo associato prevalentemente ai miti e il secondo al tempo storico – non siano, nella loro essenza, la perpetuazione degli stessi assi sostenuti da Eliade e Lévi-Strauss. Ad ogni modo, non intendiamo qui fare una revisione critica esaustiva della letteratura teorica sui miti, bensì utilizzare i concetti legati alla prospettiva prescelta per vedere se sono strumenti interpretativi utili dell'opera letteraria presa in esame.

3 Traduzione nostra.

4 Un esempio molto rivelatore di questa presa di posizione tra i due miti si trova nel magistero dell'attuale Pontefice. Uno dei messaggi più spesso ripetuti da Papa Bergoglio per caratterizzare la Chiesa è quello di definirla una Chiesa "in uscita" [cfr. *Evangelii Gaudium*, nn 20-24]. È evidente l'intensione di prendere distanza da un discorso basato sulla costruzione di una comunità con un centro inamovibile. In un'intervista del 2021 il Pontefice lo afferma in modo quasi provocatorio: "Il centro della Chiesa?", si chiede, "non è la Chiesa", risponde ad alta voce (Spadaro 2021: 63). Forse in questo risiede l'aspetto più radicale del suo papato, in altre parole nella difesa e nella promozione dell'idea di una comunità che si costruisce in un movimento verso l'esterno.

5 Traduzione nostra. Roportiamo di seguito l'originale: "Todos los americanos tenemos esa nostalgia de nuestro origen y nuestros ancestros. Somos todos inmigrantes. Nos quedamos por quinta o sexta generación, de visita, y nos sentimos un poco arrendando América en vez de vivir en ella" (Couve 1989: s.p.).

6 Traduzione nostra. Riportiamo di seguito l'originale: "una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación" (Paz 1959: 19).

7 È opportuno precisare in che senso il *Canto General* può essere considerato un'opera "epica". Come afferma Osvaldo Rodríguez (1991), l'aspetto epico

dell'opera è immediatamente presente in alcuni dei suoi elementi formali, come il titolo (si tratta appunto di un "Canto"). Poi c'è da considerare il carattere mitico-fondatore dei primi canti e l'elogio degli eroi (dai *caciques* come Lautaro e Caupolicán, ai liberatori come San Martín), caratteristiche tipiche dell'epica. Tuttavia, altri aspetti, come il ricorso alla cronaca storicamente situata e la rivendicazione dell'uomo comune, ci invitano a usare con cautela l'aggettivo "epico" quando si parla del *Canto General* (si veda, a questo proposito, l'articolo di Osvaldo Rodríguez 1991).

8 Noto grazie anche al recente lungometraggio *Neruda* (Cile 2016) del regista Pablo Larraín che racconta proprio questo momento della vita del poeta.

9 Si tratta del poema "El pueblo lo llama Gabriel": "Desde la arena hasta la altura / desde el salitre a la espesura, / el pueblo lo llama Gabriel, / con sencillez y con dulzura / como a un hermano, hermano fiel. / Y entre todas las cosas puras / no hay otra como este laurel. / El pueblo lo llama Gabriel" (cit. in Schidlowsky 2009: 672). Pochi anni dopo Neruda modificherà questo poema laudatorio in un testo satirico, pur mantenendone la struttura (cfr. Schidlowsky 2009: 760).

10 Per approfondire sul contesto storico e biografico di Neruda in questo periodo cfr. la dettagliata biografia di David Schidlowsky, in particolare il capitolo 4, "Pablo Neruda: Político y poeta" (591-767).

11 "Dall'aria all'aria, come una vuota rete,/ io andavo fra le strade e l'atmosfera, e venivo e salutavo,/ nell'avvento dell'autunno, le monete sparse/ delle foglie, e fra la primavera e le spighe,/ ciò che il più grande amore, come in un guanto/ che cade, ci affida come una lunga luna".

12 "Così, di notte in notte,/ in quella lunga ora, quando il buio/ sprofonda su tutto il lido cileno,/ fuggitivo passai di porta in porta".

13 "Terra notturna, alla mia finestra/ arrivavi con le tue labbra,/ perché io dormissi dolcemente/ come cadendo su migliaia di foglie,/ di stagione in stagione, di nido in nido,/ di ramo in ramo".

14 "E io, fra strada e strada di silenzio,/ nell'inquinata città del tiranno".

15 Traduzione nostra. Trascriviamo l'originale: "Todos vamos marchando sedientos de ilusiones, / agriados los semblantes de cansancio y dolor. / Pero, vamos cantando: lejos, en los rincones / del bosque está la fuente de anhelado frescor" (cit. in Schidlowsky 2009: 46).

16 Traduzione nostra. Trascriviamo l'originale: "Yo escogí el difícil camino de una responsabilidad compartida, y, antes de reiterar la adoración hacia el individuo como sol central del sistema, preferí entregar con humildad mi servicio a un considerable ejército que a trechos puede equivocarse, pero que camina sin descanso y avanza cada día enfrentándose tanto a los anacrónicos recalcitrantes como a los infatuados impacientes" (Neruda 1971: 37).

17 Sulla configurazione del popolo d'Israele a partire dall'*Esodo* e sulla struttura drammatica del libro stesso, cfr. l'articolo di Roland Meynet (2022).

Bibliografia

Aveni, Anthony F. (2003), "Archaeoastronomy in the Ancient Americas", *Journal of Archaeological Research*, 11: 149-191.

Anselmo, Vincenzo (2019), "La città nella Bibbia: Da luogo di alienazione a dono di Dio", *La Civiltà Cattolica*, 4064: 105-115.

Couve, Adolfo (1989), "La vida mía se la he ofrendado al arte / por Ana María Larraín", *Revista de Libros* in *El Mercurio*. [20/03/2023] http://www.letras.mysite.com/ac290804.htm.

Durand, Gilbert (1996), "Pas à pas mythocritique", *Champs de l'imaginaire*, Paris, ELLUG: 229-242.

Eliade, Mircea (ed. 1966), *Il mito dell'eterno ritorno*, trad. it. a cura di G. Cantoni, Torino, Borla.

Fernández Cozman, Camilo (2017), "La retórica de la interculturalidad y el sujeto migrante en *Canto general* de Pablo Neruda", *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 32: s.p. [07/03/2023] http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1618.

Florescano, Enrique (2002), "Los paradigmas mesoamericanos que unificaron la reconstrucción del pasado: el mito de la creación del cosmos; la fundación del reino maravilloso (Tollán), y Quetzalcóatl, el creador de estados y dinastías", *Historia mexicana*, 52: 309-359.

Hill, Jonathan D. (ed. 1988), *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*, Chicago, University of Illinois Press.

La Sacra Bibbia (2003), Città del Vaticano, CEI. [20/03/2023] https://www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM#fonte.

Lévi-Strauss, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

Meletinski, Eleazar M. (2000), *The Poetics of Myth*, New York, Routledge.

Meynet, Roland (2022), "Credettero nel Signore e in Mosè suo servo (*Esodo* 14)", *La Civiltà Cattolica*, 4130: 119-132.

Neruda, Pablo (1971), "Discurso de Estocolmo. Pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura", *Anales de la Universidad de Chile*, 157/160: 31-37.

— (ed. 2004), *Canto Generale*, trad. it. con testo a fronte a cura di D. Puccini, Milano, Sugarco.

Paz, Octavio (ed. 1959), *El laberinto de la soledad*, Ciudad de México, FCE.

Ricœur, Paul (2013), "Le mythe", *Anthropologie philosophique: Écrits et conférences*, Paris, Le Seuil, vol. 3: 237-276.

Rodríguez, Osvaldo (1991), "Poesía e Historia: a propósito del *Canto General* de Pablo Neruda", *El Guiniguada*, 2: 257-268.

Schidlowsky, David (2009). *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo*, Tomo I (1904-1949), Santiago de Chile, RIL editores.

Spadaro, Antonio (2021), "Il centro della Chiesa? Non è la Chiesa!", *La Civiltà Cattolica*, 4111: 55-70.

Felipe Joannon Ovalle (Santiago del Cile, 1985) si è prima laureato in Economia presso la Pontificia Universidad Católica de Chile e, in seguito, in Studi ispanoamericani presso l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Nell'ottobre del 2022 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Letteratura ispanoamericana presso l'Université Paris 8 con una tesi sullo scrittore cileno Adolfo Couve (1940-1998). Il suo campo di ricerca è la letteratura cilena del Novecento, con particolare attenzione alla narrativa (romanzi e cronache) e alla poesia. È autore di diversi articoli pubblicati in riviste scientifiche europee e americane e ha insegnato lingua spagnola in Francia (College Saint-George) e in Italia (Università della Tuscia). La sua monografia, dal titolo *Pintar frente al motivo. El mito del artista en la obra de Adolfo Couve* (RIL Editores, Santiago del Cile), è uscita ad agosto 2023. | Felipe Joannon Ovalle (Santiago de Chile, 1985) first graduated in Economics from the Pontificia Universidad Católica de Chile and then in Latin American Studies from Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. In October 2022 he obtained his PhD in Latin American Literature at Université Paris 8 with a thesis on the Chilean writer Adolfo Couve (1940-1998). His field of research is 20th century Chilean literature, with a focus on fiction (novels and chronicles) and poetry. He is the author of several articles published in European and American scientific journals and has taught Spanish in France (College Saint-George) and in Italy (Università della Tuscia). His monograph, *Pintar frente al motivo. El mito del artista en la obra de Adolfo Couve* (RIL Editores, Santiago de Chile), was published in August 2023.

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

La violenza del mondo ne *La frontiera* di Alessandro Leogrande

The violence of the world in *The Frontier* by Alessandro Leogrande

Filippo Milani
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italy

Sommario | **Abstract**

La motivazione etica che sta alla base della scrittura di Alessandro Leogrande (1977-2017) è caratterizzata dall'esplicita volontà di non arrendersi all'impossibilità di "ridurre il male" ma di provare a raccontarlo in tutta la sua tragica "banalità" (in linea con le riflessioni di Arendt e Sontag). Nell'ultimo capitolo del volume *La frontiera* (2015), intitolato *La violenza del mondo*, lo scrittore e giornalista d'inchiesta mette in relazione i suoi reportage narrativi sui naufragi di migranti che si susseguono nel Mediterraneo con un noto quadro di Caravaggio: si tratta del *Martirio di San Matteo* (1600-01), che si trova nella Cappella Contarelli nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma. Leogrande individua una precisa corrispondenza tra lo sguardo di Caravaggio, il cui autoritratto compare sullo sfondo della scena mentre assiste al martirio del santo, e quello di quei cittadini europei che, pur non essendo indifferenti al dramma umanitario a cui assistono, restano comunque "impotenti" spettatori. Provare a narrare l'esodo di migranti lungo la frontiera liquida e controversa del Mediterraneo significa non limitarsi a descrivere la stratificazione delle immagini della tragedia ormai inoffensive nell'immaginario occidentale, ma offrire una intensa contro-narrazione finalizzata a ribaltare le dichiarazioni ufficiali dei governi e – sulla scia dell'opera caravaggesca – il regime scopico dominante. Infatti, di recente la rielaborazione transmediale dello sguardo tagliente del pittore lombardo si sta consolidando come una tendenza internazionale – come ha rilevato Francesco Zucconi nel bel libro *Displacing Caravaggio* (2018) – per raccontare i drammi della contemporaneità attraverso prospettive non convenzionali. | The ethical motivation behind Alessandro Leogrande's (1977-2017) writing is characterized by an explicit desire not to surrender to the impossibility of "reducing evil" but to try to recount it in all its tragic "banality" (in line with the ideas of Arendt and Sontag). In the last chapter of the volume *The Frontier* (2015), titled *The Violence of the World*, the writer and investigative journalist relates his narrative reports on the migrant shipwrecks that take place in the Mediterranean Sea to a well-known painting by Caravaggio: it is the *Martyrdom of St. Matthew* (1600-01), which is in the Contarelli Chapel in the church of San Luigi dei Francesi in Rome. Leogrande identifies a specific correspondence between the gaze of Caravaggio, whose self-portrait appears in the background of the scene as he witnesses the martyrdom of the saint, and that of those European citizens who, while not indifferent to the humanitarian drama they witness, nevertheless remain "powerless" spectators. In order to narrate the exodus of migrants along the liquid and controversial frontier of the Mediterranean means not merely describing the layering of images of the tragedy now inoffensive in the Western imagination, but offering an intense counter-narrative aimed at overturning the official statements of governments and – in the footsteps of Caravaggio's work – the dominant scopic regime. Indeed, recently the transmedia reworking of the Lombard painter's edgy gaze is consolidating as an international trend – as Francesco Zucconi noted in the fine book *Displacing Caravaggio* (2018) – to tell contemporary dramas through unconventional perspectives.

SigMa • 7/2023
DOI **10.6093/sigma.v0i7.10516** | 148-166

Parole chiave | **Keywords**
Alessandro Leogrande, Frontiera, Esodo, Testimonianza, Caravaggio | Alessandro Leogrande, Frontier, Exodus, Witness, Caravaggio

1 Narrare le migrazioni

Nel contesto socio-politico europeo e mondiale del XXI secolo, il tema archetipico dell'Esodo trova il proprio corrispettivo nel crescente fenomeno migratorio dall'Africa e dall'Asia verso l'Europa, strettamente legato agli effetti dei nuovi conflitti bellici e della crisi climatica in atto. Di conseguenza, se il dibattito pubblico è caratterizzato da una crescente diffusione di discorsi nazionalisti e xenofobi, allora le narrazioni delle migrazioni devono affrontare un decisivo mutamento tanto retorico quanto etico, rispetto alle prime opere di letteratura della/sulla migrazione[1]. Infatti, gli scrittori contemporanei devono far fronte a una duplice constatazione: da un lato, i naufragi di migranti sono diventati un'orribile consuetudine – in particolare lungo le coste dei paesi europei che si affacciano sul Mediterraneo; dall'altro, le politiche dei governi europei risultano sempre più intransigenti, privilegiando i respingimenti rispetto all'accoglienza. Nonostante il fenomeno migratorio sia entrato a far parte anche delle culture dei paesi d'approdo, documentato e storicizzato[2], le soluzioni approvate dall'Unione Europea si rivelano sempre più protezionistiche ed escludenti, finalizzate a limitare la contaminazione culturale già in atto.

Dunque, le istituzioni nazionali si dimostrano refrattarie ad agevolare concrete politiche di integrazione, che favorirebbero il multiculturalismo e le identità meticce, e di conseguenza – come sostenevano già Burns e Polezzi – "l'esperienza della migrazione rimane tradizionalmente marginale nella costruzione dell'identità ufficiale" (2003: 15). Di contro, negli ultimi dieci-quindici anni una porzione della società civile si sta mobilitando attivamente per soccorrere i migranti in difficoltà (missioni di salvataggio in mare e progetti di accoglienza non ufficiali) e per testimoniare la disumanità dell'esodo migratorio (reportages, inchieste e documentari). In questa prospettiva, molti scrittori e giornalisti si impegnano a fornire contro-narrazioni efficaci e credibili, dando voce alle innumerevoli storie di migrazione. L'obiettivo principale di questi autori è sensibilizzare l'opinione pubblica, facendo attenzione a non imporre il proprio punto di vista etnocentrico sulle vicende narrate – facendo proprio l'ammonimento del sociologo algerino Abdelmalek Sayad (1999). La tragedia

delle migrazioni impone agli scrittori contemporanei interrogativi di difficile soluzione: come testimoniare un fenomeno così vasto e composito? Che significa essere testimone oculare delle migrazioni altrui? Quale strategia narrativa può risultare più efficace per intercettare l'attenzione di un pubblico ormai assuefatto alle drammatiche immagini dei naufragi?

Nel panorama della letteratura italiana contemporanea, si possono individuare alcune opere che si configurano come testimonianze indirette della migrazione, ponendosi un preciso obiettivo etico ma evitando di gettare il proprio sguardo etnocentrico sulle vite degli altri. Giornalisti e scrittori che intendono narrare la migrazione si trovano nella condizione del testimone in quanto "terstis", ovvero etimologicamente il terzo in un confronto tra due: la figura che non vuole ignorare le vicende tragiche a cui assiste, ma allo stesso tempo deve limitarsi ad una testimonianza priva d'esperienza, quella esperienza che è concessa solo al testimone in quanto "superstes", superstite[3]. Questo complesso problema etico è stato ben messo in luce dal giornalista Domenico Quirico nel prologo del suo libro *Esodo* (2016):

> Quando si scrive di loro, è impossibile ignorare stato civile, mestiere, geografia. La Grande Migrazione comporta un mutamento obbligatorio di vita per il cronista, ma anche per il narratore, il sociologo o l'analista, che devono avventurarsi non più solo con la testa, ma con il corpo. Il mio incontro con i migranti è avvenuto quando l'esodo non era ancora ufficialmente iniziato, quando i migranti non erano neppure a parole tali, poiché sfuggivano alla nostra sensibilità di distratti (Quirico 2016: 10).

Quirico sottolinea il difficile equilibrio tra empatia e obiettività al quale il cronista deve ambire per poter testimoniare la verità delle migrazioni. In questo senso, ritengo che le riflessioni più lucide e puntuali sulla possibilità di testimoniare attraverso la parola letteraria il drammatico esodo contemporaneo dei migranti siano contenute ne *La frontiera* (2015) di Alessandro Leogrande (Taranto, 1977 – Roma, 2017), penultimo volume pubblicato in vita dal giornalista e scrittore pugliese morto prematuramente. Leogrande è consapevole del fatto che il proprio punto di vista sarà comunque dominante nei confronti delle storie che racconta e assume il complicato duplice ruolo di "mediatore" e "garante"– come puntualizza Raffaele Donnarumma (2016) nella recensione su *Alfabeta2* – tra le diverse verità dei migranti, raccolte attraverso interviste dirette, e la disponibilità alla ricezione da parte dei lettori italiani, divisi tra i dati a disposizione e la verità propugnata dalla violenta retorica nazionalista fondata sulla "ossessione

identitaria" (Remotti 2010). Lo scrittore di racconti e reportages sulla migrazione si trova in un vicolo cieco: da un lato, cerca di raccontare storie che non gli appartengono nel rispetto della drammatica esperienza di chi le ha vissute; dall'altro, cerca di trovare una strategia narrativa che possa scalfire l'efficace retorica del discorso pubblico xenofobo e antimigratorio.

2 La violenza del mondo

L'intensa attività di giornalista e scrittore di Leogrande si è sempre distinta per un particolare attenzione rivolta a smascherare le disuguaglianze sociali che caratterizzano le democrazie tardocapitalistiche e che risultano ancora più evidenti nelle regioni meridionali e sulle sponde del Mediterraneo. Il suo primo reportage narrativo *Un mare nascosto* (1999) è volto a rivelare le profonde contraddizioni della sua città, Taranto; seguono le indagini sulle nuove mafie *Le male vite* (2003) e sullo sfruttamento dei braccianti nelle campagne del meridione *Uomini e caporali* (2008). In seguito, si è occupato delle migrazioni dai Balcani e dall'Africa ne *Il naufragio* (2011) e appunto ne *La frontiera*. La sua puntuale attenzione all'indagine e al racconto del fenomeno migratorio è testimoniata anche dalla sua ventennale collaborazione con il mensile *Lo Straniero* diretto da Goffredo Fofi, sul quale ha pubblicato interventi di diverso tipo a partire dal 1998 (Leogrande 2020)[4].

In particolare, *La frontiera* è costituito da un prologo e ventinove capitoli, in cui vengono raccolte e rinarrate storie di migranti che lo scrittore ha incontrato in varie zone del Mediterraneo a partire dalla fine degli anni Novanta, esperienze diverse ma accomunate dalla necessità di attraversare il mare alla ricerca di migliori condizioni di vita: la storia del curdo Shorsh, che dopo vari tentativi di raggiungere l'Italia senza successo ora vive a Bolzano; o del ventenne somalo Hamid, sopravvissuto a uno dei più spaventosi naufragi avvenuti nel Mediterraneo; o dell'esule politico eritreo Gabriel Tzeggai, ex militante del Fronte di liberazione popolare. La motivazione che spinge Leogrande a raccontare queste storie è strettamente legata al senso di colpa per l'impossibilità di poter capire fino in fondo le esperienze altrui:

> Mi sento in colpa per il semplice fatto di non aver capito molte cose, prima che scomparisse nel nulla. Come dal nulla era venuto. È così che ho sviluppato questa ossessione. Provare a rendere quel nulla un po' meno nulla.

> Provare a oltrepassare la categoria di "vittima", che non spiega niente della complessa vita degli esseri umani. Provare a dipanare i fili di eventi che a prima vista paiono incomprensibili nel loro ginepraio di violenza, lutti, oppressione, che pure determina la vita di tanti [...]. Da qui la mia ossessione. Se le coste europee non possono essere che frontiera, tanto vale provare a fissare sulla sabbia alcuni dettagli, alcuni brandelli di esistenza, che altrimenti verrebbero meno col venir meno delle persone. La frontiera è un termometro del mondo (Leogrande 2015: 15-16).

Fin dal primo capitolo, Leogrande delinea le principali coordinate del libro: la questione di come afferrare il presente; il superamento della categoria di vittima; il tentativo di raccontare dei frammenti di vite e di salvarli dall'oblio. In tutto il libro, l'autore si interroga sul senso della propria testimonianza e su come attuarla. Anche il protagonista del secondo capitolo, il giovane Alì, migrante dal Darfur, è consapevole della difficoltà degli italiani di comprendere la sua esperienza di migrazione: "Steso nel suo letto, Alì sapeva che loro, gli italiani, non avrebbero mai potuto capire. Non avrebbero mai potuto comprendere cosa vuol dire oltrepassare quella linea. Farlo da soli, in mare, a ventidue anni, mentre tutto intorno appassisce" (Leogrande 2015: 23).

Leogrande si fa carico in qualità di "mediatore" di queste storie e della duplice prospettiva interna ed esterna della frontiera, nel tentativo di delinearne le paradossali costanti: l'invisibilità (soprattutto in mare aperto) e la crudeltà (connessa alle ricadute effettive delle decisioni politiche). Nel brevissimo quarto capitolo, intitolato proprio *La frontiera*, partendo dalla storia del giovane somalo Hamid, lo scrittore tenta di descrivere ciò che accade ai bordi dell'Europa, tra muri, varchi e attraversamenti:

> È come se la consapevolezza del sommovimento del mondo vada scemando a mano a mano che ci si allontana da quei bordi e si penetra nel cuore dell'Occidente. Accade a Roma, Milano, Parigi, Francoforte. E invece c'è una faglia sotterranea che taglia in due il Mediterraneo da est a ovest. Dal Vicino Oriente fino a Gibilterra. Una linea fatta di infiniti punti, infiniti nodi, infiniti attraversamenti. Ogni punto una storia, ogni nodo un pugno di esistenze. Ogni attraversamento una crepa che si apre. È la Frontiera. Non è un luogo preciso, piuttosto la moltiplicazione di una serie di luoghi in perenne mutamento, che coincidono con la possibilità di finire da una parte o rimanere nell'altra. Dopo la caduta del Muro di Berlino, il confine principale tra il mondo di qua e il mondo di là cade proprio tra le onde

> di quello che, fin dall'antichità, è stato chiamato Mare di mezzo. Se l'angelo della storia di Walter Benjamin venisse risucchiato ora, proprio in questo momento, in un vortice che lo sospinge verso il futuro, con la faccia rivolta verso il passato e il cumulo di violenza che si erige incessantemente, vedrebbe innanzitutto il continuo accatastarsi dei corpi dei naufraghi, il vagare dei dispersi nella lotta dei flutti (Leogrande 2015: 39-40).

Attualizzando la prospettiva benjaminiana, Leogrande sceglie di non ignorare le macerie di biografie sommerse e di dare voce agli sguardi dei migranti che interrogano gli sguardi degli europei, al fine di proporre una vera autocritica all'attuale disintegrazione del valore dell'accoglienza e dei principi della democrazia, rivelando quella sorta di "funzione specchio dell'immigrazione" (Sayad 1999). In questa prospettiva, si collocano i cinque capitoli intitolati significativamente *Vedere, non vedere* – distinti dal numero progressivo –, nei quali lo scrittore si interroga con maggiore profondità sul valore della testimonianza: come riuscire a mostrare ai lettori ciò che è ben evidente ma che l'opinione pubblica preferisce non vedere? La questione è tanto politica quanto metodologica, come ha esplicitato l'autore in un'intervista rilasciata a Francesco Ferri per il sito *Siderlandia*:

> Bisogna porsi il tema dell'inefficacia di molte narrazioni, che finiscono per assuefare, non contrastando la narrazione dominante ma finendo, implicitamente, per condividere gli stessi parametri del discorso dominante, pur rovesciandolo. C'è un problema metodologico, e di scrittura. Le soggettività vengono riarticolate, rimodellate, di continuo, dagli stessi soggetti che vorremmo raccontare; alla luce di ciò non è sufficiente la semplice registrazione passiva delle storie. Scrivendo *La frontiera*, mi sono reso conto dell'inefficacia di certe narrazioni piatte e omologanti […]. È un processo fondamentale, e un potenziale antidoto contro il costante riproporsi di luoghi comuni, anche in una certa retorica militante, sotto gli occhi di tutti (Ferri 2016).

Tale processo di "rimodellazione" o "riarticolazione" delle biografie si rivela determinante, perché incide sulla possibilità di condividere esperienze in una comunità trasversale fondata non sul principio esclusivo dell'identità ma su quello inclusivo della "condivisione di un sentire comune" (Rancière 2016). Per comprendere quanto la scrittura di Leogrande non solo abbia per argomento la frontiera ma sia essa stessa di "frontiera", è utile indagare il capitolo finale in cui l'autore espone limpidamente la contraddizione tra la difficoltà di narrare il dolore altrui

e la ferma volontà etica di raccontare la violenza subita dai migranti senza voltare lo sguardo altrove.

Nell'ultimo capitolo, intitolato *La violenza del mondo*, la riflessione prende avvio dall'analisi del quadro *Il martirio di San Matteo* (1600-01) di Caravaggio (Fig.1), realizzato per la Cappella Contarelli nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma. Leogrande evidenzia la capacità del pittore lombardo di rappresentare l'estrema violenza del martirio anche se l'azione è sospesa nel momento prima che accada.

Fig. 1 – Caravaggio, *Martirio di San Matteo*, 1600-01.

Leogrande è interessato non solo alla scena in primo piano ma anche a ciò che avviene nello sfondo, dove lo stesso Caravaggio si raffigura mentre assiste seminascosto. Infatti, lo sguardo del pittore può essere messo in relazione allo sguardo di chi assiste ai ripetuti naufragi, poiché anche chi

non è indifferente e compartecipa di quella sofferenza resta comunque "impotente" spettatore degli avvenimenti:

> Caravaggio non ritrae l'uccisione, ma l'attimo prima della mattanza. Decide di fissare sulla tela l'istante prima che la violenza si compia. Sospende il tempo esattamente su quel momento. Ma quella stessa violenza, la cui intenzione si sprigiona come un tuono dal corpo del carnefice, è già esplosa per tutto il quadro. Si è già irradiata per cerchi concentrici verso i suoi quattro angoli [...]. La violenza estrema atterrisce. Atterrisce la sua epifania priva di alternative. Al massimo si grida, si scappa, ma raramente si è pronti a intervenire (Leogrande 2015: 310).

Pur non essendo raffigurato il pieno compimento della violenza, tutti i personaggi sulla scena sono spaventati dall'atto crudele che si sta per compiere e ognuno di loro ha una reazione diversa e convulsa. Essi sono sconvolti non dagli effetti che la violenza avrà sul corpo di San Matteo ma dall'esperienza di assistere all'epifania di una violenza "priva di alternative". Lo scrittore pugliese rimane colpito soprattutto dallo sguardo enigmatico tra impotenza e compassione che emerge nell'autoritratto del pittore lombardo:

> Dipingendo il proprio sguardo, Caravaggio definisce l'unico modo di poter guardare all'orrore del mondo. Stabilisce geometricamente la giusta distanza a cui collocarsi per fissare la bestia. Dentro la tela, manifestamente accanto alle cose, non fuori con il pennello in mano. Eppure sa anche che tale sguardo è inefficace, non cambierà il corso delle cose. Non impedirà l'omicidio di quell'uomo anziano caduto per terra, mentre prova a parare i colpi della lama a mani nude (Leogrande 2015: 311).

Autorappresentandosi nel quadro, Caravaggio è stato in grado di raffigurare l'episodio biblico come se fosse un atto di violenza quotidiana in una qualsiasi strada della Roma del Seicento. Così, Caravaggio come personaggio tra gli astanti esprime la volontà di "fissare la bestia" con i propri occhi, ovvero di rintracciare "l'orrore del mondo" nel gesto del carnefice. Si tratta di una condizione scomoda per il pittore, a metà strada tra partecipazione emotiva e insufficienza nell'agire: anche il reporter si trova nella medesima condizione quando intende ricostruire le vite dei migranti che non conosce fino in fondo. Lo scrittore prosegue la riflessione interrogandosi sul valore del proprio sguardo sui drammi dell'umanità, perché pur mettendo una profonda sensibilità nella ricostruzione del dolore in realtà è consapevole di non poterlo guarire in alcun modo:

> Ora mi chiedo se lo sguardo di Caravaggio non sia anche il nostro sguardo nei confronti dei naufragi, dei viaggi dei migranti e soprattutto della violenza politica o economica che li genera. Nella migliore delle ipotesi, ovviamente. Quando cioè quello sguardo non è inquinato dall'apatia, dall'indifferenza, dallo stesso fastidio per l'oscenità della morte. Quando quello sguardo non è già, fin dal principio, connivente con la lama dell'aguzzino. Non appena osserviamo il mondo con gli stessi occhi di Caravaggio, esso si rivela come un universo di violenza ferina. Tuttavia, non è la violenza a sgomentarci. Ma il fatto che, anche quando comprendiamo pienamente le sue leggi, non riusciamo ad arrestarle. Si può ridurre il male? [...] E, soprattutto, riusciamo a capire che i viaggi vengono dopo tutto questo? (Leogrande 2015: 312).

La constatazione è forse ovvia ma rovinosa: il Male della Storia non può essere alleviato. Lo sguardo di Leogrande non è connivente con gli aguzzini né indifferente al dolore degli ultimi, ma non può impedire le violenze, non può "ridurre il male". Il suo impegno etico è volto a comprendere intensamente le cause del male e a raccontarne gli effetti strazianti sulle persone, ma questo sembra non bastare: da un lato, partecipa solo indirettamente al trauma dei migranti perché non l'ha vissuto sulla propria pelle; dall'altro, desidera raccontare queste storie ad un pubblico ampio ma non è certo di riuscire a sconfiggere l'apatia e lo scetticismo della società civile.

La scelta di analizzare un quadro di Caravaggio per affrontare i problemi legati all'etica della testimonianza delle migrazioni risulta ancora più rilevante oggi nell'epoca della "spettacolarizzazione del dolore" (Boltanski 2000). Il Merisi ha avuto il merito di porre al centro delle proprie opere i corpi di persone umili per rappresentare scene sacre, ritraendoli allo stesso tempo in modo vivido e crudele, senza alcun intento moraleggiante. Nonostante ciò, negli ultimi anni alcune opere di Caravaggio sono state utilizzate da importanti istituzioni governative e non come simbolo delle loro attività umanitarie, travisando completamente il senso originario della sua dolente raffigurazione dell'umanità.

I primi due episodi riguardano la grande tela delle *Sette opere di misericordia*, conservata nella cappella della Confraternita del Pio Monte della Misericordia a Napoli dal 1607. Sebbene l'opera sia vincolata fin dal 1613 alla "perpetua inamovibilità" per ragioni culturali e di conservazione, nell'estate del 2014 venne richiesta per l'allestimento del padiglione della Caritas presso l'Expo di Milano; mentre nel 2015 in occasione del Giubileo Straordinario della Misericordia si sarebbe dovuta trasportare al Quirinale

per poter affiancare l'intensità drammatica del capolavoro di Caravaggio alle immagini delle campagne "umanitarie" in favore dei migranti. I responsabili della Confraternita hanno respinto entrambe le richieste rispettando l'antico veto imposto dai frati nel Seicento, che si erano già resi conto del grande successo popolare dell'opera. Altro caso emblematico di questa attenzione "umanitaria" verso l'opera del Merisi è accaduto nel 2016 in occasione dell'inaugurazione del nuovo Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo a Lampedusa quando gli organizzatori sono riusciti a farsi prestare l'*Amorino dormiente* (1608) della Galleria Palatina di Firenze, ricollocandolo tra gli oggetti recuperati dopo i numerosi naufragi sull'isola[5]. La somiglianza iconografica tra l'angioletto placidamente addormentato e l'immagine del piccolo Alan Kurdi morto sulla spiaggia di Bodrum (nella foto scattata dalla giornalista turca Nilüfer Demir), ha conferito al quadro un'inappropriata valenza umanitaria, diventato così il simbolo di tutti i minori morti durante la traversata del Mediterraneo.

Prendendo in considerazione tali episodi, nel volume *Displacing Caravaggio* (2018) lo storico dell'arte Francesco Zucconi ha cercato di individuare le ragioni culturali, morali e politiche di questa tendenza alla "attualizzazione" dell'opera caravaggesca messa in atto da istituzioni governative e ONG in ambito umanitario:

> Caravaggio's pictorial corpus appears to have formed the axis of a moral, political, and aesthetic discourse that plays on the most tragic aspects of the contemporary world [...]. Instead of taking a position by unconditionally embracing or simply opposing the construction of a "humanitarian Caravaggio", it is certainly more productive to try to analyze and deconstruct its inherent ideological implications (Zucconi 2018: 8-9).

La trasformazione dell'opera del pittore lombardo in precursore iconografico delle tragedie migratorie viene attuata attraverso un'ardita operazione di "dislocazione" spazio-temporale, che impone a Caravaggio una patina "umanitaria" che non gli appartiene.

Di conseguenza, Zucconi si spinge ad affermare che tale spregiudicata strategia comunicativa volta a promuovere le attività umanitarie istituzionali dei governi e delle ONG risemantizzando l'iconografia dei dipinti di Caravaggio possa rientrare nel campo della *Humanitarian Visual Culture*, che si può definire in questi termini: "humanitarian communications proceed through montage and by juxtapositions aimed at promoting past and present iconographic configurations based on contextual

opportunities" (2018: 14-15). Al fine di promuovere temi umanitari e di stimolare empatia nella società civile, è necessario rendere fruibili le opere di Caravaggio per la diffusione a livello mass-mediale compiendo un'operazione di "rimediazione" (Bolter, Grusin 2002), attraverso un montaggio di elementi culturalmente eterogenei e una giustapposizione di piani temporali incongruenti. Così si ottiene un ritorno d'immagine di sicuro impatto e dall'alto patetismo perché l'iconografia caravaggesca è riconosciuta a livello mondiale, ma si svilisce la profondità della composizione originaria. Secondo Zucconi, il *displacing* si configura come atto politico e culturale che non solo attualizza un'opera della tradizione artistica in un contesto mutato ma ne stravolge profondamente il senso in funzione delle stringenti necessità comunicative. Si produce un'inevitabile banalizzazione semantica dei quadri presi in considerazione che diventano meri supporti per efficaci campagne di comunicazione "umanitaria": così le scene di violenza dipinte da Caravaggio vengono abilmente messe in relazione alle immagini più emblematiche del dramma delle migrazioni.

Una tale patina semantica posticcia dispiegata dalla cultura visuale umanitaria sulle opere artistiche della tradizione può essere scalfita solo attraverso una contro-risemantizzazione che consenta di recuperare l'originaria complessità semantica. Si tratta esattamente dell'operazione che ha messo in atto Leogrande nel momento in cui ha scelto di affrontare il tema della difficoltà di testimoniare la violenza subita da altri attraverso il riferimento al *Martirio di San Matteo*, che è stato oggetto delle forzature delle strategie comunicative a fini umanitari. Quella di Leogrande si configura come una contro-narrazione tanto narrativa quanto iconografica, perché ambisce a ridare valore critico all'intricato incrocio di sguardi presenti nel quadro, grazie al quale intende interrogarsi sulla forma stessa del reportage. Infatti, la sua scrittura giornalistica tende ad evitare in tutti i modi le semplificazioni e punta invece a restituire dignità all'esperienza umana delle migrazioni mossa da una "sobria urgenza testimoniale" (Raimo 2018)[6].

3 Testimoniare il dolore degli altri

In questa prospettiva, il quadro caravaggesco che Leogrande ha scelto di reinterpretare ne *La frontiera* si configura come un punto di riferimento indispensabile per affrontare il tema del posizionamento dello scrittore di fronte al dolore degli altri e sulla possibilità di raccontarlo davvero.

Lo ha puntualizzato di recente ancora Zucconi tornando sull'argomento per la rivista *Finzioni*:

> Davanti al dipinto, lo scrittore si interessa al dispositivo formale dell'opera stessa; all'orchestrazione di una straordinaria quantità di corpi nello spazio; al gesto di violenza in primo piano che tende a prendere il sopravvento sulla sofferenza della vittima; al sistema di sguardi di quanti sono attratti dallo spettacolo della violenza e, al contempo, cercano un riparo spingendosi verso i margini della rappresentazione [...]. Osservare che un'immagine è un'immagine non è dunque parte di un processo di derealizzazione, ma costituisce un modo per riconoscere il posizionamento del proprio sguardo e riflettere sui suoi limiti percettivi ma anche culturali, morali e politici [...]. È dunque nella messa a fuoco del rapporto tensivo tra la presunta trasparenza dell'evento e le forme della sua rappresentazione – siano esse pittoriche, mediatiche o letterarie – che mi pare si possa comprendere il finale del libro e l'omaggio a Caravaggio (Zucconi 2021: 113-ss).

Attraverso l'indagine della raffigurazione dello sguardo di Caravaggio stesso, Leogrande riflette sul posizionamento del proprio sguardo e sulla difficoltà di comprendere il dolore altrui a causa di un'inevitabile distanza dai fatti accaduti e dalle esperienze vissute. Tale riflessione rimanda evidentemente al saggio di Susan Sontag *Davanti al dolore degli altri* (2003), nel quale la filosofa americana si interroga innanzitutto sulla necessità di osservare le immagini del dolore degli altri alla ricerca di un insegnamento morale e poi è costretta a constatare l'incolmabile distanza tra alterità:

> "Noi" – e questo "noi" include tutti quelli che non hanno mai vissuto nulla di simile a ciò che loro hanno affrontato – non capiamo. Non ce la facciamo. Non riusciamo a immaginare davvero come è stato. Non possiamo immaginare quanto è terribile e terrificante la guerra; e quanto normale diventa. Non capiamo, non immaginiamo. È questo ciò che pensano con convinzione tutti i soldati, e tutti i giornalisti, gli operatori umanitari, gli osservatori indipendenti che si sono ripetutamente esposti al fuoco e hanno avuto la fortuna di eludere la morte che ha falciato chi gli stava loro vicino. E hanno ragione (Sontag 2003: 118-19).

L'empatia non è sufficiente per fondare un'etica della testimonianza, perché la neutralità non appartiene al testimone, che è solo un punto di vista tra tutti quelli possibili. La difficoltà della testimonianza risiede proprio nel fatto che essa deve tenere conto – possibilmente mediando – di una serie di elementi eterogenei che si rifrangono tra loro e

si moltiplicano nel discorso pubblico. Negli ultimi anni, molti scrittori e giornalisti si stanno confrontando, anche in modi accesi, sul valore etico della testimonianza, che sembra davvero impraticabile di fronte ad eventi tanto violenti e drammatici.

Su questo argomento è imprescindibile la riflessione proposta da Giorgio Agamben nel libro dedicato a "quel che resta" di Auschwitz del 1998, terza parte della sua monumentale opera *Homo sacer* (riunita in edizione integrale nel 2018). Prendendo in considerazione soprattutto le dichiarazioni di Primo Levi, emblematico superstite del campo di concentramento, il filosofo italiano si interroga sul valore della testimonianza, nell'interazione tra parola, memoria, storia e archivio, giungendo ad affermare che:

> La testimonianza è una potenza che si dà realtà attraverso una impotenza di dire e una impossibilità che si dà esistenza attraverso una possibilità di parlare. Questi due movimenti non possono né identificarsi in un soggetto o in una coscienza, né separarsi in due sostanze incomunicabili. Questa indisgiungibile intimità è la testimonianza (Agamben 2018: 863).

Agamben mette in evidenza l'epistemologica *impasse* della testimonianza: sia il superstite diretto di un'esperienza tragica sia l'osservatore esterno devono per forza utilizzare la parola per testimoniare e quindi sperimentare la discrepanza temporale nella relazione tra ciò che viene detto e il suo essere accaduto. In questo senso, la parola che testimonia si concretizza nell'inevitabile contraddizione tra l'impossibilità di recuperare la voce della vittima (unica figura che ha fatto veramente esperienza del male) e la possibilità di dire proprio perché si ha ancora una voce per dire (il superstite e il testimone vedono, sanno, ma non hanno sperimentato fino in fondo il male).

Nella stessa prospettiva e con particolare attenzione alla testimonianza delle migrazioni, si colloca la riflessione di Georges Didi-Huberman nel volume *Passare a ogni costo* (ed. 2019), elaborata a partire dall'analisi del poemetto *Degli spettri si aggirano per l'Europa* della poetessa e regista greca Niki Giannari[7]. Lo storico dell'arte francese individua nel verso "Loro che attraversano i muri" l'esplicitazione del nucleo fondamentale della testimonianza in quanto attività necessariamente *in between*:

> Non si testimonia mai per sé. Si testimonia per gli altri. La testimonianza ha origine da un'esperienza sconvolgente, spesso vissuta come indicibile e di cui il testimone, dalla posizione che occupava […], deve far fede agli occhi altrui, agli occhi del mondo intero. Dà allora forma a ciò che deve

> – di un debito etico – come a ciò che vede […]. Dà la sua voce e il suo sguardo per gli altri […]. La testimonianza si situa quindi 'tra due altri', è in ogni caso un gesto da messaggero, da contrabbandiere, un gesto per gli altri affinché qualcuno passi (Didi-Huberman, Giannari, ed. 2019: 21).

La testimonianza opera sempre "tra due altri", in una interzona tra gli occhi di coloro che guardano e gli occhi di coloro che passano, imponendo uno sforzo di mediazione. L'etica del testimone impone di svolgere con delicatezza e spregiudicatezza il ruolo allo stesso tempo di messaggero e contrabbandiere per riuscire a prestare il proprio sguardo agli altri. Dunque, lo scrittore in quanto voce che ha la possibilità di dare voce agli altri, ha il dovere di farsi carico delle storie altrui, del loro dolore, ma tenendo sempre presente il proprio punto di vista sul mondo, il filtro della propria soggettività sulla narrazione. Leogrande è consapevole della condizione di scrittore *in between*, sempre in bilico tra due alterità, alla ricerca di una equilibrata distanza che gli consenta di comprendere il più possibile le esperienze dei migranti; come ha rivelato in un'intervista rilasciata nel 2016 ad Alessandra Pigliaru per *Il manifesto*:

> Del resto, con l'immagine del barcone neghiamo la sua dimensione umana. E questo tratto profondamente deumanizzante arriva direttamente nel nostro sguardo […]. Dobbiamo avvicinarci il più possibile alla condizione di chi guarda la nostra costa dal barcone ma non credo di poter entrare nel corpo di un eritreo, tanto giornalismo si fonda sul travestitismo, qua c'è una procedura neocoloniale nel voler dire e descrivere il colonizzato. Lo sguardo su di lui non è mai innocente. C'è un procedimento empatico che ci permette di avvicinarci, una strategia dell'incontro che diventa strategia narrativa (Pigliaru 2016).

L'avvicinamento tra due estraneità può forse realizzarsi solo attraverso una narrazione fondata sulla "strategia dell'incontro" mettendo in moto un processo empatico che consenta di abbreviare la distanza tra sconosciuti, senza mai dimenticare l'alterità di fondo. Questo processo può portare anche a scoperte destabilizzanti, come quando Leogrande viene a sapere che Shorsh non è il vero nome del migrante curdo con il quale ha instaurato un rapporto privilegiato, ma si tratta di un nome inventato *ad hoc* per poter ottenere l'asilo politico davanti ad una commissione valutatrice. Leogrande si rende conto che anche il migrante ha dovuto trovare parole non sue per rendere credibile la propria storia, così come lo scrittore deve trasformare le vite altrui nella propria testimonianza.

Come sottolinea anche Didi-Huberman, per tentare di ridurre lo scarto tra migranti (superstiti) e testimoni risulta necessario che quest'ultimi rivolgano almeno un gesto di accoglienza a chi fugge da una condizione disperata. Lo scambio reciproco di sguardi produce un duplice processo di avvicinamento e allontanamento, che secondo lo storico dell'arte coincide con la natura stessa di ogni immagine:

> L'immagine viene da lontano a testimoniare: nel senso che torna da noi, si rivolge a noi, ci guarda. L'immagine risale il tempo, ci offre cioè anche un'altra possibilità, una biforcazione della storia. Formula una nuova ipotesi e, grazie alla sua azione immaginifica, reinterpreta il destino [...]. Da dove viene questo potere delle immagini? Proprio da lì, forse, dove i "dannati della terra" traggono il loro: dal loro potere di passare nonostante tutto. Le immagini sono certamente fatali, nel senso che portano con sé un ricordo persistente. Trasformano il minimo respiro in un fossile in movimento (Didi-Huberman, Giannari, ed. 2019: 51).

In questa prospettiva, lo sguardo di chi attraversa il Mediterraneo è tanto attuale quanto ancestrale: la tremenda esperienza della migrazione contemporanee si ricollega alla memoria di tutti gli esodi umani. Se ai corpi viene impedito di passare dagli sbarramenti delle frontiere, allora sono le immagini degli sguardi dei migranti che riescono ad oltrepassare i confini, tramutandosi in una sorta di "ricordo persistente" di tutte le volte che l'Occidente ha rifiutato l'incontro con lo straniero. Gli occhi dei migranti e la frontiera stessa si configurano allora come specchi della dissoluzione di un principio fondamentale della cultura occidentale: l'ospitalità. Nel poemetto di Giannari, Didi-Huberman trova espresso con forza quel sentimento di vergogna universale che dovrebbero provare tutti coloro che assistono all'esodo per terra e per mare dei migranti, interrogandosi sulle contraddizioni del presente: "le leggi e la legge, il 'profano' e il 'sacro', l'intollerabile imposto dai dispositivi dei governi e la dignità sempre tenace e resistente del desiderio di accogliere e del desiderio di passare a ogni costo" (ed. 2019: 71). L'opinione pubblica avrebbe a disposizione tutte le immagini (fotografie, documentari, reportages) e i dati necessari per indignarsi e fare pressioni affinché l'Unione Europea prenda una decisione seria sulle politiche di accoglienza, ma probabilmente non sono sufficienti a trasformare la vergogna in uno stimolo etico verso azioni concrete che agevolino l'incontro con l'altro.

Tale riflessione permea anche i reportages narrativi di Leogrande, nei quali la frontiera non viene considerata solo in quanto confine, limite,

separazione, ma come lo spazio interstiziale della mobilità – negata – e della memoria – tracce di vite sospese: "La frontiera corre sempre nel mezzo. Di qua c'è il mondo di prima. Di là c'è quello che deve ancora venire, e che forse non arriverà mai" (Leogrande 2015: 314). Il racconto dell'esodo realizzato tra difficoltà e ripensamenti da Leogrande ne *La frontiera* nasce proprio da questo senso di vergogna del testimone indiretto, che si impegna in ogni modo a non distogliere lo sguardo dal dolore degli altri e a ridurre la distanza tra l'esperienza del migrante e quella dell'osservatore, valorizzando a pieno la funzione *in between* della testimonianza. Raccontare l'esodo contemporaneo delle migrazioni significa osservare da vicino "la violenza del mondo", scontrandosi con l'indolenza etica provocata dall'assuefazione alle immagini del dolore a cui siamo sottoposti quotidianamente attraverso la comunicazione massmediatica nell'epoca della "spettacolarizzazione del dolore".

Note

1 Le prime scritture della migrazione in Italia risalgono agli anni Ottanta e Novanta del XX secolo, come evidenziato dagli studi più recenti Pezzarossa, Rossini (2011); Fracassa (2012); Mengozzi (2013); Quaquarelli (2015); Denti (2017).

2 Di recente, si è cominciato a parlare di "patrimonializzazione della memoria dell'esperienza migratoria" dal punto di vista sia sociologico sia artistico, come nel numero monografico della rivista *Scritture migranti*, 11, 2017.

3 A partire da questa distinzione etimologica si sviluppa la riflessione di Giorgio Agamben su Primo Levi e la testimonianza di Auschwitz, terza parte di *Homo sacer* (cfr. Agamben 2018).

4 Sulla rivista *Lo Straniero*, Leogrande pubblica l'articolo che sta alla base de *La frontiera*: "Quelli che muoiono in mare", 180, giugno 2015.

5 Per un approfondimento sulla spettacolarizzazione della frontiera e dell'immagine di Lampedusa cfr. Cuttitta (2012).

6 In un ricordo dello scrittore pubblicato sul sito di *Internazionale* nel 2018, Christian Raimo ha sottolineato: "I canonici moduli dell'inchiesta sociale e della ricognizione storica si aprono a una invariabilmente sobria urgenza testimoniale, né disdegnano di rivisitare le impalcature di una *non-fiction novel* pronta anche a convertirsi in sempre congruo riferimento autobiografico, per offrirci pagine di intenso giornalismo narrativo".

7 Per un'analisi di quest'opera cfr. anche Attanasio 2021.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2018), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, ora in Id., *Homo sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Macerata, Quodlibet, 759-881.

Attanasio, Elisa (2021), "Frontiere, prospettive e frammenti. Caravaggio, Leogrande, Giannari e Kourkouta", *Finzioni*, 2: 83-96.

Boltanski, Luc (2000), *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Metailie, 1993, trad. it. a cura di Barbara Bianconi, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2002), *Remediation. Understanding new media*, Cambridge (Massachusetts)-London, MIT Press, 2000, trad. it. a cura di Alberto Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini.

Burns, Jennifer; Polezzi, Loredana eds. (2003), *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*, Isernia, Cosmo Iannone Editore.

Cuttitta, Paolo (2012), *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*, Milano-Udine, Mimesis.

Denti, Chiara (2017) "La letteratura italiana della migrazione: un patrimonio della nazione, a che prezzo?", *Scritture Migranti*, 11: 52-66.

Didi-Huberman, Georges; Giannari, Niki (ed. 2019), *Passare a ogni costo*, trad. it. a cura di Gregory Catella e Sara Di Addezio Catella, Bellinzona, Edizioni Casagrande.

Donnarumma, Raffaele (2016), "Alessandro Leogrande, Caravaggio e la violenza della storia", *Alfabeta2*, 20 febbraio 2016. [26/03/2023], https://www.alfabeta2.it/2016/02/20/10908/

Fracassa, Ugo (2012), *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Perrone.

Leogrande, Alessandro (2000), *Un mare nascosto*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.

— (2003), *Le male vite. Storie di contrabbando e di multinazionali*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.

— (2008), *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*, Milano, Mondadori.

— (2011), *Il naufragio. Morte nel Mediterraneo*, Milano, Feltrinelli.

— (2015), *La frontiera*, Milano, Feltrinelli.

— (2017), "Caravaggio e la disobbedienza", *minima&moralia*, 18 maggio 2017. [26/03/2023] http://www.minimaetmoralia.it/wp/caravaggio-la-disobbedienza

— (2020), *Gli anni dello Straniero. Italia 1998-2017*, a cura di Nicola Vila, Roma, Edizioni dell'Asino.

Mengozzi, Chiara (2013), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.

Pezzarossa, Fulvio; Rossini, Ilaria, eds. (2011) *"Leggere il testo e il mondo". Vent'anni di scritture di migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB.

Pigliaru, Alessandra (2016), "L'orlo stretto del mondo. Intervista ad Alessandro Leogrande", *Il manifesto*, 20 settembre 2016. [26/03/2023] https://ilmanifesto.it/lorlo-stretto-delmondo

Quaquarelli, Lucia (2015), *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini.

Rancière, Jacques (2016), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, trad. it. a cura di Francesco Caliri, *La partizione del sensibile: estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi.

Remotti, Francesco (2010), *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza.

Sayad, Abdelmalek (1999), *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, trad. it. a cura di Salvatore Palidda, Milano, Raffaello Cortina, 2002.

Zucconi, Francesco (2018), *Displacing Caravaggio. Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, trad. ing. a cura di Zakiya Hanafi, London, Palgrave Macmillan.

— (2021), "Davanti all'immagine del dolore degli altri: Caravaggio, Sontag, Leogrande", *Finzioni*, 2: 106-117.

Filippo Milani (1983) è Professore Associato in Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. I suoi principali interessi sono rivolti al rapporto tra la letteratura contemporanea e le arti visive, e ha pubblicato numerosi articoli in riviste scientifiche su autori/autrici contemporanei/e. Tra i suoi libri vanno segnalati: *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione* (Pendragon, 2015), *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di "tramando"* (BUP, 2018) e *Il pittore come personaggio. Itinerari nella letteratura italiana contemporanea* (Carocci, 2020). Dal 2020 è membro del comitato scientifico della rivista «Finzioni» del Dipartimento FICLIT dell'Università di Bologna. Dal 2022 è Project Coordinator del progetto europeo *ILIO - Italian Literature International Observatory* (UNA Europa Seed Funding). | Filippo Milani (1983) is Associate Professor in Contemporary Italian Literature at the Department of Classical Philology and Italian Studies, University of Bologna. His main interests are in the relationship between contemporary literature and

the visual arts, and he published several articles in journals on contemporary authors/authors. Among his books: *Giorgio Manganelli. Emblems of Dissimulation* (Pendragon, 2015), *The Forms of Light. Francesco Arcangeli and the Writings of "tramando"* (BUP, 2018) and *The Painter as Character. Itineraries in contemporary Italian literature* (Carocci, 2020). Since 2020 he has been a member of the scientific committee of the journal "Finzioni" of the FICLIT Department at the University of Bologna. Since 2022 he is Project Coordinator of the European project ILIO - Italian Literature International Observatory (UNA Europa Seed Funding).

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

La fuga dalla Storia. Erranza, esilio ed esodo nella *Trilogie allemande* di L.-F. Céline

The Escape from History. Wandering, exile and exodus in the L.-F. Céline's *Trilogie allemande*

Iacopo Leoni
Università di Pisa, Italy

Sommario | **Abstract**

La trilogie allemande di L.-F. Céline ripercorre le tribolate peregrinazioni che lo stesso scrittore, mosso dall'obiettivo di raggiungere la Danimarca, compie tra il 1944 e il 1945 attraverso una Germania in preda all'imminente crollo del *Reich*. La componente memorialistica dell'opera è tuttavia bilanciata da una tensione visionaria che, sommandosi a una forte tendenza digressiva, finisce per mettere in questione la ricostruzione lineare e ordinata degli eventi. A partire da queste considerazioni più generali, l'articolo si propone di riflettere sulle diverse implicazioni che, nella *Trilogie allemande*, caratterizzano il tema dell'erranza: dove l'indagine dello spazio non è più un movimento razionale e volontario ma una peregrinazione allucinata attraverso cui la sorte dell'io celiniano si sovrappone a quella di interi popoli in fuga. La crisi del viaggio, strumento ormai incapace di assicurare all'io un solido apporto conoscitivo, viene riflessa dalla costruzione dei romanzi, volutamente privati di linearità e sottoposti anzi a un andamento centrifugo. Alternando cronaca, memoria, invenzione e digressioni polemiche, Céline perturba la referenzialità del racconto al fine di registrare, e infine rendere comunicabile, quello sfaldamento dei paradigmi collettivi che l'esplorazione del mondo ha messo sotto gli occhi dell'io narrante. In questo senso, la fuga verso il nord Europa diventa anche – e soprattutto – fuga dalla Storia intesa come concatenazione logico-causale di eventi, e dunque come sola garanzia di verità. Nel momento stesso in cui ambisce a fornire un'interpretazione più profonda della realtà, l'immaginario dell'esilio che sorregge la *Trilogie* è però inseparabile da un ritorno paranoico alla situazione personale dello scrittore, il quale sfrutta le potenzialità metaforiche legate al campo semantico del viaggio per presentarsi come il portavoce di un'umanità ingiustamente destinata al sopruso. | The *Trilogie allemande* by L.-F. Céline traces the writer's own troubled wanderings towards Denmark, carried out between 1944 and 1945, thus through a Germany caught in the grip of the imminent collapse of the Reich. The memorialist nature of the work is, however, balanced by a visionary tension which, in addition to a strong digressive tendency, ends up questioning the linear and orderly reconstruction of the events. Starting from these general premises, the article proposes to reflect upon the diverse implications that characterize the theme of wandering in the *Trilogie allemande*, where the investigation of space is no longer a rational and intentional movement, but rather a hallucinated peregrination through which the fate of the Célinian narrator overlaps with that of an entire population on the run. The crisis of the journey, an instrument that is ultimately incapable of providing the self with a solid intellectual contribution, is reflected in the crafting of the novels, which are deliberately deprived of linearity and, instead, caught in a centrifugal movement. By alternating accounts, memoir, fiction and controversial digressions, Céline disrupts the narrative's referentiality in order to record, and eventually communicate, that disintegration of collective paradigms which the exploration of the world has unveiled to the narrator. In this way, the flight to northern Europe

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10517 | 167-186

becomes, above all, an escape from History, understood as a logical-causal concatenation of events, thus as the only promise of truth. At the very moment in which it aspires to provide a deeper interpretation of reality, the imagery of the exile underpinning the *Trilogie* is, however, inseparable from a paranoid return to the writer's own personal circumstances, as he exploits the metaphorical potential related to the semantic field of the journey in order to present himself as the spokesperson of a humanity unjustly destined to oppression.

Parole chiave | **Keywords**

Erranza, esilio, esodo, conoscenza, Storia | Wandering, exile, exodus, knowledge, History

1 Figure e forme dell'erranza

Nonostante la relativa autonomia dei tre romanzi che la compongono – *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960), *Rigodon* (1969) –, *La trilogie allemande* di Louis-Ferdinand Céline costituisce un unico e coerente racconto. Vista nel suo complesso, tutta l'opera dello scrittore avrebbe del resto pochissimo da perdere e tutto da guadagnare se considerata, alla maniera della *Recherche* proustiana, come un ciclo narrativo sostanzialmente unitario, iniziato nel 1932 con la pubblicazione del *Voyage au bout de la nuit* e proseguito nei decenni successivi[1]. Una volta accettata questa interpretazione, la *Trilogie* starebbe all'opera di Céline come *Le temps retrouvé* sta a quella di Proust; e ciò non solo in quanto è attiva una forte impronta teorica che si concretizza nella sovrabbondanza di passi metapoetici, ma anche perché il testo riprende, ampliandone il senso, alcuni tra i nuclei tematici più importanti che innervano l'intera poetica celiniana. Tra questi, continua a svolgere un ruolo decisivo il tema del viaggio; o, per meglio dire, di un viaggio ormai definitivamente trasformatosi in erranza. Vero e proprio architrave del racconto sono infatti le tribolate peregrinazioni che lo stesso Céline compie tra il 1944 e il 1945 attraverso una Germania in preda all'imminente crollo del *Reich*. Accusato di collaborazionismo e di compromissione ideologica con i valori nazisti, lo scrittore – com'è noto – si trova costretto ad abbandonare la Francia insieme alla compagna Lucette e al gatto Bébert, con l'obiettivo di raggiungere la Danimarca, destinazione che, perlomeno nella sua declinazione narrativa, assume via via le sembianze di una misteriosa terra promessa[2]. Sarebbe tuttavia impossibile operare una reale distinzione tra la materia del contenuto e la componente metanarrativa[3]: secondo una prospettiva già annunciata da *Guignol's Band* (1944), uno degli aspetti più rilevanti della *Trilogie* è appunto la metabolizzazione di eventi più scopertamente

autobiografici all'interno di un'impalcatura formale complessa e stratificata[4]. Ma, anche al di là di questo aspetto, sussiste una stretta correlazione tra il campo semantico del viaggio e la riflessione sulla letteratura: da una parte, l'erranza geografica si pone come terreno privilegiato per veicolare una visione del mondo che sembra trovare naturale espressione solo tramite la sua presentazione letteraria; dall'altra, l'atto stesso dello scrivere diventa un percorso erratico che – facendo convivere l'istanza memorialistica con la tensione romanzesca, l'intento cronachistico con la coazione al commento – trascina il lettore nel suo carattere mobile e multiforme.

La critica, forse accordando un'eccessiva fiducia alle dichiarazioni espresse dallo stesso Céline in seguito alla pubblicazione di *D'un château l'autre*[5], ha più volte messo l'accento sulla componente memorialistica della *Trilogie* (cfr., ad esempio, Seebold 1980). Si tratta di una lettura che evidenzia un'evoluzione importante nella poetica celiniana tra gli anni Quaranta e Cinquanta, ma che rischia spesso di sottostimare gli apporti legati all'istanza più propriamente inventiva. Del resto, il frequente invito dello scrittore a trascurare l'intrigo in favore dello stile – "[…] il s'agit de se placer dans la ligne où vous place la vie, et puis de ne pas en sortir, de façon à recueillir tout ce qu'il y a; et puis de transposer en style" (ed. 1976[d]: 85) – non significa rivendicare una presunta autoreferenzialità del discorso letterario quanto considerare il contenuto un elemento indistinguibile dalla forma che lo esprime. Il testo mantiene infatti una incontestabile tensione romanzesca che, precisandosi nel ricorso a un tessuto figurale incentrato sulla deformazione visionaria e sull'iperbole, finisce per alterare incessantemente i dati di realtà presi a oggetto dalla narrazione[6]. Va da sé che una simile impronta abbia conseguenze rilevanti sulla rappresentazione che Céline restituisce del proprio itinerario di fuga, sottoposto a una interazione costante tra prospettiva autobiografica, intento polemico-digressivo e necessità di trasposizione. Il primo stravolgimento riguarda la successione temporale degli eventi, poiché le tappe del viaggio celiniano raccontate nella *Trilogie* subiscono una notevole distorsione cronologica nel passaggio alla loro configurazione letteraria[7]. Una tale confusione è però solo la manifestazione più basilare di un progetto deliberatamente teso a problematizzare la referenzialità stessa della cronaca storiografica. Céline, insomma, affetta continuamente la sua preoccupazione per una ricostruzione fedele e corretta degli avvenimenti, facendo appello ai doveri etici del cronista e puntellando il racconto delle proprie peregrinazioni con riferimenti a luoghi, persone e vicende dotati di un effettivo riscontro nella realtà. Di fatto, però, non fa assolutamente nulla per rispettarla,

stravolgendola programmaticamente e con sempre maggior disinvoltura man a mano che l'opera avanza.

Alcuni commentatori hanno visto nella *Trilogie* un resoconto fedele degli avvenimenti raccontati (cfr. Rebatet 1957: 9); altri – ben più numerosi – hanno invece insistito sul carattere altamente inverosimile della ricostruzione celiniana. Di fronte a simili interpretazioni, mi pare meno interessante voler ripristinare la verità storica nei confronti della menzogna romanzesca che interrogare gli aspetti più propriamente letterari di una rappresentazione in cui le ingerenze ossessive del narratore pesano almeno quanto la trasfigurazione delirante degli eventi. Céline non si limita infatti a trasporre la propria esperienza – fenomeno che, dopo Proust, assume una valenza addirittura generazionale – ma innesca un più generale processo di perturbazione della macchina narrativa: prolessi, analessi, digressioni, inserti pamphlettistici che non solo disturbano continuamente l'esposizione ma finiscono per alterare la veridicità della testimonianza, procedendo sulla scia di associazioni ormai svincolate dal rispetto dei nessi logico-causali. Una tale articolazione del racconto è tuttavia il risultato di un progetto volto a mimare formalmente una crisi del senso strettamente connessa alla cronaca del proprio esilio. Da una parte, Céline si affida ancora una volta alle potenzialità simboliche tradizionalmente legate all'immaginario letterario del viaggio per esprimere un bilancio pessimistico sulla natura umana: mai come in questi romanzi, l'erranza sottintende un itinerario che non è più indagine razionale e volontaria dello spazio ma peregrinazione spesso allucinata alla ricerca di una meta impossibile da raggiungere. Dall'altra, questo giudizio può essere veicolato solo da un contenitore formale che, disperdendo programmaticamente il proprio centro e privilegiando una costruzione di stampo giustappositivo, possa riflettere il definitivo scollamento tra parabola individuale e paradigmi collettivi. Ecco perché la coesistenza di forme eterogenee non diventa mai, in Céline, rinuncia davanti alla possibilità di pronunciare un discorso sulla realtà ma, semmai, l'unico modo attraverso cui è possibile registrare, e infine rendere comunicabile, quello sfaldamento della Storia che l'esplorazione del mondo ha messo sotto gli occhi dell'io narrante. Non sarà allora un caso se, in uno dei molti passaggi metapoetici presenti, Céline rivendica la propria capacità di tenere ben salda la gestione della narrazione, identificandosi con un "artiste-nautonier qui barre et maintient son esquif!" (ed. 1976[c]: 728).

La stratificazione degli elementi espressivi, lungi dal sottintendere una postura scettico-ironica che, di lì a qualche anno, avrebbe iniziato

a fare capolino grazie alla sensibilità postmoderna, partecipa in maniera funzionale alla costruzione di un discorso strutturalmente incentrato sulla trasformazione del viaggio in erranza. Non c'è soluzione di continuità, insomma, tra forma e contenuto: costruire un racconto disordinato, sbriciolato, caotico è il solo modo per restituire l'itinerario erratico di un individuo che osserva e sconta sulla propria pelle le conseguenze di una civiltà occidentale definitivamente al tramonto[8]. Si tratta di una posizione ancor più interessante se si considera che, in quegli stessi anni, il *Nouveau roman* stava andando verso una direzione completamente opposta, scongiurando – anche se non sempre in buona fede – ogni possibile rapporto di referenzialità tra il testo e la realtà. Resta che, per Céline, l'unico modo per salvaguardare questa dialettica è quello di rigettare modalità diegetiche ritenute ormai improponibili e incentivare una disarticolazione del romanzo che investa sia l'aspetto semantico sia quello retorico. Non sorprende, allora, che sia proprio un tema tradizionalmente caro all'immaginazione letteraria come quello del viaggio a essere recuperato e insieme destrutturato: "Céline – ha scritto Roger Nimier – se veut chroniquer; mais il décrit l'Allemagne de la débâcle comme Dante visitait les cercles de son Enfer" (citato in Godard 1976: 1146). Non è un caso che l'avvio della parte più propriamente memorialistica della *Trilogie* sia preceduta – e di fatto autorizzata – da una visione in cui l'io narrante, in preda agli effetti deliranti della febbre, vede transitare sulla Senna una sorta di piroscafo timonato da Caronte:

> Je sais… je sais… je l'ai loupe… Caron! Je restais une minute de plus je le voyais!… La Vigue, les autres, l'ont surement vu, eux!… l'excuse, je sentais venir la fièvre… et puis encore une autre excuse!… je vous raconterai…
>
> Là zut! Et chacals!… je pourrais moi aussi vous promener, avec d'autres personnes!… divaguer pour divaguer!… un plus bel endroit! Fièvre pas fièvre!… et même un site très pittoresque!… touristique!… mieux que touristique!… rêveur, historique, et salubre!… idéal! Pour les poumons et pour les nerfs… un peu humide près du fleuve… peut-être… Le Danube… la berge, les roseaux… (ed. 1976[a]: 102)

Ma il parallelo con la *Commedia* dantesca aiuta a precisare soprattutto uno scarto decisivo, nella misura in cui il campo metaforico del viaggio non serve più, come in Dante, a simboleggiare una riconquista dell'identità smarrita che possa poi ricongiungere l'io a più luminosi sistemi di senso, bensì a decretare lo smantellamento di ogni valore individuale e collettivo. Da questo punto di vista, l'anarchia che investe la Germania in seguito alla

disfatta nazista funziona come sineddoche di una notte della ragione che incombe sull'intera civiltà europea, se non sulla Storia nella sua totalità.

2 Circolarità dell'esperienza e fuga dalla Storia: verso un'interpretazione inedita del mondo

La questione di un viaggio che ha ormai smarrito le sue coordinate razionali è pertinentizzata fin dai titoli delle singole opere. Se *D'un château l'autre* pone l'accento sullo zigzagare, appunto, da un castello all'altro, *Nord* segnala, indicandola con icastica sinteticità, quella tensione verso il nord Europa che è il vero cuore pulsante di tutta la *Trilogie*. La speranza di un'ipotetica salvezza è tuttavia smentita dal romanzo successivo: il termine *Rigodon* fa non per caso riferimento a una danza molto vivace durante la quale i partecipanti, disposti in cerchio, si muovono a turno in direzione del centro per tornare poi nella loro posizione di partenza[9]. Il tema dell'esodo, pur così determinante, si trova pertanto affiancato da una prospettiva opposta e complementare, coincidente con un itinerario che, nel momento stesso in cui si dispiega concretamente nello spazio geografico, fa allusione a un destino di sostanziale circolarità. Chiunque abbia una qualche confidenza con l'opera di Céline non avrà difficoltà a notare come questa dialettica permei in profondità l'immaginario dello scrittore fin dal *Voyage au bout de la nuit*: dove l'importanza di un viaggio contemporaneamente reale e metaforico è del resto esplicitata fin dai paratesti. Nel *Voyage* – ma analoghe considerazioni potrebbero riguardare *Mort à crédit* (1936) –, l'erranza ubbidisce a un'inquietudine statutaria al personaggio, e ciò nella misura in cui qualsiasi ipotesi di radicamento piccolo-borghese o di appartenenza comunitaria appare inconciliabile con il progetto di conoscenza della miseria umana. Coerentemente con una tendenza tutta novecentesca – tendenza su cui si staglia nitida l'ombra del viaggiatore baudelairiano –, il viaggio subisce al tempo stesso una drastica sottrazione di senso, non offrendosi più come un solido strumento formativo capace di garantire una maggiore esplorazione del sé ma configurandosi anzi come un agente autodistruttivo: "Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons…" (ed. 1984: 376). Demistificata come tema, l'erranza è in Céline sempre recuperata come risorsa formale, ovvero come produttrice di immaginazione, e dunque come più feconda garanzia di racconto. Ed è proprio per la sua disponibilità a farsi insieme forma e contenuto che la coppia oppositiva movimento *vs*

stasi, con le rispettive ambivalenze che caratterizzano ognuno dei due poli in gioco, può forse essere considerata il minimo comune denominatore fondamentale in grado di illuminare l'intera poetica celiniana[10].

Se comparata ai romanzi precedenti, la *Trilogie* esaspera le implicazioni legate al campo semantico del viaggio, operando una radicalizzazione delle poste in gioco che riguarda tanto l'aspetto tematico – l'esilio, l'erranza – quanto il tessuto formale – l'articolazione estremamente centrifuga del racconto. O, detto in altre parole, l'enfatizzazione di alcuni nodi semantici ricorrenti ha bisogno, per potersi esprimere, di un parallelo sviluppo degli aspetti più propriamente retorici. Nel *Voyage* e in *Mort à crédit*, la coazione alla fuga è infatti una scelta da imputare sostanzialmente a carico del protagonista e della sua inquietudine conoscitiva. Certo, le diverse tappe che scandiscono i romanzi – siano esse periferie parigine, avamposti coloniali o alienanti città straniere – sono contraddistinte da un forte senso di inospitalità; ma quello alla partenza è un impulso quasi sempre individuale, nella misura in cui l'accumulo esperienziale, spesso portato alle estreme conseguenze di un vero e proprio voyeurismo del dolore, si rivela una tentazione insopprimibile per l'io celiniano. In *D'un château l'autre*, *Nord* e *Rigodon*, al contrario, l'erranza è meno propugnata come risorsa che subita come condanna: il movimento nel mondo prende così la forma di un esilio iniziato con l'abbandono della Francia e proseguito poi con la traversata di un territorio straniero e inospitale alla ricerca di una terra promessa tanto desiderata quanto apparentemente irraggiungibile. I sottintesi insieme autobiografici e storico-politici sono però affiancati – e, verrebbe da dire, immediatamente soppiantati – da un'estensione metaforica che recupera la predilezione celiniana per le immagini di sradicamento, malessere, dispersione; immagini che nella *Trilogie* non solo sono sovrabbondanti ma assumono una declinazione più specificatamente collettiva. Le vicende di un singolo individuo si intrecciano così, senza soluzione di continuità, alla raffigurazione di un esodo che riguarda intere comunità di fuggiaschi e senza patria. A tal proposito, Day ha notato come la composizione del racconto, basata più sulla giustapposizione di singoli quadri narrativi che sul rapporto di causa-effetto, risulta strettamente funzionale alla costruzione di un affresco volto all'illustrazione di un tragico destino universale: "Ainsi le chaos s'organise: petit à petit, ces diverses représentations d'un évènement historique composent le tableau d'un gouffre où tous les voyages des peuples se rejoignent" (1974: 237).

La declinazione letteraria dell'esodo – lo ha notato Franca Sinopoli – si costruisce attraverso elementi tutto sommato ricorrenti: la fuoriuscita da una terra determinata, il passaggio pericoloso e iniziatico, la dispersione geografica, l'erranza, la nostalgia della patria o il desiderio di una meta promessa (2007: 749-51). Una tale collezione di costanti è certo presente nella *Trilogie*: la fuga da Parigi in seguito alla devastazione dell'appartamento situato in rue Montmartre, i numerosi episodi in cui la piccola comitiva rischia letteralmente la vita pur di procedere nel suo cammino, lo zigzagare in lungo e in largo per il territorio tedesco, la volontà di raggiungere la Danimarca, il ritorno sul suolo francese. Si tratta tuttavia di figure recuperate solo per essere risemantizzate alla radice. A venir meno è soprattutto l'inserimento di questi nodi semantici all'interno di una struttura organizzata secondo la successione di tappe ordinate razionalmente, e dunque predisposta a un dispiegamento teleologico del senso. Si precisa qui una delle infrazioni più marcate al modello biblico, dove gli avvenimenti che scandiscono il racconto non possono che prevedere il raggiungimento di una salvezza individuale e collettiva[11]. Non è un caso che dei tre momenti tradizionalmente costitutivi di ogni itinerario, fosse anche il più erratico, Céline si concentri di preferenza sul percorso in sé; partenza e arrivo godono infatti di uno spazio poco più che residuale, essendo restituiti tramite il ricorso ad alcune, rapidissime, prolessi e analessi, del resto evocate più per associazione di idee che per una reale necessità nell'economia globale della narrazione. Quello che potrebbe sembrare l'ennesimo elemento di imperfezione compositiva è in realtà una scelta del tutto coerente con l'impianto assiologico dell'opera. Da una parte, la peregrinazione è valorizzata in quanto suscettibile di estendersi verso infinite possibilità allegoriche e quindi unica vera produttrice di materia narrativa. Dall'altra, depotenziare l'*incipit* e l'*explicit* del loro capitale simbolico significa sottrarre qualsiasi riferimento a un *telos* che sottintenda la persistenza di un rapporto progressivo tra viaggio e conoscenza: la mancanza di senso che governa il mondo viene così riflessa nella costruzione dei romanzi, volutamente privati di linearità e di conclusione.

Al limite estremo della propria opera, Céline rovescia ancor più radicalmente il mito dell'altrove già profondamente ipotecato nel *Voyage au bout de la nuit*, confermandosi l'erede novecentesco più coerente e radicale di Baudelaire. Durante le proprie peregrinazioni, l'io narrante si trova confrontato a esseri umani di ogni tipo e specie – vittime, carnefici, profughi, nazisti, ebrei –, a scenari diversissimi tra loro – il contesto

medievaleggiante di Sigmaringen, i quartieri di Berlino sventrati dal fosforo, le atmosfere sospese e cupe delle province settentrionali tedesche –, alle più disparate e grottesche vicende – tentativi di assassinio, rocamboleschi viaggi in treno, delazioni, bombardamenti. Eppure, se l'immaginario del viaggio pone tradizionalmente l'accento sulla relazione plastica tra il soggetto e la realtà, la *Trilogie* pone un'ipoteca pessimistica sulla possibilità di recuperare un significato alla vicenda individuale attraverso l'esperienza di un mondo pur rappresentato nel suo carattere multiforme. Il sogno illuminista, e ancora parzialmente romantico, di vedere nell'indagine dello spazio il più solido strumento di (auto)conoscenza è definitivamente tramontato[12]. Sulla base di queste coordinate, Céline sottrae ogni residuo di idealizzazione all'immagine della terra promessa, la quale diventa anzi l'ennesimo approdo dove può trovare conferma l'efferatezza degli uomini. Del resto, grazie alle poche prolessi che rivelano l'effettivo corso degli eventi una volta raggiunto il territorio danese, Céline rivela al lettore di essere stato arrestato in contumacia e poi imprigionato. Ma anche al di là di questi squarci, è ancor più emblematico che il testo eviti di prendere effettivamente in carico il racconto del soggiorno in Danimarca, preferendo il capitale simbolico dell'erranza al bilancio formativo, o antiformativo, insito in qualsiasi punto d'arrivo.

Una simile configurazione dell'erranza ha tra le sue conseguenze più determinanti quella di smentire ogni legame tra sofferenza ed eccezionalità. Se nell'Antico testamento l'esilio rappresenta la punizione per i peccati commessi dagli uomini, e l'Esodo la difficoltosa prova alla fine della quale sarà sancita una ritrovata comunione con Dio, Céline rifiuta di vedere nell'accettazione del sacrificio il presupposto necessario e fondamentale per un riscatto eroico della condizione umana dai tormenti che la caratterizzano. Le tribolazioni patite dallo scrittore e dai suoi compagni di viaggio non preludono infatti a nessuna forma di ricompensa, né terrena né tantomeno ultraterrena; semmai confermano il reiterato destino di mortificazione cui è condannato chi si sente la vittima prediletta della Storia. Anche gli incessanti squarci che Céline, interrompendo la narrazione e parlando per così dire "dal presente", offre sulla sua vita quotidiana una volta ritornato in Francia si inseriscono coerentemente in questo paradigma: il rientro in patria non pone fine all'immaginario dell'esilio, anzi lo radicalizza, nella misura in cui lo scrittore si raffigura come una sorta di paria, ormai ai margini del consorzio umano, del mondo culturale e del mercato editoriale. Alla base di questa rappresentazione non sta solo una postura vittimistica volta a irretire il lettore nella trappola dei propri

mugugni rancorosi ma soprattutto il bisogno di demolire ogni interpretazione scioccamente consolatoria e ottimistica della parabola umana:

> Il s'agit que la vie continue… même pas rigolote… oh, faire semblant de croire à l'avenir! certes le moment est délicat, mais vous savez qu'avec confiance, grâce et bonne humeur, vous verrez le bout de vos peines… si vous avez pris un parti, périlleux certes, mais bien dans le raide fil de l'Histoire, vous serez évidemment gâté… le fil de l'Histoire? vous voici dessus en équilibre, dans l'obscurité tout autour… vous êtes engagé… si le fil pète! si on vous retrouve tout au fond, en bouillie… si les spectateurs, furieux, ivres, viennent tripatouiller vos entrailles, s'en font des boulettes de vengeance, entassent, enfouissent, en petits Katyns particuliers, vous aurez pas à vous plaindre! vous vous êtes engagés, voilà! (ed. 1976[b]: 524-25)

Manifestare sfiducia verso l'avvenire significa mettere in questione tutte quelle istanze suscettibili di interpretare la realtà come una successione di eventi legati da nessi di tipo logico-causale, e dunque organizzati secondo un presunto rapporto di necessità. Da questo punto di vista, la trasformazione del viaggio in erranza implica anche – e soprattutto – il bisogno di sostituire un'interpretazione della Storia come istanza rettilinea, fondata cioè sulla razionalità e sul progresso, con una concezione circolare e a-teleologica, fondata sulla ciclica ripetizione del Male[13]. Da qui, un'estensione di significati che lega la rappresentazione dell'esodo non più al solo piano geografico ma anche a quello temporale: tramite un'incessante, e spesso caotica, alternanza di rimandi al passato, al presente e al futuro, Céline frammenta definitivamente l'organizzazione progressiva e diacronica del racconto, costringendo il lettore a seguirlo in una peregrinazione proiettata sul versante del tempo, oltre che su quello dello spazio.

Sulla base di queste linee interpretative più generali, la *Trilogie* potrebbe essere letta come il tentativo di comunicare una verità altra rispetta a quella della *doxa*, di esprimere cioè quanto la storiografia ufficiale ha volutamente trascurato o addirittura soppresso ai fini di una narrazione rassicurante e normalizzante degli eventi. Così, può accadere anche che i collaborazionisti o i nazisti vengano presentati come vittime proprio come lo sono gli ebrei; oppure che le potenze alleate siano giudicate tanto criticamente quanto lo sono quelle dell'Asse. Ma questa visione dipende meno da una malafede ideologica che da un pessimismo metafisico ben radicato nell'immaginario celiniano, e legato a un senso di angoscia esistenziale che sembra gravare su tutti e su tutto. Da questo punto di vista, anche la Seconda guerra mondiale diventa un teatro grottesco e violento dove tutti

i valori, proprio perché frutto del caos e non di una presunta necessità storica, sono precari, instabili, transitori. L'assenza di documenti che tormenta i protagonisti, sempre costretti a dimostrare la loro identità durante la fuga, sottolinea ad esempio un legame tra sgretolamento identitario ed esilio che caratterizza l'intera realtà rappresentata. Nel corso di questi romanzi, gli individui alla deriva, privati della loro consistenza umana e ridotti a fantasmi in fuga, si moltiplicano, comparendo a ogni pagina e poi scomparendo quasi immediatamente, sommersi dal rovinoso torrente della Storia. D'altra parte – ed è questa una delle grandi caratteristiche della *Trilogie* rispetto alle opere precedenti – il tema veicola un rispecchiamento molto più esibito tra il protagonista e il consorzio umano che ne condivide le sventure. Il tragitto dell'io narrante si innesta su quello di una collettività sradicata che, perdute le proprie coordinate umane, erra confusamente in attesa della propria apocalisse. "L'embarquement pour Zornhof – ha scritto Day – est un voyage vers une Cythère improbable à travers les sept fléaux. […]. Agglutinées par groupes, des peuplades égarées circulent en titubant comme des insectes à travers des régions crevassées et bourbeuses […]" (1974: 245). Al di là del suo carattere vagamente impressionistico, una tale osservazione consente di evidenziare l'ennesima, e forse decisiva, convergenza tra Céline e Proust. In uno dei passaggi più ambigui e suggestivi del *Voyage*, l'autore della *Recherche* viene infatti evocato come un "mi-revenant" smarritosi a descrivere "la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères" (1984: 74). Giunto al passo finale della sua opera, Céline diventa anch'egli un'essenza fantasmatica intenta a evocare un mondo ormai degradato, in procinto di essere spazzato via dalla furia del tempo; ma – coerentemente con una poetica che riprende alcuni stilemi proustiani soltanto per ribaltarne il senso – agli oziosi snob che popolano i salotti mondani della *Recherche* si è sostituito un esodo tragicomico di derelitti e sradicati[14].

Pur dipinto con tinte spesso allucinate, il crepuscolo degli dèi raccontato nella *Trilogie* non è mai enfatizzato epicamente ma è reso nei suoi aspetti più concreti e materiali. Al suo centro sta un corpo descritto meno in ottica di una semiotica psicologica della formazione che come funzione narrativa deputata a testimoniare gli orrori perpetrati dagli uomini e dalla Storia. Ciò non toglie che possano emergere istanze anche solo virtualmente suscettibili di contraddire, o almeno di bilanciare, una visione così pessimisticamente orientata. Molti degli esseri umani incontrati

dallo scrittore mostrano infatti un acceso e multiforme vitalismo che si estrinseca attraverso la valorizzazione della componente istintuale, della tenacia, finanche del vizio, e che risulta tanto più eloquente proprio in quanto emerge all'interno di un contesto caratterizzato dalla distruzione e dal disordine. In questo senso, il corpo celiniano è l'oggetto di una significativa formazione di compromesso: da una parte, ubbidisce esso stesso a una tensione centrifuga che tende a disperderlo nello spazio; dall'altra, resiste grazie ai suoi bisogni e ai suoi vizi davanti alla furia di un mondo in cui tutto sembra procedere speditamente verso il proprio annullamento. A tal proposito, Suzanne Lafont ha notato la presenza ossessiva nel testo di idiomi stranieri, onomatopee, grida: elementi grazie ai quali Céline testimonia l'esistenza, e la resistenza, di un mondo che è stato sepolto da una violenza al tempo stesso storica e metafisica (2017: 102). Ma questo elemento è solo l'aspetto più puntuale di un racconto che, per assolvere il suo compito, è chiamato a esondare dal suo alveo formale tradizionale e a inglobare competenze differenti, proponendosi insieme come testimonianza, cronaca, romanzo e accusa: dove ognuno di questi regimi discorsivi assicura a Céline un capitale conoscitivo diverso ma ugualmente sfruttato. È emblematico, a tal proposito, che la *Trilogie* faccia pochissimo ricorso alle potenzialità retoriche connaturate alle formulazioni aforistiche, al contrario sovrabbondanti nei grandi romanzi degli anni Trenta e determinanti per incanalare l'emozione conoscitiva tipica della logica letteraria (cfr. Amalfitano 2019: 104-9). Ciò non vuol dire – com'è ovvio – che la *Trilogie* non offra al lettore un surplus di conoscenza; vuol dire piuttosto che un simile obiettivo segue un'altra strada, ovvero quella dell'interazione vertiginosa tra tutti i piani del discorso presenti.

Calata all'interno di uno schema narrativo basato sull'erranza, la costruzione centrifuga del racconto permette alla *Trilogie* di aprirsi alle istanze represse da una società ansiosa di mascherare lo scandalo di un mondo governato da sopraffazione, violenza, morte: in ultima analisi, dal non senso. In polemica con l'inebetimento culturale delle istituzioni democratiche, Céline non smette di esibire una rappresentazione apocalittica che presuppone la disintegrazione del soggetto borghese e la distruzione della civiltà europea come uniche prospettive possibili:

> […] à l'heure actuelle je vois pas beaucoup, même tout contractant mon histoire, comment elle pourrait un peu se vendre dans l'état des kiosques et des gares et des librairies, que tout ça dégueule d'invendus… que le public, si pressé, blasé, si alcoolique, si fatigué, veut plus rien lire, ni entendre,

> peut-être un petit truc pédé? une pouponnière en folie? confidences de nurses roses ardentes?… alors là moi je me présente mal avec nos avatars aux flammes, phosphores, séismes…" (1976[b]: 509).

È questo il grande ritorno del represso – formale prima ancora che contenutistico – alla base della *Trilogie*: il vero compito del romanzo non è più informare e formare il lettore attraverso l'esposizione di una trama, l'indagine psicologica o l'utilizzo di personaggi finzionali ma far emergere, grazie a una originale alleanza tra forma e contenuto, quanto le costruzioni politiche, culturali e ideologiche dominanti tendono a rimuovere. A un livello di astrazione più generale, le figure dell'esilio e dell'esodo che dominano la *Trilogie* diventano anche – e soprattutto – risorse per veicolare una fuga dalla Storia intesa come concatenazione logico-razionale di eventi e dunque come sola garanzia di verità. Sta qui la principale differenza con i nuovi mezzi di comunicazione, su tutti la televisione, "élément d'abêtissement en ce sens que les gens se fient à ce qu'on leur montre. Ils n'imaginent plus. Ils voient" (1976[d]: 96). Se il medium televisivo conduce a una paralisi della conoscenza dovuta alla sterile equivalenza tra sapere e vedere, il discorso romanzesco, grazie al ruolo determinante svolto dallo stile, veicola un punto di vista inedito, e cioè non riducibile alla mera trasmissione di informazioni. Al di là di ogni richiamo all'esigenza memorialistica, Céline mostra come l'unico modo di restituire la propria esperienza sia attraverso la sua presentazione letteraria. In questo senso, il ricorso all'immaginario dell'erranza partecipa a un ritagliamento innovativo della realtà legato al rigetto degli abituali meccanismi conoscitivi e alla parallela valorizzazione di un'intelligenza analogico-associativa che, tramite squarci visionari, analogie deliranti e comparazioni fulminee, apre a un'esperienza peculiare, benché dolorosa, del mondo[15].

3 Alla fine del viaggio: desiderio di autoassoluzione e declino della civiltà europea

Nel momento stesso in cui ambisce a restituire un'interpretazione più profonda della realtà, l'immaginario dell'esilio che sorregge la *Trilogie* è però inseparabile da un ritorno paranoico alla situazione personale dello scrittore, ansioso di giustificare le proprie scelte davanti al nutrito tribunale dei suoi accusatori. Ecco perché non c'è alcuna soluzione di continuità tra l'illustrazione romanzesca dell'esodo celiniano e la volontà di riabilitare

un'immagine su cui grava non più solo la scellerata operazione dei pamphlet antisemiti ma anche la posizione ambigua di fronte all'occupazione nazista. Riducendo la Storia a una forza violenta guidata dal caso, Céline sfrutta il campo semantico del viaggio per presentarsi come il portavoce di un'umanità ingiustamente destinata al sopruso:

> Il faut jamais rien conseiller! [...] Regardez un petit peu la France, j'y ai assez dit en long en large la gueule qu'elle aurait un moment! et regardez comme elle m'a traité!... l'état qu'elle m'a mis! moi! juste le seul qui voyait juste!... et les plus pires désastreux cons, si fiers à présent! [...] à Sigmaringen, je dois dire, je commençais à bien me modérer: trente-cinq ans que j'étais victime, je commençais à me méfier un peu! *alas! alas!* les jeux étaient faits! tout dit! c'est vous empaler qu'on vous veut! (1976[a]: 244-45)

La rappresentazione della fuga viene così convogliata verso un deliberato progetto di autoassoluzione: l'esilio cui è costretto lo scrittore non è infatti assunto come naturale conseguenza di una scelta politico-culturale rivelatasi poi perdente né è mai problematizzato criticamente. Attraverso un'impostazione vittimistica tipicamente piccolo-borghese, Céline instilla anzi nella propria rievocazione una finalità vendicativa (cfr. Hartmann 2006: 12-17): l'itinerario erratico che conduce dalla Francia alla Danimarca fa coincidere il cammino verso la salvezza personale con la ricerca di una riabilitazione pubblica che possa smascherare i torti subiti e, retrospettivamente, ripararli. In questo senso, non è un caso che la *Trilogie* si leghi, a un primo ma necessario livello, all'emergenza della prospettiva autobiografica, dal momento che – come ha più volte mostrato Sergio Zatti – la grammatica dell'autobiografia è spesso legata a un'esigenza apologetica a sua volta indistinguibile da un complesso intreccio di esibizione, colpa ed espiazione (2007: 315-20). Il fatto che l'istanza memorialistica sia però strutturalmente accompagnata dalle altre ci riconduce alla grande ambivalenza di questo singolare racconto dell'esodo: da un lato, Céline non smette di proporci una versione veridica degli eventi di cui vuole essere il solo portavoce; dall'altra, non arriva mai a dismettere un'attitudine delirante e ossessiva che è, al tempo stesso, l'inizio e il termine del discorso.

La conclusione della *Trilogie* è emblematica di una compenetrazione strutturale tra implicazioni metaforiche legate all'immaginario del viaggio e atteggiamento paranoico suscettibile di travalicare i limiti della logica romanzesca. Arrivati quasi alla fine del loro percorso, Ferdinand e Lili

si trovano faccia a faccia con un gruppo di uccelli il cui spaesamento sembra rispecchiare quello dei due personaggi:

> Lili voit mieux que moi… c'est rien… là-bas dans les herbes, un oiseau… mais pas un oiseau habituel… un oiseau je dirais "de collection" de Jardin des Plantes… un oiseau grosseur d'un canard, mais mi-rose, mi-noir… et ébouriffé! Je dirais les plumes en bataille…, je regarde plus loin…, un autre! celui-là je le connais!… c'est moi qui l'ai vu le premier!… un ibis… drôle de piaf ici… et une "aigrette"!… celle-là sûrement pas du Danemark!…, un paon maintenant.., ils viennent exprès! et "un oiseau-lyre"… c'est à manger qu'ils voudraient… l'endroit est pas bien nourrissant, ruines, ronces, cailloux… encore un autre!… cette fois, un toucan… on les a presque à trois… quatre mètres… ils seraient familiers si on avait à leur donner, mais, vraiment on n'a rien… là je dis à Lili "ferme bien le sac, qu'il sorte pas la tête!" je pense à Bébert… comme ça entourés d'oiseaux si il venait quelqu'un il se demanderait ce qu'on leur fait, si des fois nous ne sommes pas charmeurs… charmeurs d'oiseaux… Allons-nous-en! (1976[c]: 922-23)

La scena colpisce innanzitutto per il carattere eccezionale di questi uccelli, tutt'altro che diffusi alle latitudini del nord-Europa: dove la spiegazione razionale – il bombardamento ai danni di uno zoo ha probabilmente causato l'apertura delle gabbie e la fuga di alcuni animali – non altera minimamente il significato di questa singolare epifania. Proprio per simili presupposti, l'immagine potrebbe essere letta come la manifestazione improvvisa di una bellezza fuori dal tempo e dallo spazio, divenendo, per vie simboliche ricorrenti nell'immaginario celiniano, metafora stessa di una poetica che si vuole contemporaneamente agile e poderosa, snella e muscolare. Ma, nonostante le numerose convergenze, Céline non è Proust e *Rigodon* non è *Le temps retrouvé.* La *Trilogie* non si chiude infatti su questa prospettiva, che avrebbe potuto alludere a una sublimazione estetica della sofferenza e, per questo stesso motivo, essere inserita nell'ottica di un'interpretazione teleologica del percorso narrato. L'esodo celiniano non prevede alcuna rimotivazione dell'esperienza vissuta tramite il culto esplicito della letteratura. In questo senso, l'esilio reale, quello concretamente esperito e poi trasposto in romanzo, non può più preludere né trovare riscatto da quella celebrazione dell'Arte che – almeno da Baudelaire e Flaubert in poi – ha rappresentato una tentazione irresistibile come risarcimento di fronte alla crisi dei paradigmi di riferimento. Céline ha anzi bisogno di riprendere la parola e di congedarsi definitivamente

dal lettore riportando l'accento sulla questione delle razze con un ennesimo cenno profetico al *péril jaune* proveniente da Oriente.

In polemica sia con il modello romanzesco ottocentesco sia con alcuni esempi del paradigma modernista, Céline sembra anzi smantellare la funzione stessa dell'*explicit*, abbandonandosi a un'ennesima digressione. Si tratta di un elemento ancor più interessante se si considera che il paradigma dell'esodo su cui si sorregge la *Trilogie* prevederebbe, per sua stessa natura, la necessità di misurare un percorso evolutivo tra inizio e fine. Il fatto che la conclusione ponga nuovamente la questione razziale riveste in realtà uno scopo ben preciso, non riducibile alla sola presenza di una postura paranoico-vittimistica alla base del racconto. Il riferimento all'imminente dominio dei cinesi manifesta infatti la massima divergenza rispetto allo schema biblico, dove l'esperienza della schiavitù in Egitto e poi l'erranza sono soprattutto esperienze che consentono agli Ebrei di prendere coscienza del loro essere un popolo: i quarant'anni di privazioni nel deserto, cui si somma il periodo della cattività, sono riscattati dalla consapevolezza di riconoscersi nella comunità eletta. Per Céline, l'esodo diventa invece il modo di constatare l'esplosione definitiva di una civiltà cui è ormai preclusa ogni ipotesi di salvezza. Il declino di un Occidente minato dalla violenza dei conflitti mondiali e adesso minacciato tanto dall'individualismo progressista quanto dal multiculturalismo non conosce qui alcuna proposta reattiva che non sia l'espressione di una frustrazione rancorosa: nessun culto delle radici medievali-cristiane caro a tanto pensiero reazionario, nessuna fiducia nella morale dell'*engagement* di matrice sartriana, nessun ritiro nello scetticismo o nell'autoreferenzialità dell'arte. L'immagine su cui, di fatto, si chiude *Rigodon* è del resto un singolare parallelo tra la caduta di Bisanzio per mano dei turchi e la decadenza di una Francia interessata solo al soddisfacimento dei piaceri materiali[16]:

> […] à Byzance ils s'occupaient du sexe des anges au moment où déjà les Turcs secouaient les remparts… foutaient le feu aux bas quartiers, comme chez nous maintenant l'Algérie… nos Grands-Transitaires vont pas s'en occuper du sexe des anges!… ni de péril jaune! Manger qui les intéresse… toujours mieux!… et vins assortis… de ces cartes! de ces menus! Ils sont ou sont pas les maîtres du peuple le plus gourmand du monde? Et le mieux imbibé? (1976[c]: 926)

Non è un caso che, in quello stesso giro di anni, Céline rifletta spesso sul legame tra decadenza della società e impoverimento dello stile letterario (cfr., ad esempio, 1976[d]: 89-90). Il riferimento all'imminente dominio

della civiltà cinese su quella occidentale s'inserisce coerentemente in questa riflessione, facendo allusione all'affermazione di una cultura che porterà alle estreme conseguenze le aberrazioni della modernità, a partire da un istupidimento borghese, progressista e tecnocratico capace di spazzare via ogni interesse spirituale così come ogni preoccupazione poetica. Davanti a questo scenario non resta al romanzo che il compito di trasporre, con la convinzione che solo l'emozione connaturata alla trasfigurazione romanzesca può incaricarsi di raccontare, e anche solo per un istante di sublimare, quel male che percorre la Storia fin nelle sue minime manifestazioni. In questo senso, Céline intende riuscire là dove gli altri scrittori della sua generazione hanno fallito[17]: forgiare uno stile che, pur essendo destinato a scomparire, possa trascendere il declino della cultura europea ed ergersi a ultimo, fragile monumento in difesa di una civiltà in procinto di essere spazzata via. In controluce alle pagine finali di *Rigodon*, si precisa così uno dei più importi sottotesti della *Trilogie*, se non dell'intera opera celiniana: è solo nelle sue implicazioni formali, e non in quelle più banalmente contenutistiche, che il mito della terra promessa può essere realmente perseguibile.

Note

1 I rapporti tra l'opera di Céline e quella di Proust sono stati spesso indagati dalla critica, principalmente a partire dagli anni Settanta. Cfr., tra i vari esempi possibili, Gavronsky (1980), Cornille (1995), Ifri (1996). Per quanto riguarda il contesto italiano, cfr. almeno Pellini (2016) e il recente Magrelli (2022).

2 Soltanto nella parte finale di *Rigodon* il lettore verrà a sapere le reali motivazioni di questo viaggio: la Danimarca è infatti il luogo in cui Céline ha depositato i proventi ottenuti dai diritti delle sue opere.

3 Henri Godard ha notato come Céline dissemini nei propri romanzi non solo riferimenti al suo *modus operandi* ma anche più generali riflessioni sulla letteratura tradizionalmente destinate a essere discusse nelle prefazioni o nelle postfazioni (1985: 315-24).

4 La recente scoperta dei manoscritti di *Guerre* e *Londres* potrà forse contribuire a sviluppare la riflessione critica su simili questioni: sia che si consideri questi testi come versioni successivamente abbandonate – o rimodulate – del *Voyage au bout de la nuit* e di *Guignol's Band*, sia che li si consideri, più irrealisticamente, come abbozzi di romanzi autonomi poi non pubblicati, entrambi sembrano poter fornire nuove e interessanti indicazioni sul rapporto tra cronaca e scrittura romanzesca all'interno della poetica celiniana

5 Cfr., tra i molti esempi possibili, le seguenti dichiarazioni: "Je me considère comme un mémorialiste, un type comme Joinville ou Froissart" (ed. 1976[d]: 38); "J'ai raconté ce que je voyais" (39).

6 Non sarà un caso se, nonostante tutti i suoi proclami, Céline abbia preteso che sotto il titolo comparisse, ben in evidenza, la scritta *roman*.

7 Il soggiorno a Sigmaringen, in realtà avvenuto successivamente, viene raccontato per primo in *D'un château l'autre*. *Nord* affronta invece le tre tappe precedenti: l'arrivo a Baden-Baden, il soggiorno a Berlino, la parentesi a Zornhof. *Rigodon*, infine, riporta il viaggio da nord a sud verso Sigmaringen e quello da Sud a Nord verso la Danimarca; due viaggi che nella realtà dei fatti sono separati da alcuni mesi ma che nella finzione sono pressoché consequenziali. L'espediente è un inverosimile – quanto narrativamente assai efficace – cambio di treno. Per una ricostruzione accurata dei dati storico-biografici alla base del racconto, si rimanda all'apparato critico che correda la *Trilogie allemande* nella collezione della "Bibliothèque de la Pléiade" (Céline ed. 1976[a,b,c]).

8 "L'auteur *D'un château l'autre* – ha scritto lucidamente Jean-Louis Jeannelle – s'efforce de briser le miroir qu'il tend à ses contemporaines afin de dénoncer le désordre par le désordre" (2009: 698).

9 Come ricorda Godard, *rigodon* è un termine desueto che ha in realtà una duplice accezione, in quanto può significare anche "tiro riuscito", "colpo messo a segno" (Godard 1976[b]: 1184). A tal proposito, può tuttavia essere interessante notare come il titolo inizialmente previsto da Céline per questo romanzo, ovvero *Colin-maillard* ("mosca cieca"), insistesse ancora una volta sul tema di una peregrinazione che procede a tentoni, senza punti di riferimento.

10 Per il concetto di coppia oppositiva, e per la sua funzione nella costruzione di un paradigma testuale, cfr. Orlando (1992: 236-38).

11 Da questo punto di vista, l'immaginario dell'esodo presente nella *Trilogie* conferma come la forza della poetica celiniana non vada cercata tanto in una negazione violenta della tradizione letteraria quanto in una riappropriazione originale di codici tematico-formali noti.

12 Già Voltaire, con *Candide* (1759), aveva in realtà posto un'ipoteca pessimistica sul rapporto tra tensione al viaggio e incremento di conoscenza. In un saggio ormai celebre, Marie-Christine Bellosta ha ampiamente riflettuto sui legami tra il *Voyage au bout de la nuit* e l'opera volteriana (1990).

13 Susanne Lafont parla, non per caso, di una "dénarrativisation de l'Histoire" alla base della *Trilogie allemande* (2020).

14 La parte della *Recherche* che Céline prediligeva è del resto la *matinée* dai Guermantes, all'interno del *Temps retrouvé*. Vi si ritrovano, non per caso, temi assai cari all'immaginario celiniano: su tutti, il potere trasfigurante del tempo misurato nelle sue manifestazioni più propiamente fisiche. Cfr. anche Magrelli (2022: 134-36).

15 Sul rapporto tra letteratura e viaggio in relazione al concetto di straniamento, cfr. Fasano (1999)

16 Sulla rappresentazione della società dei consumi nella *Trilogie*, cfr. anche Wesley (2021).

17 Più volte, in *Rigodon*, Céline arriva persino a predire provocatoriamente la sua futura glorificazione nel campo delle lettere (1976[d]: 731, 855).

Bibliografia

Amalfitano, Paolo (2019), "L'emozione conoscitiva. La scoperta della verità nei testi letterari", *Raccontare e conoscere*, ed. G. Iotti, Pisa, Pacini: 93-112.

Bellosta, Marie-Christine (1990), *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de "Voyage au bout de la nuit"*, Paris, Puf.

Céline, Louis-Ferdinand (ed. 1976[a]), *D'un château l'autre*, *Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 1-299.

— (ed. 1976[b]), *Nord*, *Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 301-707.

— (ed. 1976[c]), *Rigodon*, *Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 709-927.

— (ed. 1976[d]), *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, eds. J.-P. Dauphin, H. Godard, *Cahiers Céline*, Paris, Gallimard, vol. 2.

— (ed. 1984), *Voyage au bout de la nuit, Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 1: 1-505.

Cornille, Jean-Louis (1995), *La haine des lettres: Céline et Proust*, Arles, Actes Sud.

Day, Philip Stephen (1974), *Le miroir allégorique de L. F. Céline*, Paris, Klincksieck.

Fasano, Pino (1999), *Letteratura e viaggio*, Roma-Bari, Laterza.

Gavronsky, Serge (1980), "Proust dans l'appareillage célinien", *Actes du Colloque international de Paris (17-19 juillet 1979)*, Paris, Société d'études céliniennes: 57-71.

Godard, Henri (1976[a]), "Notice" di *Nord*, L.-F. Céline, *Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 1142-61.

— (1976[b]), "Notice" di *Rigodon*, L.-F. Céline, *Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 1179-95.

— (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard.

Hartmann, Marie (2006), *L'envers de l'histoire contemporaine. Étude de la "Trilogie allemande" de L.-F. Céline*, Paris, Société d'études céliniennes.

Ifri, Pascal (1996), *Céline et Proust: correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Birmingham, Summa.

Jeannelle, Jean-Louis (2009), "Les mémoires à l'épreuve du burlesque: Céline ou la chronique des Grands Guignols", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2009/3: 681-98.

Lafont, Suzanne (2017), "Céline où la dénarrativisation de l'Histoire dans *D'un château l'autre* et *Rigodon*", *Études françaises*, 53/3: 89-103.

Magrelli, Valerio (2022), *Proust, Céline. La mente e l'odio*, Torino, Einaudi.

Orlando, Francesco (1992), "Dodici regole per la costruzione di un paradigma", *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi: 219-41.

Pellini, Pierluigi (2016), "'Cerveaux de fruitier', 'Enculeurs de mouches'. Per una genealogia del modernismo", *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide: 185-235.

Rebatet, Lucien (1957) "Céline soi-même", *Dimanche-matin*, 30 juin: 9.

Seebold, Eric (1981), "Du roman à la chronique: la disparition du sens dans l'univers romanesque de L.-F. Céline", *Le genre du roman, les genres de romans*, Paris, Puf: 147-63.

Sinopoli, Franca (2007), "Esodo", *Dizionario dei temi letterari*, eds. R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, Utet, vol. 1: 749-51.

Wesley, Barnaby (2021), "La critique de la société de consommation dans la *Trilogie allemande* de L.-F. Céline", *Elfe XX-XXI*, 2021/10 [en ligne].

Zatti, Sergio (2007), *Raccontare la propria infanzia*, F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini: 273-329.

Iacopo Leoni è attualmente ricercatore in Letteratura francese presso l'Università di Pisa. I suoi principali campi d'interesse ruotano attorno alla letteratura francese del XX secolo, con un'attenzione particolare al romanzo dell'*entre-deux-guerres* e ai rapporti tra discorso ideologico-politico e discorso letterario. Nel 2020 ha pubblicato, per le edizioni ETS, il saggio *Una duplice eclissi. Orfanità e sterilità nel romanzo francese degli anni Trenta*. Per la collana Minibook dell'Associazione Sigismondo Malatesta, edita da Pacini, ha curato nel 2022 l'edizione italiana di due saggi del critico francese Ferdinand Brunetière, dedicati rispettivamente all'opera di Flaubert e al rapporto tra letteratura e dottrina evolutiva. | Iacopo Leoni is currently a researcher in French Literature at the University of Pisa. His main research interests revolve around 20th-century French literature and focus particularly on the interwar novel and on the relationship between literature and ideological/political discourse. His monograph *Una duplice eclissi. Orfanità e sterilità nel romanzo francese degli anni Trenta* was published in 2020 by ETS. In 2022, he edited the Italian translation of two essays by French critic Ferdinand Brunetière, both published in the Associazione Sigismondo Malatesta's Minibook series by Pacini, which focused, respectively, on Flaubert's work and on the relationship between literature and evolutionary doctrine.

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

Salvato dalle acque

Rimotivazioni di una scena biblica

Saved from the waters. Resemantization of a biblical scene

Daria Biagi
Sapienza Università di Roma, Italy

Sommario | **Abstract**

Tra le figure riconducibili al libro dell'Esodo che tuttora informano l'immaginario contemporaneo, una delle più persistenti è quella del neonato salvato dalle acque, il "figlio di nessuno" destinato a compiere imprese straordinarie. Se l'eroe-trovatello è una figura che accomuna narrazioni antiche (dalla Bibbia alle fiabe popolari) e romanzi dalla modernità (da *Tom Jones* a *Harry Potter*), l'orfano sopravvissuto alle acque ne rappresenta una sorta di sottoinsieme particolare: capace di attraversare incolume un passaggio precluso ai più, è spesso colui che dà risposta al bisogno di conciliazione e pacificazione tra mondi o popoli ostili. Soffermandosi in particolare su due scene del romanzo *Austerlitz* di W.G. Sebald (2001), l'intervento si propone di indagare le metamorfosi contemporanee di questa figura, il cui valore positivo sembra rimanere intatto oltre la frattura di una modernità che tende in genere a rileggere in chiave parodica temi e personaggi del passato. | Thanks to its countless rewritings and representations, the "Finding of Moses", the biblical scene of the infant rescued from the waters, can be considered one of the figures from the book of Exodus that most persistently inform our contemporary imaginary. The foundling, the orphan destined to perform extraordinary feats, is a figure shared by ancient narratives (from the Bible to popular fairy tales) and modern novels (from *Tom Jones* to *Harry Potter*), and the 'nobody's child' who survived the waters represents a sort of subset of this wide category. He often responds to the need for peace and reconciliation between hostile worlds or peoples, a task symbolised by his ability to cross unharmed a passage precluded to most. Moreover, the positive values he embodies seem to remain constant even beyond the fracture of modernity, in a time that generally rereads ancient themes and characters from a parodic angle. The paper aims to investigate the contemporary metamorphoses of this figure, by focusing on two scenes from the novel *Austerlitz* by W.G. Sebald (2001).

Parole chiave | **Keywords**

Mosè, acque, tipologia, Sebald, Austerlitz | Moses, Foundling, Typology, Sebald, Austerlitz

1 Riscrivere il codice

Nessuna società, neanche una società provvista di scrittura, è capace di tenere vivi nella memoria culturale i propri miti fondamentali se questi non vengono costantemente riraccontati: ce lo ricorda Northrop Frye

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.v0i7.10518 | 187-200

nel suo libro sul "grande codice", uno dei primi studi ad affrontare la complessità delle Scritture con gli strumenti dell'analisi letteraria (Frye 1982: 48). Il recupero di immagini provenienti dalla Bibbia – e dal libro dell'Esodo in particolare – sembra essere un tratto persistente nelle narrazioni della nostra contemporaneità, che decisamente non lesina le occasioni di riproporci situazioni e terrori veterotestamentari: dagli arbusti in fiamme alle alluvioni, dalle epidemie che si abbattono sugli animali a quelle che colpiscono gli uomini, nulla sembra mancare nell'epoca dell'emergenza permanente. E tra le scene che con maggior insistenza vengono presentate ai nostri occhi, e insieme alla nostra coscienza, una è senza dubbio quella del bambino salvato dalle acque, associata all'origine della storia di Mosè (*Es.* 2, 1-10) e tenuta viva nell'immaginario occidentale dalle innumerevoli versioni che ne hanno dato per secoli le arti figurative, la letteratura, la musica.

L'orfano trovatello, che cresce a metà tra mondi diversi senza appartenere pienamente a nessuno di essi, è infatti una figura che trapassa senza apparenti discontinuità dalle leggende arcaiche al romanzo moderno: da Tom Jones a Harry Potter, passando per i molti protagonisti orfani dei romanzi di Dickens, il "figlio di nessuno" traduce nella modernità valori positivi e speranze di antichissima tradizione. All'interno di questa vasta categoria, il tipo del "salvato dalle acque" costituisce una sorta di sottoinsieme particolare: come Mosé – ma anche come Romolo e Remo, affidati dalla madre alla corrente del fiume Aniene, e come Sargon il Grande, primo sovrano dell'impero accadico – è un personaggio a cui viene spesso assegnato il compito di fondare nuove civiltà o di trovare una mediazione fra culture in conflitto, grazie alla capacità, simboleggiata dal superamento dell'acqua, di attraversare incolume passaggi che nessun altro può attraversare. Gli elementi distintivi di questo nucleo narrativo sono sempre gli stessi: una nascita minacciata (dalla paura, dalla vergogna), l'esposizione del neonato in una cesta (o in una cassetta, o in un canestro), il ritrovamento e l'adozione del neonato, e infine la rivelazione del destino eccezionale che lo attende – rivelazione che assume la forma di una chiamata divina nei testi religiosi del mondo antico, e che diventa, nella modernità, la convinzione di essere nato per compiere imprese straordinarie. Questo materiale mitico, che come sottolinea Jan Assmann è diffuso in tutto l'antico Oriente fin dall'VIII secolo a.C., nel libro dell'Esodo si intreccia alla storia delle sofferenze inflitte agli Israeliti durante la prigionia in Egitto, marcando un netto scarto all'interno nella narrazione:

all'andamento realistico della prima parte subentra infatti, con l'entrata in scena di Mosè, una modalità narrativa che assume contorni marcatamente finzionali, fiabeschi (Assmann 2015: 138-47).

Frye chiama "types" questi nuclei narrativi che, ricombinandosi e modificandosi nel tempo, presiedono alla costruzione del nostro immaginario (1982: 48). Prendendo prudentemente le distanze dal concetto di "archetipo", da lui utilizzato in studi precedenti ma per sua stessa ammissione inevitabilmente monopolizzato dall'accezione junghiana, in *The Great Code* il critico si richiama piuttosto al concetto auerbachiano di "figura", sottolineando come il termine, progressivamente impostosi nelle culture romanze, fosse anche quello con cui il latino standard traduceva il greco "typos" (79, 239). Per Frye il riferimento a una concezione tipologica (o figurale che dir si voglia) ha la funzione primaria di rimettere in primo piano la centralità del processo storico tramite cui gli immaginari si costituiscono, meccanismo di costruzione sociale estraneo a qualsiasi innatismo. La "figura" o "tipo" non scavalca la dimensione temporale, anzi *presuppone* una concezione progressiva del tempo storico, indispensabile affinché ciò che nella figura è celato o alluso trovi compimento e manifestazione in un tempo a venire. "Typology is a figure of speech that moves in time" (80): riscrivere, riraccontare, rimotivare non significa insomma altro che ricollocare il "tipo" in un punto diverso della Storia.

Spostarsi nel tempo implica però cambiamenti radicali, come ben sa chi si occupa di riscritture moderne e postmoderne di temi antichi. Se è vero che la modernità non si stanca di riprendere, citare e reinterpretare storie e personaggi provenienti dal passato, vero è anche che lo fa in genere invertendo di segno i valori di cui essi sono portatori, parodiandoli in un gesto simultaneo di accettazione e di rifiuto, impossibilitata com'è sia ad accantonarli del tutto sia ad accoglierli senza alterazioni (Fisch 1998: VIII). Basti su tutti il nome di Kafka, autore preso in esame sia da Harold Fisch che da Robert Alter appunto per saggiare la persistenza del canone biblico nelle opere della modernità: la scrittura di Kafka diventa paradigmatica della tendenza a ribaltare di centottanta gradi il testo d'origine, facendo emergere da esso "ideas and values antithetical to its own ostensible intentions, and certainly antithetical to the interpretive consensus of tradition" (Alter 2000: 66). Accade così che l'episodio biblico della Torre di Babele, evocato nel racconto noto come *Lo stemma della città*, finisca per illustrare l'ineguagliabile indolenza dell'uomo più che la sua vocazione all'assoluto; o che il personaggio di Ulisse, emblema stesso

della razionalità occidentale, appaia nel frammento *Il silenzio delle sirene* come il più sordo e più ottuso dei naviganti.

Peculiarità del salvato-dalle-acque, tuttavia, sembra essere piuttosto il fatto che questa immagine-tipo, malgrado la varietà delle riletture e i diversi passaggi di codice e genere artistico a cui è stata sottoposta nel tempo, mantiene un valore positivo anche oltre la frattura della modernità. Le pagine che seguono si propongono dunque di verificare se la ricollocazione di questa scena in contesti storici diversi conservi realmente inalterato il suo valore di fondo, o se piuttosto non trasformi profondamente, come più spesso accade nelle moderne riscritture, i suoi significati. Occupandosi in primo luogo di forme narrative, nel corso dell'analisi sarà inevitabile uscire dal sentiero della scrittura letteraria per addentrarsi anche nei territori delle arti figurative e del cinema: da queste brevi incursioni mi limiterò tuttavia a trarre alcuni elementi di confronto che serviranno poi per tornare ad analizzare un testo letterario contemporaneo, *Austerlitz* di W.G. Sebald.

2 Sull'iconografia del Mosé salvato dalle acque

Nel caso dell'Esodo, libro particolarmente "denso di valore figurale", le riscritture hanno inizio già nel I secolo d.C. e di fatto non conoscono fino al presente soluzione di continuità (Boitani 2021: 191). Prima di soffermarci sul testo di Sebald sarà dunque utile farsi un'idea di come abbiano circolato nella cultura occidentale le sue scene-tipo – in particolare quella in cui Mosè, posto dalla madre in un canneto sulle rive del Nilo per sfuggire alla persecuzione dei primogeniti ebrei, viene messo in salvo e adottato dalla figlia del faraone.

Dato il ruolo preponderante che in questo percorso rivestono le arti figurative, cominciamo con alcune immagini. Unita agli altri episodi dello stesso ciclo biblico, la scena è ovviamente molto diffusa tra le decorazioni di chiese, basiliche, residenze ecclesiastiche ed edifici di culto in genere: tra le versioni più note si possono menzionare i mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, e soprattutto l'affresco realizzato da Raffaello e dalla sua scuola, tra il 1517 e il 1519, per le sale del Palazzo Apostolico Vaticano. A partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, inoltre, l'episodio del ritrovamento di Mosè va incontro a un processo di secolarizzazione che ne favorisce ulteriormente la popolarità. Rappresentato ora come scena

singola – dunque come "tipo" o "figura", nei termini di Frye –, assistiamo a una sua crescente diffusione non solo in contesti religiosi, ma anche all'interno di abitazioni ed edifici laici, su richiesta di committenti privati che desiderano augurare o celebrare la felicità di una discendenza, non importa se di sangue o di elezione (Terribile 2016). Da Bonifacio de' Pitati a Tintoretto, da Paolo Veronese – che ne realizza almeno dieci differenti versioni – a Orazio Gentileschi, da Cornelis de Voos e Nicolas Poussin fino a Giambattista Pittoni e a Giambattista Tiepolo, per secoli pittori attivi in tutta Europa reinterpretano l'episodio, che ancora in pieno Novecento continua ad affascinare artisti della più varia provenienza: tra il 1912 e il 1920 tre diverse versioni ne vengono realizzate da Armando Spadini, pittore toscano vicino ad Ardengo Soffici ed esponente della cosiddetta Scuola Romana; e nel 1945 sarà Frida Kahlo, ispirata dal saggio di Freud su Mosè e il monoteismo, a darne una delle più attuali e impressionanti letture.

Né il modificarsi dei contesti storici né la varietà delle tecniche pittoriche adottate dai diversi artisti oscura in alcun modo la riconoscibilità dell'episodio, identificabile in primo luogo dagli elementi iconografici che lo accompagnano nel tempo. È noto come la storia di Mosè – trovato sulle rive di un fiume, destinato a guidare alla salvezza il popolo ebraico separando le acque del Mar Rosso e a dissetarlo nel deserto facendo scaturire acqua da una roccia – sia primariamente associata al "motivo" dell'acqua (Alter 1981: 57-58; 95), e tuttavia queste rappresentazioni pittoriche ci obbligano a osservare come per il riconoscimento della scena non sia tanto l'acqua ad essere imprescindibile, quanto piuttosto la piccola cesta in cui il bambino è posto. In molte delle reinterpretazioni sopra menzionate – per esempio nell'influente versione di Bonifacio de' Pitati, realizzata tra il 1540 e il 1545 e oggi conservata all'Accademia di Brera – la cesta è ben visibile in primo piano, mentre l'acqua del fiume compare solo in lontananza tra numerosi altri elementi di sfondo. Lo stesso schema è presente nei tre dipinti del Prado, il Mosé di Tintoretto (1555), quello di Veronese (1580 ca.) e quello di Gentileschi (1633), nei quali, mentre la cesta è sempre presente, il Nilo è ridotto alle dimensioni di un placido ruscello, che sembra alludere più alla tranquilla operosità dell'uomo che non alla possibilità della catastrofe. In alcuni casi poi, come nei dipinti settecenteschi di Pittoni e Tiepolo o nella versione marmorea realizzata dallo scultore lombardo Francesco Barzaghi nel 1870, l'acqua è assente del tutto. Che si tratti insomma di un'arca di legno – come vuole la tradizione ebraica –

o di un canestro intessuto di giunchi – come vuole quella cristiana, basata sulla traduzione della Bibbia dei Settanta (Ulmer 2009: 321; Assmann 2015: 420), è la cesta a caratterizzare il personaggio di Mosè bambino, che viaggiando su di essa sopravvive alle acque del Nilo e alle trasformazioni millenarie del nostro immaginario.

3 Ceste, arche, navicelle, capsule

L'individuazione di questo elemento ci serve qui a uno scopo molto semplice, ovvero a isolare la scena-tipo anche dove si presenta in maniera meno esplicita. Non sono infatti gli elementi esteriori della storia a garantirne la persistenza, quanto i significati di cui essi sono veicolo: nella cesta intessuta di giunchi e spalmata di bitume perché l'acqua non possa penetrarvi c'è il gesto generoso e insieme sconsiderato di una madre che non vede salvezza per il figlio nel proprio mondo, e che preferisce allontanarlo e affidarlo all'ignoto piuttosto che metterne a rischio la vita tenendolo con sé; nell'acqua c'è la minaccia della distruzione, quella definitiva, una distruzione che può però manifestarsi in infinite altre forme, nella persecuzione, nella sete, sotto le bombe di una guerra moderna. Sembra dunque del tutto coerente che nella nostra contemporaneità la figura del Mosè-salvato riaffiori facilmente nella fantascienza e nei generi affini, dove la distruzione dei mondi è spesso un antefatto o una condizione di partenza. Ne è un esempio la storia di Superman, capostipite dei moderni supereroi, la cui nascita è legata a un gesto analogo a quella della madre di Mosè, compiuto stavolta dal padre: di fronte all'imminente esplosione del pianeta Krypton, per salvare il figlio piccolo l'uomo non può far altro che lanciarlo con una navicella spaziale verso il luogo che gli appare più ospitale, il pianeta Terra, dove il bambino verrà in effetti trovato e adottato da due contadini del Kansas. Nei campi di grano del Kansas possiamo leggere un'allusione all'acqua, ma anche senza di essa la scena ha già i suoi elementi caratterizzanti: una nascita messa a repentaglio, la "cesta della salvezza" (qui in versione navicella spaziale), l'adozione e la crescita in un mondo diverso, la scoperta di doti eccezionali. Kal El/Superman è anche qui colui che attraversa il passaggio che nessuno può passare, e che per questo ha di fronte a sé un destino diverso da tutti gli altri.

Un'ulteriore apparizione ultracontemporanea del Mosè-salvato è quella utilizzata nella serie science-fiction norvegese *Beforeigners*

(Rubicon TV AS - HBO Nordic, 2019-2022). Qui, in una modernissima Oslo che vive l'integrazione culturale come un fatto ormai acquisito, iniziano misteriosamente ad affiorare nelle acque di fronte alla città numerosi "migranti temporali", uomini provenienti dalla preistoria, dall'epoca vichinga e dall'età vittoriana. Ignari del come e del perché le loro vite siano state catapultate in un tempo successivo, questi uomini cercano faticosamente di inserirsi in una realtà per loro incomprensibile e ostile – ostile persino a quanti si aspetterebbero legittimamente di ricevervi onori: tra i migranti del tempo giunge infatti a Oslo anche re Olaf il Santo, fondatore della Chiesa norvegese, che agli occhi dei suoi concittadini moderni è ormai però solo un invasato guerrafondaio. Protagonista della serie è una giovane poliziotta di origini vichinghe che, come si scoprirà, è la sola ad aver potuto percorrere in due sensi il varco temporale, dal passato al presente ma già, in precedenza, dal presente al passato: Alfhildr Enginnsdóttir – il cognome significa "figlia di nessuno" – è stata infatti salvata in mare da una nave di vichinghi che l'hanno cresciuta come una guerriera, e solo quando viene mostrata in flashback la scena in cui la bambina ha indosso un moderno giubbotto di salvataggio arancione lo spettatore capisce che la "figlia di nessuno" è tale perché nata, in realtà, nel nostro presente. La potenza della scena, che marca uno snodo importante anche a livello di trama, è data dallo scontro di elementi in aperto conflitto: il motivo arcaico del salvato-dalle-acque (non importa che se ne conosca l'ascendenza biblica), l'estetica "vichinga" che domina la scena e insieme l'immagine realistica, tristemente presente agli occhi di qualsiasi europeo contemporaneo, dei migranti recuperati in mare con indosso i giubbotti di salvataggio arancioni. Ad Alfhildr, figlia di un vichingo e di una contemporanea, sarà affidato il compito di ricomporre la frattura tra i gruppi che si contrappongono, dominando il passaggio che nessuno può passare (e che naturalmente è il tempo, non l'acqua).

È significativo come in molte riscritture contemporanee della scena biblica, soprattutto nei generi artistici più cari alla cultura pop come il fumetto o le serie televisive, permanga ancora qualcosa della "straordinarietà" propria del salvato-dalle-acque, che viene incaricato – e che effettivamente sarà capace – di redimere la sorte di quanti si identificano in lui (non necessariamente un popolo ma comunque un "gruppo": i buoni, o i diversi, o gli oppressi). Per quanto lontani siano i mezzi artistici impiegati, sembra insomma sussistere una chiara continuità di principi e di valori con le rappresentazioni più antiche a noi note. Un caso diverso

è invece quello che propongo di esplorare nella seconda parte di questo lavoro, a partire da un testo letterario tra i più acclamati degli ultimi anni.

4 Una versione letteraria: da *Austerlitz* di W.G. Sebald

Il tipo del salvato-dalle-acque compare ancora, in una forma più marginale e insieme più problematica, in *Austerlitz* di W.G. Sebald (2001), storia dell'espatriato Jacques Austerlitz raccontata a uno sconosciuto. Nulla di più prevedibile, da un certo punto di vista, che un richiamo al libro dell'Esodo affiori in un romanzo che ricostruisce l'esilio forzato di un bambino di origini ebraiche nell'Europa degli anni Trenta: il riferimento, esplicito, non è infatti sfuggito agli studiosi dell'opera sebaldiana, che vi leggono in genere, per contrasto con il palinsesto biblico, il presagio di una salvezza impossibile per il protagonista (Long 2007; Agazzi 2012; Jacobs 2015; Zornberg 2016).

Sebald esamina il trauma individuale del personaggio nel quadro di un trauma collettivo, che non vuol essere però soltanto quello degli ebrei di cui il piccolo Austerlitz ha condiviso la sorte. Il passaggio del romanzo in cui è inserito il riferimento all'Esodo, e in particolare all'episodio del ritrovamento di Mosé, ha in questa chiave una posizione significativa all'interno della storia. Nel corso della narrazione che pezzo a pezzo ricostruisce il passato di Jacques Austerlitz veniamo infatti a sapere che il piccolo, cresciuto a Praga e separatosi dalla madre a quattro in anni per riparare in Inghilterra tramite il sistema del *Kindertransport*, era stato affidato a un predicatore calvinista di nome Emyr Elias, che insieme alla moglie Gwendolyn lo avrebbe cresciuto in un paesino del Galles impartendogli una severa educazione religiosa:

> Mi vedo ancora, disse Austerlitz, sillabare continuamente da capo, biascicando fra me e me come in uno scongiuro, la storia di Mosè in un'edizione concepita apposta per bambini e a grossi caratteri di stampa [...]. Mi basta sfogliare anche solo qualche pagina di quel libro, disse Austerlitz, e torno a rivivere la paura provata allora leggendo il passo in cui si raccontava come la figlia di Levi avesse fabbricato un canestro di giunchi, lo avesse spalmato di bitume e pece, per mettervi poi dentro il bambino e deporre il canestro nel canneto sulla riva del fiume – yn yr hesg ar fin yr afon, così, credo, recitava il testo [...] (Sebald ed. 2002: 64-65)

A questo punto della narrazione, tuttavia, né il lettore né il personaggio – ancora ignaro persino di quale sia il suo vero nome – sanno che la sorte di Mosè è stata in qualche modo condivisa dal piccolo Austerlitz. Il suo fugace ricordo infantile è anzi incastonato in una scena più ampia di cui è protagonista non Austerlitz bensì Elias, che ricorda come il suo paese natale, Llanwddyn, sia stato inghiottito dalle acque del lago artificiale di Vyrnwy:

> Per quel che ricordo, fu al ritorno da uno dei suoi impegni fuori sede, forse a Abertridwr o a Pont Llogel, che Elias fermò il calesse sulla riva del lago e mi condusse fino a metà della diga, dove mi raccontò della sua casa paterna, che era là sotto nell'acqua scura alla profondità di forse cento piedi, e non fu solo la sua casa paterna, ma furono anche per lo meno una quarantina di altre case e cascine e la chiesa di San Giovanni d'Acri e tre cappelle e tre birrerie a essere sommerse, tutte insieme, dall'acqua a partire dall'autunno del 1888 dopo che l'argine fu completato. […] Quell'unica volta in cui, sulla diga di Vyrnwy, Elias mi aprì, di proposito o inavvertitamente, il suo animo di predicatore, io ne condivisi a tal punto i sentimenti che proprio lui, il Giusto, mi apparve come l'unico sopravvissuto alla catastrofe dell'inondazione di Llanwddyn, mentre tutti gli altri, i genitori, i fratelli, i parenti, i vicini e in generale gli abitanti del villaggio, li immaginavo ancora sul fondo, dove continuavano a starsene nelle loro case o ad andarsene in giro per i vicoli, senza poter parlare però e con occhi spalancati, troppo spalancati. […] Di notte, prima di addormentarmi nella mia stanza gelida, avevo spesso la sensazione di essermi inabissato anch'io nell'acqua scura […] (Sebald ed. 2002: 60-62)

Come sottolinea Austerlitz, l'episodio dello sprofondamento di Llanwddyn rappresenta non soltanto un ricordo personale, ma anche il "pezzo forte" della "veterotestamentaria mitologia del taglione" (Sebald ed. 2002: 60) che il predicatore Elias, per mezzo di impressionanti sermoni domenicali, tenta di inculcare nei suoi parrocchiani e nel figlio adottivo. Una morale in cui il colpito è anche colpevole, e in cui solo "il Giusto" ha il diritto di salvarsi: ma pur identificandosi profondamente con il padre adottivo, nella cui sorte di sopravvissuto Austerlitz sembra avvertire il riflesso della propria che ancora non conosce, il bambino intuisce che c'è qualcosa di inaccettabile in questa morale e, poiché Elias non gli permette di parlarne, è costretto a sviluppare una teodicea alternativa col calzolaio del paese, Evan, grande narratore di storie di fantasmi. Terza figura paterna – dopo quella del padre Maximilian e del padre adottivo, entrambe

costrette al silenzio dal trauma che hanno subito – Evan è finalmente un padre *che racconta*, e dalle sue storie si evince con assoluta chiarezza che quanti vengono strappati alla vita non solo non ne hanno alcuna colpa, ma hanno anzi tutto il diritto di ritornare a loro piacimento fra i vivi. Come osserva Austerlitz,

> A differenza di Elias, il quale stabiliva sempre un collegamento tra malattia e morte da una parte e prova, giusta punizione e colpa dall'altra, Evan raccontava di morti che, colpiti anzitempo dal destino, sapevano di essere stati defraudati di ciò che spettava loro e cercavano quindi di ritornare in vita (Sebald 2022: 63).

Mentre Elias predica insomma una visione arcaica del male, in cui il nesso colpa-pena è stringente anche quando non immediatamente visibile (una visione "figurale" del male, verrebbe da dire), Evan – e Austerlitz con lui – non intravedono redenzione né giustizia in una sorte che priva l'uomo dell'unico bene concreto, la vita. A loro non basta invocare il precetto che ammonisce di santificare le feste per trovare un senso nella morte di chi, una domenica mattina, è stato colpito da una bomba perché invece che a messa andava al cinematografo. Col suo repertorio di storie arcaiche adattate ai bisogni del presente[1], Evan finisce così paradossalmente per apparire come il personaggio in cui il richiamo dell'Esodo agisce nel modo più profondo: è lui infatti a realizzarne l'ingiunzione "metanarrativa", ovvero l'ingiunzione di continuare a raccontare, poiché più ancora della storia conta il suo perpetuarsi, pur con tutto il potenziale di cambiamento che la ricapitolazione implica di volta in volta (Fisch 1998: 3).

La conferma del fatto che i "sommersi" non sono in nulla più colpevoli dei "salvati" Austerlitz la troverà da adulto, quando attraverso Věra, l'amica di famiglia che gli aveva fatto da balia nei primi anni di vita, conoscerà finalmente il destino dei genitori e in particolare della madre Agáta, che lo aveva affidato al *Kindertransport* poco prima di essere deportata nel campo di concentramento di Terežin:

> Věra ricordava, disse Austerlitz, che la gioiosa eccitazione, in cui Agáta venne a trovarsi per questo suo primo successo ottenuto grazie ai suoi sforzi, era offuscata dall'inquietudine e dall'affanno al pensiero di come mi sarei sentito io, un bambino di nemmeno cinque anni, sempre protetto e accudito, nel lungo viaggio in treno e poi in mezzo a estranei in un paese sconosciuto. D'altra parte, disse Věra, Agáta riteneva che adesso, fatto il primo passo, si sarebbe presto trovata una via d'uscita anche per lei,

> sicché voi avreste, quando prima, potuto vivere tutti insieme a Parigi. Era perciò lacerata tra il sogno e la paura di commettere un atto irresponsabile e imperdonabile, e chissà, mi disse Věra, forse ti avrebbe tenuto con sé, se la tua partenza da Praga fosse stata differita anche solo di pochi giorni. Non mi è rimasta che un'immagine confusa, per così dire sfocata, dell'addio alla stazione Wilson, disse Věra, e dopo aver riflettuto qualche istante proseguì raccontando che io avevo tutte le mie cose in una valigetta di cuoio e un po' di provviste in uno zaino [...] Věra si ricordava anche della ragazzina di dodici anni con la fisarmonica cui mi avevano affidato [...] e della strana impressione, da lei avuta allora, che il treno, dopo essere arrivato con infinita lentezza, non fosse effettivamente partito, ma con una sorta di manovra diversiva, solo uscito per un breve tratto da sotto la volta in vetro e acciaio, e laggiù, a non molta distanza, si fosse poi inabissato (Sebald ed. 2002: 187-88)

Lo scenario è ancora una volta quello di un'imminente distruzione, la persecuzione degli ebrei per mano dei nazisti, e la salvezza sperata è nel trasporto su un mezzo di fortuna (il vagone di un treno) dove si è stati posti dalla madre – che per una volta ha la possibilità di far conoscere anche il suo punto di vista, il suo terrore di aver commesso un gesto "irresponsabile e imperdonabile". Come nell'iconografia su cui ci siamo soffermati all'inizio (§ 2), anche in questo brano l'acqua è solo un elemento di sfondo (il convoglio dovrà attraversare la Manica per arrivare in Inghilterra), eppure non si può non notare l'ambiguità dell'immagine finale, con il treno che sembra essersi "inabissato" [*versunken*] – la stessa immagine (e lo stesso verbo) che il narratore aveva utilizzato riferendo la storia di Elias e del suo paese natale sommerso dalle onde ["seinem in den Wellen *versunkenen* Geburtsort"][2]. Il parallelismo che si crea tra la storia di Elias, nella quale Austerlitz bambino si era profondamente immedesimato, e quella che Austerlitz ricostruisce di sé da adulto ci obbliga a ricordare che il sopravvissuto alle acque è in parte anche l'inabissato, e che "il Giusto" non ha nessun merito a essere vivo, poiché gli uni e gli altri sono riuniti alla fine in un unico destino. Nel romanzo di Sebald il motivo dell'Esodo risuona con insistenza e talvolta, come abbiamo visto nel primo brano, persino in modo esplicito, ma insieme c'è la sottile messa in discussione della morale che in esso si perpetua, il fatto cioè che il salvato possieda particolari meriti o straordinarie capacità. Nel momento in cui viene a conoscenza della sua vera identità, intorno ai suoi quattordici anni, Austerlitz ricorda di aver provato per un intero anno scolastico

"la sensazione di essere un eletto", sensazione a cui aveva continuato a prestar fede "per quasi tutta la vita" e che però, come ben sapeva, era "assolutamente incompatibile" con l'ambiguità della sua reale condizione (Sebald ed. 2022: 83). La sua condizione è infatti quella di un sopravvissuto senza radici, intimamente capace di comprendere la sofferenza degli altri ma non di costruire con loro relazioni durature, e che infine affida la propria storia a un uomo incontrato per caso, che conosce appena.

Almeno su questo punto, dunque, la continuità della tradizione si incrina, mandando in frantumi l'idea che un passato di straordinaria sofferenza debba necessariamente essere riscattato da un destino di altrettanto straordinaria grandezza. Non ci sorprende, in fondo: il genere del romanzo è tendenzialmente assai poco propenso ad attribuire ai suoi personaggi patenti di eccezionalità, e per quanto problematica possa essere la collocazione di *Austerlitz* all'interno di questo genere letterario (Schütte 2020: 385ss.), decisamente romanzesca e antieroica è la figura del suo protagonista, del tutto priva di quei tratti straordinari che persistono più facilmente, come abbiamo visto, in generi altrettanto propri della contemporaneità come i fumetti o le serie televisive. Nella modernità letteraria, più spesso, sommersi e salvati si confondono, non ci sono giusti e colpevoli – eppure, forse, non per questo smettono di esistere gesti assolutamente giusti o gesti assolutamente colpevoli: e uno di quelli giusti, da duemila anni a questa parte, è senza dubbio quello della madre (o padre) che lascia andare il figlio (o figlia) pur di garantirgli una speranza, e insieme quello dell'uomo (o donna) che lo accoglie per crescerlo con sé.

Note

1 Le storie di fantasmi narrate da Evan, legate al folklore gallese, rappresentano in questa chiave una sorta di analogo del repertorio biblico che Austerlitz apprende a scuola, secondo la stessa logica per cui il paesaggio del Sinai gli ricorda le montagne del Galles in cui è cresciuto (Sebald ed. 2002: 65). Come è stato osservato (Long 2007: 164; Dubow e Steadman-Jones 2015: 15), la scelta dell'ambientazione gallese è da considerare non una mera sopravvivenza della vicenda storica di Susi Bachofer, da cui il romanzo trae ispirazione, quanto un modo indiretto di cui l'autore si serve per far sì che le vicende del popolo ebraico si riverberino in quelle dei gallesi sottomessi al dominio britannico. Un parallelismo che non intende comunque avallare letture nazionalistiche, come lascia ironicamente intendere la scena in cui Austerlitz viene premiato a scuola per la perfetta pronuncia *gallese* della Bibbia (Sebald ed. 2002: 64).

2 Mio corsivo. Si tratta di un verbo di cui nel romanzo si fa un impiego assai ampio e variegato: a inabissarsi/sprofondare [*versinken*] non sono infatti soltanto gli uomini, ma soprattutto i ricordi, le immagini, le lingue dimenticate che premono per tornare alla coscienza (Sebald 2001: 37, 74, 76, 167, 175 *et passim*).

Bibliografia

Agazzi, Elena (2012), *W. G. Sebald. In difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere.

Alter, Robert (1981), *The Art of Biblical Narrative*, London/Sydney, George Allen & Unwin.

— (2000), *Canon and Creativity. Modern Writing and the Authority of Scripture*, New Haven, Yale University Press.

Assmann, Jan (2015), *Exodus. Die Revolution der Alten Welt*, München, C.H. Beck.

Boitani, Piero (2021), *Rifare la Bibbia. Ri-Scritture letterarie*, Bologna, Il Mulino.

Dubow, Jessica; Steadman-Jones, Richard (2012), *Mapping Babel. Language and Exile in W. G. Sebald's "Austerlitz"*, *New German Critique*, 115: 3-26.

Fisch, Harold (1998), *New Stories for Old. Biblical Patterns in the Novel*, Hampshire & London, MacMillan Press.

Frye, Northrop (1982), *The Great Code. The Bible and Literature*, London/New York, Harcourt Brace Jovanovich.

Jacobs, Carol (2015), *Sebald's Vision*, New York, Columbia University Press.

Long, J. J. (2007), *W. G. Sebald. Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Sebald, Winfied G. (2001), *Austerlitz*, München/Wien, Hanser.

— (2002), *Austerlitz*, trad. it. a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi.

Schütte, Uwe (2020), *W.G. Sebald. Leben und literarisches Werk*, Boston/Berlin, de Gruyter.

Terribile, Claudia (2016), "Un figlio per due madri. L'iconografia del Mosè salvato dalle acque", in *Madri e padri sociali tra passato e presente. Per una storia dell'adozione*, eds. M. Garbellotti, M.C. Rossi, Roma, Viella: 67-95.

Ulmer, Rivka (2009), "The 'Finding of Moses' in Art and Text", *Egyptian Cultural Icons in Midrash*, Berlin, de Gruyter: 297-322.

Zornberg, Avivah Gottlieb (2016), *Moses. A human Life*, New Haven and London, Yale University Press.

Daria Biagi si è laureata in lettere moderne all'Università di Bologna e ha conseguito il dottorato in letterature comparate all'Università di Trento. Tra il 2014 e il 2022 ha preso parte a progetti di ricerca su letteratura e traduzione presso l'Università Sapienza di Roma, l'Università di Padova e la Freie Universität di Berlino. Si occupa prevalentemente di letteratura del Novecento, di teoria del romanzo, di storia della traduzione. Ha pubblicato un saggio dedicato a *Horcynus Orca* (*Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano d'Arrigo*, 2017) e uno studio sulle traduzioni del romanzo tedesco in Italia (*Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, 2022). Ha tradotto racconti e romanzi di Franz Kafka, Anna Seghers, Jörg Fauser e Terézia Mora, ricevendo nel 2018 il Premio esordienti Italo-Tedesco per la traduzione letteraria. | Daria Biagi graduated from the University of Bologna and earned a PhD in Comparative Literature from the University of Trento. Between 2014 and 2022 she was a member of research projects on literature and translation at the Sapienza University of Rome, the University of Padua and the Freie Universität zu Berlin. Her research interests include literature of the 19th and 20th centuries, theory of the novel, history of translation. She is the author of a book on Stefano D'Arrigo's *Horcynus Orca* (*Orche e altri relitti*, 2017) and of a study on the translation of German novels in early 20th century Italy (*Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, 2022). As a translator, she mainly worked on novels and short stories by Franz Kafka, Anna Seghers, Jörg Fauser and Terézia Mora, and was awarded the Italian-German "Nachwuchspreis" for literary translation in 2018.

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

Attraversare il deserto

Estetiche del nomadismo nella letteratura contemporanea

Crossing the desert. Aesthetics of nomadism in contemporary literature

Luigi Marfè
Università di Padova, Italy

Sommario | Abstract

"Il deserto è monoteista", ha scritto Ernest Renan, sottolineando la profondità metafisica di uno spazio fuori dal tempo, irriducibile alla misura dell'uomo, che nelle sue immense solitudini assottiglia l'io fino all'essenziale, coinvolgendolo in avventure dell'identità tanto attraenti quanto pericolose. A lungo trascurato, l'attraversamento del deserto è tra i temi più rilevanti della letteratura contemporanea, che in vario modo si è confrontata con il libro dell'*Esodo*. Il saggio prende in esame la riconfigurazione di questo modello intertestuale nell'opera di Edmond Jabès e di Bruce Chatwin, che più di altri hanno saputo fare della figura del nomade un mito centrale dell'immaginario letterario. | Ernest Renan wrote that "the desert is monotheistic", pointing out the metaphysical value of a space outside of time, irreducible to the measure of man, whose immense solitudes thin the self in its essential traits, giving way to identity adventures as attractive as they are dangerous. Long neglected, the crossing of the desert is among the most relevant themes in contemporary literature, confronting the book of *Exodus* in various ways. The essay aims to examine the reconfiguration of this intertextual pattern in the works of Edmond Jabès and Bruce Chatwin, who were able to make the figure of the nomad a central myth in the literary imagination.

Parole chiave | Keywords

Esodo, Deserto, Nomadismo, Bruce Chatwin, Edmond Jabès | Exodus, Desert, Nomadism, Bruce Chatwin, Edmond Jabès

Gran parte degli studi critici sui casi di mobilitazione culturale dell'*Esodo* – come ad esempio i saggi di Jan Assmann (1997) e Theodore Ziolkowski (2016) sulla figura di Mosè[1] – sembrano ruotare intorno a una stessa domanda: come mai, in un'epoca in cui la *biblical literacy* dei lettori appare sempre più incerta, la fantasia di tanti scrittori continua a cercare nelle vicende e nei personaggi di questo libro metafore del presente?

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10519 | 201-217

Senza addentrarsi nelle questioni legate alla "distinzione mosaica" (Assmann 2003), questo saggio prova a rispondere, prendendo in esame il capitale mimetico associato a un episodio del racconto biblico, quello della traversata del deserto.

Non c'è bisogno di ricordare la valenza religiosa che il deserto, come figura e come tema, porta con sé. "Il deserto è monoteista", scriveva già Ernest Renan[2], sottolineando la tensione mistica di uno spazio fuori dal tempo, irriducibile alla misura dell'uomo, che nelle sue solitudini finisce per assottigliare l'io, ridurlo all'essenziale, e così aprirlo alla riflessione metafisica. Tra gli scrittori che sono stati più decisivi nel rendere il deserto così centrale nell'immaginario contemporaneo, si possono senz'altro annoverare Edmond Jabès e Bruce Chatwin. Le loro opere mostrano due modalità espressive diverse, che sembrano rappresentare anche le due polarità intorno alle quali oscilla l'intero campo delle riprese dell'attraversamento del deserto: la fuga e il ritorno[3].

1 Deserto: figura e tema

Secondo Michel Tournier, che ha raccontato il deserto sia ne *La Goutte d'or* (1985) sia in *Eléazar* (1996), la *Bibbia* sarebbe un "libro del deserto, di sabbia"[4]. Nell'*Esodo*, in effetti, il tema è pervasivo e porta con sé un capitale mimetico complesso, entro il quale è possibile distinguere alcuni elementi di continuità e discontinuità, nel passaggio dall'antico al contemporaneo[5].

Il deserto è prima di tutto terra di mezzo: tra l'uomo e Dio, tra la solitudine e l'incontro, tra la cattività e la terra promessa. Eppure, nella sua alleanza con il Signore, il popolo ebraico, prima ancora di essere il popolo della terra promessa, è quello che serve Dio nel deserto: "Così dice il Signore, il Dio d'Israele", è l'espressione che torna a più riprese nel libro, "Lascia partire il mio popolo, perché mi celebri una festa nel deserto!" (*Es.* 5, 1). A rigore, d'altra parte, non si dovrebbe parlare per l'*Esodo* di deserto, ma di deserti: quello di Sur, quello di Sin e quello del Sinai (*Es.* 15, 22, 16, 1 e 18, 3). Questo moltiplicarsi muove ogni volta la meta più avanti, allunga il viaggio, lo cadenza in un continuo accamparsi e ripartire ("La comunità degli Israeliti levò le tende dal deserto di Sin", e "Levate le tende da Refidìm, giunsero al deserto del Sinai, dove si accamparono", *Es.* 17, 1 e 18, 1-2). In questo mondo di sabbie, non c'è una casa, ma il mistero di un oltre, che sposta la terra promessa insieme con l'orizzonte[6].

L'esodo non è guidato da un piano preciso, se non l'abbandonarsi alla fede ("Andremo nel deserto, a tre giorni di cammino, e sacrificheremo al Signore", *Es*. 8, 23). Il deserto è la via più lunga, erratica, impervia, scelta da Dio per mettere alla prova il suo popolo ("Dio fece deviare il popolo per la strada del deserto", *Es*. 13, 18). La fatica fa vacillare la fede ("È forse perché non c'erano sepolcri in Egitto che ci hai portati a morire nel deserto?", e "Ci avete fatto uscire in questo deserto per far morire di fame tutta questa moltitudine", *Es*. 14, 12 e 16, 3). Ma il deserto è anche luogo del miracolo: è dal "lato del deserto" (*Es*. 16, 10), infatti, che il Signore si manifesta per offrire la manna (*Es*. 16, 14). E proprio questo dono mostra come il deserto possa rimanere una presenza quotidiana anche dopo l'arrivo. Se all'orizzonte è il confine visibile dell'alterità ("Stabilirò il tuo confine dal Mar Rosso fino al mare dei Filistei e dal deserto fino al fiume", *Es*. 23, 31), nelle case il ricordo della traversata è segno identitario dell'alleanza con Dio ("Riempitene un *omer* e conservatelo per i vostri discendenti, perché vedano il pane che vi ho dato da mangiare nel deserto", *Es*. 16, 32)[7].

Di questo composito repertorio simbolico, la cultura occidentale ha tradizionalmente privilegiato l'immagine del deserto come luogo inospitale, ostile alla vita umana. Solo con l'affermarsi delle teorie del sublime si è intravisto, nella sua natura estrema, anche un motivo di possibile fascinazione. In seguito, tuttavia, l'attrazione novecentesca per i deserti ha trovato basi diverse: un'estetica della *waste land*[8] che esprime la brutale ineluttabilità dello spazio puro, refrattario a ogni forma, correlativo dell'alienazione dell'uomo moderno. "Il deserto cresce", aveva già avvertito Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), "guai a colui che alberga deserti!" (ed. 2010: 797)[9].

"Figura di spostamento"[10], il deserto è proiezione delle paure dell'uomo moderno, metafora della vita e della scrittura. Forse il primo esempio di questa lettura si trova ne *Le Désert* (1895) di Pierre Loti, la cui marcia verso il Sinai, attraverso le prove della sete e della solitudine, si presenta come una ricerca identitaria che opera per sottrazione[11]. Ma è stata soprattutto la tradizione inglese, a partire da Charles M. Doughty e T.E. Lawrence, a scorgere nel deserto una possibile alternativa alla società occidentale. Per Lawrence, in particolare, l'esperienza del deserto leviga l'io, battendolo con il vento e la sabbia, fino a liberarlo dalle inutili cure della civiltà. Una natura violenta e indifferente spinge al culto della libertà, che si sostituisce a quello religioso, senza perderne lo slancio mistico, come si legge in *Seven Pillars of Wisdom* (1926): "a purpose so ravenous that it devoured

all our strength, a hope so transcendent that our earlier ambitions faded in its glare" (ed. 1991: 29)[12].

Questo richiamo alla libertà pone l'attraversamento del deserto su un piano molto diverso rispetto all'esodo biblico. Soprattutto a partire dagli anni settanta e ottanta, la strada diventa più importante della meta, e ogni ansia teleologica pare ormai spenta. In libri come *The Last Nomad* (1979) e *Visions of a Nomad* (1987), un altro scrittore britannico, Wilfred P. Thesiger, si è interrogato sulla peculiare temporalità della vita degli abitanti del deserto:

> Hour after hour, day after day, we moved forward and nothing changed; the desert met the empty sky always the same distance ahead of us. Time and space were one. [….] It is not the goal but the way there that matters, and the harder the way the more worthwhile the journey (1959: 32).

Thesiger esprime così una questione centrale nella filosofia coeva: si pensi ad esempio al trattato di nomadologia di Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Mille Plateaux* (1980), che proprio nel deserto individuava la metafora di un pensiero itinerante, proteso verso i pericoli della deriva, del puro vagare[13].

Naturalmente questa concezione del soggetto nomade non è mai stata molto cara agli antropologi. Le società nomadi reali non si abbandonano felici alla deriva, ma al contrario ripetono ogni anno i medesimi itinerari, sulla base di un'economia della transumanza. Non di rado, tuttavia, per molti scrittori, i nomadi reali sono stati meno interessanti del loro mito. Nel mondo della fine dei viaggi, i deserti rappresentano un ultimo spazio di *wilderness*, che mette chi viaggia davanti a un'alterità radicale, e in questo modo gli impone di fare i conti con se stesso. È il doppio interrogativo di Arthur Rimbaud, che da Aden si chiedeva perché fosse fuggito in un angolo di mondo tanto lontano che, se fosse morto, nessuno l'avrebbe saputo, ma nello stesso tempo si domandava cosa avrebbe potuto fare, se fosse ritornato in Francia. Questo doppio spazio di interrogazione ('che ci faccio qui?', 'cosa ci farei a casa?') apre un accesso obliquo all'enigma del soggetto ('chi sono io?', 'chi è l'altro?')[14].

L'esperienza del deserto, nelle parole di Paul Bowles, americano trapiantato a Tangeri, viene così intesa come *baptême de la solitude*, una sensazione irripetibile, che ha a che fare con la sparizione, di ogni memoria e di se stessi:

> Go up into the dunes, […] and stand awhile, alone […] and let something very peculiar happen to you, something that everyone who lives there

> has undergone and which the French call le *baptême de la solitude*. It is a unique sensation, and it has nothing to do with loneliness, for loneliness presupposes memory. Here, in this wholly mineral landscape alighted by stars like flares, even memory disappears; nothing is left but your own breathing and the sound of your heart beating. A strange, and by no means pleasant, process of reintegration begins inside you (ed. 2010: 76).

Un allontanamento del mondo, o meglio la sensazione del mondo senza di sé, che allude alla scoperta di un'interiorità del fuori[15]. Estetiche della sparizione come questa sono state al centro dell'immaginario letterario degli anni settanta e ottanta. Lo si vede in autori, pur diversi tra loro, come Edmond Jabès o Bruce Chatwin, ma accomunati da una stessa fame di spazio, da una stessa inquietudine esistenziale. Come avrebbe spiegato un altro narratore del deserto, J.-M.-G. Le Clézio (1980: 13), "le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. Les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard, leur peau pareille au métal"[16].

In questo variegato insieme di scritture, l'alternativa tra senso e deriva non è mai risolta, e in ogni autore trova un diverso punto di equilibrio. Da una parte Chatwin, cantore della deriva, dall'altra Jabès, ostinato interrogatore del senso, sembrano rappresentare i due poli di questa oscillazione.

2 Bruce Chatwin: l'alternativa nomade

L'alternativa nomade è il tema ricorrente di tutta l'opera di Chatwin. Ancor prima di *In Patagonia* (1977), lo scrittore aveva in mente un trattato sui nomadi, "The Nomadic Alternative", troppo lungo e pretenzioso per essere pubblicato, che tuttavia fornì materiale a un libro, *The Songlines* (1987), in cui il deserto è tema centrale. A prima vista *The Songlines* pare avere poco a che fare con l'*Esodo*, poiché è dedicato a un deserto lontano, l'*outback* australiano. In verità, a Chatwin il racconto biblico interessava da una prospettiva comparata che, accostando miti lontani e vicini, mirava a definire la natura stessa dell'uomo. "The best thing is to walk", si legge in un suo saggio del 1970, "For life is a journey through a wilderness. This concept, universal to the point of banality, could not have survived unless it were biologically true" (ed. 1996: 77)[17].

In parte per la fretta di pubblicare il libro, in parte per la decisione di sovvertire le convenzioni della tradizione odeporica, *The Songlines*

comprende una lunga sezione che si compone di aforismi, citazioni e pensieri, dedicati al rapporto tra culture nomadi e sedentarie. L'idea di fondo è che l'aggressività delle società umane derivi dal sedentarismo e dalla sua ansia di possesso. Al contrario, nelle culture nomadi, Chatwin pensava di poter leggere un rapporto con il tempo e la terra più equilibrato, basato sull'ascolto invece che sull'appropriazione:

> If this were so; if the desert were 'home'; if our instincts were forged in the desert; to survive the rigours of the desert — then it is easier to understand why greener pastures pall on us; why possessions exhaust us, and why Pascal's imaginary man found his comfortable lodgings a prison (1987: 162).

Questo radicalismo veniva paradossalmente da uno scrittore che aveva lavorato a lungo da Sotheby's e conosceva i piaceri del collezionismo. In verità, l'opera chatwiniana potrebbe essere descritta proprio attraverso questa ambivalenza tra brama di accumulazione e bisogno di ascetismo.

Un breve saggio di Chatwin, *The Morality of Things* (1973), si interroga sull'equilibrio tra possesso e libertà. Se è vero che una vita senza oggetti è impossibile, nondimeno gli oggetti tendono ad allontanare dagli uomini, a farsi mediatori di rapporti inautentici[18]. L'ansia di accumulare sarebbe dunque una pulsione da cui liberarsi. La leggenda vuole che Chatwin si sia licenziato da Sotheby's per questo: dopo che il mercato dell'arte gli aveva quasi consumato la vista, tornare ai vasti orizzonti sarebbe stato un modo di ritrovare la pace[19]. In *The Morality of Things* si racconta di un commesso viaggiatore che trova la soluzione al dilemma del possesso tenendo tutti i suoi oggetti in una valigia. Dopo ogni viaggio ne scarta uno vecchio e ne aggiunge uno nuovo, con la regola di non superare mai la misura di quel bagaglio portatile.[20]

In *The Songlines*, Chatwin ha scritto che la vicenda biblica di Caino e Abele recherebbe traccia dello scontro tra società nomadi e stanziali. È l'invidia per il pastore, i cui doni sono preferiti dal Signore, a portare l'agricoltore all'omicidio:

> The names of the brothers are a matched pair of opposites. Abel comes from the Hebrew *hebel* meaning 'breath' or 'vapour': anything that lives and moves and is transient, including his own life. The root of 'Cain' appears to be the verb *kanah*: to 'acquire', 'get', 'own property', and so 'rule' or 'subjugate'. The killing was the fruit of brewed-up bitterness and envy: the envy of the prisoner for the freedom of open spaces (1987: 193).

La morte di Abele rappresenterebbe la sconfitta storica del nomadismo, soppiantato dal sedentarismo, e nello stesso tempo anche il contrappasso di Caino, condannato a quel nomadismo che disprezzava – "ramingo e fuggiasco sarai sulla terra" (*Gen*. 4, 12) –, e che per sua colpa sarà da allora associato allo stigma sociale. Una ricostruzione storicamente azzardata, tuttavia rivelatrice dal punto di vista poetico. Il mito del nomadismo esprime per Chatwin la nostalgia per uno stato naturale dell'uomo, ancora non corrotto dalla società. L'irrequietezza umana – quello strano non riuscire a starsene tranquilli nella propria stanza, già rimarcato da Pascal – deriverebbe dalla repressione dell'istinto di muoversi, vagare, spostare l'orizzonte[21].

Si tratta naturalmente di una visione romantica, riconoscibile in tutta l'opera di Chatwin, per cui esilio, nomadismo ed emigrazione sarebbero termini interscambiabili, che indicano una stessa situazione esistenziale, comune all'autore e ai suoi personaggi: quella di sentirsi a casa solo lontano da casa. È difficile delineare la portata di questa poetica, se è vero che ha influenzato profondamente una schiera di scrittori e registi[22] in vario modo sedotti da quella che Dominique Sigaud avrebbe poi chiamato l'"ipotesi del deserto" (1996: 1). L'attraversamento di terre desolate era per Chatwin metafora di una scrittura che cercava nello spazio la materia prima della propria immaginazione, e nelle sue solitudini vedeva un accesso più autentico alla dimensione del tempo: il viaggio non come momento di passaggio da un luogo all'altro, ma come condizione permanente dell'esistenza.

La concezione del movimento di *The Songlines* trova un riferimento proprio nella vicenda dell'*Esodo*. Citando il *Moses* (1952) di Martin Buber, Chatwin vi vide ancora una volta il fronteggiarsi di due tradizioni: da una parte quella delle piramidi e dall'altra quella dei fuochi degli accampamenti. Forse l'aspetto più interessante è però l'attenzione prestata alla figura di Mosè. Chatwin riflette sulla morte del patriarca, come prima di lui avevano fatto Herder e Rilke[23]:

> In the last of the moonlight a dog howls and falls silent. The firelight flutters and the watchman yawns. A very old man walks silently past the tents, feeling his way with a stick to make sure he doesn't trip on the tent ropes. He walks on. His people are moving to a greener country. Moses has an appointment with the jackals and vultures (1987: 187).

Invece di godere della terra promessa, il Mosè di Chatwin va incontro al suo appuntamento con sciacalli e avvoltoi. L'esito della traversata allude a una

concezione del viaggio come progressivo alleggerimento dell'io, fino alla definitiva scomparsa. Il profeta dell'*Esodo* è colui che porta il popolo eletto fuori dalla cattività, ma anche quello che lo lascia per non accettarne una nuova: la sua Gerusalemme non è una città, ma il deserto stesso.

3 Edmond Jabès: dal deserto al libro

Se Chatwin poneva l'accento sul deserto come deriva, questa idea di abitare il deserto porta invece a Jabès, che lo immaginava come dimora dell'uomo contemporaneo. Per lui, infatti, era lo spazio di quell'ospitalità di cui si parla nel *Libro di Isaia*: "O voi tutti assetati, venite all'acqua" (*Is*. 55, 1)[24].

Nato in Egitto, di famiglia ebrea sefardita, Jabès ha rimeditato la tradizione dell'*Esodo* in tutti i suoi libri: "avant de connaître le désert, je savais qu'il était mon univers" (1989: 32). Memoria d'infanzia prima che metafora, il deserto era per lui indice di un'alterità inesplicabile, incrocio di vite in cammino (lo straniero, l'ospite, il migrante) e dimora silenziosa di una poesia che non smette mai di interrogare l'assenza. Il deserto si intreccia strettamente all'identità ebraica – "ebreo è l'uomo che soggiorna all'estero da straniero" (*Gen*. 14, 13) –, quale luogo d'incontro con Dio e immagine della diaspora: "En faisant l'apprentissage de l'exil, le Juif, dans le désert apprit le sens de l'errance" (Jabès 1976: 354).

Le poesie di Jabès sono raccolte nel volume *Le Seuil, le Sable* (1990). In uno dei componimenti, intitolato *L'Eau* (1978), il deserto è presentato insieme come origine ("Le désert fut ma terre") e promessa di un oltre ("Le désert est mon voyage, | mon errance", 1990: 383). Filigrana della memoria, la sabbia diventa in questa prospettiva metafora tattile della fugacità delle cose, simbolo di una vita che passa e si rinnova. Il suo potere di cancellazione può inghiottire il soggetto, farlo sparire. Anche Jabès, del resto, era convinto che l'esperienza del deserto fosse un'avventura dell'identità non data per accumulazione, ma per sottrazione: "Le désert fut pour moi le lieu privilégié de ma dépersonnalisation", si legge in *Du Désert au livre* (1980: 42). Il deserto dà accesso a un'identità peregrinale, che accetta l'alterità come parte di sé: "Dans le désert, on devient autre: celui qui sait le poids du ciel et la soif de la terre; celui qui a appris à compter avec sa propre solitude. Loin de nous exclure, le désert nous enrobe" (ivi: 45).

Il deserto avvolge la parola poetica, che lì perde le proprie radici, fino a sentire la prossimità della morte, e la rende lingua dell'esilio. Se la poesia riesce a darsi questa forma nomade, ad apparecchiare questo spazio tra la parola e il silenzio, l'altro può entrare nel libro, che a sua volta si trasforma nella terra promessa assente nel mondo[25]. Si può facilmente riconoscere, in osservazioni come queste, l'influenza di Maurice Blanchot, in particolare del saggio *Être Juif* (1962), poi incluso ne *L'Entretien infini* (1969):

> Parler à quelqu'un, c'est accepter de ne pas l'introduire dans le système des choses à savoir ou des êtres à connaître, c'est le reconnaître inconnu et l'accueillir étranger, sans l'obliger à rompre sa différence. En ce sens, la parole est la terre promise où l'exil s'accomplit en séjour, puisqu'il ne s'agit pas d'y être chez soi, mais toujours au Dehors, en un mouvement où l'Étranger se délivre sans se renoncer (1969: 187).

La terra promessa, in questa prospettiva, non è più un luogo fisico, ma lo spazio stesso della ricerca poetica. "Il Libro per Jabès", come ha scritto Antonio Prete (2017), "replica l'esilio dal senso, l'orfanità delle parole. Un'orfanità da cui muove l'apertura della domanda, lo stato di ascolto lungo il cammino". Quella che si incontra nei libri di Jabès, d'altra parte, non è mai un'ansia di referenza, ma di desiderio.

Il deserto è lo spazio ideale in cui apprendere come dire l'indicibile, come far parlare ciò che non ha voce. Non sembra azzardato avvertire un'eco della tensione mistica della cabala lurianica, secondo la quale Dio si sarebbe ritirato dalla creazione: "Le détachement de Dieu est son règne" (Jabès ed. 1963: 60)[26]. Il silenzio non è per Jabès vuoto della parola, ma principio di ascolto: è sul limite di ogni tacere, infatti, che si scopre che "entre soi et soi il y a autrui" (ed. 1985: 40). Si comprende allora come a interessargli non sia solo un'estetica del deserto, ma prima di tutto un'etica dell'ospitalità. Se la sabbia rammenta la vanità del tutto, è anche un modo di entrare in contatto con chi in passato l'ha toccata: un intero mondo che si nasconde in ogni pugno di sabbia. Crocevia di cammini, la nozione di ospitalità di Jabès nasce dall'idea nomade che chiunque si incontri nel deserto sia "l'inviato di Dio", che proprio sull'assenza fonda la sua alleanza con l'uomo: "Tu existes", scrive Jabès, "parce que je t'attends" (ed. 1991: 76).

In un altro libro di Jabès, il secondo volume de *Le Livre des Marges* (1984), si legge che essere ebreo è fedeltà a una parola venuta dal deserto:

> J'ai voulu pousser jusqu'à mes limites, qui sont, pour moi, frontières du dicible, la progressive réappropriation de Juif que j'étais et du livre que je

> porte. Mais de quel Juif s'agit-il et de quel livre ? Peut-être ni de l'un ni de l'autre, mais d'une fidélité à une parole venue du désert et que le Juif a fait sienne parce qu'elle est parole émergée de toutes nos paroles pulvérisées (ed. 1984: 85).

Nella postfazione alla traduzione inglese delle poesie di Jabès, Robert Duncan (1988: 105-24) ha notato come l'insistenza sul tema della polvere proponga, nell'opera jabèsiana, una paradossale equivalenza di "blessure" e "blessing", di "ferita" e "benedizione". La poesia di Jabès, come il deserto, è vuoto che chiede di essere colmato, assenza che anela a una presenza, nulla a cui tutti sono chiamati: "La blessure est à l'intérieur de la pensée. Les mots sont seuls à l'avoir vérifié" (ed. 1991: 75). Il deserto, come la diaspora, è apertura di tutte le aperture, che fa dell'erranza non solo una casa, ma addirittura un legame.

4 Deserti ulteriori

In *Errance* (2000), Raymond Depardon, fotografo e regista francese, ha scritto che il deserto sarebbe fondamentalmente irrappresentabile, per la sua ostinata resistenza a ogni imposizione di significato. Eppure in anni recenti è stato in varie forme un tema ricorrente della letteratura,[27] delle arti visive e della filosofia contemporanea. L'associazione tra la traversata del deserto del popolo ebraico e quella del mare dei migranti è stata probabilmente la declinazione più comune dell'*Esodo*, come si può vedere ad esempio nelle fotografie di Sebastião Salgado (2000)[28]. Ma le interpretazioni sono state molteplici: si pensi alla filosofia politica di Slavoj Žižek, che nel vuoto del deserto ha immaginato un'allegoria dei processi di omologazione sociale[29], o a opere che hanno proposto accorate riflessioni, in chiave ecocritica (Casey 1997), sul futuro dei deserti, come in *Anthropocene: The Human Epoch* (2018), un film diretto da Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky e Nicholas de Pencier.

Molte appropriazioni contemporanee dell'*Esodo*, in effetti, paiono lontane dallo spirito del racconto biblico, tanto da aver spinto alcuni critici a parlare di una vera e propria "eclissi narrativa del testo" (Britt 2004: 9). L'eredità più autentica delle narrazioni del deserto sembra allora potersi riconoscere proprio in quella poetica dell'assenza, di derivazione blanchottiana, che in modi diversi accomuna tanto la deriva di Chatwin, in fuga dal senso, quanto l'ospitalità di Jabès, che ad esso ritorna. Nel loro

solco, un altro interprete di questo modo di pensare l'attraversamento del deserto è stato Paul Auster, non a caso tra i più convinti mediatori dell'opera jabèsiana in ambito anglofono. Secondo l'autore americano, che ha curato una lunga intervista al poeta (1979) e ha scritto l'introduzione a una traduzione dei suoi componimenti (1988), la condizione dell'esilio era per Jabès l'equivalente di una autobiografia metafisica.

In *White Spaces* (1980), l'attraversamento del deserto è stato inteso da Auster come metafora del travaglio dello scrivere: "I want these words to vanish, so to speak, into the silence they came from, and for nothing to remain but a memory of their presence, a token of the fact that they were once here and are no longer" (142-43)[30]. Una paradossale presenza assente, come tutta l'opera dello scrittore americano, che è sempre circuizione di un vuoto in cui ogni cosa sparisce e che tuttavia, proprio per questo – come il Dio dei deserti di Renan –, è anche un irresistibile richiamo che chiede di essere seguito: "Just because you wander in the desert, it does not mean there is a promised land" (Auster 1982: 32).

Note

1 Sulla presenza dell'*Esodo* nella cultura contemporanea e sulle diverse forme di appropriazione culturale del racconto biblico, cfr. Assmann (1997; 2003; 2015: 115-33), Britt (2004), Langston (2006), Clarke (2008: 13-29), Ziolkowski (2016).

2 "Le désert est monothéiste; sublime dans son immense uniformité, il révéla tout d'abord à l'homme l'idée de l'infini" (Renan 1855: 6).

3 Il deserto è un tema letterario ampiamente studiato; cfr. Lindqvist (1990), Michel (1996), McNamee (2003), Jasper (2006), Doucey, ed. (2006), Grave, ed. (2009), Graulund (2015), Tynan (2020).

4 "Livre de désert, de sable", da un'intervista concessa dallo scrittore a Marianne Payot (1996: 35). L'estetica del deserto di *Eléazar* è ispirata a Chouraqui (1995).

5 Sul significato storico del racconto dell'*Esodo*, cfr. Anderson (1994: 314-27).

6 Le citazioni dell'*Esodo* sono tratte dalla Bibbia Cei (ed. 2008).

7 Per un quadro interdisciplinare delle letture dell'*Esodo*, cfr. il volume di Rosner e Williamson (2008).

8 "Wasteland aesthetics point beyond the buoyancy of the experience of nature that animated Romantic sublimity towards the sheer inescapability of space as a brute and abstract reality. […] The desert retains the trace of everything that might populate it and thus manifests infinite possibility" (Tynan 2020: 3-4).

9 "Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt!" (Nietzsche ed. 2010: 796).

10 Riprendo (e riadatto) qui una definizione di Paolo Amalfitano sull'Oriente nelle rappresentazioni letterarie e artistiche occidentali (2007: XXIII).

11 "Les dangers du voyage, il est vrai, je n'y crois guère, et leur attrait chimérique n'est pas ce qui m'amène ici; mais, pour essayer de voir encore, sous l'envahissement des hommes et des choses de ce siècle sans foi, la sainte Jérusalem, j'ai voulu y venir par les vieilles routes abandonnées et préparer mon esprit dans le long recueillement des solitudes" (Loti 1895: 2).

12 L'alterità irriducibile del deserto era già al centro di John C. Van Dyke, *The Desert* (1901). In seguito, il deserto diventa il luogo ideale del misticismo per autori come Charles de Foucauld e Thomas Merton, e dell'avventura per Antoine de Saint-Exupéry.

13 Sulle estetiche del nomadismo, cfr. inoltre Banham (1982), Baudrillard (1986) e Virilio (1991). Più di recente, ulteriori osservazioni si possono leggere nei contributi raccolti da Devy, Davis, Chakravarty, eds. (2013), e nel saggio di Harrington (2012).

14 "Quelle existence désolante je traîne sous ces climats absurdes et dans ces conditions insensées! Quel ennui! Quelle vie bête! Que fais-je ici, moi! [...] Et qu'irais-je chercher ailleurs?", Arthur Rimbaud, lettera da Aden, 5 maggio 1884 (ed. 2007: 387). Il passaggio sarebbe poi stato ripreso da Chatwin per il titolo del suo *What Am I Doing Here* (1989).

15 Non a caso il Chatwin di *The Songlines* (1987) avrebbe citato il terzo sonetto a Orfeo di Rilke, in cui il poeta si ritira per fare spazio al canto: "Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr, | nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes; | Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes. [...] In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch. | Ein Hauch um nichts" (Rilke ed. 1955: 732).

16 Il tema del deserto è onnipresente nella scrittura di Le Clézio, soprattutto in *Poisson d'or* (1997) e *Gens de nuages* (1997), scritto con la moglie Jémia. Cfr. Harrington (2012: 15-46).

17 Sul trattato inedito sui nomadi, cfr. il volume di Chatwin (2012).

18 In *The Morality of Things*, Chatwin commenta, da una prospettiva critica, le tesi di Mario Praz, *La casa della vita* (1958), tradotto in inglese nel 1964.

19 Per l'intreccio di biografia e mito dell'autore nell'opera di Chatwin, si rimanda a Clapp (1997) e Shakespeare (1999).

20 Non troppo dissimile dalla storia di Chatwin è un passo di *Collezione di sabbia* (1984) di Italo Calvino sui tappeti dei nomadi iraniani, giacigli mobili che si possono arrotolare e portare con sé al mattino: "Solo un pensiero mi fa sentire a mio agio: i tappeti. È nella tessitura dei tappeti che i nomadi depositano la loro sapienza: oggetti variegati e leggeri che si stendono sul nudo suolo dovunque ci si ferma a passare la notte e si arrotolano al mattino per portarli via con sé insieme a tutti i propri averi sulla gobba dei cammelli" (1984: 232-33).

21 "Pascal, in one of his gloomier *pensées*, gave it as his opinion that all our miseries stemmed from a single cause: our inability to remain quietly in a room" (Chatwin 1987: 161).
22 Si pensi ad esempio a film come *Wo die grünen Ameisen träumen* (1984) di Werner Herzog o *Until the End of the World* (1991) di Wim Wenders.
23 Si rimanda naturalmente a *Der Tod Moses* (1787) di Herder e all'omonimo *Der Tod Moses* (1915) di Rilke.
24 Sul tema del deserto in Jabès, cfr. in particolare Coutel (2009: 115-32).
25 La centralità, nell'opera jabèsiana, della dialettica tra deserto e libro, parola e silenzio, è stata esplorata da Derrida (1967: 99-116).
26 Sul rapporto tra il poeta e la tradizione ebraica, cfr. Jabès (1985) e Tacik (2019).
27 Si pensi ad esempio a *Quarantine* (1997) di Jim Crace o a *Point Omega* (2010) di Don DeLillo.
28 In questa prospettiva va annoverato anche un film come *Exodus* (2007) di Penny Woolcock, che aggiorna la vicenda biblica ambientandola a Margate, nel Kent, luogo di raccolta di migranti.
29 L'idea di Žižek era già in *The Atrocity Exhibition* (1970) di J. G. Ballard, secondo cui la stessa vuota temporalità del deserto si incontrerebbe oggi nei centri commerciali.
30 Il testo dell'intervista, poi inclusa in *The Art of Hunger* (1992: 144-69), comprende passaggi come questo: "Our reading takes place in the very whiteness between the words, for this whiteness reminds us of the much greater space in which the word evolves" (163).

Bibliografia

Amalfitano, Paolo (2007), "L'Oriente, *topos* della modernità", *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, eds. P. Amalfitano, L. Innocenti, Roma, Bulzoni, vol.1: XXIII-XXXV.

Anderson, Benedict (1994), "Exodus", *Critical Inquiry*, 20/2: 314-27.

Abbey, Edward (1962), *Fire on the Mountain*, New York, Avon.

Assman, Jan (1997), *Moses the Egyptian*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, trad. it. a cura di E. Bacchetta, Milano, Adelphi.

— (2003), *Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus*, München, Hanser, trad. it. a cura di A. Vigliani, *La distinzione mosaica*, Milano, Adelphi.

— (2015), "Exodus and Memory", *Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory*, ed. Marek Tamm, Basingstoke, Palgrave-Macmillan: 115-33.

Auster, Paul (1979), "An Interview with Edmond Jabès", *Montemora*, 6: 40-55.

— (1980), *White Spaces*, Barrytown (NY), Station Hill.

— (1982), *The Invention of Solitude*, New York, Penguin.

— (1988), "Introduction", E. Jabès, *If There Were Anywhere but Desert: The Selected Poems of Edmond Jabès*, Barrytown (NY), Station Hill: IX-XIV.

— (1992), *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*, Los Angeles, Sun & Moon Press.

Ballard, James G. (1970), *The Atrocity Exhibition*, London, Cape.

Banham, Peter Reyner (1982), *Scenes in America Deserta*, Salt Lake City, Gibbs M. Smith.

Baudrillard, Jean (1986), *Amérique*, Paris, Grasset.

Blanchot, Maurice (1962), "Être juif", *NRF*, 116 (août)-117 (septembre): 279-85, 471-76.

— (1969) *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.

Bowles, Paul (ed. 2010) "Baptism of Solitude" (1953), *Travels: Collected Writings, 1950-1993*, ed. P. Bowles, London, Sort of Book: 75-91.

Britt, Brian (2004), *Rewriting Moses: The Narrative Eclipse of the Text*, London, Clark.

Buber, Martin (1952), *Moses*, Heidelberg, Schneider.

Calvino, Italo (1984), *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti.

Casey, Edward S. (1997), *The Fate of Place*, Berkeley (Cal.), University of California Press.

Chatwin, Bruce (ed. 1996), "The Nomadic Alternative" (1970), *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, eds. J. Borm, M. Graves, London, Cape: 85-99.

— (ed. 1996), "The Morality of Things" (1973), *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, eds. J. Borm, M Graves, London, Cape: 170-92.

— (ed. 1996), "It's a Nomad *Nomad* World" (1970), *Anatomy of Restlessness: Uncollected Writings*, eds. J. Borm, M. Graves, London, Cape: 100-08.

— (1987), *The Songlines*, London, Cape.

Chatwin, Jonathan (2012), *Anywhere Out of the World: The Work of Bruce Chatwin*, Manchester, Manchester University Press.

Chouraqui, André (1995), *Moïse*, Paris, Rocher.

Clapp, Susannah (1997), *With Chatwin: Portrait of a Writer*, London, Cape.

Clarke, Greg (2008), "Exodus in Culture: Uses, Reuses and Misuses", *Exploring Exodus: Literary, Theological and Contemporary Approaches*, eds. B. S. Rosner, P. R. Williamson, Nottingham, Apollos: 13-29.

Coutel, Charles (2009), *La Poétique du Désert chez Edmond Jabès, L'Imaginaire du désert*, ed. J. Grave, Paris, L'Harmattan: 115-32.

Crace, Jim (1997), *Quarantine*, London, Penguin.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

DeLillo, Don (2010), *Point Omega*, New York, Scribner.

Depardon, Raymond (2000), *Errance*, Paris, Seuil.

Derrida, Jacques (1967), "Edmond Jabès et la question du livre", *L'écriture et la différence*, ed. J. Derrida, Paris, Seuil: 99-116.

Devy, Ganesh Narayandas, Davis, Geoffrey Vernon, Chakravarty, Kalyan Kumar, eds. (2013), *Narrating Nomadism: Tales of Recovery and Resistance*, London, Routledge.

Doucey, Bruno, ed. (2006), *Le Livre des déserts. Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Paris, Laffont.

Doughty, Charles (1888), *Travels in Arabia Deserta*, Cambridge, Cambridge University Press, 2 vols.

Duncan, Robert (1988), "Afterword", E. Jabès, *If There Were Anywhere but Desert: The Selected Poems of Edmond Jabès*, Barrytown (NY), Station Hill: 105-24.

Graulund, Rune (2015), "Deserts", *The Routledge Companion to Travel Writing*, ed. C. Thompson, London, Routledge: 435-43.

Grave, Jaël, ed. (2009), *L'Imaginaire du désert*, Paris, L'Harmattan.

Harrington, Katharine N. (2012), *Writing the Nomadic Experience in Contemporary Francophone Literature*, Plymouth, Lexington Books.

Jabès, Edmond (1963), *Le Livre de Yukel*, Paris, NRF.

— (1976), *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard.

— (1980), *Du Désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond.

— (1984), *Le Livre des Marges II, Dans la double dépendance du dit*, Montpellier, Fata Morgana.

— (1985), *Le Parcours*, Paris, Gallimard.

— (1989), *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Paris, Gallimard.

— (1990), *Le Seuil, le Sable. Poésies complètes 1943-1988*, Paris, Gallimard.

— (1991), *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Gallimard.

Jasper, David (2006), *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art, and Culture*, Oxford, Blackwell.

Langston, Scott M. (2006), *Exodus: Through the Centuries*, Oxford, Blackwell.

Lawrence, Thomas Edward (ed. 1991), *Seven Pillar of Wisdom* (1926), New York, Anchor.

Le Clézio, Jean-Marie-Gustave (1980), *Désert*, Paris, Gallimard.

Lindqvist, Sven (1990), *Ökendykarna*, Stockholm, Bonnier.

Loti, Pierre (1895), *Le Désert*, Paris, Calmann-Lévy.

McCarthy, Cormac (1985), *Blood Meridian*, New York, Random House.

McNamee, Gregory (2003), *The Desert Reader: A Literary Companion*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Merton, Thomas, *The Seven Storey Mountain*, New York, Harcourt Brace.

Michel, Jacqueline (1996), *Jouissance du désert dans la poésie contemporaine*, Paris, Minard.

Nietzsche, Friedrich (ed. 2010), *Così parlò Zarathustra (1883-1885)*, ed. S. Giametta, Milano, Bompiani.

Payot, Marianne (1996), "Entretien avec Michel Tournier", *Lire*, 249 (1 octobre): 32-40.

Praz, Mario (1958), *La casa della vita*, Milano, Mondadori.

Prete, Antonio (2017), "Edmond Jabès. La parola ferita", *Doppiozero*, 13 febbraio. [12/4/2023] https://www.doppiozero.com/edmond-jabes-la-parola-ferita/

Renan, Ernest (1855), *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, Paris, Imprimerie impériale.

Rilke, Rainer Maria (ed. 1955), "Die Sonette an Orpheus" (1923), *Sämtliche Werke*, Band 1, ed. R. M. Rilke, Wiesbaden und Frankfurt a.M., Insel.

Rimbaud, Arthur (ed. 2007), *Correspondance*, ed. J.-J. Lefrère, Paris, Fayard.

Salgado, Sebastião (2000), *Migrations: Humanity in Transition*, New York, Aperture.

Shakespeare, Nicholas (1999), *Bruce Chatwin*, London, Harwill.

Sigaud, Dominique (1996), *L'Hypothèse du désert*, Paris, Gallimard.

Tacik, Przemysław (2019), *The Freedom of Lights: Edmond Jabès and Jewish Philosophy of Modernity*, Oxford, Lang.

Thesiger, Wilfred P. (1959), *Arabian Sands*, London, Longmans.

— (1979), *Desert Marsh and Mountain, the World of a Nomad*, London, Collins.

— (1987), *Visions of a Nomad*, London, Collins.

Tournier, Michel (1985), *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard.

— (1996) Éléazar, *ou La Source et le Buisson*, Paris, Gallimard.

Tynan, Aidan (2020), *The Desert in Modern Literature and Philosophy: Wasteland Aesthetics*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Van Dyke, John Charles (1901), *The Desert: Further Studies in Natural Appearances*, New York, Scribner.

Virilio, Paul (1991), *L'Écran du désert*, Paris, Galilée.

Ziolkowski, Theodore (2016), *Uses and Abuses of Moses: Literary Representations since the Enlightenment*, Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press.

Žižek, Slavoj (2002), *Welcome to the Desert of the Real*, New York, Verso.

Filmografia

Anthropocene: The Human Epoch (Antropocene. L'epoca umana), Dir. Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky, Nicholas de Pencier, Canada, 2018.

Dekalog (Decalogo), Dir. Krzysztof Kieslowski, Polonia, 1989.

Exodus (Esodo), Dir. Penny Woolcock, Regno Unito, 2007.

Until the End of the World (Fino alla fine del mondo), Dir. Wim Wenders, Germania-Francia-Australia-Stati Uniti, 1991.

Wo die grünen Ameisen träumen (Dove sognano le formiche verdi), Dir. Werner Herzog, Germania-Australia, 1984.

Luigi Marfè è ricercatore (RTDb) di Critica letteraria e Letterature comparate (10/F4) all'Università di Padova. Tra i suoi interessi di ricerca, la letteratura di viaggio, la cultura visuale, le teorie della traduzione. È autore di *Oltre la "fine dei viaggi"* (Olschki 2009), *Introduzione alle teorie narrative* (Archetipo 2011), *"In English clothes". La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione* (Accademia 2015), *"Un altro modo di raccontare". Percorsi e poetiche della fotoletteratura* (Olschki 2021). Ha tradotto volumi dall'inglese (W. Shakespeare, *Tito Andronico*, Bompiani 2014; R.L. Stevenson, *Canti di viaggio*, Ets 2019), dal francese (N. Bouvier, *Il doppio sguardo*, Ets 2012) e dallo spagnolo (A. Giménez Hutton, *Chatwin in Patagonia*, Nutrimenti 2015). È nel comitato direttivo di *Cosmo: Comparative Studies in Modernism* (ISSN: 2281-6658). | Luigi Marfè is a lecturer (RTDb) in Literary Criticism and Comparative Literature (10/F4) at the University of Padua. His research interests include travel literature, visual culture, and translation theory. He is the author of *Oltre la "fine dei viaggi"* (Olschki 2009), *Introduzione alle teorie narrative* (Archetipo 2011), *"In English clothes". La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione* (Accademia 2015), and *"Un altro modo di raccontare". Percorsi e poetiche della fotoletteratura* (Olschki 2021). He has translated several volumes into Italian (among others, W. Shakespeare, *Tito Andronico*, Bompiani 2014; R.L. Stevenson, *Canti di viaggio*, Ets 2019; N. Bouvier, *Il doppio sguardo*, Ets 2012; A. Giménez Hutton, *Chatwin in Patagonia*, Nutrimenti 2015). He is in the editorial board of *Cosmo: Comparative Studies in Modernism* (ISSN: 2281-6658).

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

Le ultime persone

Prime ricognizioni e sottotesti biblici nella narrativa italiana contemporanea

Last people on Earth. First surveys and biblical subtexts of a tòpos in contemporary Italian fiction

Lorenzo Marchese
Università di Palermo, Italy

Sommario | Abstract

L'articolo è un'indagine preliminare su un *tòpos* delle narrazioni apocalittiche degli ultimi due secoli: le vicende delle ultime persone sulla Terra. Dopo aver tracciato una storia delle prime occorrenze del tema nella letteratura francese e inglese (Grainville, Byron, Shelley) e aver dato alcuni cenni sull'evoluzione modernista e postmodernista delle scritture delle ultime persone, l'articolo si concentra sulla sua ripresa in tre romanzi della letteratura italiana degli ultimi quindici anni: *L'uomo verticale* di Davide Longo (2010); *Nina dei lupi* di Alessandro Bertante (2011); *Anna* di Niccolò Ammaniti (2015). La seconda parte dell'articolo offre una lettura dei sottotesti biblici, degli echi post-secolari, delle ideologie ecologiche e sociali sottese a racconti che sono in apparenza post-apocalittici e distopici, ma mirano a un ripensamento, per via di stilizzazione, delle forme di vita contemporanee e propongono un esperimento con l'etica. | The article is a preliminary investigation of a *tòpos* recurring through post-apocalyptic fiction in the last two centuries: the stories of the last people on Earth (the so-called "Last man"). After sketching a history of the origins of such a narrative subject in 19th-century French and English literature (Grainville, Byron, Shelley) and mentioning the modernist/postmodernist reprises of the "Last people" writings in the 20th century, the essay focuses on three books on the subject in contemporary Italian literature: Davide Longo's *L'uomo verticale* (2010); Alessandro Bertante's *Nina dei lupi* (2011); Niccolò Ammaniti's *Anna* (2015). The second section provides an individuation of Biblical subtexts, post-apocalyptic echoes, social and ecological ideologies underlying these stories. Despite appearing as dystopian fictions, they aim to reconsider, via science-fictional stylization, the present ways of life, as well as they represent a test subject for ethics.

Parole chiave | Keywords

Ultimo uomo, Narrazioni post-apocalittiche, Bibbia e letteratura, Letteratura italiana contemporanea, Società post-secolare | Last man, Post-apocalyptic narrative, Bible and literature, Contemporary Italian literature, Post-secular society

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10520 | 218-239

1 Breve preistoria e storia di un *tòpos*

Quello delle ultime persone sulla Terra è un *tòpos* narrativo di lunga durata, che precede di molto il contesto fantascientifico e post-catastrofico a cui tendiamo ad associarlo a causa della sua ricorrenza nella produzione audiovisiva contemporanea: dagli *zombie movies* alla *climate fiction*, dalle fantasie atomiche (Mariani 2022) alle apocalissi contemporanee allegoriche, mascherate o riversate in scenari di devastazione, come sintomi della decadenza civile di una società al collasso (Cometa 2004; Lino 2014; Scaffai 2016: 17-20), la situazione narrativa di una o più persone che si trovano in un mondo spopolato, impegnate a lottare per la propria sopravvivenza con esito incerto e a rifondare, dopo la caduta, un'idea di consesso umano su basi più fragili e individualistiche, è una costante tematica dell'immaginario contemporaneo. Così, per cominciare, occorre distinguerla da due generi contigui, spesso sovrapposti alla scrittura delle ultime persone: la distopia in senso stretto (in cui si sviluppano aspetti potenzialmente negativi del contemporaneo entro una cornice di imprecisato, vicinissimo futuro: *1984* di Orwell, *Brazil* di Terry Gilliam) e quelle che in inglese si chiamano *disaster narratives* (che utilizzano anomalie ambientali, politiche e sociali per formulare ipotesi narrative su come l'umanità affronti l'incombenza di una catastrofe: una buona panoramica contemporanea transmediale in Malvestio 2021). Inoltre, più che di tema o di un genere codificato, è forse opportuno nel caso delle storie delle ultime persone porre l'accento sull''ambientazione', finendo per osservarle attraverso la lente concettuale del *tòpos*: quando prestiamo attenzione non solo alla sua accezione di nucleo di retoriche codificate dalla tradizione, ma al suo primo senso etimologico (cioè "luogo"), il termine *tòpos* ha il merito di dare rilevanza alla decisività della dimensione spaziale degli eventi.

Se, infatti, essi si svolgono di solito in una dimensione temporale imprecisata, dentro l'ipotesi fluttuante della distopia in cui un inquadramento storico realistico è superfluo per comprendere la meccanica degli eventi, ha invece un peso decisivo la geografia del mondo di finzione, che determina le psicologie e i destini dei sopravvissuti più di qualsiasi altro fattore. Gli spazi della vita normale, in cui i personaggi solitamente si muovono, vengono rovesciati in scenari di desolazione e anarchia sociale, e la loro ri-semantizzazione del disastro serve a orientare la nostra percezione di lettori su quanto sia precario ciò che siamo abituati a considerare come familiare: le città, le abitazioni, i luoghi di aggregazione e consumo,

gli ambienti naturali. Una premessa terminologica di questo tipo può aiutarci a cogliere alcune logiche di senso delle storie delle ultime persone nella contemporaneità, di cui fanno parte i tre libri qui esaminati (*L'uomo verticale* di Davide Longo, 2010; *Nina dei lupi* di Alessandro Bertante, 2011; *Anna* di Niccolò Ammaniti, 2015). Ma per comprenderle ulteriormente, bisogna andare più indietro e individuare le continuità forti con alcuni archetipi figurali e sottotesti biblici che, spero di dimostrare, sono voluti ed evidenti nei romanzi in oggetto.

Il *tòpos* delle ultime persone affonda le sue radici in una tradizione culturale di lunga data, dalla spiccata pluralità. Nell'*Epopea* di Gilgameš abbiamo com'è noto la prima narrazione di un diluvio universale, a cui sopravvivono solo due persone. Più di mille anni dopo, la mitologia descritta in *Le opere e i giorni* di Esiodo nel secolo VIII a.C. ci racconta che nella terza delle cinque Età del mondo, quella del bronzo, vivono esseri umani possenti e feroci, che a causa della loro indole violenta creano una situazione di totale anarchia in cui vige una guerra sanguinosa di tutti contro tutti: non serve nemmeno che Zeus intervenga per estinguere gli artefici di questo caos, come nelle precedenti Età. Loro stessi diventano gli artefici della propria estinzione. Nella Bibbia, sin dalla storia di Noè nella *Genesi*, si presentano ciclicamente episodi di un'umanità condannata a causa della propria depravazione, che, punita dallo strumento divino di flagelli, epidemie e catastrofi climatiche, si riduce a un manipolo di eletti che per volere di Dio porteranno avanti la specie umana. Annientamenti seriali, in cui il disastro è spia di una colpa morale e, così come palingenesi che ipotizzano un ripensamento della civiltà, costellano da sempre il racconto che l'umanità fa di sé stessa. Non è un caso che le prime narrazioni compiutamente moderne delle ultime persone, che possiamo individuare nella cerniera fra il secolo XVIII e il secolo XIX, si riallaccino agli spunti di queste mitologie, per poi riformularli in una prospettiva molto meno confortante; e che, dato interessante, riprendano l'associazione biblica fra l'erranza in spazi selvaggi, desertici o devastati, in cui la civiltà non ha più posto, e la deriva morale o la dissoluzione dell'individuo, condannato a restare umano nella desolazione (su questo cfr. Cronon 2015: 103-4).

Un testo non molto noto a chi non si occupi di letteratura settecentesca, e quasi sconosciuto fuori dai confini francesi, *Le dernier homme* (1805) di Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville, inaugura probabilmente l'ipotesi fantascientifica *ante litteram* dell'ultima persona sulla Terra in epoca moderna (Paley 1991: 69). Unica opera narrativa di un uomo

di Chiesa, che aveva all'inizio simpatizzato coi moti della Rivoluzione francese, ma ben presto era stato privato del suo titolo, dei suoi beni e costretto a un matrimonio di facciata, *Le dernier homme* restituisce attraverso il filtro di un narratore-testimone un mondo dove la popolazione è condannata a estinguersi dal raffreddamento del sole e dalla sterilità collettiva. Le implicazioni religiose del testo, più una visione allegorica vagamente romanzesca che un romanzo realistico in senso proprio, sono evidenti: il mondo di Grainville è retto da un misterioso spirito della Terra che, per evitare di scomparire assieme alla specie che ha creato, deve far incontrare le ultime due persone fertili, rispettivamente un uomo dell'Europa (Omégare, il primo bambino a nascere in Europa da più di vent'anni) e un'abitante del Brasile (la giovane Syderie). Ma l'idillio romantico, continuamente evocato e frustrato, non finisce con il concepimento di un bambino che potrebbe salvare il destino dell'umanità: Omégare non riesce a fondare una nuova stirpe, scoraggiato da Adamo in persona, che, osservatore eterno delle miserie umane, lo dissuade dai suoi progetti di sopravvivenza. Con l'incontro del Primo e dell'Ultimo uomo si annulla l'ipotesi di una nuova Genesi, suggerita dalle frequenti sovrapposizioni fra Omégare-Adamo e Syderie-Eva (Gillet 2004). Quando Omégare si lascia morire, l'umanità si estingue. Insomma, nella cosmogonia di *Le dernier homme*, radicalmente negativa, gli esseri umani sono vittime di divinità crudeli: Grainville, il quale traspone nella materia fantastica la sua profonda sfiducia nel progetto rivoluzionario e nella deriva dittatoriale di Napoleone Bonaparte (che fa una comparsa, nella forma di un suo monumento avvistato dai personaggi), muore suicida nel 1805, un anno prima della pubblicazione del suo libro. Da qui in avanti, a dispetto della sua scarsa fortuna, nella prima metà del secolo XIX le ultime persone tornano nella letteratura inglese e francese, per lo più in poesia, declinate nella visione disforica dell'estinzione collettiva (Guise 1983).

Complice una precoce traduzione dell'opera di Grainville in inglese nel 1806 col titolo *The Last Man, or Omegarus and Syderia* (sebbene anonima e con vistose inesattezze), lo spunto di Grainville ispira con ogni probabilità la poesia *Darkness* di Byron, stesa a villa Diodati in Svizzera e pubblicata con lo stesso titolo nella raccolta *The Prisoner of Chillon, and Other Poems* nel dicembre 1816. Colpito dall'eruzione del vulcano Tambora in Indonesia, fra il 5 e il 15 luglio 1815, che aveva provocato un raffreddamento climatico su ampia scala avviando il cosiddetto "anno senza estate" in tutta l'Europa settentrionale, Byron racconta attraverso un "sogno che non fu solo un

sogno" (Byron, ed. Dapino 1986: 171) lo spegnimento del sole, che porta all'egoismo corale, all'anarchia e infine alla morte di tutti gli abitanti del pianeta. Nell'ultima sequenza del poemetto solo due superstiti, scampati alla fame, si aggirano rovistando un altare in cerca di cibo, a significare la loro depravazione; ma quando uno di loro accende una fiamma e i due si guardano in faccia, lo sgomento e la vergogna li annientano ("Morirono / Tanto l'uno all'altro ripugnava / E sconosciuto era colui sulla cui fronte / La fame aveva scritto: Demonio", Byron, ed. Dapino 1986: 173). Ancora una volta, l'umanità si estingue: come succede, con accenti titanici e più retoricamente romantici, in *The Last Man* del poeta inglese Thomas Campbell (poesia pubblicata nel 1825, e che gli costò l'accusa forse meritata di aver plagiato Byron); nel poema satirico *The Last Man* di Thomas Hood (1826); in una storia anonima dallo stesso titolo pubblicata sul *Blackwood's Edinburgh Magazine* nel marzo 1826. E, soprattutto, nel romanzo che sancisce la fortuna di lunga durata del *tòpos*, cioè *The Last Man* di Mary Shelley, tradotto generalmente in italiano come *L'ultimo uomo*.

Alla sua pubblicazione nel 1826, l'accoglienza è estremamente fredda e la fantasia disperata di Shelley viene interpretata dalla critica come la stranezza di una vena artistica bizzarra. In realtà, si tratta di un testo fondativo del genere, approfondito, ben scritto e capace di dare nuova vita al *tòpos* radicandolo sul terreno del romanzo. Escludendo il suo avvio dal consueto motivo del raffreddamento solare, interpretato come un presagio catastrofico, e il suo finale prescritto di estinzione collettiva (solo presagito dall'eroe, Lionel), è degno di nota che Shelley per la prima volta articoli l'argomento nella sequenza di senso complessa di una trama forte, e inserisca una serie di snodi narrativi e approfondimenti che troveranno innumerevoli riprese nelle distopie dei secoli a venire: la presenza della catastrofe ambientale e le conseguenze sulla salute pubblica con una pestilenza sottovalutata e devastante (Shelley, ed. Caretti 1997: 252-3); l'enfasi non più ambigua sul desiderio di sopravvivenza, resa dai tentativi dei personaggi principali di scampare al disastro con una serie di viaggi intercontinentali che, evidenziando il loro valore e coraggio, hanno l'aspetto di un accerchiamento progressivo; l'importanza inedita data al nucleo familiare quando la società si disgrega (davanti alla sciagura, Lionel pensa: "Questo sentimento di infelicità universale assumeva contorni più precisi quando guardavo mia moglie e i bambini", Shelley, ed. Caretti 1997: 281); il rifiuto, fino all'ultimo, di credere alla possibilità dell'estinzione, controbilanciato dal valore assoluto dato alla nuda

vita, che porta a riconsiderare criticamente tutte le sovrastrutture sociali (Shelley, ed. Caretti 1997: 294); su tutti, infine, il realismo che favorisce l'identificazione empatica e ansiogena del lettore con i sopravvissuti (lo sottolinea Deren 2017). Rimasto solo, Lionel si sente un naufrago del pianeta, simile al capostipite del romanzo realista Robinson Crusoe, ma meno fortunato di lui:

> Pure lui era molto più felice di me, perché poteva sperare, e non invano: infatti il vascello destinato a raccoglierlo arrivò infine per riportarlo in patria tra i suoi simili, dove gli incidenti della sua vita solitaria divennero argomento di storie da narrarsi accanto al fuoco. Io non potevo fare a nessuno il racconto delle mie avversità, né avevo più possibilità di speranza (Shelley, ed. Caretti 1997: 504).

Abbandonato nella sua solitudine a Roma (il crocevia del mondo dove spera di incontrare altri sopravvissuti), Lionel aspetta la fine scrivendo la sua storia, nella speranza vana che qualche superstite possa leggerla. *L'ultimo uomo* si rivela così, come è stato notato, un racconto cifrato sull'ultima donna (Wagner-Lawlor 2002), una trasposizione semi-autobiografica del senso di abbandono provato dall'autrice dopo le morti precoci del marito Percy Shelley e di Byron (Elmer 2009: 356-7), che il romanzo dovrebbe esorcizzare simbolicamente: dietro i tre eroi di finzione, spiriti nobili legati da un'amicizia profonda, ci sono gli autoritratti dei tre autori (Lionel-Mary, Adrian-Shelley, Raymond-Byron).

Con il pieno sviluppo di una letteratura fantascientifica a cavallo fra l'ultimo ventennio del secolo XIX e l'inizio del XX (Suvin 1979; Luckhurst 2017), fioriscono le nuove narrazioni delle ultime persone, spesso collegate all'immaginario dei viaggi nello spazio profondo (*La fine del mondo* di Flammarion nel 1894) e nel tempo (le comunità antagoniste di *La macchina del tempo* di Wells, 1895), oppure semplicemente capaci di conferire una nuova tonalità *eerie* e inquietante (Fisher, ed. 2017: 7-13) alle cause dell'estinzione di massa, rappresentandole come un fenomeno di ambiguo fascino per i protagonisti, come nei casi di *La nube purpurea* di Shiel (1901) e della novella modernista *Soffio* di Pirandello (1931). Non è qui il caso di compiere una rassegna delle occorrenze delle ultime persone nel secolo XX, che meriterebbe ben altro spazio e coinvolgerebbe non pochi autori, restando solo all'Italia ed escludendo testi centrali come *Io sono leggenda* di Matheson (1954) e *La folgore nera* di Golding (1956): dal Landolfi di *Cancroregina* (1949) a *Je vous écris d'un pays lontain* di Anna Banti (1971),

dal dimenticato *La coda della cometa* di Italo Cremona (1968) a tre libri molto diversi di Carlo Cassola, Antonio Porta, Paolo Volponi che escono nello stesso anno (1978: sono rispettivamente *Il superstite*, *Il re del magazzino* e *Il pianeta irritabile*); senza contare un "classico" di successo del genere come *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, uscito postumo nel 1977. Per di più, una ricognizione appena sufficiente sull'argomento dovrebbe contemplare anche altri *media* nei quali il *tòpos* trova nuova, fortunatissima linfa: il cinema, la serialità, i *graphic novel*, per non parlare delle produzioni videoludiche.

Ma quel che conta ai fini del discorso è che più o meno negli ultimi vent'anni, di pari passo con la moltiplicazione internazionale e transmediale di narrazioni di questo tipo, si è assistito anche in Italia alla comparsa di storie visibilmente accomunate da un'ambientazione post-apocalittica (cioè situata almeno in parte *dopo* una catastrofe ambientale, sanitaria, di origine antropica) e da meno visibili tensioni escatologiche, quando non proprio post-secolari, degli abitanti di questi mondi narrativi. Ci troviamo davanti a storie dai ritmi serrati, dalla forte carica visuale in linea con le logiche della letteratura circostante (Simonetti 2018), facilmente trasponibili, di grande *appeal* commerciale[1], se non direttamente concepite per essere portare su schermo[2]. Scontano l'influenza non tanto di Pirandello o di Morselli, i cui risvolti solipsistici e autodistruttivi risultano troppo inquietanti e poco proni a una lettura costruttiva o edificante, ma di prodotti avvincenti e per lo più a lieto fine come *The Walking Dead*, *28 giorni dopo* o, per restare alla grande letteratura, *La strada* di Cormac McCarthy (2006). Le implicazioni religiose del viaggio padre-figlio in questo libro sono state giustamente sottolineate dalla critica (Luperini, Ginzburg, Cataldi 2011: 180-7), e la mia ipotesi è che analogamente in Longo, Bertante e Ammaniti (tre nomi di una lista che per l'Italia è ben più lunga) si legittimi la lotta per la sopravvivenza delle ultime persone mediante le incursioni in un immaginario sacrale eterodosso, variamente filtrato attraverso un pensiero ecologico che discute l'insostenibilità del nostro corrente stile di vita e si fa portatore di confuse rivendicazioni civili e sociali. Secondo scopi non troppo diversi da quelli di McCarthy, tendenzialmente, una simile postura narrativa non è riconducibile a confessioni istituzionali riconosciute, bensì rivela una vocazione post-secolare, tipica delle società occidentali avanzate (Habermas 2008), a ricercare forme de-istituzionalizzate e spiritualizzate di religiosità nella letteratura (Zonch 2023).

Sapersi soli al mondo, sull'orlo della morte e, in esteso, dell'intera sparizione dell'umanità, non è il viatico del solipsismo, che nelle narrazioni di

Shelley, Shiel e Morselli era uno spettro interiore magicamente diventato realtà, impossibile da esorcizzare, oggetto di una sottaciuta fascinazione dei narratori. Al contrario, la consapevolezza di essere gli ultimi è il modo di esorcizzare la paura dell'annientamento con strumenti diversi rispetto alla tradizionale fede nella trascendenza (Mussgnug 2015: 1-3). Inoltre, tale fenomeno fornisce i protagonisti di questi libri di un senso di responsabilità che nella vita quotidiana precedente si sentiva come perduto e che incarna una reazione al solipsismo, li porta a comportarsi secondo dinamiche gregarie, a ragionare secondo una logica di condivisione, verso una nuova etica: anche quando, portato lo spirito associativo all'estremo, si finisce nella contrapposizione fra la comunità da salvare e la massa indistinta degli altri da cui bisogna difendersi. Su un altro piano, infine, immagini sacre, riti e tensioni di salvezza costellano gli esodi privati di questi e altri romanzi: la religiosità (privata, o inconfessata)[3] delle ultime persone si contrappone alla negligenza "atea" che li condannerebbe alla condanna di disgregarsi, nei termini di Serres[4].

2 Esodi contemporanei

L'uomo verticale, *Nina dei lupi* e *Anna* sono tre storie di viaggio verso un luogo di salvezza, o quanto meno dove vivere in pace, in una reminiscenza mai dichiarata ma non meno trasparente della Terra promessa dell'*Esodo* biblico: la Svizzera per Longo, Piedimulo (attaccata dagli invasori e poi 'ripresa' da Nina e dai suoi compagni) per Bertante, la Calabria per Anna e suo fratello Astor, i piccoli eroi di Ammaniti. Come nell'*Esodo* il popolo ebraico fugge (o, in altre versioni, viene scacciato) dagli Egizi, alla ricerca di una terra dove vivere in pace e stabilire una nuova alleanza con il proprio Dio, queste tre storie inscenano ricerche della salvezza partendo da premesse catastrofiche, descritte in Longo nella prima parte del libro come una rapida spirale degenerativa di violenza di massa nel nord Italia, dalle cause non chiarissime, e ricordate negli altri due attraverso *flashback* e allusioni a tempeste solari e pandemie inattese che hanno devastato la civiltà (un imprecisato luogo vicino le Alpi in Bertante, l'Europa e in particolare la Sicilia in Ammaniti). L'ombra di un castigo superiore, o quanto meno dell'apocalisse, aleggia sulle vicende da subito. Mentre cerca di comprare qualcosa in un negozio Leonardo, l'ex professore universitario nonché scrittore protagonista dell'*Uomo verticale*, assiste a una scena che

gli fa presentire il disastro imminente, e che lo costringerà a scappare con i due figli, in cerca di salvezza, verso la Svizzera:

> Il ragazzo fece qualche passo verso l'uscita, poi si fermò e voltatosi rivolse un sorriso ai quattro giocatori.
>
> – Siete tutti morti, – disse e le sue parole risuonarono terribili e mansuete, come un versetto dell'Apocalisse recitato da un bambino, dopodiché sparì nella luce oltre la porta (Longo ed. 2022: 44).

La febbre "rossa", che in *Anna* uccide solo gli adulti risparmiando chi non ha ancora raggiunto la maturità, è interpretata come punizione divina da Patrizio, anche lui scrittore dai tratti grotteschi, uno dei pochi adulti sopravvissuti alla prima ondata della pandemia (morirà nella seconda):

> Abbandona il vecchio mondo. Hai tutta la vita davanti. Siamo entrati in una nuova éra.
>
> Appena un po' di luce si insinuava attraverso le tende si sedeva alla scrivania e riempiva risme di carta con una vecchia macchina da scrivere Olivetti. Era entusiasta: – Questo è un capolavoro. Si avvicinava al bambino e gli carezzava la testa. – È la cronaca nuda e cruda dell'Apocalisse. Non ho censurato niente. Ma Pietro non sapeva cosa fosse l'Apocalisse.
>
> – È quando muoiono tutti perché Dio ha detto stop. Vi ho dato un gioco e voi lo avete rotto. Vi ho dato un pianeta bellissimo e voi l'avete ridotto una merda.
>
> L'epidemia, secondo Patrizio, era la cosa più straordinaria che potesse accadere all'umanità (Ammaniti ed. 2015: 217).

In Bertante, la "Sciagura" ispira una comunità di eletti a rifiutare le tentazioni della modernità, richiudendosi in una valle riparata e bloccando le vie d'accesso col resto del mondo, nella convinzione che Dio li abbia abbandonati[5]. Senza più l'ausilio della fede né della tecnologia, la regressione rurale permette di vivere in pace, almeno finché una banda di invasori dal mondo esterno non invade Piedimulo e costringe la protagonista Nina alla fuga. Primitivismo e tensione epica, restituita con uno stile paratattico e spezzato che ricorda persino graficamente McCarthy, vanno di pari passo.

> Non c'era luce dall'altra parte.
> L'unica strada diventata cieca.
> Così cominciò il patto, il vincolo.
> Il piccolo paese al riparo.

> Al riparo dalla furia degli uomini.
> Il mondo era troppo feroce per essere affrontato.
> Era la Sciagura.
> Fu una decisione saggia.
> La comunità si rinfrancò di fronte allo scampato pericolo.
> Dimenticarono i lutti e nascosero i rimpianti.
> Sulle montagne era la salvezza.
> Nel mondo era il caos (Bertante ed. 2019: 7-8).

Gli spunti di partenza, come s'intuisce, nascono da affini convenzioni narrative. Ma come si dispiega questa lotta per sopravvivere? In realtà, è forse il termine 'sopravvivenza' a essere improprio se intendiamo la nozione nel suo significato ristretto di: impiegare qualsiasi energia fisica e intellettuale per restare in vita. Nella logica di una contrapposizione secca eroi-nemici, si distingue con nettezza brutale fra coloro che pensano soltanto a restare in vita, e per farlo rimuovono ogni problema etico arrivando alla violenza primordiale (lo stupro di gruppo e lo schiavismo in Longo, l'omicidio in Bertante, le violenze e ancora lo schiavismo in Ammaniti), e i protagonisti: ragazzi, bambini, più di rado adulti dal cuore puro, che si scoprono migliori perché sono gli unici a non cedere all'idea che, in nome del valore primario della vita, tutto sia permesso. Rispetto alle narrazioni storiche sul tema, quindi, non si rovesciano solo gli esiti (qui non si dà estinzione o suicidio), ma anche l'ideologia profonda, le ricadute sociali. Le ultime persone sono raffigurate in questi libri italiani come gli eredi di quel poco che la civiltà quasi condannata ha trasmesso di buono: la cultura della cura, l'educazione alla solidarietà reciproca, il patto sociale di tutela reciproca. Il realismo delle macerie prescrive che nessuno di loro uccida, compia ingiustizie, perché abbassarsi al livello degli altri sopravvissuti squalificherebbe il modello morale che incarnano per i lettori.

Fra i segnali di questa natura nobile ci sono le interazioni: l'amore adolescenziale fra Anna e Pietro in *Anna*; il sentimento di paternità che Leonardo sviluppa per Lucia, ridotta al mutismo dopo la violenza sessuale subìta[6]; l'educazione all'autosufficienza che in *Nina dei lupi* Nina, scampata all'eccidio del suo villaggio, riceve da Alessio, e che li porta a formare una coppia. Ma anche senza esaminare le relazioni principali dei testi, nei piccoli gesti si ritrova con piena visibilità l'idea di un recupero della dimensione di cura, che contraddistingue la religiosità post-secolare dei protagonisti: basti menzionare l'abbondanza di scene di domesticazione, in libri profondamente immersi nella natura selvaggia. In *Nina dei*

lupi il rapporto privilegiato della protagonista con gli omonimi animali, guardiani della foresta in cui la ragazza cresce assieme all'eremita Alessio, ne segna la virtù – oltre a rimandare alla femminilità selvaggia dell'eroina di *Princess Mononoke*, il lungometraggio di Hayao Miyazaki del 1997 che ricorda il libro di Bertante per snodi della trama, ambientalismo, sguardo critico sulla modernità. *Anna*, dopo il *Prologo*, si apre con lo scontro fra la giovane protagonista e un pastore maremmano che la attacca mentre lei è in cerca di cibo (Ammaniti ed. 2015: 8-12): ma, una volta che è stato sconfitto, l'animale viene addomesticato e, ribattezzato "Coccolone", accompagna i due fratelli in tutte le loro peregrinazioni. Il suo mancato annegamento durante la traversata dello Stretto (altro richiamo, per inciso, alla traversata del mar Rosso da parte del popolo eletto) costituisce l'apice drammatico del finale (Ammaniti ed. 2015: 245-8). Nell'*Uomo verticale*, prima che gli eventi precipitino, l'incontro di Leonardo con un cucciolo di cane randagio prelude alla sua trasformazione. Davanti all'animale abbandonato, nel professore apatico, licenziato da un lavoro che non lo appassiona più a causa di una relazione con una studentessa, iniziano a germogliare i semi di una conversione etica, che a sua volta è descritta letteralmente come un processo di genitorialità.

> Sorrise del brulicare delle luci e della bellezza di alcuni fuochi che ardevano su una collina a est. Il cane aveva allungato il respiro e il calore del suo corpo passava la camicia scaldandogli il petto; l'odore che emanava era quello delle cose appena venute al mondo, ma ancora prive di nome. Quello che si può sentire in una sala parto e nelle cantine dove i formaggi sono messi a stagionare. In una cartiera. Odore di transizione.
>
> – Non ti chiamerò, – disse, accarezzandogli la testa con un dito (Longo ed. 2022: 19-20).

Se il motivo di partenza può ricordare *Vergogna* di Coetzee (1999), gli esiti sono opposti. David, il protagonista di *Vergogna*, viene espulso dall'università e finisce, dopo una riconciliazione impossibile con la figlia e con le violenze della comunità nera (retaggio della segregazione dei bianchi), a lavorare in un crematorio per cani. Leonardo, dopo una prima esitazione, dà al suo cane il nome di Bauschan (sulla scia di *Cane e padrone* di Thomas Mann), e se lo porta dietro assieme ai figli come un membro della famiglia. Nel senso di reciproca appartenenza si annida il vero scopo dell'esistenza ("A quel fragile chiodo cercò di appendere il quadro della sua vita, che mai come ora gli appariva essere stata da sempre miserabile e inetta",

Longo ed. 2022: 177), che nel mondo pre-catastrofico si era perduto. Ma in un nuovo contesto del disordine, senza più norme condivise, le avventure di tutti questi personaggi sono l'abbozzata quintessenza di qualcosa che era alla base già dell'*Esodo*[7]: un tentativo di preservare la legge. In queste riprese mancano la tensione verticale del Dio biblico, le sue punizioni, il suo rigorismo. Vi subentra una morale elastica e solidale, che fa a meno dell'istanza superiore per proporre una ricerca provvisoria e moderata del senso dell'esistenza, nell'apparente radicalismo dello scenario estremo.

Per questa ragione, i segni riconoscibili di un credo, di una fede, sono prevalentemente associati agli antagonisti, e ai protagonisti è riservato il compito di combatterli in nome di una legge particolare e provvisoria, ma autentica, attraversata da tensioni post-secolari. Se nell'*Esodo* lo splendore del vitello d'oro rappresentava l'idolo falso di una comunità che aveva smarrito la sua direzione verso la salvezza, qui i nemici sono rappresentati *sic et simpliciter* come falsi profeti, che nel caos della catastrofe tentano di reinstaurare l'ordine attraverso l'istituzione del culto e l'assoggettamento dei propri adepti. Il capo dei predoni che invadono Piedimulo in *Nina dei lupi*, dal nome parlante di Fosco, è una figura dispotica che comanda i suoi soldati con un carisma quasi sovrannaturale. L'ignoranza dell'ambiente, che porta gli invasori a esaurire rapidamente le risorse del villaggio per i loro piaceri, lo inabissa in una spirale di paranoia e delirio di onnipotenza. Verso la fine del libro, poco prima dello scontro finale con Nina e Alessio, Fosco compie la sua trasformazione in una marionetta blasfema, che del prete ha solo l'apparenza oscena, l'aura insincera, ma non la fede. È per questo, con logica manichea, che nella battaglia finale è destinato a soccombere:

> Fosco è di fianco alla pira con la rivoltella in mano. La tunica da prete ondeggia mossa dal vento, gli si vedono i coglioni penzolare. Assassino sconcio, assassino senza dignità. Tiene il crocefisso ben in vista, puntato verso il nemico. Farfuglia stupidaggini da caserma, il suo sguardo manca d'espressione. Come un mentecatto, grato al mondo della sua mancanza (Bertante ed. 2019: 269).

La stessa dinamica spicca in Ammaniti e Longo. Il culto della "Picciridduna", una misteriosa adulta che, si vocifera, riesce a guarire chi viene contagiato e ha permesso la ricostituzione di una nuova comunità lontano, da qualche parte (Ammaniti ed. 2015: 55), serpeggia fra i bambini sopravvissuti di *Anna* e li porta ad aggregarsi in massa per compiere rituali di espiazione collettiva. Come consueto nel recupero postmoderno e a-gerarchico

che Ammaniti fa dei materiali *pop* (canzoni, memorie cinematografiche, tratteggi fumettistici), e più in generale nel riuso di prodotti industriali e culturali della tarda modernità nelle storie post-catastrofiche occidentali (su questo rimando a Sturli 2022), l'apparizione della Picciridduna in una scena cruciale del romanzo è annunciata con le musiche di Amedeo Minghi e Mina. Le 'canzonette' nel contesto distopico del romanzo sono da un lato, per i bambini, alla stregua di litanie sacre, e ai lettori rivelano un sottotesto grottesco che ci preannuncia chi sia, esattamente, la Picciridduna. La sua annunciazione alla folla di bambini, gestita dal servizio d'ordine dei "bambini blu", ha i crismi di una messa, che dovrebbe lavare le macchie dei sopravvissuti (non solo metaforiche: la peste del libro si manifesta con punti rossi sulla pelle). Questo finché la falsa divinità della santona non viene smascherata dallo sguardo esterno di Anna, la quale assiste al rito mescolata fra la folla mentre cerca Astor. Del resto, converrà ricordare che, se pure Anna non crede in alcun Dio riconosciuto, le sue azioni nel libro sono ispirate dai moniti che la madre le ha rivolto prima di morire, esposti nei lunghi *flashback*[8]: le regole stabilite dal genitore su come comportarsi, come prendersi cura del fratello e come affrontare le sfide della vita adulta sono scritte nel "quaderno delle Cose Importanti" (Ammaniti ed. 2015: 69-71), inteso senza alcuna ironia come un postmoderno testo sacro a cui Anna si affida con devozione una volta che gli dèi (in questo caso gli adulti) hanno abbandonato il mondo. Grazie a questo bagaglio di conoscenze, la Picciridduna viene svelata dallo sguardo di Anna come una specie di creatura ibrida e blasfema, un'adulta-bambina coi segni dell'idiozia, reclutata dall'esercito dei bambini blu per scopo di lucro, o forse, ancora peggio, per illusione:

> Anna si chiese perché la Rossa avesse risparmiato la Picciridduna. Forse perché era mezzo uomo e mezza donna. Di sicuro non era un vero Grande.
>
> *Non salverà nessuno. Nemmeno se stessa.*
>
> Un sorriso amaro si formò sulle labbra della ragazzina mentre tutti, impazziti, si lanciavano sul carro cercando di toccare l'essere deforme, ma i blu li respingevano a bastonate (Ammaniti ed. 2015: 157-8).

Similmente, in Longo il principale antagonista è un santone crudele di nome Richard, che gestisce una comunità di adepti violenti che praticano lo schiavismo, l'omicidio e lo stupro: è lui a tenere prigionieri presso il suo accampamento Leonardo e i due figli, prendendo Lucia come sua concubina e causandone la gravidanza. Inequivocabilmente, ci viene presentato

come un messia rovesciato, che punta su una generica *allure* sacrale per mantenere sottomessi i suoi fedeli:

> L'uomo si fermò e rimase a fissare con un sorriso benevolo le nuche dei due penitenti. Leonardo capì che era lui, Richard.
>
> È Cristo, pensò, o qualcuno che fa di tutto per somigliargli.
>
> Vestiva un saio chiaro di tela grezza e calzarti di pelle. I lunghi capelli di colore castano e la barba di qualche giorno completavano l'effetto ieratico della sua figura (Longo ed. 2022: 219-20).

Sebbene in un primo momento Richard venga descritto come "il Cristo di questo tempo" (Longo ed. 2022: 235), ideale in un'epoca di cecità collettiva, la sua sconfitta passa per la progressiva presa di coscienza di Leonardo. Resistente al suo fascino, l'"uomo verticale" durante la sua lunga prigionia riesce a forare il velo dell'apparenza ieratica di Richard e arriva a vederlo per ciò che davvero è: un falso profeta, "un animo mediocre vestito di piume", impuro ("la bassezza e la paura erano evidenti come lo è una goccia d'olio in uno specchio d'acqua", Longo ed. 2022: 269). A quel punto, può finalmente affrontarlo sul suo stesso terreno e batterlo col suo coraggio. Visto che uno dei riti a cui Richard sottopone i suoi prigionieri consiste nel metterli a coppie l'uno di fronte all'altro e costringerli a scegliere se tagliarsi un dito o uccidere chi hanno di fronte, Leonardo accetta la sfida: salvo, nel mezzo di questa versione primitiva della *roulette* russa, alzare la posta fino a far saltare il tavolo.

> Leonardo posò l'ascia sul tavolo e guardò la propria mano abbandonata nel sangue. Sentiva l'elettricità risalire lungo il braccio e formare attorno al copro un cerchio dentro il quale si sentiva protetto quanto mai lo era stato. Avvertì che il padre e la madre erano con lui, e anche quel fratello morto all'età di tre mesi, di cui la madre gli aveva parlato una volta soltanto. Un bambino che non era lui, ma che era a lui molto simile, e che d'ora in avanti non si sarebbe più sentito solo. Poi si ricordò di Richard.
>
> Posò l'ascia sulla scrivania e, raccolta con la destra la mano mozzata, gliela gettò in grembo. L'uomo fece per alzarsi, ma i suoi occhi si rovesciarono all'indietro e svenne urtando la testa contro il bordo del tavolo. Leonardo ne osservò il corpo accartocciato sul pavimento (Longo ed. 2022: 292-3).

Non può sfuggire il sottotesto religioso della scena. Disposto a sacrificare una parte importante di sé stesso pur di salvare la sua famiglia, Leonardo ha sconfitto Richard dimostrando che la sua fede è più forte,

attraverso un gesto di netta eco evangelica: sia in Matteo 18, 6-10 sia in Marco 9, 42-49 Gesù ammonisce che, se la propria mano dà scandalo, è meglio tagliarla che entrare con due mani nel fuoco inestinguibile della Geenna. Con gesti simili, le ultime persone palesano il recupero di una religiosità sincretica e provvisoria, via di una salvezza collettiva che viene suggerita qui come in molti altri romanzi della categoria. In Ammaniti, Anna riesce a smascherare l'inganno della Picciridduna, recupera il fratello e, nel finale del romanzo, li vediamo indossare delle scarpe da ginnastica Nike: per via del consueto rimescolamento fra *pop* e sacrale, i due credono su ispirazione di Pietro che le scarpe possano renderli immuni alla pestilenza (Ammaniti 2015: 119-20). Ma il finale del romanzo li vede camminare verso l'orizzonte indossando una scarpa per uno, davanti a un volo di farfalle nere: simbologia diretta del messaggio edificante che, seppure ignoriamo il destino di Anna e Astor, dobbiamo imparare che nessuno può salvarsi da solo, e forse l'avvenire delle ultime persone riserva una speranza di rinascita[9]. Rinascita che, a chiudere il cerchio del mio discorso, in queste storie è spesso tutt'altro che metaforica e sta a significare che le ultime persone non sono tali in tutti i sensi della parola. Uno *step* decisivo della formazione di Anna, cioè la cattura e l'uccisione di un polpo che quasi la porta ad annegare nel mare di Cefalù, coincide con le sue prime mestruazioni (Ammaniti ed. 2015: 192-5) e l'ingresso nella fase dell'adolescenza che, come noto, è la soglia privilegiata di tutta l'opera di Ammaniti: se è diventata fertile e non ha ancora contratto la Rossa, forse nel futuro oltre la fine del libro si potrà perpetuare la specie. In *L'uomo verticale* la gravidanza e il parto di Lucia, portato a termine in un luogo riparato in cui finalmente Leonardo e i suoi riescono a vivere in pace, lava via il trauma della violenza e annuncia la fine della guerra permanente. La trasformazione di Nina da bambina inesperta a giovane donna passa per il concepimento di un bambino con Alessio. Dopo aver sconfitto Fosco e i suoi predoni per la riconquista di Piedimulo, Nina ritorna nei boschi e la sua sparizione le permette di venire elevata a figura sacra, guerriera e madre. La sua divinizzazione mostra in modo eloquente il tipo di ritorno alla natura e a una dimensione ecologica persino primitiva che Bertante, in *Nina dei lupi*, indica come strategia di sopravvivenza. Per questo il finale si dispiega nei toni di una leggenda sacra:

> Passarono altri inverni, fiorirono altre primavere.
> A decine, e poi ancora.
> Le leggende si unirono nel mito.

> In tutte le vallate sopra al grande lago si raccontava la storia della bambina che divenne donna, crescendo sola tra le bestie selvagge.
>
> La giovane sposa del Fondatore che allevò il figlio nel ventre della Montagna Scura e che ne fece un uomo vigoroso e invincibile [...] Si diceva che governasse interi branchi di lupi, che sapesse parlare con tutte le bestie della montagna, quelle nuove e quelle antiche. Che guarisse con le erbe, con le mani, con il respiro e con parole misteriose. Che conoscesse le antiche parole dei poeti, la lingua segreta delle creature dei monti, dei laghi, dei fiumi e della foresta, ritornate alla luce dopo un lungo sonno. Che cavalcasse la caccia selvaggia nelle notti di Tramontana Nera, tenendo lontane le ombre perdute e gli spiriti nefasti (Bertante ed. 2019: 284-5).

3 Gli ultimi sono i primi

Proviamo quindi a fare una sintesi che costituisca solo un punto di partenza per future analisi su un campione più ampio di testi italiani contemporanei. Sebbene la lotta per la sopravvivenza sia teoricamente la benzina del motore narrativo di queste storie, è tracciata una linea netta fra la nuda vita della anti-comunità dei nemici e un'esistenza significativa dei protagonisti (resa tale da istanze post-secolari, nel filo interrotto di una tradizione religioso-letteraria che ho cercato di mettere in luce). Le storie delle ultime persone in questo senso si distaccano dalla tradizione otto-novecentesca di questo sotto-genere: non sono racconti di isolamento, disperazione, morte, sparizione; i loro tratti narrativi scivolano spesso nell'intrattenimento, mentre le componenti speculative e saggistiche sono espunte; infine, l'atto di pensare l'umanità alla sua fine è una spinta per concepire un nuovo inizio, una biblica palingenesi che apre all'idea di nuova comunità. Sono insomma esperimenti con l'etica, i cui dilemmi, è stato notato, sono discutibili con più facilità tramite i casi particolari delle ipotesi narrative fantascientifiche o realistiche che tramite la sistematizzazione astratta del pensiero[10]. Le considerazioni di Danowski e Viveiros de Castro in questo senso inquadrano l'orizzonte di pensiero delle ultime persone contemporanee, che con argomenti altrettanto validi potrebbero essere definiti 'prime persone' (del mondo a venire):

> Parlare della fine del mondo non significa parlare della necessità di immaginare un nuovo mondo al posto di quello presente, ma un nuovo popolo; il popolo che manca. Un popolo che crede nel mondo e che lo dovrà creare

> con ciò che gli lasciamo del mondo (Danowski, Viveiros de Castro 2017: pos. 2993 di 3502).

Le apocalissi laiche che si raccontano non sono giudizi conclusivi, come filologicamente l'Apocalisse è stata, ma situazioni di crisi sistemica che portano a ridiscutere l'essenziale e il superfluo nelle forme di vita odierne. Nonostante le ambientazioni, loro ottica è riformatrice, non ha il radicalismo o il nichilismo di alcune correnti estreme del pensiero ecologico contemporaneo come l'Estinzionismo nella concezione Knight e il Primitivismo di Zerzan (per una sintesi, utile Meschiari 2020). Quindi, se le storie delle ultime persone smuovono la sensibilità dei contemporanei, è anche in virtù di una tensione all'autenticità e a una pratica ecologica di rispetto del mondo circostante e degli altri: tensione che nella rappresentazione realistica del mondo è percepita come impossibile. La semplificazione rappresentativa delle storie delle ultime persone non avrebbe solo una funzione riformatrice e consolatrice: sarebbe piuttosto una darwiniana "forma di esonero"[11], una maniera di scomporre ed essenzializzare alcuni aspetti problematici della realtà, ormai irrappresentabile come intero. In tale ottica, le ultime persone sono una maschera di noi stessi, una costruzione sociale alternativa della realtà che ci troviamo a conoscere (su questa nozione cfr. il classico studio di Berger, Luckmann 1969), e stilizzano aspetti nascosti che per lo spazio di una storia sono portati dallo sfondo al primo piano: non troppo lontano da come, se è lecito il cortocircuito, l'opera lirica ha teatralizzato su scenari esotici, improbabili intrecci erotici e personaggi senza troppe ombreggiature psichiche i turbamenti e le passioni degli spettatori. Gettandoci in un mondo cui tutto quanto c'è di superfluo o di disorientante è stato rimosso, la letteratura delle ultime persone funziona come una via simil-esistenzialista e pseudoreligiosa alla reinterpretazione di noi stessi come mortali e terrestri. È un "universo simbolico" (Berger, Luckmann 1969: 138-ss.) che ci rimette finalmente davanti all'imminenza rimossa della morte, indicando, con licenza di fantasticare sul peggiore dei mondi possibili, come dobbiamo costruire socialmente la realtà: solo così potremo restare vivi, e umani, più a lungo che riusciamo.

Note

1 I libri di cui mi occuperò sono stati tutti ristampati più volte, quelli di Longo e Bertante oggetto di nuove edizioni a pochi anni dalla prima. Infatti, saranno citati dalle riedizioni 2022 e 2019, rispettivamente per Einaudi e Nottetempo.

2 La miniserie televisiva di *Anna*, scritta e diretta da Ammaniti stesso sulla base del suo romanzo, esce nel 2021 per Sky Italia; il film di *Nina dei lupi* è attualmente in produzione e la sua uscita, per la regia di Antonio Pisu, è prevista per la fine del 2023.

3 "Gli scrittori che hanno letto e rielaborato la Bibbia nel XX secolo [...] hanno quasi costantemente dubitato e negato. Nei casi più interessanti, lo hanno fatto come il testo biblico richiede, cioè assumendone le aporie non nella chiave logica della contraddizione, ma in quella filosofica di un 'pensiero del limite': è in questa dimensione, cioè come integrazione discorsiva o problematizzante di istanze culturali e letterarie tipiche del XX secolo, che la parola biblica forgia contenuti e forme di scrittura" (Gentili 2016: 11).

4 "I dotti dicono che il termine religione potrebbe avere due fonti o origini [...] vorrebbe dire riunire, raccogliere, rilevare, percorrere o rileggere. Ma non dicono mai quale termine sublime la lingua contrappone al religioso, per negarlo: la negligenza. Chi non ha religione alcuna non deve dirsi ateo o miscredente ma negligente. La nozione di negligenza fa capire il nostro tempo" (Serres, ed. 1991: 65).

5 "Nelle case del paese dio era stato dimenticato, come tante altre cose che prima della Sciagura sembravano indispensabili" (Bertante ed. 2019: 30).

6 "Lucia allungò le gambe posandogli i piedi in grembo. Leonardo glieli prese fra le mani. Gli parve la prima cosa bella che faceva da molti anni a quella parte" (Longo ed. 2022: 106).

7 Prendendo un'edizione commentata affidabile della Bibbia, lo troviamo scritto in modo inequivocabile: "Il libro dell'*Esodo* contiene i cardini della fede, dell'identità e della vita d'Israele: il Signore, mediante Mosè, rivela il proprio Nome al popolo; fa sperimentare la propria presenza nei 'segni' forti contro l'Egitto e nella salvezza al Mar Rosso. La celebrazione della Pasqua permette a ogni generazione di Ebrei di rivivere e riappropriarsi della liberazione dalla schiavitù. Mediante l'alleanza al Sinai, Israele diviene il popolo di Dio, con l'impegno di osservare la legge. Nella tenda innalzata da Mosè, Dio abita in mezzo al suo popolo" (Bibbia, ed. 2008: 81). Ma si veda anche la riflessione di Frye: "I racconti della creazione e dell'esodo nel Pentateuco rientrano in un contesto di legge – la prescrizione di certe forme di azione – [...] L'obbedienza alla legge rende la vita di una persona una serie prevedibile di condizioni che si ripetono: pace, prosperità, libertà. Anche la disobbedienza alla legge rende la vita una serie di sciagure a ripetizione: conquista, schiavitù, miseria, come nel libro dei Giudici" (Frye, ed. 2018: 117).

8 Se questa non è la sede per sviluppare il ragionamento, pure va notato che le surdeterminazioni cristiane costellano molte opere di Ammaniti con puntiglio didascalico: nella vicenda di *Io non ho paura* (2001) l'autore suggerisce una lettura della salvezza del prigioniero Filippo da parte di Michele Amitrano come versione postmoderna e infantile dell'episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro (cfr. l'incubo *horror* di Michele in Ammaniti 2014: 42; 79-85); in *Come Dio comanda* (2006) il riecheggiamento è forte sin dal titolo.

9 Non è superfluo notare, a riguardo, che il finale aperto del libro nella serie televisiva viene riscritto da Ammaniti nei termini di un lieto fine: i due bambini trovano altri sopravvissuti, immuni dalla pestilenza, e si suggerisce che la vita ricomincerà.

10 "Le narrazioni della catastrofe funzionano non solo come fantasia dell'implosione del reale, bensì come esercitazione della politica dell'emergenza. Esse rendono pensabile e accettabile ciò che nella normalità non è né eticamente sostenibile né politicamente giustificabile. Il momento del disastro sospende il carattere vincolante dei nostri valori etici, nonché i principi del consenso politico di base" (Horn 2021: 43). Cfr. anche Zapf 2016.

11 Il significato di questa espressione si trova in Cometa: "Sappiamo [...] che ogni forma di compensazione culturale, tecnologica come estetica, finisce per aumentare il 'disagio' che proviamo al cospetto di una civiltà troppo complessa perché un singolo individuo possa sopportarla e dominarla. Ricorrere a forme di 'esonero', anche e soprattutto estetiche, significa sottrarsi al peso della realtà, agli oggettivi pericoli che l'ambiente e i nostri conspecifici rappresentano e, non da ultimo, alle reti di significati che noi stessi ci siamo costruiti intorno" (Cometa 2018: 232).

Bibliografia

Ammaniti, Niccolò (2014), *Io non ho paura*, Torino, Einaudi.

—, (2015), *Anna*, Torino, Einaudi.

Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (ed. 1969), *La realtà come costruzione sociale*, trad. it. di Marta Sofri Innocenti e Alessandro Peretti, Bologna, Il Mulino.

Bertante, Alessandro (2019), *Nina dei lupi*, Roma, Nottetempo.

Bibbia (ed. 2008), *La sacra Bibbia*, ed. a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Bologna, UELCI.

Byron, George (ed. 1986), *Pezzi domestici e altre poesie*, ed. e trad. it. di Giovanni Dapino, Torino, Einaudi.

Cometa, Michele (2004), *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, duepunti.

—, (2018), *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci.

Cronon, Wiliam (2015), *The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature* in *Ecocriticism. The Essential Reader*, ed. Ken Hiltner, Londra e New York, Routledge: 101-19

Danowski, Deborah; Viveiros de Castro, Eduardo (ed. 2017), *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, trad. it. di Alessandro Lucera e Alessandro Palmieri, Roma, Nottetempo (Kindle ed.).

Deren, Jennifer (2017), "Revolting Sympathies in Mary Shelley's *The Last Man*", *Nineteenth-Century Literature*, 72, 2: 135-60.

Frye, Northrop (ed. 2018), *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, trad. it. di Giovanni Rizzoni e revisione di Simona Plessi, presentazione di Piero Boitani, Milano, Vita e Pensiero.

Elmer, Jonathan (2009), "'Vaulted Over by the Present': Melancholy and Sovereignty in Mary Shelley's *The Last Man*", *Novel: a Forum on Fiction*, 42, 2: 355-9.

Fisher, Mark (ed. 2017), *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. di Vincenzo Perna, postfazione di Gianluca Didino, Roma, Minimum Fax.

Gentili, Sonia (2016), *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci.

Gillet, Jean (2004), *Du dernier au premier homme: Le Brouillage des signes dans l'épopée de Grainville*, in *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, ed. Judith Labarthe, Bruxelles, Peter Lang, 113-27.

Guise, René (1983), *Les romans du 'fin du monde': le problème de la mort collective au XIXe siècle*, in *La mort aux toutes lettres*, ed. Gilles Ernest, Nancy, Presses Universitaires de Nancy: 172-5.

Habermas, Jürgen (2008), "Notes on Post-Secular Society", *New Perspectives Quarterly*, 25, 4: 17-29.

Horn, Eva (ed. 2021), *Biopolitica della catastrofe. Comunità di sopravvivenza, immaginario della catastrofe climatica e politiche della sicurezza*, trad. it. di Raffaele Scolari, Milano-Udine, Mimesis.

Lino, Mirko (2014), *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere.

Longo, Davide (2022), *L'uomo verticale*, Torino, Einaudi.

Luckhurst, Roger (2017), *From Scientific Romance to Science Fiction: 1870–1914*, in *Science-Fiction: a Literary History*, ed. Roger Luckhurst, Londra, The British Library: 44-71.

Luperini, R., Ginzburg, A., Cataldi, P. (2011), "Cormac McCarthy, *La strada* (2006), *Allegoria*, XXIII, 63: 173-208.

Malvestio, Marco (2021), *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Roma, Nottetempo.

Mariani, Maria Anna (2022), *Italian Literature in the Nuclear Age. A Poetics of the Bystander*, Oxford, Oxford University Press.

Meschiari, Matteo (2020), *Visioni della fine. Cosmologia Cosmopoiesi Cosmopolitica*, in *L'uomo e il cosmo nella storia. Paradigmi, miti, simboli*, Atti del Convegno Internazionale, Palermo, 18-20 settembre 2019, ed. Ignazio E. Buttitta e Antonino La Barbera, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 77-81.

Mussgnug, Florian (2015), "Apocalyptic Narcissism and the Difficulty of Mourning", *Between*, V. 10: 1-17.

Paley, Morton D. (1991), "'Le dernier homme': The French Revolution as the Failure of Tipology", *Mosaic: an Interdisciplinary Critical Journal*, 24, 1: 67-76.

Scaffai, Niccolò (2016), *Mondi sconosciuti: ecologia e letteratura*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, ed. Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016: 17-35.

Serres, Michel (ed. 1991), *Il contratto naturale*, trad. it. di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli.

Shelley, Mary (ed. 1997), *L'ultimo uomo*, trad. it. di Chiara Zanolli e Laura Caretti, presentazione di Laura Caretti.

Simonetti, Gianluigi (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

Sturli, Valentina (2022), "Catastrofi ecologiche e tecnologiche: i paesaggi e gli oggetti straniati nelle post-apocalissi contemporanee", *Status Quaestionis*, 22: 393-411.

Suvin, Darko (1979), *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New York, Yale University Press.

Wagner-Lawlor, Jennifer A. (2002), "Performing History, Performing Humanity in Mary Shelley's *The Last Man*", *Studies in English Literature 1500-1900*, 42, 4: 753-80.

Zapf, Hubert (2016), *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*, New York, Bloomsbury.

Zonch, Marco (2023), *Scritture postsecolari. Ipotesi su verità e spiritualità nella narrativa contemporanea*, Firenze, Cesati.

Lorenzo Marchese è ricercatore in Letterature comparate presso l'Università di Palermo, dove insegna Letteratura italiana contemporanea per Scienze della comunicazione. In precedenza, ha insegnato e svolto ricerche presso l'Università dell'Aquila e l'Università di Chieti-Pescara. Ha lavorato come traduttore dall'inglese e dal francese (Bompiani, Minimum Fax) e come consulente editoriale per la casa di produzione cinematografica Cattleya. Collabora con la pagina culturale del «Tirreno» e con varie testate cartacee e digitali. Ha pubblicato gli studi in volume L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo (Transeuropa, 2014) e Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction? (Quodlibet, 2019). Fra i suoi argomenti di ricerca figurano le forme narrative di confine fra storiografia e finzione nel panorama internazionale (autofiction, non-fiction, biofiction), l'intersezione fra narrativa e sapere filosofico nel romanzo-saggio italiano e straniero, lo studio tematico e formale di alcuni autori del Novecento italiano (Primo Levi, Cesare Pavese, Guido Piovene), l'ecologia letteraria. | Lorenzo Marchese is assistant professor in Comparative literature at University of Palermo, where he teaches Contemporary Italian Literature for Media Studies. He has previously taught and conducted research at University of L'Aquila and University of Chieti-Pescara. He worked as a translator (English-French > Italian) and as an editorial consultant for the Italian movie production company Cattleya. He writes for the culture section of the daily newspaper «Il Tirreno», as well as for several journals and magazines. He has published the books *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* (Transeuropa, 2014) and *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* (Quodlibet, 2019). Among his research topics there are the narrative forms between fact and fiction (*autofiction, non-fiction, biofiction*), the crossing between philosophy and narration in the novel-essay, the formal and thematic study of selected Italian writers in 20th century (Primo Levi, Cesare Pavese, Guido Piovene), the issues of literary ecology.

SigMa
7/2023
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

Varia

a cura di | edited by Angela Di Benedetto • Iacopo Leoni • Savina Stevanato

Associazione Sigismondo Malatesta

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

Ex-stasis and Acting Methods

Eisenstein and Ignacio de Loyola's *Spiritual Exercises*

Fabiola Camuti
ArtEZ University of the Arts, The Netherlands

Abstract

This paper addresses the in-depth study and interest of Sergei Mikhailovich Eisenstein in Ignacio de Loyola's *Spiritual Exercises*, related to the Jesuit practice. It demonstrates that Eisenstein not only calls upon Loyola's teaching in his theorization of pathos and ecstasy, but that he especially does so also to draw upon specific characteristics of well-known and established Western theatre acting methods. This second reference is mostly unknown to the Anglophone speaking academic field because of the lack of English translations of the specific essay in which Eisenstein constructs his parallelism between the Jesuit exercises and the work of the Stanislavskian actor. In fact, in the official English edition of Eisenstein's writings this specific passage, which is present in the Italian publication, was left out because of editorial choices. The paper aims at underlining the importance of Eisenstein's interests in the Jesuit spiritual traditions in outlining the idea of the practice of acting as an attraction in his theorisation of montage.

Keywords

Eisenstein, Loyola, Spiritual exercises, Meditation, Acting methods

1 Preamble

This paper addresses an example of contamination between meditative and performative practices, rooted in the tradition of the work of the Theatre Reformers of the Twentieth century and their development of Western actors training[1]. It examines the in-depth study and interest of Sergei Mikhailovich Eisenstein in Ignacio de Loyola's *Spiritual Exercises*. Drawing a parallel between these two names and including them in a comparative analysis might seem to be at least curious, if not even antinomic. But in fact, despite the peculiar distance of theories and practices, as Martin Lefebvre pointed out, "Sergei Eisenstein, the fervent Bolshevik, calls upon the Catholic mysticism of Ignatius of Loyola to explain his ideas about pathos and ecstasy" (2000: 349). Moreover, as I shall demonstrate, he does so also to draw upon specific characteristics of well-known and established Western theatre acting methods. Eisenstein recalled

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.v0i7.10521 | 241-256

the Loyolan practice twice in his writings. The best-known reference to Loyola can be found in his book *Nonindifferent Nature* (ed. Marshall 1987), on which Lefebvre himself conducted his analysis. The second reference, less known to the Anglo-Saxon speaking world for lack of English translations, appears in an essay that, together with other texts, focuses on his montage theory. However, closely looking at his personal history one should not be completely surprised by the interest of the Russian film director in such spiritual practices. Although not overtly, for obvious political reasons, many members of the intellectual class within the Soviet context were very much interested in mysticism and occultism, and in some cases to such an extent that they gave rise to real Gnostic circles (Glatzer Rosenthal 1997: 273-97). In this specific case, the interest in the concept of Gnosis led Eisenstein to analyse the methods of prayer, meditation, and contemplation belonging to the Christian Jesuit tradition.

2 Ignacio de Loyola's *Spiritual Exercises*: a brief introduction

In the attempt of summarizing the important events of Ignacio de Loyola's life and work, we have to take into account few significant dates. After his conversion in 1521, while he was convalescing because of several injuries due to his involvement in the battle in defence of the city of Pamplona from the French attack, in 1522 Ignacio started to write the first notes to his future *Spiritual Exercises* (Broderick 1998: 55-58). During his years of pilgrimage, he continued to practice and to direct the *Exercises,* adding rules and indications. The practice of the *Exercises* directed by Ignacio became popular and more and more appreciated since 1534, when he founded the Company of Jesus, which later became the Society of Jesus, a new religious order, mobile and different from traditional monastic life. In 1541 he started to write the *Constitutions for the Society of Jesus*, also known as the Jesuit order. Few years later, in 1548, Pope Paolo III Farnese officially approved and allowed the publication of the *Spiritual Exercises*. Ignacio de Loyola directed the Society of Jesus until his death in 1556.

Even if at a first sight and reading the *Spiritual Exercises* might appear as a little more than a series of notes and indications for directors and exercitants, the book actually marks and represents a crucial turning point

in Catholic spirituality and its history. In fact, in addition to being undoubtedly the basic text of Jesuit spirituality, the *Exercises* have been studied and adopted by many other religious orders and also used in numerous both clerical and secular retreats. Nonetheless, the writing unquestionably presents itself as a handbook, rather for directors than for retreatants, that essentially consists in a specific pattern of reflective meditation or contemplation, related to a series of "Introductory Observations", "Additional Directions", "Rules", and "Notes". The main aim of the *Exercises* is to provide a set of experiences such as meditation, contemplation, periods of discernment, and to enable the retreatants to overcome their disordered inclinations (Haight 2010: 170). In order to achieve the complete course of the *Exercises*, the exercitant has to spend four or five hours of intense prayer a day for almost a month, precisely twenty-eight days. The whole cycle lasts four weeks, each of which with a specific and distinctive purpose. The first week, known as the "purgative" way, is related to the act of purification of the soul and consists in "a period of conversion from a life of sin to one of observance of God's commandments." The second week corresponds to the classical spiritual notion of the "illuminative" way. It represents a further step of the exercitant, who evolves from "mere observance of the commandments to a life of generous service" (Dulles 2000: xvii). In the traditional mysticism both the last two weeks correspond to the "unitive" or "perfective" way. In fact they are characterized by an intimate union with God, and respectively by a moment of "mystical identification with Christ's suffering", in the third week, and a "period of joyful communion with the risen Christ", in the fourth week (xviii). The path of the *Spiritual Exercises* is defined as a continuous, relentless searching character that, as Haight points out, "should not be reduced to the desire to know God's will in the case of a decision to be made or a general reform of life. The search may be […] a search for meaning itself" (2010: 169). The search is indeed related to a wider concept of significance and knowledge that allows a deeper clarity about one's own life, going beyond the mere relation to God. The *Exercises* can be considered and studied not only from a religious point of view, on the basis of Christian spirituality, but also and above all as an awareness practice that can transcend its own religious, Christian connotation. As stated by Dulles in the "Preface" to the *Exercises*:

> [a]lthough written for retreatants, *The Spiritual Exercises* is much more than a manual for retreats. It is the distillation of the spiritual wisdom of one of the great masters of practical life. The book can be used,

> for example, as a school of prayer. With the utmost conciseness, Ignatius sets forth a great variety of methods. Within the text of *The Exercises*, we find considerations, meditations, contemplations, and applications of the senses (Dulles 2000: xxi).

3 Eisenstein and Loyola in the Nonindifferent Nature

So, the question then arises: what did Eisenstein find in the spiritual practice of the Jesuit order that interested him so much as to connect it to his theorization of filmic montage? Martin Lefebvre outlines an accurate and interesting analysis of Eisenstein's fascination with Loyola's theory and practice. In fact, basing his observations on the *Nonindifferent Nature*, the author reconstructs the relationship between Eisenstein's fundamental notions of "pathos", "organicity", and "ecstasy" and the concepts of "memoria" and "imaginicity" applied to the *Exercises*. According to Lefebvre, to establish such a connection, we must underline the role played by memory in Loyola's mysticism. In fact, the ecstatic form of spirituality proposed by Loyola is not just a form of ascetic practice; it rather constitutes a sort of mnemonic device necessary to develop the right moment of imaginicity that exercitants must enter to fulfil their meditative and contemplative state (2000: 354). Memory, in fact, as Pierre-Antoine Fabre states, is constantly invoked all over the course of the *Exercises*; "[i]t nourishes all representations, it always inhabits the composed places, it bails out the senses, it invades the theatre of imagination […] and turns contemplation into a web of secret memory" (1992: 89 in Lefebvre 2000: 354). Memory, then, and the "imaginistic" practice are both part of the four-week cycle of *Exercises* and they both work for the fulfilment of the ecstatic process. Images, in fact, are necessary to purify the exercitant's memory and imagination, so that they can be later replaced by purified images mainly associated to biblical episode, thus creating the setting for a new *memoria*, as a point of departure for the process of *Imitatio Christi*. In his study, Lefebvre clearly shows the initial critical approach of Eisenstein's analysis towards Loyola, especially with respect to the identification, not at all surprising and actually inevitable, of a strong religious interpretation of the mystical experience. However, notwithstanding the Christian characterization, this mystical, or better ecstatic, process can be useful, and this was precisely Eisentein's application aimed at unravelling

the relationship between pathos, organicity, ex-statis, once the role of images and imagination in the construction of a rebuilt *memoria*, as the centrepiece of the compositional principle, is recognized[2]. In the exposition of his theory of imaginicity (*obraznost*), outlined in two of his most important essays, namely "Montage 1937" and "Montage 1938", Eisenstein also articulated that, in their representational filmic acceptation, images are probable of being received only and if in relation with other images in a montage sequence (Eisenstein, ed. Glenny & Taylor 2010b: 11-58, 296-326). This process of composition is what allows mental associations to arise within the spectator's mind. Those associations by means of emotions, thoughts and ideas, are connected with the capacity of recalling a personal *memoria*. In this process of association, the Eisensteinian spectator becomes the counterpart of the Loyolan exercitant. In fact, as the implicit aim of the *Exercises* is to enable the exercitant to use images and imagination in order to construct a *memoria* related to the biblical episode, so, in Eistenstein's theory, the spectatorial subject is defined "according to the power of memory and [...] [his/her/their] ability to project images onto the 'inner cinema' of the soul or mind" (Lefebvre 2000: 361). The role of the film director as that of the Director of the *Exercises* is to make it possible to happen, by using a rhetorical device, following the "laws by which nonartificial phenomena – *organic* natural phenomena – are structured" (Eisenstein, ed. Marshall 1987: 12). In the attempt to conceptualize the spectator's inner experience, Eisenstein refers to the previously mentioned notions of pathos and ecstasy. Considering the latter, it seems quite clear that especially this concept led Eisenstein's attention to the ecstatic experience described by Ignacio de Loyola. Eisenstein's concept of ecstasy, in fact, must be understood in its etymological sense of ex-stasis, by means of being beside oneself, and such a state can be achieved only through the reception of a "pathetic" composition. Such composition was defined by Eisenstein as "a construction that primarily serves as an embodiment of the author's relation to the content and at the same time forces the viewer also to relate to this content." It is then the "pathetic" effect, or better "the effect of the pathos of a work [that] consists in bringing the viewer to the point of ecstasy" (1987: 27-28).

4 The *Exercises* as psychophysical technique for the actor

As I have already mentioned, there is another essay in which Eisenstein does not only recall Ignacio de Loyola's ecstatic mysticism to better define his theory of the filmic composition, but also employs the *Exercises* as a psychophysical technique to define acting methods. The study of Lefebvre, albeit accurate and thorough, does not render the completeness and complexity of the whole comparative analysis of these different practices. This incompleteness might derive from the lack of available sources, or more specifically, from the omission of crucial writings within the English translation of Eisenstein's work. In studying the connections, interactions, and contaminations between spiritual and mystical traditions and acting theories and practices, it seems important, if not necessary, to point out that the decision of keeping this specific relationship unattested represents at least a missed opportunity. Eisenstein had clearly connected the *Spiritual Exercises* not merely with a general theatre technique, but precisely with one of the best known and established acting methods of the Twentieth century, that is Stanislavsky's system. In the official English edition of Eisenstein's selected works there are only two references to his essay on Stanislavsky and Loyola, i.e. in the introductory note and in one footnote in which the editors declare their choice of cutting a particular passage from Eisenstein's manuscript. To my knowledge, this passage is not available in any other English translation. In the "Note on Sources":

> It [the essay *Tolstoy's 'Anna Karenina' – the Races*] could have been followed by 'Stanislavsky and Loyola' but we chose to exclude this on grounds of both the length of the volume overall and the fragmented state of this particular part of the manuscript (Eisenstein, ed. Glenny & Taylor 2010b: xi).

A similar statement is present in footnote 150 to Chapter Five:

> The section "The Exercises Of Stanislavsky and Loyola", which is assumed to belong at this point, has been omitted from this edition for reason of space (146).

It goes far from the scope of this paper to elaborate on a philological analysis of the different translations of Eisenstein's work. In this context, I will rather show how this omission can be considered as a missed opportunity to provide a better, broader, and more complex framework of Eisenstein's revolutionary notion of montage. In fact, it is not by chance that precisely this text has been included in an important Italian study

on the Twentieth-century theatre, such as *Civiltà teatrale nel XX secolo* (1986), edited by theatre historians Fabrizio Cruciani and Clelia Falletti, who present theatre theories and practices, problems and perspectives. The authors refer to Eisenstein's essay, included in the 1985 Italian translation of his works, edited by aesthetics scholar Pietro Montani. The title of the essay is clear and well represents the mentioned comparison: *I metodi dell'attore: Stanislavskij e Ignazio di Loyola, James e Lessing* (*Acting Methods: Stanislavsky and Ignacio de Loyola, James, and Lessing*) (Eisenstein, ed. Montani 1985: 178-201). In this text, Eisenstein discusses the psychophysical and embodied aspects pertaining to both the work of the Stanislavskian actors and that of the Jesuit meditator. He also stresses the importance of the relationship between actions, imagination, and emotion by calling on two other sources and examples who have dealt with such relationship from different points of view. He refers to the work of William James and the Gestalt Psychology and to Gotthold Ephraim Lessing and his reflections on the inner and outer representation of characters in laying down the base for the theories and practices of dramaturgy.

With respect to Eisenstein specific relation to theatre, it is possible to detect further references to Stanislavski's practices and theories. As a matter of fact, Eisenstein, who is mainly known for his revolution of the filmic montage, is also an important figure of the Twentieth-century theatre. His theatrical background characterised his whole life and remained always present and active in his teachings and writings about Meyerhold's biomechanics. Furthermore, in order to define the actor's work and methods, he often specifically made reference directly to Stanislavsky. For instance, in his comparison of the filmic and the theatrical quality of attraction towards the spectator, he mentions Stanislavsky's definition of the actor's task as the recreation of a process instead of the focus on the result[3]. According to Stanislavsky and consequently to Eisenstein, this is what allows the theatre actor to direct the spectator's attention at every step of their actions. In filmmaking, this process is replaced by the montage, which represents a tool, a vehicle that the filmmaker employs in order to create that composition of different sequences, by combining fragments in order to evoke associations within the spectator's mind. To better explain this difference between the theatrical and the filmic techniques, Eisenstein presents as example a scene preceding a fight or an argument. By using not only a long shot but relying on montage, the argument is then introduced in the spectator's perception.

In Eisenstein's words:

> [y]ou are *not seeing the depiction of an argument*: the *image of an argument* is evoked within you; you participate in the process of the image of an argument coming into being, and thereby you are drawn into it as though you were a third participant in the evolving dispute (Eisenstein, ed. Glenny & Taylor 2010b: 135).

For a theatrical scene, which could be defined as a long shot from a singular point of view, this process is carried out by the actor who re-creates a physically real event, while this unfolds in front of the spectator. In this regard, Eisenstein mentions Stanislavsky as follows: "[t]he mistake most actors make is that they think about the result instead of about the action that must prepare it. By avoiding action and aiming straight at the result you get a forced product which can lead to nothing but ham acting" (Stanislavski 1937: 117 in Eisenstein 2010b: 136).

This attention on the process of creation, through the actor's work on the segmentation of the theatrical action, is precisely what led Eisenstein to underline the analogies between the two methods at issue. In fact, Eisenstein's essay starts with a long quote of Stanislavsky's *An Actor Prepares*, and precisely a fragment from Chapter Seven, on "Units and Objectives" (Stanislavski 1937: 111-26). At the beginning of the chapter, Stanislavsky explained one of his most famous apologues: the turkey must be carved into pieces to be eaten. What does Stanislavsky mean with the metaphor of the turkey? And why is it important in Eisenstein's analysis? Let us follow Eisenstein's text and Stanislavsky's quotes[4].

The episode opening the chapter is a semi-comic description of a dinner, in which Stanislavsky uses the image of a turkey, compared to a five-act play, *The Inspector General*, in order to underline the necessity of fragmenting and dividing the play as well as the turkey, in order for them to be accessible.

> "Children!" said he [Shustov, a famous actor in Stanislavky's narration who is in this case hosting the dinner] laughingly, as the maid set a large turkey in front of him, "Imagine that this is not a turkey but a five-act play, *The Inspector General*. Can you do away with it in a mouthful? No; you cannot make a single mouthful either of a whole turkey or a five-act play. Therefore you must carve it, first, into large pieces, like this…" (cutting off the legs, wings, and soft parts of the roast and laying them on an empty plate).

> "There you have the first big divisions. But you cannot swallow even such chunks. Therefore you must cut them into smaller pieces, like this…" and he disjointed the bird still further.
>
> "Now pass your plate," said Mr. Shustov to the eldest child. "There's a big piece for you. That's the first scene."
>
> To which the boy, as he passed his plate, quoted the opening lines of *The Inspector General*, in a somewhat unsteady bass voice: "Gentlemen, I have called you together, to give you a highly unpleasant piece of news."
>
> "Eugene," said Mr. Shustov to his second son, "here is the scene with the Postmaster. And now, Igor and Theodore, here is the scene between the Mayor's wife and daughter."
>
> "Swallow it," he ordered, and they threw themselves on their food, shoving enormous chunks into their mouth, and nearly choking themselves to death. Whereupon Mr. Shustov warned them to cut their pieces finer and finer still, if necessary (Stanislavski 1937: 111-12 in Eisenstein 1985: 178-79).

Eisenstein concludes by underlining the importance of the following sentence of Stanislavsky's text as a fundamental point of connection between the two methods: "'Give it taste,' […] 'by adding 'an invention of the imagination".' 'Or' […] 'with a sauce made of magic *ifs*. Allow the author to present his "given circumstances" (1937: 112). Stanislavsky's apologue, in fact, evoked in Eisenstein's mind another system, related to a completely different field, which however "is not less based on a 'montage' psychology, and moreover, entirely informed by the method of the 'offered circumstances' to obtain the necessary emotional effects and spirit" (Eisenstein 1985: 179). He overtly referred to Ignacio de Loyola's *Spiritual Exercises*. In his analysis, Eisenstein followed two main sources: the text of Alexandre Bron (1925), *Saint Ignace, Maître d'oraison*, and an anonymous edition of the *Exercises* titled *Manrèse, ou les Exercises Spirituels de Saint Ignace* (1911). Comparing the two methods, Eisenstein pointed out that Loyola's spiritual path reveals the guidelines of the psychological influence on human mind, which is of great interest for theatre, when it manages to control personal and emotional life. "What are we trying to obtain?" – stated Eisenstein – "That a high emotional 'reviviscence' can produce the scenic reality of feelings, which in turn might give rise to real and truthful actions and expressions" (1985: 181). In conclusion, he wrote that in some terms the *Exercises*' path is basically the same. These terms depend on how real is the exercitant's way of experiencing the meditation events and tasks.

In fact, relying on *Manrèse* and drawing directly from examples from the *Exercises*, he underlined that, in the ascetic tradition, the Church's whole liturgy involves the devotee in a first-person experience: *"'[w]hat we saw with our own eyes, what we heard with our own ear, and touched with our own hands*: that is what we believe in and preach!'" (Loyola 1911: xv in Eisenstein 1985: 183). More practically, in order to understand the central image of Christian mysteries and, thus, to achieve the role incarnation, Jesuits refer to a specific method: the *meditacion con las tres potencias* (meditation with three power of the soul): "[t]hose three elements are memory, intelligence, and will or love. With memory I remember, with intelligence I examine, with will I embrace" (Bron 1925: 132 in Eisenstein 1985: 183).

The application of this method consists of meditation and contemplation. Eisenstein points out how important it is to avoid the mistake of associating these two moments with passivity or abstraction: "[w]e are actually dealing with a process of extreme activism and incredible concreteness [...] [a process in which] one meditates not 'on' or 'about' a scene from the Gospel. One meditates *the* scene" (1985: 184). At this point of his analysis Eisenstein proposes another fragment of Stanislavsky's text, which provides a clear analogy with the Loyolan principle of "incarnation" of images and the act of "meditating *the* scene", highlighting the importance of a first-person experience. In this part of the text Stanislavsky underlines the necessity for the actor to have what he calls a "super-objective". In other words, an objective that cannot rely only on the actor's intellect but depends on the complete involvement of his physical and emotional being, aimed at creating that moment of truthfulness on stage.

> Can we use a main theme which is merely *intellectual*? No, not a dry product of pure reason. And yet a conscious super-objective, that derives from interesting, creative thinking, is essential.
>
> "What about an *emotional* objective?" It is absolutely necessary to us, necessary as air and sunlight.
>
> "And an objective based on *will* that involves our whole physical and spiritual being?" It is necessary (Stanislavski 1937: 301 in Eisenstein 1985: 184).

According to Eisenstein, in both processes it is possible to find the requirements of the montage of action. In fact, both in the three powers exercise and in Stanislavsky's method, the actor or the ascetic splits and reunifies, according to their interior spiritual forces and external feelings,

through the application of physical sensory organs (Loyola, ed. Puhl 2000: 44-45). Another part of the *Exercises* analysed by Eisenstein concerns the concept of "prelude". In fact, the focus of every exercise is at the very beginning on the three preludes[5]. The first prelude consists in calling to mind the story of the subject to contemplate (Loyola, ed. Puhl 2000: 41). It corresponds, in Eisenstein's analysis, "to the problems of oriented attention, of concentration as well as to the preliminary training required in order to execute the exercises and, so to say, to 'enter the circle'" (Eisenstein 1985: 186). In Stanislavskian terms, he referred here to the "given circumstances" and the "solitude in public". This need of reconstructing a narrative that may recall the story and history of the subject at issue evokes another of Stanislavsky's teachings, concerning the notion of "subtext". In fact, in his writings Stanislavsky underlined the importance for the actor to provide an access to the subtext, so that the life of the character as well as the whole play becomes richer: he defined it as the missing novel among the lines of the theatrical dialogue. In Stanislavsky's term, the subtext is the spiritual life, which is clear and can be felt internally by the character; it is the same life flowing beneath the words of the theatrical text (Malcovati 1988: 162-63). He did not consider the third prelude, since it is specifically related to the divine and mystical part of the process, and he rather focused on the second one: "Le prélude de la composition du lieu", the mental representation of the place. This moment of the *Exercises* corresponds exactly to the same condition that the actor needs to enter the scene and the sphere of the scenic feelings. In this phase of the meditation exercitants must mentally recreate the place they are meditating, by "truly and concretely representing first and foremost the path towards the place of the action: from where, how and in which manner they arrived there. And later the actual place of the action" (Eisenstein 1985: 186-87).

As already pointed out, the *Spiritual Exercises* are rather a handbook for directors, who have the task of guiding exercitants through the whole process. And this is precisely the other parallelism that characterised Eisenstein's analysis. He identified both the spiritual and the theatrical directors as someone who is there to guide but not to fully intervene, to suggest but not to influence, to support the task of the actor or the ascetic, without abandoning their role. To show these analogies, he compared again two fragments of different writings. He quoted again the *Manrèse* and Bron as follows:

> If the subject that undertakes the exercises is provided with common intelligence, the Director can limit him [herself/themselves] to a brief exposition of the object of meditation. He/she can do so by rapidly recapitulating the main points and by adding a concise explanation, so that the exercitant can think about it by him [herself/themselves] and be also able to search and find on his [her/their] own a way of feeding more concretely on the result of his/her own research. However, if this person requires more developed instructions, Ignatius' explicit intention is that he/she is given these comments and explanations. […] The most adequate composition of the place is the one that we will create by ourselves, combining the spectres laid on our memory. […] What we find by ourselves touches more and is therefore more effective than we are given from the outside (Loyola 1911: xxxii and Bron 1925: 121 in Eisenstein 1985: 187).

I would like to follow Eisenstein once more, by comparing Stanislavsky's indication on theatre directors and their role with respect to the actor's personal work and experience:

> He [the actor] must not be forcibly fed on other people's ideas, conceptions, emotion memories or feelings. Each person has to live through his own experiences. It is important that they be individual to him and analogous to those of the person he is to portray. An actor cannot be fattened like a capon. His own appetite must be tempted. When that is aroused he will demand the material he needs for simple actions; he will then absorb what is given him and make it his own. The director's job is to get the actor to ask and look for the details that will put life into his part. He will not need these details for an intellectual analysis of his part. He will want them for the carrying out of actual objectives (Stanislavski 1937: 303).

5 Conclusion

The specific aspect of performative knowledge related to spirituality in theatre practices remains a scarcely acknowledged topic within the field of theatre and performance studies. In fact, on the one hand the study of religious, meditative, and spiritual practices often entails a sort of social prejudice, connected to the misconception of the religious issue as tied up to a mere manner of blind faith and belief. On the other hand,

albeit recognized, this connection between the theatrical and the religious, spiritual phenomena has been mostly examined for what concerns the specificities related to sacred and religious representations[6]. This paper instead aims at considering the religious phenomena for what concerns their spiritual and meditative experiential characteristics. My engagement is rather with what lies behind and beyond the theological and theistic aspect of religions, namely the meditative and spiritual principles and practices and the application of these constituent principles to what is before performance, that is the actor's training and preparation. This way of extracting principles and methods might seem somehow reducing the practices under examination. As William James underlines in his famous *The Varieties of Religious Experience*, reductionism is not at all the aim when dealing with identifying and drawing the common principles shared by spiritual and religious experiences, or when the intent is to analyse and employ them from a biological, cognitive, epistemological, performative, or psychological point of view. It is mostly a way of considering the phenomena of religious experience, in James' terms, from a "purely existential point of view" (1960: 28-29). Rather than to a form of scientific reductionism, this way of researching applicable principles of spirituality can be assimilated to the notion of "searching theology" presented in the field of religious studies by Roger Haight S.J., who refers to this way of considering spirituality as an initiative that "comes from a depth of human freedom that encompasses mind, will, and emotions" (2010: 160). These examples clearly show how fruitful the possibility to compare and associate two different models derived from different fields can be. This association becomes even clearer if we consider that the theatrical condition of the *Spiritual Exercises* has been highlighted by different scholars in the field of religious studies, underlining their narrative and dramaturgical properties (Haight 2010: 168). And it is certainly possible to recognize the importance of Eisenstein's interests and fascinations and his attempt to analyse, examine, and connect the two practices and theories, in outlining the idea of the practice of acting as an attraction in his theorisation of montage. In conclusion, paraphrasing Eisenstein, from a thematic point of view, no parallelism can be considered fully legitimate. However, it is nevertheless true that what has been presented here can be read as a valuable intuition of how "two apparently different forms of individual preparation and representation can be connected in a quest for a higher effect of *affective impulse*" (Eisenstein 1985: 201).

Note

1 The words "actor" and "director" will be used throughout this paper referring to he/she/them pronouns simultaneously unless specified otherwise. In the used quotes the reference to the actor and director with the masculine pronoun will be left in the original version. Moreover, quotes from non-English texts have been translated by the paper's author unless otherwise indicated.

2 Cfr. Lefebvre (2000: 356). It is important to underline that in his analysis Lefebvre draws upon the concept of *memoria* starting from its origins that he connects with Plato's philosophy, in its acceptation of Form and Idea as access to knowledge, and from the distinction between the perception of the past and its recovery process, between *Memoria* and *Reminiscentia*, within the Aristotelian thought.

3 In the essay "The Montage of Attractions", Eisenstein states that "[t]heatre's basic material derives from the audience", and he defines the quality of attraction as follows: "[a]n attraction (in our diagnosis of theatre) is any aggressive moment in theatre, i.e. any element of it that subjects the audience to emotional or psychological influence, verified by experience and mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving the ideological aspect of what is being shown, the final ideological conclusion. (The path to knowledge encapsulated in the phrase, 'through the living play of the passions', is specific to theatre.)" (2010a: 34).

4 As I have already mentioned, Eisenstein's essay is available in the Italian version. For this reason, I will paraphrase and eventually translate some parts of the text. For Eisenstein's quotes of Stanislavsky mentioned in the text the editor, Montani refers sometimes to the Italian translation and sometimes to the English one, depending on the availability of the fragment at issue. When possible, I will refer to the English version, otherwise I will use other texts.

5 The preludes are three in Week I, II, and III. The first week starts with only two preludes. They all follow the usual preparatory prayer.

6 For historical analysis on religious and sacred representations cfr. for example, Guarino 1988 and 2010. Many religious traditions have been considered for their cultural aspects and for their involvement in artistic production. For instance, the theatre activity of the Jesuit order, as for example for what concerns the production of the *Collegio Romano* of the Seventeenth century, has been thoroughly discussed and analyzed, providing exhaustive results to the body of research. Cfr. for example, O'Malley *et al.*, (2006). Cfr. also Filippi (1994) and (2001). For a comprehensive analysis around the *teatro di collegio*, cfr. Roma (2022).

Bibliography

Broderick, James (1998), *Saint Ignatius Loyola: The Pilgrim Years, 1491-1538*, San Francisco, Ignatius Press.

Bron, Alexandre (1925), *Saint Ignace, Maître d'oraison*, Paris, Spes.

Cruciani, Fabrizio; Falletti, Clelia, eds. (1986), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino.

Dulles, Avery (2000), "Preface" to Ignatius of Loyola, *The Spiritual Exercises*, ed. and trans. L. J. Puhl, S. J., New York, Vintage Spiritual Classics: xvi-xxiv.

Eisenstein, Sergei (ed. 1981), *La natura non indifferente*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio.

— (ed. 1985), *Teoria generale del montaggio*, ed. P. Montani, Venezia: Marsilio.

— (ed. 1987), *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*, ed. H. Marshall, Cambridge: Cambridge University Press.

— (ed. 2010)a, *Selected Works. Volume I. Writings, 1922-34*, ed. and trans. R. Taylor, London: I.B. Tauris & Co Ltd.

— (ed. 2010)b, *Selected Works. Volume II*, trans. M. Glenny, ed. M. Glenny and R. Taylor, London and New York: I. B. Tauris & Co Ltd.

Fabre, Pierre-Antoine (1992), *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris, Vrin/EHESS.

Filippi, Bruna (1994), "Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo", *Teatro e Storia*, 16: 91-128.

— (2001), *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu.

Glatzer Rosenthal, Bernice ed. (1997), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, Cornell University Press.

Guarino, Raimondo, ed. (1988), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino.

— (2010), "Fonti e immagini della religione veneziana, tra il Quattrocento e il primo Cinquecento," in "Immagini, culti, liturgie: le connotazioni politiche del messaggio religioso," *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, 16: 363-75.

Haight S.J., Roger (2010), "A Theology for the Spiritual Exercises of Ignatius Loyola", *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality*, 10/2: 158-72.

Loyola, Saint Ignace de (1911), *Manrèse, ou les Exercises Spirituels de Saint Ignace: mis à la portée de tous les fidèles, dans une exposition neuve et facile*, Paris, J. B. Pelagaud.

— (ed. 2000), *The Spiritual Exercises of St. Ignatius*, trans. L. J. Puhl, S. J., preface by A. Dulles, S. J., New York, Vintage Spiritual Classics.

James, Williams (1960), *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*, London and Glasgow, The Fontana Library.

Lefebvre, Martin (2000), "Eisenstein, rhetoric and imaginicity: towards a revolutionary memoria", *Screen*, 41/4: 349-68.

Malcovati, Fausto (1988), *Stanislavskij. Vita, opera e metodo*, Bari-Roma, Laterza.

O'Malley, John; Bailey, Gauvin Alexander; Harris, Steven; Kennedy, T. Frank, eds. (2006), *The Jesuit II: Cultures, Sciences, and the Arts. 1540-1773*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.

Roma, Aldo (2022), "Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, secc. XVII-XVIII)", *Teatro e Storia*, 43: 95-118.

Stanislavsky, Konstantin (1937), *An Actor Prepares*, London, Geoffrey Bles.

Fabiola Camuti is Senior Researcher in Art Education as Critical Tactics at ArtEZ University of the Arts (The Netherlands), Research Affiliate with the Amsterdam School of Cultural Analysis (ASCA), and program leader Research in Arts Education (Arts Sector, Dutch Association Universities of Applied Science). She has been researcher and practitioner in different countries and institutions (Italy, France, Denmark, UK, NL) and has worked as Lecturer at the Departments of Theatre Studies (University of Amsterdam) and Media and Culture (Utrecht University). Her research is characterized by transdisciplinary methodology which involves the dialogue between humanities, cognition, and spirituality. She conducts research, leads projects, and gives seminars on topics that include embodied and socially-just pedagogies, participatory arts, performance & politics, politics of arts and cultural education, non-hierarchical learning, arts education in a more-than-human world.

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

La violence ou la fête ? Les mises en spectacle de la Prise de la Bastille (1789-1791) comme miroir du discours politique contemporain

Violence or joy? The plays on the Storming of the Bastille (1789-1791) as a mirror of the coeval political discourse

Paola Perazzolo
Università di Verona, Italy

Résumé | **Abstract**

La dimension spectaculaire et l'importante valeur politique et symbolique de la prise de la Bastille motivent sa (ri)évocation massive par une production iconographique et textuelle à laquelle s'ajoutent de nombreuses mises en spectacle depuis septembre 1789 jusqu'à l'automne 1791. Tout au long de cette période, la progressive disparition de toute allusion aux violences populaires exercées contre De Launay, Du Pujet, Flesselles, Berthier de Sauvigny et Foulon témoigne du fait que les dramaturges se posent en miroir des mutations du sentiment collectif et du discours politique d'institutions qui essaient, depuis 1790, de la colère populaire en mettant davantage l'accent sur la dimension festive de la journée fondatrice. | The spectacular dimension and the significant political and symbolic value of the storming of the Bastille motivate its massive (re)evocation through an important iconographic and textual production. Moreover, numerous dramatizations were performed from September 1789 until autumn 1791. Throughout this period, the gradual disappearance of any allusion to the popular violence exercised by an angry crowd against De Launay, Du Pujet, Flesselles, Berthier de Sauvigny and Foulon shows that playwrights mirrored the new institutional and political discourse trying to depoliticize popular anger by placing more emphasis on the festive dimension of the founding day.

Mots clés | **Keywords**

Prise de la Bastille, Théâtre de la Révolution française, colère populaire, Harny de Guerville, La Liberté conquise | The Storming of the Bastille, Theater of the French Revolution, popular anger, Harny de Guerville, La Liberté conquise

"Quel spectacle dérobé à l'histoire" (Mercier, ed. Bonnet 1994: 608). Cette formule célèbre s'applique bien à la perception des contemporains de la prise de la Bastille, un "événement-symbole" (Lüsebrink 1992: 115) qui fonde la naissance du concept de souveraineté populaire tout en

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.v0i7.10522 | 257-272

renouvelant le discours politique par l'établissement d'un "contre-Panthéon" (117) imaginaire valorisant la figure individuelle du héros-citoyen. La dimension spectaculaire et la valeur politique de la journée fondatrice expliquent une évocation immédiate et multiforme qu'attestent de nombreux matériaux iconographiques et textuels (cfr. Lüsebrink, Reichardt 1997: 47-ss) et les multiples mises en spectacle des pratiques populaires – les simulacres, le culte des reliques –, des célébrations officielles, des représentations théâtrales. En effet, avant de quasiment disparaître des répertoires à cause, sans doute, de la lassitude d'un public dont "les oreilles […] avaient été tant embastillées" (Beffroy de Reigny 1792: 239) et de l'évolution d'une actualité fournissant bien des autres sujets de circonstance, depuis septembre 1789 jusqu'à l'automne 1791 les salles parisiennes présentent plusieurs spectacles de circonstance sur le sujet, des pièces qui relèvent d'"une sorte de journalisme théâtral" (Frantz 2013: 23) situé à mi-chemin entre journal et épopée (cfr. 26) et concourant à remémorer de façon 'véritable' un événement (ou sa célébration) dont ils orientent l'interprétation.

La première pièce répertoriée[1], l'anonyme *La Fête du Grenadier,* pantomime nationale et militaire mêlée de chants, de danses, et à spectacle, est montée le 3 septembre 1789 au Théâtre de l'Ambigu-Comique, où elle jouit de 50 représentations totales (cfr. Tissier 1992: 124). En 1790, la célébration de la Fête de la Fédération motive l'avènement de nouvelles créations sur le sujet, dont *Le 14 juillet 1789*, "fait historique" de Fabre d'Olivet mis en scène le 12 juillet au Théâtre des Délassements Comiques – on peut compter huit représentations jusqu'au 21 octobre et quatre reprises au Théâtre des Associés (cfr. Tissier 1992: 173, 189) – ou le hiérodrame *La Prise de la Bastille* de Desaugiers, joué le 13 du même mois et repris une autre fois dans la cathédrale de Notre-Dame et à l'Opéra du boulevard Saint-Martin le 25 décembre (cfr. 361). Deux autres ouvrages évoquent l'événement à travers la mention des célébrations de 1790: *La Fête de la Liberté ou le Dîner des patriotes*, représentée par Ronsin au Théâtre du Palais Royal le 12 juillet – six spectacles en 1790, plus deux reprises au Théâtre Français de la rue de Richelieu deux ans plus tard (cfr. 108, 235) – et *La Famille patriote ou la Fête de la Fédération*, créée le 16 par Collot d'Herbois au Théâtre de Monsieur, où elle jouit de 17 représentations totales (cfr. 97). L'année d'après, c'est le moment de *La Liberté conquise ou le Despotisme renversé*[2] de Harny de Guerville, donnée le 4 janvier 1791 au Théâtre de la Nation et figurant à l'affiche 26 fois (cfr. 62), plus les inédits *La Bastille, ou le Régime intérieur des prisons d'état* de J.-J. Thomas et Guillaume La Forme et *La Prise*

de la Bastille de Barbot montées, respectivement, le 6 juin au Théâtre Français Comique et Lyrique – 35 représentations totales (cfr. 224) – et le 25 août au Théâtre Français de la rue de Richelieu, où le spectacle est encore repris 5 fois (cfr. 232) tout au long de 1791[3].

Ce florilège de pièces s'explique par le fait que ces auteurs, tout comme d'autres dont les textes n'ont pas passé sous les feux de la rampe – en 1790, *La Prise de la Bastille ou la Liberté conquise* de David, *Les imitateurs de Charles IX, ou les conspirateurs foudroyés* de Brizard, *La Prise de la Bastille* de Parein, et en 1792 *Les Deux Prisonniers ou la fameuse journée*, drame historique et lyrique de Martin –, essaient d'exploiter un sujet susceptible de plaire aux autorités ainsi qu'à des spectateurs appelés à remémorer des journées qui avaient catalysé une énorme émotion collective: la peur et l'indignation suscitées par le prétendu "complot aristocratique" visant la destruction des Parisiens avaient engendré une fermentation et une "poussée d'énergie [...] ressentie comme un électrochoc libérateur" (Mazeau 2016: 103) ensuite remplacées par des explosions de joie, d'ivresse, de rage. Celle-ci s'était concrétisée dans les massacres du gouverneur De Launay, de son adjoint Du Pujet, du prévôt des marchand Flesselles et, la semaine d'après, de Berthier de Sauvigny et de Foulon, passés au supplice de la lanterne, démembrés et décapités devant une foule que plusieurs sources présentent comme jouissant du spectacle des têtes décollées, montées sur une pique et exhibées dans les rues.

Les historiens ont bien montré que l'acharnement populaire avait provoqué un énorme choc émotionnel tout en faisant surgir des sentiments contrastés. L'historiographie "classique" a expliqué ces épisodes par une "conception rationnelle de la violence populaire" (Viola 1991 : 95) en les considérant comme la conséquence d'une collaboration spontanée à la révolution bourgeoise de la part des masses, fonctionnant d'après le modèle de "la réaction défensive et de la volonté punitive" (96). Notamment, les insurgés auraient châtié leurs ennemis d'une punition barbare mais faisant coïncider vengeance et justice populaire outre que consubstantielle à l'insurrection politique et à la prise de conscience de la naissance de la Nation (cfr. Godechot 1989: 377), ainsi que le rappellent Dupuy et Reichardt: "en juillet 1789, la plupart des journaux, pamphlets et images considèrent les victimes des décapitations comme des 'traîtres' n'ayant obtenu que ce qu'ils méritaient" (2021: 191). Les études de Lucas ont mis en évidence d'autres contradictions inhérentes à la perception contemporaine d'une brutalité dont la manifestation inquiète les institutions tout en posant, dès juillet 1789, le problème de la gestion d'une

cruauté collective légitimée par "the violence of the enemy, the purifying quality of popular violence, collective violence as an act of sovereignty, insurrection as the sacred duty of the people" (1991: 134). Dans la tentative de diminuer la signification d'un moment qu'ils essaient d'évacuer autant que possible (cfr. Lucas 1994: 62-ss.), les politiciens révolutionnaires participent d'abord à la justification d'une barbarie mise sur le compte d'un moment de crise tout comme d'une réaction aux injustices de l'Ancien Régime, et notamment à celles perpétrées par des victimes dépeintes comme exécrables, suivant la rhétorique de la déshumanisation qui fleurit dans les journaux, les pamphlets et les récits de la période. Finalement, dans le discours contemporain, la violence était "perçue comme *souveraine*" au moment même où elle devenait "une forme de *représentation* politique" (Viola 1991: 96, italique dans le texte) *via* l'approbation générale accordée par une foule de spectateurs-acteurs à une autre foule agissant, apparemment, d'après une volonté générale reconnue comme l'expression d'un pouvoir d'autant plus souverain que le sang versé méritait de l'être (cfr. 97). En témoigne une masse de matériaux iconographiques (cfr., à titre d'exemple, les Fig. 1, 2, 3) développant le motif alors récurrent de la "tête coupée", exhibée et montrée en spectacle d'après une cérémonie plus ou moins macabre à la valeur symbolique évidente: "[s]igne du triomphe du peuple, la tête, ainsi dévoilée, sert en même temps de mise en garde aux aristocrates" (Dupuy, Reichardt 2021: 191).

Plusieurs autres sources attestent la diffusion de ce sentiment collectif. Dans une lettre célèbre, Babeuf décrit non pas des massacres mais des "exécutions" qui ne sauraient "épuiser un trop juste ressentiment" ou la "fureur d'un peuple" animé par une rage que la mort des traîtres et la chute de l'"infernale prison" n'ont point apaisée (1789: 72-75), tandis que Dusaulx retrace le "grand spectacle" (1790: 116) que représentent les barbaries aux yeux d'une foule assoiffée de justice. Pour sa part, le rédacteur des *Révolutions de Paris* évoque le 17 juillet le "spectacle terrible et superbe" de la "sentence" et de la décapitation du gouverneur. Le 23, il revient sur le sujet en légitimant une brutalité imputée aux manèges de "vils tyrans" dont les "infâmes projets, [les] trahisons" ont ruiné un peuple auparavant doux et humain mais désormais dominé par une "joie cruelle" et par une "rage désespérée". Celui-ci assiste et participe à un spectacle monté au profit d'un public d'acteurs-spectateurs – ainsi que, idéalement, d'aristocrates désormais avertis de ce que peut faire "un peuple justement irrité!" – qui soutient l'exercice d'une justice aussi brutale qu'indispensable: "Français, vous exterminez les tyrans! Votre haine est révoltante! […]

Fig. 1 – *C'est ainsi que l'on punit les traitres*: [estampe] / [non identifié] [s.n.] (Paris).

Fig. 2 – Illustration contenue dans *Les Imitateurs de Charles IX, ou les conspirateurs foudroyés, par le rédacteur des vêpres siciliennes et du massacre de la S. Barthelemi* [Gabriel Brizard], Paris, De l'imprimerie du Clergé et de la noblesse de France, dans une des caves ignorées des Grands Augustins, 1790.

Fig. 3 – *Messieurs Delaunay Flexelles Berthier Foulon et les deux gardes du corps cherchent à se rendre aux Champs Elisées mais Caron leur répond ensuite en bas: devenus par vos trahisons les ennemis im[m]ortels de la nation et ayant si justement mérité la mort vous osez encore vous presenter pour solliciter le passage aux Champs Elisées qui sont l'azile reservé aux ames pures et victimes innocentes…*: [estampe] / Paris, [non identifié] [s.n.], 1789.

Mais vous serez libres enfin! je sens […] combien ces scènes révoltantes affligent votre âme; […]. Mais songez combien il est ignominieux de vivre et d'être esclave!".

Ces justifications réapparaissent dans bien des autres productions. Des chansons populaires comme *La prise du gouverneur, sa fin tragique ainsi que celle de Foulon, Flesselles, Bertier*, composée en 1790, attestent la manifestation d'une joie féroce et grivoise bien évoquée par des strophes telles que "Le gouverneur perfide/ Veut en vain s'échapper,/ Un soldat intrépide/ Parvint à le happer./ (*Refrain*) Eh mais oui-dà!/ Comment peut-on trouver du mal à ça?/ Oh! Nenni-dà! Comment peut-on trouver du mal à ça!/ Ennemi de la France,/ Votre règne est passé;/ Le temps de la vengeance/ Est enfin arrivé (*Refrain*.) À de Launay, Flesselles,/ À Bertier et Foullon,/ On met une ficelle/ Au-dessous du menton." (Anonyme 1790, eds. Delon, Levayer 1989: 60). De nombreux dialogues des morts – forme, celle-ci, reprise tout au long de la décennie pour l'aisance de sa réutilisation pamphlétaire et/ou journalistique (cfr. Pujol 2005: 282-ss.; Biard 2017) –

permettent, dans le cas des victimes de juillet 1789, de retracer dans l'au-delà des forfaits dont le jugement et l'acquittement justifient les violences déjà historiquement advenues. Plusieurs écrits présentent l'arrivée des aristocrates massacrés dans un outre-tombe qui renvoie davantage à un "miroir de la France contemporaine" (Rossi 2004: 28) qu'à un lieu atemporel et détaché de toute contingence. Tantôt, comme dans les *Dialogue entre M. de Launay, Flesselles, Foulon et Berthier aux enfers* (Anonyme 1789: 4-ss.) ou dans *Les Quatre Traîtres aux enfers* (Anonyme 1789: 6-ss.), les personnages du titre confessent leurs délits devant un tribunal infernal dont le verdict de culpabilité confirme l'exercice sur terre d'une justice populaire avec laquelle les diables solidarisent. Dans *Les Enragés aux Enfers*, ceux-là se rangent du côté des patriotes à cause de l'énormité des horreurs commises par les aristocrates – notamment, "Tout Diable qu'était Pluton, il ne put, sans frémir, entendre le récit de ces braves Soldats Citoyens [les assaillants morts pendant le siège]" (Anonyme 1789: 3) – et accueillent Foulon en le traitant de "gros coquin", de "misérable" et de "brigand" avant que de prononcer une condamnation exemplaire motivée par le fait que "rien d'aussi abominable n'étoit encore entré dans les enfers" (Anonyme, 1789: 27). Tantôt, comme dans *l'Adresse de remerciment de monseigneur Belzébuth, prince souverain des enfers, au peuple parisien, sur l'envoi des cinq traîtres exterminés les 14 & 22 juillet*, les puissances diaboliques font preuve de plus d'humour et de pragmatisme: en reconnaissant la qualité extraordinaire d'âmes bien plus sataniques que celles dont il dispose, le prince des ténèbres du titre se propose d'utiliser l'excellence des nouveaux arrivés pour augmenter les souffrances et les persécutions de ses damnés (Anonyme 1789: 1-4).

Bref, pendant plusieurs mois la production textuelle et iconographique remémorent et justifient, de façon plus ou moins burlesque et macabre, des épisodes de sauvagerie qui hantent l'imaginaire collectif tout en préoccupant des autorités désireuses de "obliterate rhetorically the violence of insurrection the moment it occurred, even when accepting its results" (Lucas 1994: 63) en voilant la férocité de l'acte fondateur par l'imposition d'une rhétorique de l'ordre dont témoigne la Fête de la Fédération, conçue d'après M. Ozouf comme "l'invention d'une dramatique de l'unité", comme une "mise en scène éclatante de l'unanimité nationale" (1976: 59, 63) et caractérisée, entre autres, par l'exaltation d'une fusion utopique.

Ces tentatives institutionnelles d'endiguer la rage populaire ne peuvent certes pas apparaître dans les productions pamphlétaires ou iconographiques évoquées ci-dessus, qui fondent leur succès sur leur immédiate

réactivité à l'actualité. Il est en revanche possible d'en chercher des traces éventuelles dans le *corpus* dramatique répertorié et mis en scène pendant environ deux ans. De façon peu surprenante, les premières pièces légitiment les barbaries, s'accordant ainsi à la *doxa* dominant en 1789: dans *La Fête du Grenadier,* qui doit son succès à l'évocation détaillée du siège et à son esthétique du simulacre, le héros du titre annonce en guise d'épilogue que "Le fort est pris; sous nos coups ils expirent/Des trahisons ceux qui sont l'instrument" (6). L'année d'après, les positions des dramaturges apparaissent pourtant déjà un peu plus nuancées. Exception faite pour le texte – publié de façon semi-clandestine et non représenté – du radical Brizard, qui soutient encore la justice et la justesse des représailles exercées contre des "monstres" et des "criminels de leze-nation" (79, 83), la plupart des auteurs se montre quelque peu plus prudente. Tout en mettant le "triste sort" de De Launay sur le compte d'une juste vengeance, Fabre d'Olivet considère les atrocités commises comme indignes du peuple français, qu'il invite à la raison – "Entraîné par un peuple avide de sa mort./ Il [le gouverneur] en fut déchiré. Cet horrible supplice/ Fut trop prompt, trop cruel, pour être une injustice;/ Il méritait la mort. Mais ces barbares coups,/ S'ils sont dignes de lui, sont indignes de nous" (48). David aussi écrit que les citoyens devraient "arrêter le cours de cette dernière vengeance; elle est barbare, révoltante: elle est indigne des Français. D'ailleurs, les crimes des traîtres ont été expiés" (57) et essaie même d'innocenter les insurgés en imputant les exécutions du 23 juillet à des anciens complices de Flesselles qui "se sont saisis avec violence du prévôt des marchands pour lui brûler la cervelle, & sa tête est portée auprès de celle du zélé partisan de ses crimes" (58). Parein, dont l'ouvrage publié en 1790 est présenté dans le paratexte comme strictement adhérent à la vérité, glisse rapidement sur des faits qu'il ne peut pas entièrement passer sous silence: "le Gouverneur est entraîné à l'hôtel de ville devant les électeurs, pour lui faire rendre compte de son infâme trahison" et "disparaît avec les cinq citoyens qui sont entrés les premiers dans le fort" (59).

Les auteurs des pièces plus tardives iront même plus loin dans ce "maquillage" de la vérité historique en arrivant à évacuer toute mention des violences populaires. Pour les textes de Thomas et de Barbot, restés inédits et connus seulement à travers les comptes rendus des périodiques, on ne peut qu'avancer des hypothèses, alors qu'on connaît mieux les ouvrages d'Harny de Guerville et de Martin, respectivement transmis par le manuscrit de souffleur conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie Française et par l'édition de 1792. Dans *La Bastille, ou le Régime*

intérieur des prisons d'État, Thomas exploite un sujet réputé vendeur tout en se focalisant sur la vie des prisonniers avant qu'ils ne soient libérés par les vainqueurs, ce qui lui permet de ne pas faire mention de ce qui se passe à l'extérieur de la forteresse. Barbot décrit plus spécifiquement un siège dont la représentation, d'après le *Courrier des 83 départements* du 25 août, est offerte comme un "tableau extrait de l'événement du 14 juillet", tableau dont les "événements […] [ont] été retracés avec une fidélité étonnante" puisque "[l]'incendie du gouvernement, la trahison de Delaunay [sic], la fusillade qui a engagé l'action, le combat qui l'a suivie, tout, jusqu'aux prisonniers arrachés des cachots, a été représenté d'après nature". Faute de texte, on ne peut pas savoir si cette attention à la véracité historique impliquait aussi l'évocation des massacres, mais une remarque du rédacteur du compte rendu de la *Chronique de Paris* du 27 août signale que l'évocation de la "violence […] pourrait être très nuisible", témoignant par-là du fait que la mutation du discours politique représente un élément que tout auteur s'essayant à la mise en scène du sujet doit désormais prendre en considération. C'est ce que fait Martin l'année d'après dans un texte (non représenté) qui s'accorde parfaitement à la nouvelle *doxa* institutionnelle. *Les deux Prisonniers ou la Fameuse Journée,* axé sur le ressort fictionnel de la participation anachronique de Latude – dont l'évasion datait, réellement, de 1756 – à la journée fondatrice, ne fait nullement mention de violences auxquelles les héros, rentrés à la campagne juste après la prise du fort, pourraient légitimement ne pas avoir assisté, et s'achève sur une dimension festive amplifiée par la célébration d'un mariage.

Pour sa part, *La Liberté conquise* de Harny de Guerville est la pièce qui montre le plus clairement cette adhésion de l'écriture dramatique aux mutations du sentiment général et à la rhétorique officielle d'institutions qui essaient de refouler la dimension insurrectionnelle de l'évènement fondateur. Dans cette "pantomime dialoguée", pour reprendre la formule des *Affiches, Annonces et Avis divers* du 6 janvier 1791, l'auteur situe son action dans une ville de frontière qu'on peut aisément resituer à Paris. Un peu comme dans le cas de la pièce de Martin, l'invention d'une dimension semi-fictionnelle permet au dramaturge de conclure son spectacle sur la seule ivresse de la victoire et de glisser sur les barbaries. Cette ellipse historique, qui n'échappera pas à Étienne et Martainville d'après lesquels "[o]n ne dit pas ce que devient le gouverneur: il ne manquait à la ressemblance parfaite du tableau que de le faire accrocher à une lanterne" (1802: 18), suscite l'approbation du rédacteur de la *Gazette*

Nationale, ou le moniteur universel du 7 janvier. Le journaliste relate le beau succès de l'ouvrage avant que de faire l'éloge d'un auteur qui "a eu soin de ne mettre en spectacle que tout ce qui peut élever l'âme sans l'affliger, et a écarté de son sujet tout ce qui est capable d'exciter ce sentiment d'horreur auquel quelques têtes plus effervescentes que judicieuses voudraient nous accoutumer". De Guerville présente en effet une version "domestiquée" de la Prise de la Bastille, dont il célèbre les achèvements libertaires et le sentiment patriotique d'un peuple bon et uni tout en ayant bien soin d'évacuer les éléments les plus violents et d'effacer la figure historique du citoyen-soldat au profit de l'invention de prétendus chefs charismatiques dirigeant les différents groupes de patriotes – le maire bourgeois Verneuil et Dorsan guident, respectivement, les "citoyens" et les "soldats", Antoine se fait le porte-paroles des "ouvriers", Madame Dorville, la sœur du maire, regroupe autour d'elle les "femmes". Ce qui n'est pas anodin: le fait de mettre l'action insurrectionnelle sous le patronage d'un guide contribue à apprivoiser la dimension irrationnelle de la poussée populaire tout en annulant l'un des principaux éléments de rupture dans le champ du discours politique consubstantiel à l'événement, à savoir cette absence de chefs reconnus qui représente l'une des caractéristiques fondamentales des journées de juillet 1789 (cfr. Lüsebrink 1992: 117). L'adhésion du dramaturge au discours politique officiel est encore plus évidente si l'on considère le traitement de la dernière scène du quatrième acte, scène fort pathétique et fort applaudie par un public enthousiaste. Avant que d'attaquer la forteresse, tous les citoyens se rassemblent autour de l'autel de la patrie – signe d'ordre, de cohésion et de fusion –, devant lequel ils jurent fidélité à la Nation par groupes – les soldats, les femmes, les citoyens. L'auteur reprend là la modalité du serment prononcé par les diverses catégories sociales qui ont défilé à l'occasion d'une Fête de la Fédération conçue comme l'expression d'une unanimité nationale (cfr. Ozouf 1976: 84) ici rappelée par l'allusion à la France conçue comme "une seule famille":

> *Verneuil, Le Baron, Dorsan, Dorville, Madame Dorville, Antoine, Soldats, Citoyens, Citoyennes. Marche. On se range des deux côtés du théâtre.* VERNEUIL. Citoyens, c'est du ciel même que nous tenons notre liberté, et des hommes veulent nous la ravir! Jurons tous d'opposer aux ennemis de la cause publique toute l'énergie qu'inspire l'indignation d'une longue oppression, et de ne souffrir jamais qu'on attente à nos droits d'hommes et de citoyens. Unis dès cet instant avec tous les Français par un pacte

> indissoluble, jurons de porter en tous lieux des secours à tous nos frères, de défendre leurs intérêts en tout temps, et de considérer la France comme une seule famille pour laquelle nous devons prendre les armes, combattre et mourir; il s'approche de l'autel. C'est à la face de l'univers, en présence de l'être suprême que je jure d'être fidèle à la nation, à la loi, et au roi, et de soutenir jusqu'au dernier soupir la Constitution du royaume. *Les Citoyens et les Soldats*. Nous le jurons tous. *Les femmes s'approchent de l'autel*. MADAME DORVILLE. Nous joignons nos serments aux vôtres, et nous jurons encore d'inspirer à nos enfants la haine du despotisme, l'amour de la liberté, et le courage de tout sacrifier pour la conserver (De Guerville 1790, ed. Perazzolo 2012: 180).

Cette dramatisation édulcorée et épurée de tout élément destructeur, de toute passion ou émotion excessive et potentiellement dangereuse en termes de déchirement du tissu social, rencontre l'approbation des institutions – *La Liberté conquise* figurera dans la liste des ouvrages 'patriotiques' à représenter *gratis* "par et pour le peuples" établie par les décrets montagnards d'août 1793 – ainsi que la faveur du public. Captivés par la mise en scène grandiose de la vertu patriotique, par le déploiement de multiples "spectacular theatrical effects […] that let the contemporary audience sensually experience the heroic deeds of the conquerors" (Lüsebrink, Reichardt 1997: 99) tout en leur permettant de revivre des émotions récentes et, surtout, revues d'après le nouveau *politically correct,* les spectateurs font de la pièce l'un des succès les plus importants de début d'année pour le Théâtre de la Nation, une salle à l'époque peu réputée pour son zèle révolutionnaire. Encore, des critiques nombreuses et dithyrambiques témoignent du succès d'un ouvrage dont on célèbre l'à-propos politique, la valeur civique, patriotique et didactique, la capacité d'enflammer le public, ainsi qu'on peut le lire dans l'article du *Journal de Paris* du 5 janvier 1791:

> Jamais pièce de théâtre n'a excité autant d'enthousiasme. Il a été poussé à un point qu'il est difficile d'exprimer, et la disposition des esprits ne s'est peut-être pas encore manifestée avec autant de force, ni d'une manière plus entraînante. Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, l'orchestre a exécuté l'air patriotique ça ira, ça ira: toute la salle unanimement a battu la mesure pendant près d'un demi quart d'heure, et de ce moment tous les spectateurs sont devenus acteurs, pour ainsi dire. Avant l'attaque du fort, les patriotes qui dirigent le peuple lui ont fait faire le serment civique: les spectateurs, levant et agitant à la fois leurs

> chapeaux, ont ainsi renouvelé eux-mêmes ce serment d'une manière solennelle. On fait faire ensuite ce même serment aux actrices qui jouent dans la pièce: les spectatrices se sont levées, et l'ont fait aussi. Enfin, l'ouvrage finit par ces mots, qui ont été applaudis à tout rompre: vive la Nation! vive le Roi! Ni l'un ni l'autre n'ont trouvé d'ennemis; et c'est un bon augure: il semble nous annoncer que tous les Français seront bientôt réunis.

En ne célébrant que les 'bons' patriotes *via* l'exclusion de toute mention aux 'mauvais' révolutionnaires – la populace violente et sauvage –, de Guerville construit sa pièce en miroir d'un discours politique qui tente depuis 1790 de contenir une barbarie populaire que les institutions essaient d'enrégimenter et de réprimer (cfr. Lüsebrink, Reichardt 1997: 159-ss.) au profit de l'exaltation du sentiment d'unité nationale et de la dimension festive.

Si on analyse l'évocation des épisodes historiques de juillet 1789 dans les pièces du *corpus* répertorié, force est de constater la progressive disparition de toute mention aux barbaries historiquement advenues. Cette absence atteste les tentatives des dramaturges de refléter le discours officiel pour dépolitiser la colère et orienter le sentiment collectif d'un public que la loi Le Chapelier de janvier 1791 a rendu plus démocratique, plus politisé et plus sensible aux exemples de 'prédication théâtrale' offerts par des salles de plus en plus reliées au pouvoir et investies d'une fonction didactique et civique majeure (cfr. Poirson 2008: 15-ss.; Frantz 1992: 508-ss.). Pour Taine, "Tous ces gens-là [les révolutionnaires] sont trop sensibles" (cit. dans Mazeau 2016: 98). Le critique et historien faisait allusion à l'hyperesthésie qui caractérise une période marquée par une succession rapide de rebondissements dont la réception est pourtant souvent dirigée par des institutions qui s'avèrent bien conscientes de l'importance du contrôle des émotions collectives. Contrôle qu'elles exercent aussi grâce à l'art dramatique, qui représente à l'époque l'un des moyens de communication collective les plus puissants[4].

Notes

1 L'établissement du *corpus* est partiellement repris de Lüsebrink 1989 et de Perazzolo 2012: 50-52.

2 La pièce n'ayant jamais été imprimée à l'époque, le texte nous a été transmis par le manuscrit de souffleur conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie Française (Ms. 380 et Mf. 608).

3 Lüsebrink signale encore *La Révolution française*, créée le 10 août 1792, où la prise de la forteresse ne figure toutefois que comme l'un des nombreux événements retracés (cfr. 1989: 347).

4 La recherche pour cet article a été financée par le programme de recherche et innovation de la Communauté Européenne Horizon 2020 Marie Sklodowska-Curie (grant agreement n° 895913).

Bibliographie

Adresse de remerciment de monseigneur Belzébuth, prince souverain des enfers, au peuple parisien, sur l'envoi des cinq traîtres exterminés les 14 & 22 juillet (1789), s.l.

Affiches, Annonces et Avis divers, 6 janvier 1791.

Beffroy de Reigny, Louis-Abel (1792), *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791-1792*, Paris, Froullé.

Biard, Michel (2017), *La Révolution hantée: enfers fantasmés et Révolution française*, Paris, Vendémiaire.

[Brizard, Gabriel] (1790), *Les Imitateurs de Charles IX, ou les conspirateurs foudroyés, par le rédacteur des vêpres siciliennes et du massacre de la S. Barthelemi*, Paris, De l'imprimerie du Clergé et de la noblesse de France, dans une des caves ignorées des Grands Augustins.

Chronique de Paris, 27 août 1791.

Collot d'Herbois (1790), *La Famille patriote ou la Fête de la Fédération*, Paris, Veuve Duchesne.

Courrier des 83 départements, 25 août 1791.

David, Pierre (1790), *La Prise de la Bastille ou la Liberté Conquise*, [s.l.].

Delon, Michel; Levayer, Paul-Édouard, eds. (1989), *Chansonnier révolutionnaire*, Paris, Gallimard.

Desaugiers, Marc-Antoine (s.d.) [1789], *La prise de la Bastille*, Paris, Cailleau.

Dialogue entre M. de Launay, Flesselles, Foulon et Berthier aux enfers (ca. 1789), Paris, Grange.

Dupuy, Pascal; Reichardt, Rolf (2021), *La Caricature sous le signe des Révolutions. Mutations et permanences (XVIIIe-XIXe siècles)*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre.

Dusaulx, Jean (1790), *De l'Insurrection parisienne et de la prise de la Bastille*, Paris, Debure.

Les Enragés aux Enfers, ou nouveau dialogue des morts (s.d.) [1789], s.l..

Étienne, Charles-Guillaume; de Martainville, Alphonse (1802), *Histoire du théâtre français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, vol. II.

Fabre d'Olivet, Antoine (s.d.) [1789], *Le 14 juillet 1789*, Paris, Laurens junior.

La Fête du Grenadier (1789), Paris, Cailleau.

Frantz, Pierre (1993), "Les tréteaux de la Révolution (1789-1815)", *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, ed. J. de Jomaron, Paris, Colin: 505-33.

— (2013), "Entre journal et épopée: le théâtre d'actualité de la Révolution", *La Révolution sur scène*, *Studi Francesi*, eds. P. Frantz, P. Perazzolo, F. Piva, 169/LVII/I: 18-26.

Gazette Nationale, ou le moniteur universel, 7 janvier 1791.

Godechot, Jacques (1789), *La Prise de la Bastille. 14 juillet 1789*, Paris, Gallimard.

Babeuf, Gracchus (1789), *Cadastre perpétuel*, Paris, chez les auteurs, Garney & Volland, tous les marchands de nouveautés.

De Guerville, Harny (1790), *La Liberté conquise ou le despotisme renversé*, ed. P. Perazzolo, Verona, Fiorini, 2012.

Journal de Paris, 5 janvier 1791.

Lucas, Colin (1991), "Talking about Urban Popular Violence in 1789", *Reshaping France: Town, Country and Region during French Revolution*, eds. F. Alan, J. Peter, Manchester-New York, Manchester University Press: 122-36.

— (1994), "Revolutionary Violence, the People and the Terror", *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, ed. K. M. Baker, Oxford, Pergamon Press, 1994, vol. IV: 57-79.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (1989), "Événement dramatique et dramatisation théâtrale: La Prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers (1789-1799)", *Annales Historiques de la Révolution Française*, 275: 337-55.

— (1992), "La Prise de la Bastille: archéologie d'un événement-symbole", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 104/1: 115-28.

Lüsebrink, Hans-Jürgen; Reichardt, Rolf (1997), *The Bastille. A History of a Symbol of Despotism and Freedom*, Durham, Duke University Press.

Martin, Marie-Joseph (1792), *Les Deux Prisonniers ou la fameuse journée*, Paris, Denné.

Mazeau, Guillaume (2016), "Émotions politiques: la Révolution française", *Histoire des émotions*, eds. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Paris, Seuil, vol. II: 98-141.

Mercier, Louis-Sébastien (1798), *Le Nouveau Paris*, ed. J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994.

Ozouf, Mona (1976), *La Fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard.

Parein, Pierre-Mathieu (1791), *La Prise de la* Bastille, Paris, chez Girardin et Madame Lesclapart.

Perazzolo, Paola (2012), "La dramatisation de la prise de la Bastille pendant la Révolution: représentations et révisions", *Annales historiques de la Révolution française*, 367: 49-68.

Poirson, Martial (2008), "Introduction", *Le théâtre sous la Révolution: politique du répertoire (1789-1799)*, ed. M. Poirson, Paris, Desjonquères: 11-61.

Pujol, Stéphane (2005), *Le Dialogue d'idées au Dix-Huitième siècle*, Svec, 2005: 06.

Les Quatre Traîtres aux enfers (1789), Paris, Volland.

Révolutions de Paris, 17, 23 juillet 1789.

Ronsin, Charles-Marie (1790), *La Fête de la Liberté ou le Dîner des patriotes*, Paris, Cussac.

Rossi, Henry (2004), "L'Enfer burlesque dans le théâtre de la Révolution", *La Scène bâtarde: entre Lumières et romantisme*, eds. Ph. Bourdin, G. Loubinoux, Clermont-Ferrand, Pubp: 27-42.

Tissier, André (1992), *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, t. I.

Viola, Paolo (1991), "Violence révolutionnaire ou violence du peuple en révolution?", *Recherches sur la Révolution. Un bilan des travaux scientifiques du Bicentenaire*, ed. M. Vovelle, Paris, La Découverte/Institut d'histoire de la Révolution française: 95-102.

Paola Perazzolo est *professoressa associata* en littérature française à l'Université de Vérone. Elle s'intéresse à la production romanesque et dramatique du Dix-Huitième siècle et du Tournant des Lumières, et particulièrement aux textes dramatiques des périodes révolutionnaire et

napoléonienne indagués dans leur interaction entre littérature, histoire, histoire des idées, politique. Elle a participé à des projets internationaux sur ce sujet (Therepsicore, French Theatre of the Napoleonic Era, Rev.E, Horizon 2020, dont elle était PI), auquel elle a aussi consacré plusieurs articles. Elle est l'auteure d'une monographie sur Isabelle de Charrière, a édité deux pièces de la décennie révolutionnaire (G.-M. Legouvé, *La mort d'Abel*, Cambridge, MHRA, 2016; H. de Guerville, *La Liberté conquise ou le Despotisme renversé*, Verona, Fiorini, 2012) et co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont quatre sur l'art dramatique de la période 1789-1815 (*Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823)*, Publif@rum, 2022; *Les masques de l'Empereur: Napoléon en spectacle*, RIEF, 2021; *Theatre, identité et politique culturelle sous le Consulat et l'Empire*, Studi Francesi 191, 2020; *La Révolution sur scène, Studi Francesi* 169, 2013). | Paola Perazzolo is Associate Professor in French literature at the University of Verona. Her research centers on the narrative and dramatic production of the Eighteenth century and the Tournant des Lumières, and particularly on the dramatic texts of the revolutionary and Napoleonic periods explored in their interaction between literature, history, history of ideas, politics. She has participated in international projects on this subject (Therepsicore, French Theater of the Napoleonic Era, Rev.E, Horizon 2020, of which she was PI), to which she has also devoted several articles. She is the author of a monograph on Isabelle de Charrière, has edited two plays from the revolutionary decade (G.-M. Legouvé, *La mort d'Abel*, Cambridge, MHRA, 2016; H. de Guerville, *La Liberté conquered ou le Despotisme reversé*, Verona, Fiorini, 2012) and co-edited several collective works, including four on the dramatic art of the period 1789-1815 (*Vie des théâtres et poésie dramatique du Consulat à la Restauration (1799-1823)*, Publif@rum, 2022; *Les masques de l'Empereur: Napoléon en spectacle*, RIEF, 2021; *Theatre, identité et politique culturelle sous le Consulat et l'Empire*, Studi Francesi 191, 2020; *La Révolution sur scène*, Studi Francesi 169, 2013).

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

"E fecine dell'arte sua, uno incantamento". Note su letteratura e arti visive ne *Il primo libro delle Favole* di Carlo Emilio Gadda

"E fecine dell'arte sua, uno incantamento". Notes on literature and visual arts in *Il primo libro delle Favole* by Carlo Emilio Gadda

Nicola Ribatti
Universität Basel, Switzerland

Sommario | **Abstract**

In anni recenti la critica ha sempre più messo in rilievo l'importanza della componente figurativa e artistica all'interno della cultura gaddiana. Essa è presente anche ne *Il primo libro delle Favole*, opera a lungo considerata minore. L'articolo analizza i riferimenti alle arti e le ecfrasi, a volte "erronee", ivi presenti e cerca di evidenziare come esse abbiano un'importante funzione metapoetica e metatestuale. Centrale è infatti il problema della rappresentazione della realtà, della sua *mimesis* attraverso l'arte e la scrittura. A tale riguardo, Gadda ingaggia da un lato una serrata polemica contro il neorealismo, dall'altro ribadisce la stretta interrelazione tra immagine e parola all'interno della sua scrittura. | In recent years, critics have increasingly emphasised the importance of the figurative and artistic component within Gadda's culture. It is also present in *The First Book of Fables*, a work long considered minor. The article analyses the references to the arts and the ecphrases (sometimes 'erroneous') present in it and tries to highlight how they have an important metapoetic and metatextual function. Central is in fact the problem of the representation of reality, of its *mimesis* through art and writing. In this regard, Gadda engages on the one hand in a tight polemic against the *Neorealismo*, and on the other reiterates the close inter-relationship between image and word within his writing.

Parole chiave | **Keywords**

Gadda, letteratura e arti visuali, *Il primo libro delle Favole* | Gadda, Literature and visual arts, *Il primo libro delle Favole*

Il primo libro delle Favole è stato a lungo considerato un'opera secondaria nell'ambito dell'*opus* gaddiano e ha infatti goduto di scarsa attenzione da parte del pubblico e della critica. Solo in anni relativamente recenti, soprattutto grazie ai lavori di Alba Andreini e Claudio Vela, esso ha

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10523 | 273-292

ottenuto un rinnovato interesse da parte degli studiosi[1], che vi hanno visto raccolti, seppure in forma frammentaria, i principali motivi della produzione gaddiana.

Il primo libro delle Favole è una raccolta di 186 favole e viene pubblicato da Neri Pozza nel 1952[2]. Molti dei testi erano in realtà già comparsi, a partire dal 1939, su alcune riviste milanesi e fiorentine. Per l'edizione del 1952 Gadda raccoglie e rielabora i testi già pubblicati, vi aggiunge nuove favole e una *Nota bibliografica*. Venticinque di queste vengono poi illustrate dall'artista Mirko Vucetich.

La scarsa fortuna del libro è dovuta in parte al carattere licenzioso (quando non apertamente scatologico) del libro, ma soprattutto al carattere ermetico di molte favole[3]. Privo delle coordinate biografiche, il lettore si trova spesso disorientato dinanzi all'oscurità di molti testi. L'editore Neri Pozza ne era consapevole e aveva chiesto infatti all'autore di aggiungere una *Nota bibliografica* di qualche pagina che aiutasse il lettore a meglio comprenderli. Gadda accoglie questa proposta, ma redige un testo di ben ventidue pagine che, lungi dal fornire chiarimenti, è in realtà un vero e proprio esercizio di *trobar clus* poiché l'autore conferisce alla *Nota* una veste linguistica fortemente (e artificiosamente) arcaicizzante[4], che si ispira alla prosa fiorentina che va dal Trecento (Dante e Boccaccio) fino al Cinquecento (Machiavelli e Cellini)[5]. Cionondimeno Gadda esprimerà più volte la sua irritazione per lo scarso successo del libro e per l'accusa di oscurità. In una lettera a Gianfranco Contini del 5 aprile 1952, egli scrive che le favole:

> Si raccomandano per la loro sconcezza e per la blasfema irrisione dei "più cari sentimenti" [verbali] "del cuore umano". Don Peppino le ha stroncate con una frase su Tempo, dedicandomi uno dei suoi caccherónzoli settimanali [...]. Don Peppe dice che io solo ne conoscono [*sic*] le "occasioni": cioè che non se ne capisce nulla. Sta di fatto che l'illustratore Mirco Vucetich, senza conoscermi e vivendo a Vicenza, ne ha capite al volo almeno 25, illustrandole con molto spirito (Contini 1988: 79-80).

Il "don Peppino", cui Gadda si riferisce con sarcasmo, è il critico fiorentino Giuseppe De Robertis, che aveva stroncato sul *Tempo* il libro dello scrittore milanese[6]. È invece significativo che Gadda riconosca a Vucetich il merito di averle correttamente interpretate e illustrate.

Alla difficoltà nella comprensione dei testi si aggiunge anche la difficoltà a collocare le *Favole* nell'ambito di uno specifico genere letterario.

Esse si riallacciano alla tradizione favolistica, in particolar modo a Esopo e a La Fontaine, come testimoniano i personaggi teriomorfi (il corvo, l'asino, la scimmia ecc.) nonché la presenza dell'epimitio (la morale) al termine di numerose favole[7]. Gadda però se ne discosta allo stesso tempo: egli infatti accentua il *tòpos* del travestimento favolistico giungendo a mettere in atto una vera e propria poetica dell'*obscuritas*. Molte delle *Favole*, poi, per la brevità e l'arguzia, si ispirano piuttosto alla produzione epigrammatica di Marziale e Catullo, come Gadda stesso ammette nell'intervista a Massimo Franciosa (Gadda1993: 26), mentre per la presenza di temi salaci o scatologici esse si rifanno alla novellistica di Boccaccio e alla tradizione umanistica delle facezie (Patrizi 2014:136).

Il modello principale, come dichiara sempre Gadda nella succitata intervista (1993: 26), è a ogni modo il Leonardo da Vinci autore delle favole e delle facezie. Ben sei favole gaddiane (nn. 112, 113, 130, 131, 133 e 181) sono una ripresa quasi letterale di altrettante favole leonardesche[8], cui Gadda aggiunge (tranne la n. 131) di suo pugno l'epimitio finale. Dalle favole e facezie leonardesche Gadda riprende la *brevitas*, il carattere salace di alcuni testi, ma anche il tema del paragone tra pittura e poesia, che sarà uno dei *Leitmotiv* che percorrono *Il primo libro delle Favole*. Gadda prova grande ammirazione per il genio versatile di Leonardo, nella duplice figura di ingegnere e artista, ma ne ammira anche le doti di scrittore. Nella *Recensione a una mostra leonardesca a Milano* (1939), a proposito dello stile leonardesco egli afferma:

> ci ammalia quella brevità sicura del detto, e il preciso contorno della reminiscenza, la libera configurazione della frase: o il rimando d'un giudizio-cristallo sui ragnateli delle idee e delle formulazioni consuete. Vivida, come folgore, è scaturita la immagine, dall'accumulo nubiloso dei pensieri (1991: 410).

Il genio leonardesco si esprime attraverso una parola breve e precisa, che ha la consistenza e la luminosità di un cristallo e l'icasticità e la vividezza dell'"immagine". La parola si manifesta allo stesso tempo come immagine. Non vi è dubbio che questo assunto poetologico sia proprio anche della prosa di Gadda. La tensione conoscitiva sottesa alla sua opera, lo sforzo di cogliere la verità al di sotto della complessità[9], trova il suo precipitato espressivo in una parola che intende avere la vividezza e l'efficacia dell'immagine, ma che, come si vedrà proprio leggendo alcune favole, non si esaurisce nella pura e ingenua mimesi, anzi ne rappresenta un rovesciamento.

Il primo libro delle Favole si caratterizza per la *varietas* stilistica e contenutistica: si va dalle feroci invettive contro Mussolini e il fascismo, che l'opera condivide con *Eros e Priapo*, ai riferimenti alla prima guerra mondiale, dall'allusione a fatti di cronaca alle dichiarazioni di poetica, ma uno dei *Leitmotive* è costituito proprio dalle riflessioni sull'arte, sul problema della *mimesis* e del paragone tra arte e letteratura. Troviamo un primo riferimento all'arte e all'architettura nella favola 5:

> I rettangolari architetti farebbono cipria del Borromini, come di colui che rettangolare non è, ma cavatappi.
>
> Questa favoletta ne certifica: la parola d'ordine rinnova l'opere: e l'opere nuove trovano parole a essere commendate (F, 9).

La favola è stata giustamente interpretata in senso poetologico (cfr. Vela 1990: 130, Kleinhans 2005: 224). Il tema principale è la contrapposizione tra i "rettangolari architetti", dietro cui si cela l'architettura razionalista del periodo fascista[10], e il barocco Borromini, le cui opere sono invece caratterizzate da linee sinuose, come indicato dall'immagine icastica e allo stesso tempo "carnevalesca" del "cavatappi". La contrapposizione tra architettura barocca e razionalista cela in realtà una contrapposizione di tipo "testuale" tra la prosa lineare e chiara di taluni scrittori e la prosa "barocca" di Gadda stesso[11]. In *Intervista al microfono*, per connotare lo stile barocco e artificioso della sua prosa (stile che gli veniva da più parti rimproverato), lo scrittore ricorre a metafore architettoniche e all'immagine del cavatappi:

> Così non sarò più lo scrittore bizzoso e vendicativo che ero in vita: […] non sarò più il maniaco dei tecnicismi, dei motti popolareschi, dei modi eruditi, degli archi a spiombo e delle piramidi sintattiche, dei periodi a cavaturacciolo, che mi vengono così giustamente rimproverati dal buon gusto e dal buon senso delle mie vittime (Gadda 1991: 504).

Vucetich nell'illustrazione ben evidenzia la contrapposizione tra razionalismo e barocco: in primo piano si osservano due edifici personificati, dalle linee fortemente geometriche e squadrate, intenti a fare "cipria del Borromini" in una sorta di mortaio in cui probabilmente stanno impastando il cemento. Di lato si nota invece una colonna, anch'essa recanti fattezze umane, dalle linee sinuose.

Un ulteriore riferimento alle arti è presente nella favola 35:

> Il beccafico vide quella natura morta del buonissimo pittor Tomèa:

> e ritenùtala fico daddovero, del becco vi diede immantinenti una beccatuzza delle sue. Che in nella tela ne risultò un buco, o pertugio.
>
> Questa favola ficaia ne dimostra: che qual non intende, nemmanco agisce a ragione (F, 20).

Gadda riprende qui il celeberrimo aneddoto della competizione tra i pittori Zeusi e Parrasio, riportato da Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia:*

> descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem (XXXV, 65)[12].

Zeusi aveva dipinto dell'uva in modo così realistico da ingannare persino gli uccelli, che avevano tentato di beccare la tela. Ma quando Zeusi chiede a sua volta a Parrasio di togliere il telo di lino che copriva il quadro per vedere cosa egli avesse dipinto, si accorge che l'opera stessa era la il telo. Zeusi deve ammettere la sua sconfitta: egli aveva ingannato gli uccelli, ma Parrasio aveva ingannato un "artifex". Gadda riprende l'aneddoto e lo varia collocandolo in un contesto contemporaneo: il greco Zeusi viene sostituito con il meno noto Fiorenzo Tomea (1910-1960), autore di numerose nature morte[13]. A Zeusi è associato un altro celebre aneddoto, narrato da Plinio nel paragrafo precedente della *Naturalis historia* (XXXV, 64). Dovendo dipingere un'immagine di Elena per il tempio di Giunone Lacinia a Crotone e volendo raffigurare una bellezza ideale, Zeusi sceglie come modelle le cinque più belle fanciulle della città e riprende da esse quanto hanno di più perfetto. Come ha dimostrato Maria Antonietta Terzoli (2013: 166-68; 2015, vol. I: 470-78; 2016: 83-87), Gadda cita questo aneddoto in maniera criptica nel *Pasticciaccio*. A esso allude infatti l'oleografia di un'opera di Eleuterio Pagliano, dal titolo *Zeusi e le fanciulle di Crotone*, presente nell'antro di Zamira Pacori. Entrambi gli aneddoti pliniani evocati da Gadda hanno una chiara funzione metapoetica, ma differente è il significato a essi sotteso. Nel caso del *Pasticciaccio* l'opera di Pagliano allude alla tecnica gaddiana del *pastiche*: come Zeusi copia le parti migliori della realtà per giungere a una sua raffigurazione ideale, analogamente Gadda riprende e contamina le opere migliori (o le parti migliori di esse) che ci giungono dalla tradizione per crearne una nuova. Anche ne *Il primo libro delle favole* troviamo un riferimento alla poetica del

pastiche, ma la favola non è di argomento strettamente artistico, essa rinvia piuttosto alla tradizione maccheronica di Folengo: "Il sedano, buttato in pentola, v'incontrò la culatta del bue. Ne venne un brodo: ch'ebbe succhi e pepsine dalla culatta del bue, e il gusto e il profumo dal sedano. Questa favoletta ne ammonisce, o uomini battiferro, a non dileggiare gli scrittori (F, 16). Gadda presenta la sua opera come una sorta di calderone in cui, dalla cottura di vari ingredienti, si ottiene un "brodo" (metafora del testo letterario) contenente la quintessenza dei prodotti inziali. Nel caso della favola 35 l'aneddoto di Zeusi è invece legato al problema della *mimesis*, dell'imitazione del reale da parte dell'arte (e della scrittura). Qui Gadda pone l'accento proprio sull'"error" di cui parla Plinio. La mera mimesi del reale, la riproduzione fedele ma "ingenua" della realtà non è di per sé funzionale a una sua autentica comprensione. Chi non è consapevole di questo, dice l'epimitio, "nemmanco agisce a ragione" e si comporta come quegli uccelli che, scambiando un'illusione per realtà, finiscono per agire scioccamente bucando la tela del dipinto. È qui evidente, in sostanza, la critica gaddiana nei confronti di certa letteratura realista contemporanea, e in particolar modo nei confronti del *neorealismo*. In *Un'opinione sul Neorealismo* (1950) Gadda afferma:

> E poi, cose, oggetti, eventi, non mi valgono per sé, chiusi nell'involucro di una loro pelle individua, sfericamente contornati nei loro apparenti confini [...]. Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà, o piuttosto del fenomeno, ha il senso come di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconda un "quid" più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo. [...] Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia (1993: 629-30).

La mera e ingenua imitazione della realtà, su cui si basa il *neorealismo*, non permette di andare oltre la superficie delle cose e di coglierne il "quid più vero". È qui evidente il carattere precipuo, si potrebbe dire "antinomico", del realismo gaddiano: per raffigurare la realtà in modo realistico bisogna de-formarla, per conoscerla è necessario de-costruirla e ri-costruirla in un dispositivo estetico che ne evidenzi la complessità potenzialmente illimitata.

Al tema della mimesi rimanda anche la breve favola 27:

> La scimmia, trovato un elmo da pompiere, se lo mise in testa. Ma rimase al buio (F, 17).

La favola viene illustrata da Vucetich e Gadda stesso commenta l'illustrazione nella *Nota bibliografica:*

> E dov'è l'elmo d'uno spengitor d'incendia, che la scimia s'è pigiato 'n capo, ivi è una lumiera e son due candele con la moccolaia che arde, poi che nella favola è detto, messosi l'elmo, la detta scimia per quello effetto si rimase nel buio: e però vuol esser lume di là. Et ene l'elmo, per se, quasi uno diverso e non più ritenuto animale ne le rete, o a la caccia, o per Ovidio o per Plinio o per altro fisico o poeta satiro mentitamente discritto: e la cresta d'esso, quale ha volto, e bocca, la par nell'atto di suggere o prender e' vapori d'una fistula: e lampa e lume e candela e poco foco e molto fummo e filato di lumiera son quelli obbietti a che li spengitori contrastano, e ne garriscono cui ne stracuri governare (F, 101-2).

Gadda apprezza il modo in cui Vucetich è riuscito a raffigurare la scimmia, e in particolar modo l'elmo, avente le fattezze di uno strano essere che fuma una pipa. Esso appare come un essere fantastico ("uno diverso [...] animale"), frutto della combinazione grottesca di un essere vivente e di un oggetto che, afferma ancora Gadda, mai nessuno scrittore, né Plinio (nella *Naturalis Historia*) né Ovidio (nelle *Metamorfosi*) "O poeta satiro" ha mai descritto prima. Qui il Vucetich si è probabilmente ispirato alla tradizione iconografia dei Γρύλλοι, esseri grotteschi frutto della combinazione di animali, uomini e oggetti di cui proprio Plinio il Vecchio, nella Naturalis historia, aveva dato una prima spiegazione etimologica[14]. Come ricorda Jurgis Baltrušaitis (1993), i Γρύλλοι iniziano a diffondersi nel periodo alessandrino e conoscono poi una grande diffusione nell'arte gotica durante il Medioevo. Baltrušaitis (1993: 7) cita, tra i numerosi esempi, i *grilli gotici* presenti nel soffitto della cattedrale di Metz (1220) che mostrano chiare analogie con l'illustrazione creata da Vucetich.

Gli esempi più celebri di *grilli* si trovano tuttavia nei quadri di Bosch ed è interessante ricordare come Gadda, in *Fatto personale... o quasi*, individui proprio nell'"animismo folle d'un Bosch" (Gadda 1991: 499), vale a dire nella sua capacità di mescolare tra loro oggetti e esseri viventi, una delle fonti iconografiche della sua poetica della *maccheronea*. Vucetich visualizzerebbe dunque in questa illustrazione uno dei modelli di poetica cui Gadda si ispirava.

Per quanto concerne l'interpretazione della favola, sono state proposte diverse tesi. Secondo Vela la scimmia sarebbe un archetipo della tradizione favolistica ripreso da *Lo cunto delli cunti di Basile* (Vela 1990: 137).

Per la Kleinhans sarebbe una raffigurazione autoreferenziale del processo di scrittura: Gadda "setzt […] seine groteske *Scrittura* ins Bild" (Kleinhans 2005: 223). In realtà la scimmia, che "imita", "scimmiotta" i gesti dell'uomo, e, così facendo, rimane al buio, sarebbe piuttosto da intendersi come raffigurazione allegorico-grottesca di una forma ingenua di mimesi (si pensi al *neorealismo*) che, come illustra il finale della storia, finisce per avere un esito fallimentare.

All'interno del *Primo libro delle favole* è individuabile altresì un vero e proprio ciclo dedicato a Raffaello Sanzio:

> Favola 75
> Quando l'aquila ebbe rapito Ganimede, si disse: "che bel pollo!" (F, 34).
>
> Favola 76
> Raphael Sanzio soffuse di un dolce rossore le guance di Ganimede (F, 34).
>
> Favola 106
> Raphael Sanzio era dignissimo giovine (F, 42).
>
> Favola 109
> Ille Raphael, qui: paventò vivendo il quale esserne superata la madre alma de le cose: e si morire morendo. Questa favoletta ne adduce: che 'l pitafio di Pietro Bembo è buon dimetro da elegia: ed è travaglio grande a voltarlo. Adde: che la critica d'arte sostava, come per secoli dimolti, al cànone naturalistico (F, 42-43).

Secondo alcuni studiosi (cfr. Vela 1990: 151 sgg.; Kleinhans 2005: 225-26) le prime due favole conterrebbero un riferimento nascosto al tema dell'omosessualità, cui si alluderebbe attraverso il riferimento all'amore "paidico" tra Zeus e Ganimede. Per quanto concerne i riferimenti alle arti in esse impliciti, sono state fatte diverse proposte. Secondo Claudio Vela (1990: 151-52) – che riprende le indicazioni di Manzotti –, le favole andrebbero lette alla luce del frammento della *Cognizione* dal titolo *Cui non risere parentes* (pubblicato nell'edizione critica curata da Emilio Manzotti per Einaudi (Gadda 1987). Qui Gadda, polemizzando con un detrattore della psicoanalisi che citava Virgilio e Raffaello, ricorda che l'artista "ha pur dipinto al Chigi la lunetta della futura Farnesina nonché Accademia" (Gadda 1987: 534)[15]. Manzotti (Gadda 1987: 534) e Vela (1990: 151) ritengono che Gadda alluda qui a un esagono raffigurante il ratto di Ganimede, della *Sala di Galatea*, che lo scrittore attribuirebbe erroneamente a Raffaello, ma che è stato in realtà affrescato da Baldassarre Peruzzi.

Di diversa opinione è Giorgio Pinotti (2007: 185-95), secondo il quale Gadda non si riferirebbe all'esagono del Peruzzi, ma alluderebbe a uno dei pennacchi della *Loggia di Psiche* affrescata da Raffaello (e allievi) raffigurante Giove che bacia Amore. In questo caso l'identificazione dell'autore sarebbe corretta, ma vi sarebbe un errore di interpretazione (scambia Amore con Ganimede), presente tra l'altro anche nelle *Vite* del Vasari (di cui Gadda possedeva ben due edizioni)[16]. Al di là della precisa identificazione dell'immagine, è utile notare come, in questo e altri casi, Gadda ricorra alle immagini come "schermi" su cui egli proietta le proprie nevrosi e ossessioni, come il tema dell'omosessualità, il conflitto edipico con la madre o il ricordo traumatico dell'amato fratello Enrico. Pinotti parla giustamente, a tal proposito, di "ecfrasi narcissica" (Pinotti 2007: 188). Precisando l'intuizione di Pinotti in termini freudiani, si potrebbe affermare che spesso, in Gadda, le immagini fungono da *Deckerinnerungen* attraverso cui trovano espressione mediata quei vissuti dell'autore dalla portata particolarmente traumatica. È qui interessante notare una consonanza tra il ricorso che Gadda fa all'immagine e le teorie freudiane del trauma presenti in *Al di là del principio di piacere*, testo che lo scrittore aveva letto e studiato con grande attenzione (cfr. Lucchini 2019: 109-24). Secondo Freud i ricordi traumatici, che "hanno sempre come oggetto una parte della vita sessuale infantile, e cioè del complesso edipico e dei suoi esiti" (Freud 1920: 204), *vengono* esperiti dal soggetto in modo compulsivo e nel loro aspetto visivo, *eidetico*. L'immagine artistica, e la relativa ecfrasi, rappresenta spesso in Gadda una modalità attraverso cui trovano espressione, ma allo stesso tempo vengono occultati, temi particolarmente traumatici della sua storia personale, come il tema dell'omosessualità, il rapporto edipico o il trauma della guerra. L'ecfrasi "erronea" dunque, in cui spesso ci si imbatte leggendo le opere di Gadda (lo si vedrà anche a proposito della favola 186), potrebbe essere interpretata, oltre che come esempio di *pastiche*, come esempio di *Verdichtung* o di *Verschiebung* avente lo scopo di manifestare e contemporaneamente occultare quanto preme per essere detto, ma non può trovare piana espressione.

Nella quarta favola di argomento raffaellesco Gadda si cimenta con la traduzione del distico elegiaco composto da Bembo in occasione della morte dell'artista e inciso sulla sua tomba:

> Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci,
> rerum magna parens et moriente mori[17].

Il distico celebra la capacità di Raffaello di imitare la natura, di "tradurla" in immagine. Nella favola sembra implicito tuttavia un certo scetticismo da parte di Gadda nei confronti di tale iperbolico elogio. Il suo atteggiamento nei confronti di Raffaello del resto è ambivalente. Se da un lato egli ammira la perfezione formale delle sue opere, altrove tale perfezione corre il rischio di trasformare l'opera d'arte in un ingannevole *feticcio*, come accade ne *L'Adalgisa*, dove la raffigurazione della *Madonna della Seggiola* si riduce a banale immagine di consumo. Al tema della mimesi e della traduzione *interlinguistica* sembra rimandare anche la traduzione del distico bembiano realizzata da Gadda. Essa appare come una *mise en abyme* dell'atto mimetico stesso e la difficoltà nel "voltare" il distico alluderebbe proprio alle difficoltà insite in qualsiasi processo di riproduzione, contro le fin troppo facili celebrazioni compiute da una "critica d'arte" ancora legata al "canone naturalistico". Ancora una volta Gadda esprime il suo scetticismo verso forme di ingenuo realismo.

Il problema del rapporto tra la realtà e la sua riproduzione artistica è al centro anche della favola 82:

> Il Tiepolo frescava una villa della sua terra, che bàgnasi di Brenta e di Piave: e vi poneva assai diligenza, facendovi anco lenzuoli, con polpacci, glutei, cosce, mallèoli ed allùci. Azzurrissimi erano i cieli, e con un diàfano trasvolare delle nuvole. "Chi guarderà mai a questi piedi?", si disse il Tiepolo al mutar pennello.
>
> Passati gli anni, vi erano sul pavimento degli insanguinati e bendati, con occhi alla volta. La bianca tunica del chirurgo era tinta del colore abominevole (F, 35).

Protagonista è Giambattista Tiepolo, impegnato a affrescare sulla volta di una villa oggetti e corpi in modo realistico e particolareggiato ("facendovi anco lenzuoli, con polpacci, glutei, cosce, mallèoli ed allùci"). Scendendo dalla volta ("al mutar pennello") l'artista si chiede, con un certo scetticismo, se ci sarà mai un pubblico che avrà modo di guardare verso l'alto e apprezzare quei corpi raffigurati in modo così realistico e dettagliato. La risposta giunge dopo molti anni, quando la sala, durante la prima guerra mondiale, diviene un ricovero per feriti. Essi, dalla loro posizione forzatamente supina, osservano gli affreschi del Tiepolo, che hanno infine trovato, anche se in condizioni tragiche ed eccezionali, un pubblico di spettatori. La favola è scandita in due momenti temporali ben distinti, come segnala l'ellissi narrativa "passati gli anni". Ai due momenti

corrisponde anche una contrapposizione spaziale /alto/ vs /basso/ (la "volta" si contrappone al "pavimento") chiaramente connotata in senso assiologico. L'/alto/ è caratterizzato dalla luminosità, è il luogo del cielo e delle nubi. Questa componente sublime è sottolineata a livello stilistico da un registro aulico, come testimoniato tra l'altro da una citazione dantesca ("di Brenta e di Piava", *Pd*. IX, v. 27) o dall'ipallage "diàfano trasvolare delle nuvole". L'ecfrasi procede poi in modo discontinuo, soffermandosi su alcuni specifici dettagli corporei ("polpacci, glutei, cosce, mallèoli ed allùci"); l'interrogativo del pittore, "Chi guarderà mai a questi piedi?", rimanda a uno specifico regimo prospettico che procede dal basso verso l'alto. All'/alto/ inteso come dimensione eterea e celeste, caratterizzata dalla serenità del cielo e dalla levità dei corpi, si contrappone il / basso/, dominato dalla cruda realtà della guerra e dei corpi sanguinanti dei soldati. Come suggerisce Martha Kleinhans (2005: 22), i feriti osservano in alto probabilmente proprio quelle parti corporee che essi hanno perso o stanno per perdere in seguito a una imminente amputazione. Gadda parla infatti di "chirurgo", non generalmente di "medico". Visti retrospettivamente, questi dettagli corporei assumono una connotazione *unheimlich*, isolati come sono dalla totalità dei corpi cui appartengono. In tale contrapposizione la studiosa coglierebbe un atteggiamento critico di Gadda nei confronti di un'arte fine a sé stessa (2005: 227). Tale interpretazione sembrerebbe sostenuta dal pittore stesso, che si interroga sull'utilità della sua opera chiedendosi se mai essa avrà un pubblico. In realtà il tema della favola è ancora una volta quello della mimesi, del "rispecchiamento" tra alto e basso, tra arte e realtà. In questo caso non si tratterebbe di un rispecchiamento passivo e ingenuo poiché l'opera d'arte, apparentemente inutile, avrebbe in realtà anticipato e consentito di esprimere la tragicità della guerra. Non è un caso che Gadda crei, in questo testo come in altri (si pensi a *Anastomòsi*), una correlazione tra il pittore e il chirurgo che indossa una "bianca tunica [...] tinta" di sangue: il pittore con il suo pennello, il medico con il suo bisturi (e si potrebbe aggiungere: lo scrittore con la sua penna) sono in grado di comprendere e raffigurare la tragica sofferenza causata dalla guerra[18].

Per quanto concerne le possibili identificazioni della villa e degli affreschi del Tiepolo cui Gadda allude nella favola, risulta difficile proporre un'ipotesi convincente. Claudio Vela (1990: 153-54) suggerisce, senza in realtà fornire precise motivazioni, che possa trattarsi della *Villa Berti* a Nervesa della Battaglia, a Treviso, o di *Villa Valmanara* ai Nani a Vicenza,

probabilmente perché entrambe furono rispettivamente distrutte o danneggiate durante la prima guerra mondiale dall'artiglieria austriaca. Nella *Villa Berti* era presente una volta affrescata dal Tiepolo raffigurante l'*Apoteosi della famiglia Soderini*: delle oche portano trionfalmente verso l'alto lo stendardo della famiglia Soderini e a esse accennano le figure allegoriche della Fede, della Giustizia e della Verità (Gemin 1997: 54). *Villa Valmanara* era già stata evocata nel settimo capitolo de *La meccanica*, dove il narratore descrive il paesaggio veneto intorno a Vicenza, paesaggio che mostra i segni della distruzione causati dalla guerra, ma che è ancora caratterizzato da straordinaria bellezza (Cfr. Gadda 1992: 580). Si può forse ipotizzare, con una certa cautela, che la scena descritta nella favola gaddiana si ambientata nella *Sala di Ifigenia*. Sulla parete è raffigurato il sacrificio di Ifigenia, che sta per essere uccisa da Calcante con una spada: sui gradini è presente un servo, pronto a raccogliere il sangue della vittima innocente, accanto al quale spicca un'ascia che sarà utilizzata per il sacrificio. La veste rossa di Ifigenia sembra quasi anticipare l'immagine del sangue che sta per sgorgare dal suo corpo. Tutti i personaggi volgono inoltre lo sguardo verso l'alto, dove compaiono Artemide, che invia su una nube rosata una cerva che sarà sacrificata al posto di Ifigenia, e Zefiro, che inizia a soffiare una leggera brezza affinché la flotta degli Achei possa ripartire. Diverso, rispetto alla favola gaddiana, è certamente il significato sotteso all'affresco del Tiepolo, che intende sottolineare la *Spannung* che caratterizza l'arrivo della cerva che giunge a salvare Ifigenia. Gadda potrebbe comunque aver colto degli spunti dall'affresco del Tiepolo. Sono diversi, infatti, gli elementi che sembrano collegarlo al testo della favola: ritroviamo la raffigurazione del cielo, delle nuvole e di numerosi dettagli anatomici; comune è il *regime scopico* caratterizzato dallo sguardo dei personaggi indirizzato verso la volta. Ritroviamo altresì il motivo del sacrificio di un innocente causato dalla guerra (Ifigenia e i soldati) nonché alcuni dettagli cruenti (l'ascia, la presenza del servo pronto a raccogliere il sangue della vittima, la veste bianca e rossa di Ifigenia che sembra rimandare alla tunica del chirurgo macchiata di sangue).

Il riferimento all'arte ritorna, in modo decisivo, nell'ultima favola, la numero 186, dove è presente l'ecfrasi della *Pala di Castelfranco* di Giorgione. La favola riveste per Gadda un significato particolarmente importante. Egli aveva infatti concesso all'editore ampia libertà nell'organizzare i vari testi ne *Il primo libro delle Favole* al fine di ottimizzare l'impaginazione delle illustrazioni, ma aveva chiesto espressamente di lasciare come ultima

la favola numero 186. Così si legge in una lettera a Neri Pozza: "quella del Giorgione [...] vorrei fosse l'ultima del volume, per la sua religiosità e per un ricordo personale: e come omaggio alla gente e alla terra veneta" (citato in Vela 1991: 922-23). Il ricordo personale è quello di Enrico, il fratello morto in guerra, che troverà espressione *mediata* proprio nell'opera di Giorgione.

La *Pala*[19] fu realizzata tra il 1503 e il 1504 e fu commissionata all'artista da Tuzio Costanzo, condottiero della Repubblica Veneta e Vicerè di Rodi, per la cappella di famiglia nel duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale, a Castelfranco, per commemorare il figlio, morto in una campagna militare per conto di Venezia. La pala, che si riallaccia ma rinnova allo stesso tempo la tradizione iconografica della *sacra conversazione*, raffigura la Madonna con bambino, seduta su un alto trono che è a sua volta collocato su un basamento che poggia su un sarcofago, dove idealmente si trovano le spoglie del giovane. Su di esso infatti è presente lo stemma araldico della famiglia, raffigurante sei costole (o coste, da cui Costanzo). La posizione fortemente innalzata della madonna deriva dalla necessità di far volgere lo sguardo di Maria e del Bambino verso il sottostante sarcofago del figlio del committente. Ai lati del sarcofago sono presenti: a destra San Francesco, chiaramente riconoscibile dal saio e dalle stimmate, e a sinistra un guerriero loricato con l'insegna dell'*Ordine degli Ospitalieri* di San Giovanni. Inizialmente questo personaggio era stato identificato con San Giorgio o san Liberale (patrono di Treviso), e questa era l'attribuzione nota a Gadda. Salvatore Settis (2010) ha invece riconosciuto nel guerriero San Nicasio, martire e cavaliere gerosolimitano, venerato spesso insieme a San Francesco a Messina, città di cui era originario il committente.

La *Pala di Castelfranco* e la relativa ecfrasi erano già presenti ne *La Meccanica*, dove essa diventa oggetto di un duplice sistema di identificazioni proiettive. La protagonista del romanzo, la vitale e tizianesca Zoraide, si identifica infatti con il personaggio femminile della madonna (per la quale, secondo una leggenda, avrebbe posato come modella l'amante del Giorgione), mentre nella coppia San Giorgio-San Francesco vede riflessi rispettivamente Franco Velaschi, il bello e volitivo giovane di cui è innamorata, e Luigi Pessina, futuro marito, personaggio debole e cagionevole, verso il quale invece proverà poco più che commiserazione. Nel triangolo Madonna-San Giorgio-San Francesco tuttavia, come hanno notato numerosi studiosi (Cfr. Kleinhans 2005: 229-30; Pedriali 2007; Güntert 2022), si riflette anche il triangolo edipico Enrico-Carlo Emilio-Adele Lehr (madre di Gadda) e il dramma del figlio cui viene preferito il fratello

morto in guerra. L'identificazione tra San Liberale/San Giorgio della *Pala* con Enrico è infatti agevole: l'opera di Giorgione era dedicata al figlio del committente, soldato morto in guerra; San Giorgio era soldato romano e martire, Enrico inoltre era morto il 23 aprile 1917 (giorno di San Giorgio). Nell'opera sembra percepibile poi una sorta di preferenza del Bambino verso San Giorgio, verso il quale sembra volgersi, mentre evidente è la contrapposizione tra la figura di San Francesco, emblema di umiltà e di sofferenza, e quella di San Giorgio, il bel giovane che indossa la splendida e luccicante armatura. L'immagine artistica, ancora una volta, funge da *Deckerinnerung*, da "schermo" su cui Gadda proietta le proprie nevrosi personali.

L'ecfrasi della Pala riveste analoga funzione anche nella favola 186:

> Zorzi pittor veneto fece San Liberale in figura d'uno giovane bellissimo non più rivenuto da le guerre, che pare con San Francesco povero da' duo lati una basi ov'è nostra Donna, e reina, 'l suo gentil parto reggendo, seduta: e légasi lo scalzo, già ignudato e de la povertà del suo saio rivestito, d'uno capestro a la cintola, sì come allora che de le cinque piaghe di crucifissione e passione, sul crudo sasso in fra Tevero e Arno s'aderge, da Cristo prese l'ultimo sigillo: quando che 'l cavalieri è da ritto, e, tutto chiuso dentro l'arme co l'una mano in nella guardia de la poggiata sua spada, la celata dell'antro braccio sustenta, quale dal biondo capo s'è distolta, e dal sereno suo viso: et ene 'l detto bacinello con piumicini buonissimi e' quali d'uno tenero color verde in uno àzulo disvariano, ch'e' paian li steli de la primavera al tallire.
>
> Et è per il detto Zorzi fatto a dimostrar quello ne la pace a color tutti che il piangano e a l'offerente genitore, e per reverenzia di nostra Donna la qual siede con el putto 'n piè sul ginocchio di essa, in una basi o plinto frammezzo i predetti intercedenti santi assai alto, e d'onice e di lapislazulo fabricata e d'aspide e giada verde, o ver pietra malva, con ornatissimi e folti drappi da piè di Quella, che di Damasco e Lissandria tuttodì recano a le lor terre quelli vinigiani per nave.
>
> Maravigliosa favola è questa, per Zorzi detta, e ne dice: ch'a rimembrare i non venuti a sua casa, a la misericorde Madre accomandando essi, da sé, Zorzi di Castelfranco, imparando pingere te tu argomenti: "a suo merto steasi! che le ranocchie son qua: l'elmo li distolgo, e 'l capo e 'l volto gli faccio ne la luce" (F, 81-82).

Ci troviamo, ancora una volta, di fronte a un'ecfrasi "erronea". Gadda parla di "una mano in nella guardia de la poggiata sua spada, la celata

dell'antro braccio sustenta, quale dal biondo capo s'è distolta". San Liberale non impugna la spada, ma i guanti e con la sinistra sorregge il vessillo dell'ordine gerosolimitano; il santo porta l'elmo sul capo, e non sotto il braccio, elmo che per di più non è ornato da "piumicini buonissimi". Lo stesso viso del santo non appare affatto "sereno", quanto piuttosto melanconico. In questa ecfrasi vi potrebbe essere forse una contaminazione, come suggerisce Martha Kleinhans (2005: 229-30), con una foto del fratello Enrico, in cui questi appare sorridente, a bordo di un aeroplano, mentre impugna una mitragliatrice (Cfr. Gadda 1993: 200). Comuni alla foto e alla tela sono il motivo del volto sorridente e della mano che impugna un'arma (rispettivamente una spada e una mitragliatrice). La mitragliatrice, sempre secondo Kleinhans, ritornerebbe alla fine della favola, nella criptica frase: "le ranocchie son qua". La studiosa ricorda infatti che, in una nota di *Impossibilità di un diario di guerra*, Gadda spiega che il termine "Ranocchia" significa "mitragliatrice" (Cfr. Kleinhans 2005: 229). Non è da escludere che Gadda, secondo la tecnica della *Verdichtung*, sovrapponga alla *Pala di Castelfranco* e alla fotografia del fratello un'ulteriore immagine: quella del *Ritratto di guerriero con scudiero* di Giorgione. Qui il guerriero impugna la spada, non indossa l'elmo e si trova in una posizione di scorcio, simile a quella che caratterizza Enrico nella foto. Evidente è, a ogni modo, la volontà di trasfigurare la figura del fratello in una sorta di eroe cavalleresco, di novello San Giorgio, come emerge anche dall'intervista rilasciata a Giuseppe Grieco nel 1969:

> Questi è mio fratello Enrico, con l'aeroplano col quale trovò gloriosa morte nel cielo di Asiago il 23 aprile 1918. Potrei dire di lui che fu un eroe, ma sarebbe espressione troppo enfatica e adulatoria. Preferisco dire che fu una vittima della grande tragedia europea. Era un giovane pieno di vita (Cfr. Gadda 1993: 201).

Un ulteriore "errore ecfrastico", nella favola 186, concerne poi il bambino, che non è "'n piè sul ginocchio di essa", ma seduto sul grembo della madre. Questa volta è però Gadda stesso, nell'epimitio, a rivendicare esplicitamente tali scostamenti dal dipinto di Giorgione:

> Meravigliosa favola è questa, per Zorzi detta, e ne dice: ch'a rimembrare i non venuti a sua casa, a la misericorde Madre accomandando essi, da sé, Zorzi di Castelfranco, imparando pingere te tu argomenti: "a suo merto steasi! che le ranocchie son qua: l'elmo li distolgo, e 'l capo e 'l volto gli faccio ne la luce".

Gadda toglie intenzionalmente l'elmo a San Giorgio/Enrico affinché il suo volto sia più chiaramente visibile e possa così compiersi in modo definitivo la sua trasfigurazione attraverso la luce della pittura giorgionesca ma anche attraverso la parola dello scrittore. Martha Kleinhans coglierebbe qui, da parte di Gadda, l'affermazione della superiorità della parola sulla pittura, secondo la tradizione del "paragone" tra la pittura e la poesia (Kleinhans 2005: 229). Vero è che nella *Nota biografica* Gadda, nell'elogiare le illustrazioni fatte da Vucetich, sottolinea come l'artista sia stato in grado di chiarire, grazie all'immagine, quanto poteva apparire oscuro nelle sue favole: "sì che per ingenio divitissimo lo mio scarso annotare multiplicò [...] e d'onni mia troppo candida carta per la sua tavola incostratissima ne curò adempiere 'l vacuo [...] da si poter lo dubio delle paràvole e le folte ombre d'ambagia [...] dichiarare" (F, 100-01).

L'artista è riuscito a creare una sorta di magia: "fecine dell'arte sua, uno incantamento, o magìa" (F, 101) poiché "più pare, 'l disegno, e per più nero incostro ne la mente si scrive, e per più fermo, che non pare e non si scrive lo vocabulo" (F, 100). Tuttavia queste affermazioni, al di là del tono ironico che caratterizza tutta la *Nota*, non vanno intese nel senso di una superiorità dell'immagine sulla scrittura. Al contrario, come dimostra proprio l'epimitio della favola 186, Gadda ribadisce l'equivalenza tra parola e immagine, la necessità di una stretta inter-relazione tra esse: "Meravigliosa favola è questa, per Zorzi detta, e ne dice". La pala di Giorgione è definita "favola" e, attraverso di essa, viene "detta" una verità. Linguaggio visivo e linguaggio verbale si intrecciano, nella prosa di Gadda, al fine di descrivere e comprendere la realtà. Ma allo stesso tempo, proprio attraverso l'ecfrasi errata, Gadda ricorda come scopo della scrittura e dell'immagine non sia una mera mimesi della realtà, ma una sua ri-costruzione, che consenta di andare oltre la superficie delle cose per coglierne il "quid più vero".

Note

1 Le citazioni de *Il primo libro delle Favole* sono tratte da Gadda (1990), in seguito abbreviato con F e numero di pagina.

2 Per le vicende editoriali cfr. Vela (1992).

3 In una lettera al cugino Piero Gadda Conti del 27 febbraio 1952, lo scrittore afferma: "Io ho a mia volta stampato un libretto di favole ("II primo libro delle Favole") da Neri Pozza, a Venezia. È illustrato da disegni. Te lo manderò, o darò: perciò non prenderlo! Se puoi, e se la mia veste di concorrente non ti adombra, cerca di "cascià l'articolì": dopo il tuo, beninteso. È un libretto ruvido, pieno di porcherie, specie contro il Predappio, e un po' scurrile. È solo per adulti maschi" (Citato in Vela 1992: 930).

4 Giorgio Patrizi afferma a tal proposito: "l'uso del lessico desueto, enfatizzato in un barocco di dettagli ingigantiti, consente allo scrittore di ripercorrere i tratti del suo lavoro sulle favole [...] dichiarandone, in un vocabolario solo in parte arcaicizzante, ma in realtà anche stravolto da una smania deformante, la stralunata natura di gioco bizzarro [...]" (2014: 136-37).

5 In un'intervista del 16.12.1951 rilasciata a Massimo Franciosa, Gadda afferma: "Molte di queste 'favole' sono scritte – è bene avvertire per .. onestà il prossimo lettore – in lingua italiana arcaica, arieggiante a modelli del '300, '400 e '500, da Dino Compagni al Villani, dal Cellini al Machiavelli. Questo potrebbe anche disturbare il cliente del mio libro. Ma questo rappresenta per me, comunque, una soluzione *irresistibile*" (Gadda 1993: 27).

6 Il risentimento dell'autore è espresso anche nella poesia *Nel '52 non ho visto... Imitazione da Villon*, in cui si legge: "Non ho visto critico dire bene delle mie Favole" (Gadda 1992: 896).

7 L'interesse per la tradizione favolistica può essere giunto a Gadda da una nuova traduzione delle favole di Esopo curata da Pietro Pancrazi, dal titolo *Esopo moderno*, che vede una prima edizione a Firenze nel 1930 presso Vallecchi, viene ristampata a Milano nel 1932 e poi è ampliata in una nuova edizione apparsa a Firenze nel 1940. Sono gli anni fiorentini di Gadda, ed è certamente ipotizzabile che Gadda abbia potuto leggere questi testi. Cfr. Bacchereti (2014: 117).

8 Si tratta rispettivamente delle favole: 18, 48, 14, 27, 45, 41 e 28. Cfr. Leonardo (2019).

9 Sul tema della complessità e della sua rappresentabilità cfr: Bertoni (2001).

10 Kleinhans (2005: 224) rimanda all'architettura monumentale fascista, in particolar modo a Sironi (cfr. *Paesaggio Urbano*). Ma si pensi anche a opere come *La casa del fascio* di Giuseppe Terragni, a Como, la cui facciata è disegnata secondo le proporzioni della sezione aurea.

11 Si veda anche il lemma *Cavatappi*, compilato da Mariarosa Bricchi, consultabile sul sito web del *Centro Studi Gadda* al seguente indirizzo: [21/9/2023] https://centrostudigadda.unipv.it/novita/parole-di-gadda/cavatappi

12 Plinio (1997): 623.
13 Come ricordano Vela e Kleinhans, il nome compare ne *La cognizione del dolore*, redazione per *Letteratura*, e sarà sostituito nell'edizione definitiva con il più noto De Chirico; cfr. Vela (1990: 139), Kleinhans (2005: 225).
14 Secondo Plinio, il primo autore di Γρύλλοι sarebbe stato il pittore Antiphilos, il quale: "iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur", (*Nat. hist.*, xxxv, 114).
15 Il passo verrà poi ripreso in *Psicanalisi e letteratura*, saggio raccolto in *I viaggi la morte*, in Gadda (1991: 460).
16 Vi si legge che Raffaello dipinge ai "peducci" della Farnesina "molte storie, fra le quali in una è Mercurio col flauto, che volando par che scenda da 'l cielo, et in un'altra è Giove con gravità celeste che bacia *Ganimede*", citato in Pinotti (2007: 193).
17 Sull'epitaffio del Bembo cfr. Castagna (1997).
18 Mi permetto di rinviare a un mio contributo sul tema: Ribatti (2022).
19 Riprendo qui da Settis (2010).

Bibliografia citata

Andreini, Alba (1988), *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio Editore.

Bacchereti, Elisabetta (2014), *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni.

Baltrušaitis, Jurgis (1993), *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi.

Bertoni, Federico (2001), *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi.

Bricchi, Mariarosa (2023), *Parole di Gadda: cavatappi*. [21/09/2023] https://centrostudigadda.unipv.it/novita/parole-di-gadda/cavatappi

Castagna, Luigi (1977), "Ille hic est Raphael: l'epitafio latino per Raffaello al Pantheon", *Aevum*, 9-12/1997: 617-29.

Contini, Gianfranco (1988), *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario*, Milano, Garzanti.

Cortellessa, Andrea (1993), "I capitoli postumi de La Meccanica. Due tracce avantestuali", *Studi novecenteschi*, 45-46/1993: 93-111.

Gadda, Carlo Emilio (1987), *La cognizione del dolore*, ed. E. Manzotti, Torino, Einaudi.

— (1990), *Il primo libro delle Favole*, ed. C. Vela, Milano, Mondadori.

— (1991), *Saggi Giornali Favole I*, eds. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti.

— (1992), *Saggi Giornali Favole II*, eds. C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti.

— (1993), *"Per favore mi lasci nell'ombra". Interviste 1950-1972*, ed. C. Vela, Milano, Adelphi.

Freud, Sigmund (1920), *"Al di là del principio di piacere"*, trad. it. a cura di C. Musatti, *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. 9: 193-249.

Gemin, Massimo (1997), *Giambattista Tiepolo. I dipinti: opera completa*, Venezia, Arsenale.

Güntert, Georges (2022), "La funzione narrativa degli elementi iconografici nella 'Meccanica'", *Alla frontiera del testo. Studi in onore di Maria Antonietta Terzoli*, eds. M. M. S. Barbero, V. Vitale, Roma, Carocci: 487-508.

Kleinhans, Martha (2005), *"Satura" und "pasticcio". Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Tübingen, Niemeyer.

Leonardo (2019), *Favole e profezie. Scritti letterari*, eds. G. Cirnigliaro, C. Vecce, Milano, Garzanti.

Lucchini, Guido (2019), "Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi", *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, eds. G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci: 109-24.

Manzotti, Emilio (2007), "Favole, fave e faville. Di una nuova edizione del Primo libro delle Favole di C.E. Gadda", *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 05/2007: [21/09/2023] https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottivelaplf.php

Patrizi, Giorgio (2014), *Gadda*, Roma, Salerno Editrice.

Pedriali, Federica (2007), "Cain and Other Symmetries", *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 6/2007: [21/09/2023] https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/monographs/pedriali/pedricain0.php

Pinotti, Giorgio (2007), "Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina", *I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani*, 5/2007: 185-95.

Plinio (1997), *Storia naturale*, Torino, Einaudi.

Ribatti, Nicola (2022), "Il bisturi, lo stilo e il pennello. Qualche riflessione su letteratura e arti figurative in Anastomòsi di Carlo Emilio Gadda", *Margini*, 16/2022: [21/09/2023] https://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_16/saggi/articolo2/ribatti.html

Settis, Salvatore (2010), "Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della Pala di Castelfranco", *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi: 129-211.

Terzoli, Maria Antonietta (2013), "Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio", *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel "Pasticciaccio" di Gadda*, eds. M. A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Roma, Carocci: 145-93.

— (2015), *Commento al «Pasticciaccio» di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci.

— (2016), *Gadda. Guida al «Pasticciaccio»*, Roma, Carocci.

Vela, Claudio (1990), *Guida alla lettura*, C.E. Gadda, *Il primo libro delle Favole*, Milano, Mondadori: 106-20.

— (1992), *Note ai testi. Il primo libro delle Favole*, C. E. Gadda, *Saggi Giornali Favole II*, eds. C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti: 903-56.

Nicola Ribatti è dottore di ricerca in Letterature Comparate e si è interessato delle relazioni tra fotografia e testo letterario nell'ambito della letteratura tedesca. Su questo tema ha pubblicato, oltre ad alcuni saggi, le seguenti monografie: *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald* (2012) e *Tracce. Memoria e fotografia nella letteratura tedesca contemporanea* (2014). Attualmente lavora a un progetto di ricerca su Gadda e le arti visuali presso l'Università di Basilea. | Nicola Ribatti holds a PhD in Comparative Literature. He is interested in the relationship between photography and the literary text in the field of German literature. On this topic he has published, besides some articles, the following monographs: *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald* (2012) and *Tracce. Memoria e fotografia nella letteratura tedesca contemporanea* (2014). He is currently working on a research project on Gadda and the visual arts at the University of Basel.

SigMa
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309
7/2022

Interviste

a cura di | edited by Valentina Sturli

Associazione Sigismondo Malatesta

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

Entrevista a Javier Cercas

Valentina Sturli
Università di Chieti-Pescara, Italy

François-Xavier Guerry
Université Clermont Auvergne, France

VS *¿Influyó su formación de filólogo y comparatista en su manera de escribir narrativa? ¿Cuándo empezó a surgir la necesidad de crear mundos narrativos en vez de limitarse a interpretarlos?*

JC Creo que sí influyó, y además mucho. Creo que sólo me encontré a mí mismo como escritor cuando conseguí aunar en mis libros al narrador y al filólogo, o por lo menos sacar partido, como narrador, de mi formación filológica. Por otra parte, empecé a imaginar que podría ser escritor en la adolescencia, justo cuando perdí la fe y empecé a leer de una manera distinta, ya no sólo para entretenerme sino también para conocer: la literatura para mí es un placer, pero también es una forma de conocimiento. Eso sólo lo supe en la adolescencia y ahí es cuando empecé a imaginarme a mí mismo como escritor, y no sólo como lector.

VS *De cierta forma sus novelas siempre llevan aparejado un proceso de investigación, de profundización cognitiva, tanto cuando se trata de hechos reales como de hechos ficcionales. ¿Hay una dimensión detectivesca, policíaca en su escritura? En caso afirmativo, ¿qué aspectos de este tipo de narraciones le parecen más acordes con su carácter desde el punto de vista de los procedimientos formales?*

JC Me interesa mucho el rigor constructivo de la novela policial, su carácter de novela de aventuras, incluso épica, su falta total de pretensiones – su humildad – y también su naturaleza indagatoria, muy apta para el pensamiento: Ricardo Piglia dijo que el detective era el último filósofo, y yo creo que tenía razón. Por otra parte, Borges, que adoraba las novelas policiales, dijo que todas las novelas son policiales; yo lo que sé – y lo que de algún modo intenté mostrar en *El punto ciego* – es que todas mis novelas lo son, y que también lo son todas las novelas que me importan, desde el *Quijote* para acá, al menos en la medida en que en todas hay un enigma y alguien que se propone descifrar ese enigma: eso es la

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10524 | 294-300

esencia del género policial (su esencia indagatoria, filosófica).

vs *A su parecer, ¿sigue teniendo sentido hablar hoy en día de un canon literario (no necesariamente circunscrito al ámbito occidental)? Y si la respuesta es afirmativa, ¿quiénes son los autores contemporáneos de los que no se puede prescindir?*

jc El canon existe: lo hacemos cada día, con nuestros gustos y nuestros disgustos, con lo que opinamos o no opinamos, con lo que escribimos y sobre quién lo escribimos. Pero el canon de verdad lo hace el tiempo, que es el único crítico literario infalible. En cuanto a mi propio canon, si se refiere a los autores vivos ahora mismo lo encabezarían dos: Mario Vargas Llosa y John M. Coetzee. Pero incluiría también a escritoras como Alice Munro o Svetlana Alexievitch.

vs *¿Cuáles son sus modelos literarios europeos? ¿Hay alguna figura de un intelectual italiano – contemporáneo o de las décadas pasadas – que se le antoje especialmente simpática o afín?*

jc La literatura italiana fue muy importante para mi formación (y lo continúa siendo). Italo Calvino fue esencial en un determinado momento; luego también lo han sido, por distintos motivos, Levi, Sciascia o Buzzati. De joven no aprecié demasiado a Lampedusa, pero ahora *Il Gattopardo* me parece una de las mejores novelas del siglo XX. Como intelectual público Pasolini me interesa mucho: su libertad, su independencia, su desgarro. Por lo demás, la literatura italiana es tan rica que siempre estoy descubriendo cosas nuevas; hasta hace poco no había leído a Ennio Flaiano – a quien sólo conocía por sus guiones – o a Beppe Fenoglio: *Una questione privata* es sin duda una gran novela.

vs *¿Qué opina usted del juicio de valor aplicado a los textos literarios: ¿(todavía) se puede decir que una novela es más bella, compleja o valiosa que otra? En su opinión, ¿qué es lo que constituye el valor primordial de una novela?, ¿qué le motiva a comprarla, qué elementos hacen que tenga ganas de leerla o, por el contrario, le desaniman a hacerlo?*

jc Ya digo que para mí la literatura es antes que nada un placer, como el sexo; pero también es una forma de conocimiento, igual que el sexo: por eso, cuando alguien me dice que no le gusta leer, lo único que se me ocurre es darle el pésame, acompañarle en el sentimiento. Por supuesto que creo en los juicios de valor aplicados a los textos y por supuesto que yo puedo decir si me ha gustado más o menos una novela, si me ha parecido más o menos compleja o interesante; otra cosa es que a usted se lo parezca también. Tal vez no: la literatura es algo

personal e intransferible, porque consiste en el comercio del lector con el texto; y, como cada lector es distinto, cada texto acaba siendo también distinto. Pero eso no significa que no existan novelas mejores y peores, sólo que, como antes le decía también, únicamente hay alguien que tiene la verdad sobre ese asunto: el tiempo. Los demás apenas tenemos opiniones, gustos, que podemos discutir o refutar, pero que sólo son eso. ¿El valor primordial de una novela? Que me arrastre, que me sumerja en un mundo que imita al real y que a la vez es distinto del real, que me permita vivir más, de una manera más rica, más intensa y más compleja. Para eso sirve la literatura, ¿no?

VS *¿Cuál cree que será el género literario más practicado en las próximas décadas, y por qué? ¿Seguiremos hablando de una hegemonía de la novela o emergerán nuevas formas literarias tal vez poco practicadas en la actualidad?*

JC No lo sé. Lo que sí sé es que, de todos los grandes géneros literarios, la novela es el más joven: de hecho, como género literario serio, apenas se practica desde hace un siglo; antes era poco más que un entretenimiento (eso era en la época de Cervantes y luego en la de Sterne y luego en la de Balzac; contra eso se rebeló Flaubert, y así se originó la novela moderna, la novela como género equivalente en seriedad a la poesía o al teatro). Y, como género que todavía está en pañales, la novela tiene muchísimas posibilidades que todavía no hemos explorado y que ojalá se exploren. ¿Surgirán géneros nuevos? Lo que es seguro es que surgirán formas nuevas de los viejos géneros, y que probablemente esas serán las grandes novedades de las próximas décadas. Si es que las hay.

VS *¿Cuál cree que es la función del crítico literario hoy en día? ¿Aún son capaces las figuras de este tipo de hacer de mediadoras para el público e influir eficazmente en la recepción de los textos a través de los medios tradicionales (artículos académicos, prensa, programas de radio o televisión), o están surgiendo nuevos espacios y formas que harán que los anteriores resulten obsoletos?*

JC Tampoco lo sé. Pero ahora mismo la crítica literaria, en todas sus formas (desde el reseñismo periodístico hasta el estudio académico), me parece más necesaria que nunca, porque se publica más que nunca y, en medio de toda esa hojarasca, necesitamos orientación y reflexión. Eso es lo que aporta la buena crítica, y sin una buena crítica no existe una buena literatura (sin contar con que la mejor crítica también es literatura: Eliot, Borges, Auden etc).

vs *En los últimos años la narrativa se está desplazando decididamente hacia la investigación de hechos que han ocurrido realmente o dotados de una fuerte base en la realidad, como las novelas de no ficción, las (auto)biografías, las memorias. ¿Verdaderamente estamos asistiendo a un descenso del índice de ficcionalidad en las narraciones? ¿Interesa menos la "fantasía", al menos en los productos considerados como* highbrow*, mientras que las narraciones de invención permanecerían hegemónicas en los géneros tradicionalmente considerados como* midcult*,como la novela policíaca, lo fantástico, la literatura de horror, la literatura infantil, etc.?*

jc Es una muy buena pregunta para la que no tengo una respuesta. Es posible que sea verdad lo que usted dice, a juzgar por ejemplo por lo ocurrido con mis novelas: suelen apreciarse más por los *highbrow* las novelas sin ficción (o casi sin ficción) que las otras. De todos modos, yo no estoy seguro de que mis novelas sin ficción sean mejores que mis novelas con ficción, pero sí creo que mis novelas con ficción, por el hecho de serlo (y algunas, encima, adscribibles a un género teóricamente menor como el policial), a veces se han considerado menores. Insisto: es muy posible que lo que usted dice sea verdad, pero no estoy seguro de que esa verdad responda a la superioridad de la no ficción sobre la ficción. Yo no creo que la ficción literaria esté muerta. En absoluto. Yo creo que la calidad literaria de una novela no depende de si es ficción o no lo es. Depende de otras cosas. En mi caso, yo empecé a escribir novelas sin ficción cuando nadie hablaba de ese género (igual que empecé a escribir autoficción cuando esa palabra no había entrado en circulación) y lo hice por necesidad, porque creía que las novelas que estaba escribiendo exigían prescindir de la ficción. Es verdad que luego, en los últimos años, mucha gente ha escrito ese tipo de novelas y que yo he vuelto a la ficción, no para llevar la contraria (aunque también, me temo), sino porque ahora necesitaba la ficción. Lo cual no significa que en el futuro – tal vez en un futuro muy próximo – no vuelva a la no-ficción. En el fondo, como ve, esta es en gran parte una discusión falsa. Lo que cuenta no es si una novela tiene ficción o no, sino si es buena o mala. Todo lo demás es verborrea.

vs *En cuanto escritor, ¿cuál es su relación con los críticos literarios? ¿Leer una crítica (positiva o negativa) de una de sus novelas alguna vez le ha enseñado algo? ¿Piensa usted que las críticas también les sirven a los escritores para aprender algo, o solamente a los lectores para decidir si leer o no una novela? ¿Hay una permeabilidad*

y la posibilidad de una relación entre quien escribe y quien interpreta?

JC La respuesta es sí, por supuesto. Hemingway aconsejaba a los escritores no leer las críticas de sus libros, porque, decía, si te crees las buenas también te tienes que creer las malas. Como chiste está bien, pero yo no estoy de acuerdo, o no del todo (y desde luego no creo que se trate sólo de creerse o no al crítico). Por una parte, como lector yo quiero que el crítico me diga si, según su criterio, tengo que leer un libro o no. Pero, como escritor, yo sé cuándo un crítico acierta y cuándo no acierta, porque nadie conoce mis libros mejor que yo; y también sé que hay críticos que me iluminan, que me estimulan, que me dicen de mis libros cosas que yo no sabía. Esos son los grandes críticos, para un escritor, y de esos hay poquísimos. Pero son indispensables: sin ellos no hay gran literatura.

FXG *Usted es un hombre polifacético, que ha cultivado varios géneros (el relato en* El móvil*, la novela, el artículo de opinión) y ha hurgado en varias venas literarias (la novela negra, recientemente, con* Terra alta *y su héroe, Melchor Marín, que reaparece en* Independencia *y* El castillo de Barbazul*). ¿Cuáles son los próximos géneros (codificados, en particular), si los hay, en los que le gustaría probar suerte? ¿Tiene otros proyectos, se adentrará en territorios todavía sin descubrir (poesía, novela sentimental, fábula, lo que sea)?*

JC La respuesta es sí: yo he dado por cerrada la etapa de *Terra alta*, aunque en teoría queda una novela por escribir, o más bien por publicar, porque está prácticamente escrita. Ese período se acabó de momento y lo que estoy haciendo ahora es buscar, dentro de mí mismo, un escritor nuevo y distinto, que me permita decir cosas nuevas. Eso es lo que, desde mi punto de vista, debe hacer un escritor: no conformarse con el escritor que ya es, con la fórmula más o menos acertada que ha encontrado, sino buscar dentro de sí mismo todos los escritores que puede ser; igual que lo que debe hacer una persona es, tal vez, buscar todas las personas que lleva en sí misma, todas las versiones o variantes o avatares posibles de sí misma. El cardenal Newman, según Joyce el mejor prosista de la lengua inglesa (o simplemente su prosista favorito), decía que vivir es cambiar, y que ser perfecto es haber cambiado a menudo. Eso tal vez también se aplica a los escritores.

FXG *Le leemos en* El País*, en la crónica dominical "Palos de ciego", así como en alguna que otra tribuna, incluida aquella en la que hace poco anunció que votaría a Pedro Sánchez en las Elecciones generales del 23J. ¿Puede decirnos cómo escribe sus artículos,*

si tiene algún ritual de escritura o momentos predilectos para tomar la pluma (las preguntas se aplican al resto de su prosa)? ¿Qué es lo que le inspira en la actualidad y el flujo constante de noticias? ¿Cómo se mantiene informado? ¿Se aburre a veces de esta cita repetida con el lector de periódicos? ¿Está usted siempre inspirado o el síndrome de la página en blanco es una amenaza mayor que cuando se dedica a la narrativa? ¿Tiene la misma relación con la escritura por así decirlo periodística que con sus novelas, la misma relación con el lector?

JC No soy periodista, y cada vez que me han dado un premio de periodismo he dicho lo mismo (después de agradecerlo): que me siento un impostor. Sin embargo, me gusta mucho escribir en la prensa, he aprendido muchísimo haciéndolo y me planteo los artículos con la misma seriedad con que me planteo las novelas o los ensayos. Simplemente, se trata de un género distinto, no un género menor (la prueba es que en España ha dado los más grandes escritores modernos, por cierto, como Ortega o Azorín, cuya obra se escribió prácticamente por entero en los periódicos). De hecho, quien piensa que es un género menor no sabe qué es la literatura: en literatura no existen géneros menores o mayores; existen sólo formas menores o mayores de usar los géneros. Por lo demás, sólo diré que, para mí, escribir un artículo se parece mucho más a escribir un poema que a escribir una novela: tiene que tener una extensión breve y precisa, y te debe salir de una forma casi diría que espontánea, como una reacción natural y casi inmediata a cosas que lees, que ocurren o que se te ocurren. En fin: así los escribo yo. Y los corrijo tanto como mis novelas. Y los considero tan importantes (es decir, tan poco importantes) como mis novelas. Aunque también es verdad que lo más importante que tengo que decir lo digo en mis novelas, y que mi verdadero yo está en mis novelas, aunque sólo sea porque los artículos los escribe mi parte racional, mientras que mis novelas las escribe mi parte racional pero también mi parte irracional. De todos modos, bien pensado esto también ocurre en algunos de mis artículos, los más literarios y los menos ensayísticos. En fin: como ve, todo está muy entreverado, y por eso no es fácil dar respuestas definitivas.

FXG *Con motivo del estreno de* El impostor *(2015) declaró usted que "quien no quiera meterse en líos, que no escriba". ¿Pero no es agotador, para un autor popular como usted, estar frecuentemente en el punto de mira y ser el blanco de las iras de ciertos grupos (vienen a la mente los nacionalistas catalanes, por ejemplo)? ¿Cómo se enfrenta a estas polémicas, a estas*

reacciones desmesuradas, a esta arena a la que a veces dan lugar las redes sociales y los grandes medios de comunicación? ¿Es este el destino inevitable de un intelectual mediático en 2023?

JC Es agotador, sí, y a veces – muchas veces – me dan ganas de mandarlo todo a la mierda, me pregunto por qué tengo que meterme en tantos líos y hablar de cosas tan controvertidas y decir cosas a menudo tan impopulares. Pero la verdad es que no puedo evitarlo: soy un charlatán, no sé callarme, no me da la gana de callarme. Por otra parte, una cosa son las controversias que provocan las novelas – estas son inevitables para un novelista – y otra son las controversias que provocan mis artículos o mis opiniones digamos políticas. Estas últimas me las podría ahorrar, desde luego, pero lo cierto es que soy un idiota que cree que, además de ser un novelista, soy un ciudadano común y corriente y por lo tanto tengo una responsabilidad en lo que ocurre a mi alrededor, porque política viene de *polis*, que viene a significar *ciudad*, y la ciudad es de todos, y porque democracia significa poder del pueblo, y el pueblo somos todos. ¿Este es el destino inevitable de un intelectual mediático en 2023? Iba a decir que no me considero un intelectual mediático, pero la verdad es que, nos guste o no, en 2023 todos somos mediáticos – porque estamos en los medios, aunque yo no tenga felizmente redes sociales – y todos somos intelectuales – porque todos participamos en el debate público. Así que no sé si es el destino de todos, pero está visto que es el mío. Lo asumiré de la mejor forma que pueda.

FXG *¿Qué valoración hace de la literatura española actual?*

JC No conozco todo lo que se escribe ahora mismo, por supuesto, pero, en general, mi impresión no es mala. Hay poetas muy buenos, buenos narradores, articulistas interesantes. Respecto al pasado, tal vez lo que más llama la atención, como en todas partes, es la incorporación de las mujeres; hay más escritoras que nunca, y algunas están muy bien. Así que, al menos literariamente, no soy pesimista.

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

Intervista a Javier Cercas

Valentina Sturli
Università di Chieti-Pescara, Italy

François-Xavier Guerry
Université Clermont Auvergne, France

VS *La sua formazione di filologo e di comparatista ha influito sul suo modo di essere autore di narrativa? In che momento l'esigenza di creare mondi narrativi ha cominciato a svilupparsi rispetto alla possibilità di limitarsi a interpretarli?*

JC Sì, penso abbia avuto un'influenza notevole. Credo di aver trovato me stesso come scrittore solo quando sono riuscito a unire nei miei libri il narratore e il filologo, o almeno a trarre vantaggio, come narratore, dalla mia formazione filologica. D'altra parte, ho cominciato a immaginare che sarei potuto diventare uno scrittore durante l'adolescenza, proprio quando ho perso la fede e ho iniziato a leggere in un modo diverso, non solo per divertirmi, ma anche per conoscere: la letteratura per me è un piacere, ma è anche una forma di conoscenza. L'ho capito solo da adolescente, ed è allora che ho iniziato a immaginarmi come scrittore e non solo come lettore.

VS *In qualche misura i suoi romanzi implicano sempre un processo di indagine, di scavo conoscitivo, sia che si tratti di avere a che fare con fatti realmente accaduti o di finzioni. La dimensione del poliziesco ha importanza nella sua scrittura? Se sì, che cosa del procedere di questo tipo di narrazioni sente come più congeniale dal punto di vista dei dispositivi formali?*

JC Mi interessano molto il rigore costruttivo del romanzo poliziesco, il suo carattere di romanzo d'avventura, anche epica, la sua totale mancanza di pretese – la sua umiltà – e anche la sua natura indagatoria, molto adatta alla riflessione: Ricardo Piglia ha detto che il detective è l'ultimo filosofo, e credo che avesse ragione. D'altra parte, Borges, che amava i romanzi polizieschi, ha detto che tutti i romanzi sono polizieschi; io quello che so – e che in qualche modo ho cercato di mostrare ne *Il punto cieco* – è che tutti i miei romanzi lo sono, e che lo sono anche tutti i romanzi che mi interessano, a partire dal *Chisciotte* sino ad oggi, almeno nella misura

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10525 | 301-307

in cui in tutti c'è un enigma e qualcuno che si propone di decifrare quell'enigma: questa è l'essenza del genere poliziesco (la sua essenza indagatoria, filosofica).

vs *Secondo lei ha ancora senso oggi parlare di un canone letterario (non necessariamente limitato all'ambito occidentale)? E se sì, quali sono gli autori contemporanei da cui non si potrebbe assolutamente prescindere?*

jc Il canone esiste: lo creiamo ogni giorno, con i nostri gusti, con le nostre opinioni, con quello che scriviamo e su chi. Ma il canone reale lo determina il tempo, che è l'unico critico letterario infallibile. Per quanto riguarda il mio canone, se si riferisce agli autori viventi in questo momento, è capeggiato da due autori: Mario Vargas Llosa e John M. Coetzee. Ma include anche scrittrici come Alice Munro o Svetlana Alexievitch.

vs *Quali sono i suoi modelli letterari europei? C'è una figura di intellettuale italiano – contemporaneo o dei decenni passati – che sente particolarmente congeniale?*

jc La letteratura italiana è stata molto importante per la mia formazione (e continua a esserlo). Italo Calvino è stato essenziale in un determinato momento; poi lo sono stati, per diversi motivi, anche Levi, Sciascia o Buzzati. Da giovane, non apprezzavo molto Lampedusa, ma adesso *Il Gattopardo* mi sembra uno dei migliori romanzi del ventesimo secolo. Come intellettuale pubblico, Pasolini mi interessa molto: la sua libertà, la sua indipendenza, la sua lacerazione. Poi, la letteratura italiana è così ricca che scopro sempre cose nuove; fino a poco tempo fa non avevo letto Ennio Flaiano – che conoscevo solo per le sue sceneggiature – o Beppe Fenoglio: *Una questione privata* è senza dubbio un grande romanzo.

vs *Cosa ne pensa del giudizio di valore applicato ai testi letterari: si può (ancora) dire che un romanzo è più bello o complesso o di valore rispetto ad un altro? Che cosa costituisce secondo lei il valore primario di un romanzo, che cosa la spinge ad acquistarlo, quali elementi la attraggono o invece la allontanano dalla lettura?*

jc Dico già che per me la letteratura è prima di tutto un piacere, come il sesso; ma è anche una forma di conoscenza, come il sesso: per questo, quando qualcuno mi dice che non gli piace leggere, l'unica cosa che mi viene in mente è di porgergli le condoglianze, compatirlo. Naturalmente credo nei giudizi di valore applicati ai testi e, ovviamente, posso dire se mi è piaciuto più o meno un romanzo, se mi è sembrato più o meno complesso o interessante; altro è se anche lei sia d'accordo con i miei giudizi. Forse no: la letteratura è qualcosa

di personale e non trasferibile, perché consiste nella negoziazione del lettore con il testo; e, poiché ogni lettore è diverso, anche ogni testo finisce per essere diverso. Ma questo non significa che non ci siano romanzi migliori e peggiori, solo che, come dicevo prima, ce n'è solo qualcuno che possiede la verità su questo argomento: il tempo. Noi altri a malapena abbiamo opinioni, gusti, che possiamo discutere o confutare, ma è tutto qui. Il valore primario di un romanzo? Che mi trascini, che mi immerga in un mondo che imita quello reale e che è allo stesso tempo diverso da quello reale, che mi permetta di vivere di più, in un modo più ricco, più intenso e più complesso. È a questo che serve la letteratura, no?

VS *Quale sarà secondo lei il genere letterario più praticato nei prossimi decenni, e perché? Si potrà ancora parlare di un'egemonia del romanzo o emergeranno nuove forme letterarie magari oggi ancora poco praticate?*

JC Non lo so. Quello che so è che, di tutti i grandi generi letterari, il romanzo è il più giovane: difatti, come genere letterario serio, è praticato a malapena da un secolo; prima era poco più di un intrattenimento (questo ai tempi di Cervantes, di Sterne o di Balzac; a questa tendenza si ribellò Flaubert, e così ebbe origine il romanzo moderno, il romanzo come genere equivalente in serietà alla poesia o al teatro). E, come genere che è ancora in fasce, il romanzo ha molte possibilità che non abbiamo ancora esplorato e che speriamo di esplorare. Nasceranno nuovi generi? Quello che è certo è che emergeranno nuove forme dei vecchi generi, e che probabilmente saranno queste le grandi novità dei prossimi decenni. Se ce ne saranno.

VS *Qual è secondo lei la funzione del critico letterario oggi? Figure di questo tipo sono ancora in grado di mediare la letteratura al pubblico dei lettori e di influenzare in modo efficace la ricezione dei testi mediante i mezzi tradizionali (articoli accademici, stampa, programmi radiofonici o televisivi), o stanno emergendo nuovi spazi e nuove forme che renderanno obsolete le precedenti?*

JC Neanche questo so dirle. Ma attualmente la critica letteraria, in tutte le sue forme (dal giornalismo allo studio accademico), mi sembra particolarmente necessaria, perché si pubblica più che mai e, in mezzo a tutta questa congerie, abbiamo bisogno di orientamento e riflessione. Questo è ciò che apporta la buona critica, e senza una buona critica non esiste una buona letteratura (senza contare che la migliore critica è anche letteratura: Eliot, Borges, Auden etc.).

VS *Negli ultimi anni la narrativa si sta spostando decisamente verso*

l'indagine di eventi realmente accaduti o con una base forte di realtà, come non-fiction novel, (auto)biografie, memorie. Stiamo davvero assistendo a una caduta del tasso di finzionalità nelle narrazioni? La "fantasia" interessa meno, almeno nei prodotti considerati highbrow*, mentre le narrazioni di invenzione resterebbero egemoni in generi tradizionalmente considerati* midcult*, come giallo, fantasy, horror, letteratura per ragazzi etc.?*

JC È un'ottima domanda, a cui non so dare una risposta. È possibile che sia vero quello che lei dice, a giudicare per esempio da quello che è successo con i miei romanzi: gli *highbrow* tendono ad apprezzare di più i romanzi senza fiction (o quasi senza fiction). Ad ogni modo, non sono sicuro che i miei romanzi senza finzione siano migliori dei miei romanzi con finzione, ma credo che i miei romanzi con finzione, per il fatto di esserlo (e alcuni, per di più, ascrivibili a un genere teoricamente minore come quello poliziesco) a volte sono considerati minori. Insisto: è molto probabile che quanto lei dice sia vero, ma non sono sicuro che questa verità risponda alla superiorità della non-fiction sulla fiction. Io non credo che la finzione letteraria sia morta. Assolutamente. Credo che la qualità letteraria di un romanzo non dipenda dal fatto che sia fiction o meno. Dipende da altre cose. Nel mio caso, ho iniziato a scrivere romanzi senza finzione quando nessuno parlava di quel genere (proprio come ho iniziato a scrivere auto-fiction quando quella parola non era in circolazione) e l'ho fatto per necessità, perché pensavo che i romanzi che stavo scrivendo richiedessero l'abbandono della finzione. È vero che poi, negli ultimi anni, molte persone hanno scritto quel tipo di romanzi e che io sono tornato alla finzione, non per fare il contrario (o anche, temo), ma perché ora avevo bisogno della finzione. Ciò non significa che in futuro – forse in un futuro molto prossimo – non tornerò alla non-fiction. In fondo, come vede, questo è in gran parte un falso problema. Ciò che conta non è se un romanzo abbia fiction o no, ma se è buono o cattivo. Tutto il resto è pura verbosità.

VS *Qual è, da scrittore, il suo rapporto con i critici letterari? Leggere una critica (positiva o negativa) a un suo romanzo le ha mai fatto imparare qualcosa? Pensa che le critiche servano anche agli scrittori per imparare qualcosa, o solo ai lettori per decidere se leggere un romanzo? C'è permeabilità e possibilità di rapporto tra chi scrive e chi interpreta?*

JC La risposta è sì, ovviamente. Hemingway consigliava agli scrittori di non leggere le recensioni dei loro libri, perché, diceva, se credi a quelle buone devi credere anche

a quelle cattive. Come battuta va bene, ma io non sono d'accordo, o non del tutto (e certamente non credo che si tratti solo di credere o non credere al critico). Da un lato, come lettore io voglio che il critico mi dica se, secondo il suo giudizio, devo leggere un libro o no. Ma, come scrittore, io so quando un critico ha ragione e quando no, perché nessuno conosce i miei libri meglio di me; e so anche che ci sono critici che mi illuminano, che mi stimolano, che mi dicono cose dei miei libri che io non sapevo. Questi sono i grandi critici, per uno scrittore, e di questi ce ne sono pochissimi. Ma sono indispensabili: senza di loro non esiste grande letteratura.

FXG *Lei è un uomo poliedrico, che ha coltivato vari generi (il racconto in* Il movente*, il romanzo, l'articolo di opinione) ed ha rimestato in varie vene letterarie (il romanzo nero, di recente, con* Terra alta *e il suo eroe, Melchor Marín, che riappare in* Indipendenza *e* Il castello di Barbablù*). Quali sono i prossimi generi (in particolare, codificati), se esistono, in cui le piacerebbe tentare la fortuna? Ha altri progetti, si addentrerà in territori ancora da scoprire (poesia, romanzo sentimentale, favola, o qualunque cosa sia)?*

JC La risposta è sì: io ho dato per chiusa la tappa di *Terra alta*, anche se in teoria rimane un romanzo da scrivere, o piuttosto da pubblicare, perché è praticamente scritto. Quel periodo per ora è finito e quello che sto facendo adesso è cercare, dentro di me, uno scrittore nuovo e diverso, che mi permetta di dire cose nuove. Questo è ciò che, dal mio punto di vista, uno scrittore deve fare: non accontentarsi dello scrittore che è già, con la formula più o meno riuscita che ha trovato, ma cercare dentro di sé tutti gli scrittori che può essere; così come ciò che deve fare una persona è, forse, cercare tutte le persone che porta in sé, tutte le possibili versioni o varianti o avatar di sé stessa. Il cardinale Newman, secondo Joyce il miglior prosatore della lingua inglese (o semplicemente il suo prosatore preferito), diceva che vivere è cambiare, e che essere perfetti è essere cambiati spesso. Questo forse vale anche per gli scrittori.

FXG *La leggiamo in* El País*, nella cronaca domenicale "Palos de ciego", così come in altre tribune, compresa quella in cui da poco ha annunciato che avrebbe votato Pedro Sánchez alle Elezioni generali del 23J* [23 luglio 2023]. *Può dirci come scrive i suoi articoli, se ha qualche rituale di scrittura o momenti prediletti per prendere la penna (le domande si applicano al resto della sua prosa)? Che cosa la ispira nell'attualità e nel flusso costante di notizie? Come si mantiene informato? Si annoia a volte di questo appuntamento ricorrente con il lettore*

di giornali? È sempre ispirato o la sindrome della pagina bianca è una minaccia più grande rispetto a quando si tratta di narrativa? Ha lo stesso rapporto con la scrittura, per così dire, giornalistica che con i suoi romanzi, lo stesso rapporto con il lettore?

JC Non sono un giornalista, e ogni volta che mi hanno dato un premio di giornalismo ho detto la stessa cosa (dopo aver ringraziato): mi sento un impostore. Tuttavia, mi piace molto scrivere per la stampa, ho imparato moltissimo facendolo e scrivo articoli con la stessa serietà con cui scrivo i romanzi o i saggi. Semplicemente, si tratta di un genere diverso, non un genere minore (la prova è che in Spagna, l'opera dei più grandi scrittori moderni, come Ortega o Azorín, è stata scritta interamente in forma giornalistica). Difatti, chi pensa che sia un genere minore non sa cos'è la letteratura: in letteratura non esistono generi minori o maggiori; ci sono solo modi minori o maggiori di utilizzare i generi. Per il resto, dirò solo che, per me, scrivere un articolo è molto più simile a scrivere una poesia che a scrivere un romanzo: deve avere un'estensione breve e precisa, e ti deve uscire in una forma quasi direi spontanea, come una reazione naturale e quasi immediata alle cose che leggi, che accadono o che ti vengono in mente. Insomma: così li scrivo io. E li correggo tanto quanto i miei romanzi. E li considero tanto importanti (cioè, tanto poco importanti) quanto i miei romanzi. Anche se è pur vero che le cose importanti le dico nei miei romanzi, e che il mio vero io è nei miei romanzi, anche perché gli articoli li scrive la mia parte razionale, mentre i miei romanzi sono sì scritti dalla mia parte razionale, ma anche dalla mia parte irrazionale. In verità, se ci penso, questo accade anche in alcuni dei miei articoli, i più letterari e i meno saggistici. Ecco: come vede, tutto è molto intricato, e per questo non è facile dare risposte definitive.

FXG *In occasione dell'uscita de* L'impostore *(2015) lei ha dichiarato che "Chi non vuole mettersi nei guai, non scriva". Ma non è estenuante, per un autore popolare come lei, essere spesso nel bersaglio di certi gruppi (penso ai nazionalisti catalani, per esempio)? Come affronta queste polemiche, queste reazioni smisurate, questa arena alimentate attraverso le reti sociali e i media. È questo il destino inevitabile di un intellettuale mediatico nel 2023?*

JC È estenuante, sì, e a volte – molte volte – mi viene voglia di mandare tutto all'aria, mi chiedo perché devo complicarmi tanto la vita e parlare di cose così controverse e dire cose spesso così impopolari. Ma la verità è che non posso farne a meno: sono un ciarlatano, non so tacere,

non ho voglia di tacere. D'altra parte, una cosa sono le controversie che provocano i romanzi – queste sono inevitabili per uno scrittore – e un'altra sono le controversie che provocano i miei articoli o le mie opinioni diciamo politiche. Queste ultime me le potrei risparmiare, certo, ma la verità è che sono un idiota che crede che, oltre ad essere un romanziere, sono un cittadino comune e quindi ho responsabilità per quanto accade intorno a me, perché la politica viene dalla *polis*, che significa *città*, e la città è di tutti, e perché democrazia significa potere del popolo, e il popolo siamo tutti. Questo è il destino inevitabile dell'intellettuale attivo nella comunicazione mediatica nel 2023? Stavo per dire che non mi considero un intellettuale mediatico, ma la verità è che, ci piaccia o no, nel 2023 siamo tutti mediatici, perché siamo nei media – anche se mi rallegro di non usare i social – e siamo tutti intellettuali, perché tutti partecipiamo al dibattito pubblico. Quindi non so se è il destino di tutti, ma è provato che è il mio. Lo realizzerò nel miglior modo possibile.

FXG *Come valuta la letteratura spagnola attuale?*

Non conosco tutto ciò che si sta scrivendo in questo momento, naturalmente, ma nel complesso la mia impressione non è negativa. Ci sono poeti molto bravi, bravi narratori, articolisti interessanti. Rispetto al passato, forse ciò che più colpisce, come ovunque, è il coinvolgimento delle donne; ci sono più scrittrici che mai, e alcune sono molto brave. Quindi, almeno letterariamente, non sono pessimista.

SigMa
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309
7/2023

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di | edited by Flavia Gherardi • Marco Caratozzolo

ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

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

Spazi e intreccio in *Senilità*

Spaces and plot in *Senilità*

Mario Lavagetto
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 17-32 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 11).

Sommario | **Abstract**

[A partire dalla codificazione dello spazio narrativo messa a punto da Vladimir Nabokov, a sua volta ispirato dalla lettura di Zola, il saggio intende indagare le funzioni tipologiche della 'casa' nel capolavoro di Svevo, *Senilità*, con particolare attenzione per i processi (di turbamento, spostamento o simmetria psichica) che lo spazio domestico attiva di volta in volta nei personaggi di Angelina ed Emilio] | [Starting from the codification of the narrative space developed by Vladimir Nabokov, in turn inspired by Zola's novels, the essay intends to investigate the typological functions of the 'house' in Svevo's masterpiece, *Senilità*, with a special attention to the processes (of disturbance, displacement or psychic symmetry) that the domestic space activates alternately in the characters of Angelina and Emilio.]

Parole chiave | **Keywords**

[Italo Svevo], [*Senilità*], [spazio narrativo], [casa], [lettura psicanalitica] | [Italo Svevo], [*Senilità*], [narrative space], [home], [psychoanalytic reading]

SigMa • 7/2023
DOI **10.6093/sigma.voi7.10527** | 309-322

> Quando i filosofi sostengono che le nozioni di tempo e di spazio sono le forme necessarie del nostro pensiero, un presentimento ci dice che l'individuo controlla il mondo per mezzo di due sistemi, uno dei quali funziona solo temporalmente e l'altro solo spazialmente.
>
> S. Freud

> Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura.
>
> M. Bachtin

Da qualche parte Nietzsche formula un suggerimento: non ricorrere mai, per costruire o presentare i propri discorsi, all'espediente di annunciare quello che ci si accinge a fare. Commentare in anticipo le proprie mosse e giustificare il proprio operato, dichiarandone scopi e intenzioni, è infatti un espediente grossolano per nascondere le lacune dell'argomentazione o per esorcizzare i rischi a cui ci si è esposti. Per quanto mi riguarda, sarei propenso ad includere quel suggerimento al primo punto del codice negativo che ognuno di noi, nel corso degli anni, finisce col definire in forma esplicita o implicita.

Se tuttavia, nella circostanza, non posso fare a meno di una dichiarazione preliminare è perché mi trovo in una situazione di emergenza, stretto tra tutto quanto ho già scritto su Svevo (e che non vorrei ripetere) e il tema di questo incontro a cui vorrei attenermi in modo non evasivo. A mal partito, ho tentato dunque un piccolo esperimento ed è il risultato (in parte sorprendente) di quell'esperimento che cercherò di esporre.

Come prima cosa devo chiedervi di immaginare che io abbia a disposizione un proiettore e che alle mie spalle ci sia uno schermo su cui farò idealmente scorrere alcune diapositive: la prima è ricavata dai *Carnets* di Zola ed è una pianta disegnata con precisione, anche se con tratti malfermi, della casa di *Pot-Bouille*. Ad accompagnarla c'è una minuziosa descrizione notarile che nomina una cosa dopo l'altra, una stanza dopo l'altra come se si trattasse di redigere un inventario.

La disposizione delle camere e la loro tipologia (cucina, sala, salotto, stanza da letto, salone da ricevimento) sono fissate con cura; lo spazio abitativo è ordinato intorno a una corte "lastricata e cementata", dove il sole non arriva mai e dove regna "un freddo umido".

Se ora – dopo avervi lasciato qualche secondo per fissare l'immagine – togliessi la prima diapositiva e inserissi la seconda e avessi l'accortezza di non proporre un ingrandimento molto sensibile o di sfuocare appena le immagini, è probabile che, almeno sulle prime, pensereste che sto attingendo alla stessa fonte e che vi sto presentando un'altra delle mappe predisposte dall'autore dei *Rougon Macquart*. Anche in questo caso vedreste la pianta di un appartamento disegnata puntigliosamente, con tratti elementari e con il sussidio di illeggibili didascalie. Solo se vi avvicinaste, o se io rinunciassi al mio piccolo trucco, potreste vedere che quelle didascalie ora non sono in francese ma in inglese: non *cuisine* ma *kitchen*, non *salle à manger* ma *dining room*.

Immaginate ora di guardare più attentamente: una scala, un ingresso, un lungo corridoio che taglia orizzontalmente il foglio. Se oltrepassiamo la porta di ingresso, abbiamo sulla sinistra tre stanze: la cucina e due camere molto piccole, una delle quali per la donna di servizio. Oltre il corridoio, le stanze più grandi: al centro il soggiorno; a sinistra la camera dei genitori e a destra quelle dei figli, un maschio e una femmina. Potreste pensare a qualche epigono inglese del naturalismo, ma se a questo punto – sostituendo l'obiettivo – facessi in modo da rimpicciolire l'immagine e da includere nello schermo anche quanto avevo intenzionalmente fatto slittare oltre i bordi, vedreste comparire in alto, e scritta in caratteri più grandi, una didascalia rivelatrice: *The Samsa Flat*. A tracciare questa pianta, e a inserirla in una serie di lezioni sulla letteratura, destinate "tra le altre cose" a somigliare a "un'indagine poliziesca sul mistero delle strutture letterarie", è Vladimir Nabokov che – in un'intervista rilasciata nel 1965 a R. Hugues – ha proclamato l'insostituibile efficacia didattica di una simile rappresentazione: "I miei studenti dovevano essere in grado di descrivere esattamente la distribuzione delle stanze, con la disposizione delle porte e dei mobili, nell'appartamento della famiglia Samsa" (Nabokov 1994: 133).

La funzione delle mappe – sia o meno Nabokov debitore di Zola – è radicalmente mutata: quello che era un dispositivo di controllo, a cui il romanziere naturalista affidava il rispetto delle regole referenziali, diventa, tra le mani di un lettore come Nabokov, uno strumento di analisi e di interpretazione. Si tratta di uno strumento povero, ma in alcuni casi di singolare efficacia e tanto più prezioso se si mira a una analisi "tecnica", piuttosto che a una riflessione fenomenologica sullo "spazio narrativo".

Il mio esperimento è consistito nell'applicare a uno scrittore come Svevo che, secondo la testimonianza del fratello, aveva come *livre de*

chevet gli scritti teorici di Zola e che, secondo la maggior parte dei critici, ha infranto i codici del naturalismo, lo strumento messo a punto da Nabokov; e nel prendere come oggetto di verifica un solo romanzo, *Senilità*, proprio quello – insomma – che dovrebbe segnare (e in realtà, almeno in parte, segna) la rottura definitiva con i principi del *roman expérimental*.

In *Senilità* troviamo sei "case" che possono essere suddivise in tre gruppi: le case del "vizio" (Casa Zarri e Casa Paracci); le case della "virtù" (quella dei fratelli Brentani e quella di Elena); le case "immaginarie" (quella che compare nel delirio di Amalia e quella dei Deluigi).

Partiamo da casa Zarri, situata pochi metri fuori della via Fabio Severo, una casa "grande e alta, in mezzo alla campagna", che ha "tutto l'aspetto di una caserma" (Svevo, ed. 2004: 424). La scala deve essere "stata fatta molto in fretta, le pietre mal squadrate, la ringhiera di ferro grezzo, i muri bianchi di calce, niente di sudicio ma tutto povero" (424).

L'appartamento è al secondo piano: un lungo corridoio; quasi in fondo al corridoio la stanza di Angiolina, che comunica con la camera dove va a cambiarsi e con quella del padre; di imprecisa collocazione le stanze dei fratelli e la stanza della sorella, anche se quest'ultima potrebbe essere quella che serve ad Angiolina come spogliatoio. Non sappiamo se la madre condivida o meno con il padre la propria camera, ma sappiamo che Angiolina passa davanti alla porta della madre quando rientra.

Di fronte alla camera di Angiolina, infine, e visibile da essa, si trova la cucina. Con un po' di buona volontà, e accontentandosi delle inevitabili approssimazioni, si potrebbe disegnare una pianta.

Il centro di questo piccolo sistema è naturalmente la stanza di Angiolina. Quando vi entra per la prima volta, Emilio la *vede* con un piccolo ma sintomatico ritardo, come se la percezione dovesse passare attraverso il diaframma dell'attesa e del desiderio, che giorno dopo giorno si sono accumulati dentro di lui: è un buon osservatore, il testo ce lo dice più volte, e tuttavia è un osservatore intermittente e condizionato dalle circostanze:

> Appena più tardi vide la stanza in cui si trovavano. La tappezzeria non era troppo nuova, ma i mobili, date quelle scale, quel corridoio e i vestiti della madre e della sorella, sorprendentemente ricchi, tutti dello stesso legno, noce, il letto coperto di un drappo con larga frangia, in un canto un vaso enorme con alti fiori artificiali e di sopra, sulla parete, aggruppate con grande accuratezza, molte fotografie. Del lusso insomma (426).

Le fotografie attirano prepotentemente l'attenzione di Emilio e il narratore che gli sta alle spalle, e che guarda attraverso i suoi occhi, interrompe l'inventario. Solo nell'ultimo capitolo, quando Emilio si recherà in casa Zarri per una visita postuma, troveremo un accenno a tutte le cianfrusaglie di cui Angiolina ha riempito la stanza e di cui allora verrà registrata la sparizione. Quelle fotografie sono il "catalogo" di Angiolina; la prova flagrante e documentata di quello che la gelosia di Emilio vorrebbe conoscere: "Egli non aveva bisogno di cercare dei documenti; gli cascavano addosso, l'opprimevano, ed Angiolina, maldestra, faceva del suo meglio per illustrarli, metterli in rilievo" (428).

In realtà, come sa ogni lettore di Proust, quello che il geloso desidera sapere non è la verità, ma che è vero quanto desidera; e non c'è prodigio di malafede di cui non sia capace per neutralizzare i segni che gli dicono il contrario. Se gli informatori, di cui Marcel si circonda, forniscono prove inoppugnabili, sono gli informatori che mentono o sono a loro volta ingannati: il dubbio può in ogni caso essere reintegrato. Così a un indagatore, ben meno agguerrito, implacabile e maniacale di Marcel, è sufficiente un piccolissimo appiglio. Basta un accenno di Angiolina alla sua educazione religiosa e Emilio, che pure non crede alla religione e che è riuscito con fermezza pedagogica a estirparla dall'animo della sorella, trova il pretesto e il mezzo per disintegrare quelle prove lampanti: "Tutti i documenti raccolti erano inceneriti alla fiamma di un cero sacro" (429).

Il catalogo di Angiolina è "innocente", frutto della vanità e senza conseguenze. Emilio se ne convince a tal punto da accettare la più imbarazzante e la più paradossale delle parti, quella che Don Giovanni ha demandato al suo servo: "Ella ci teneva tanto a quelle fotografie da tenerle in parata sul muro, amava tanto di venir ammirata per la via da volere ch'egli stesso tenesse il registro delle occhiate lanciatele" (441).

Una funzione fondamentale nella stanza-teatro di Angiolina, e nella commedia che vi si recita, è riservata alla porta. Nel corso del primo atto, quando la parte dell'ingenua è ancora praticabile e quando Emilio cerca di attirarla a sé e di abbracciarla, c'è un modo semplice e sbrigativo per risolvere la situazione: "[…] ella si svincolò e corse ad aprire la porta. – Ora s'accomodi qui e sia saggio perché dalla cucina ci vedono –" (426).

Trascorrono poco più di cento pagine e la porta della stanza, in cui si svolge una scena d'amore aggressivo, resta spalancata per quanto in cucina ci siano il padre, la madre e la sorella di Angiolina: tutta la parabola dei due protagonisti, il tempo trascorso, la complice ambiguità della famiglia trovano la loro rappresentazione in un elemento spaziale.

Ormai il velo è stato strappato, Angiolina può essere identica a sé stessa e sbarazzarsi dell'elaborata cosmesi a cui l'hanno sottoposta i desideri di Emilio.

Ange è, almeno per il momento, scomparsa; al suo posto c'è la donna, l'amante conosciuta in casa della vedova Paracci, una controfigura degradata e professionale della vecchia Zarri, che ha accolto Emilio con ambigua sollecitudine e gli ha mostrato una stanza "più che ammobiliata, [...] ingombrata da un enorme letto dall'apparenza pulita e da due grandi armadi; c'era un tavolo nel mezzo, un sofà e quattro sedie. Non ci sarebbe stato posto neppure per un solo altro mobile" (539).

Una porta "sempre chiusa" (539), ha assicurato la proprietaria, divide la stanza dal resto dell'appartamento; una seconda porta si apre sulle scale "tortuose e sudice", dove Emilio si abitua ad aspettare Angiolina "poggiato alla ringhiera e persino piegato per scorgere il punto più lontano ove ella doveva apparire" (546). In una folgorante intermittenza questa immagine di sé stesso in attesa gli si ripresenterà più avanti, quando, durante il delirio di Amalia, uscirà precipitosamente dal proprio appartamento in cerca di aiuto:

> Si poggiò col petto sulla ringhiera per vedere se qualcuno salisse. Si curvò per vedere più lontano e per un istante, un attimo, il suo pensiero si pervertì; dimenticò la sorella che, forse, agonizzava lì accanto, e ricordò che, proprio in quella posizione, egli usava aspettare Angiolina. Questo pensiero in quel breve istante fu tanto potente che egli, sforzandosi di veder lontano, cercò di vedere, anziché il soccorso invocato, la figura colorita dell'amante. Si rizzò nauseato (578).

La nausea, ci è stato detto, nasce dal ritorno dell'identico e dalla sua persistenza; il tempo, improvvisamente bloccato dalla ripetizione, scardina i punti di riferimento, contamina luoghi e persone. Preso alla sprovvista, Emilio annaspa: si trova di fronte a uno specchio che gli rimanda le figure sovrapposte di Angiolina e di Amalia e una faccia, la sua, in cui non si riconosce. Oppure l'emergenza è tanto repentina da strappargli un grido come quando, osservando la stanza della vedova Paracci, vede "anche qui", su una parete, varie fotografie; e riconosce, accanto all'immagine di una donna seminuda, "quella di una giovanetta ch'egli aveva conosciuto, un'amica di Amalia, morta qualche anno prima": "Egli guardò lungamente la faccia buona di quella povera ragazza che aveva posato tutta impettita dinanzi alla macchina del fotografo, forse l'unica volta in sua vita, per servire da ornamento a quella stanzaccia" (539-40).

Così, in questa casa, in questa stanza, dove le fotografie hanno risuscitato la stanza di Angiolina, viene trascinata – grazie al geniale innesto di un processo di spostamento – anche Amalia: lungo tutto il romanzo, come vedremo ancora, Svevo costruisce con paziente ingegneria le occasioni di una contaminazione fisica e spaziale realizzata con lucida parsimonia. L'esercizio sistematico della simmetria, di cui Svevo si serve in tutta la sua opera, viene portato in *Senilità* al parossismo e fa parte di un rituale profanatorio. Bachelard (1957) ha detto una volta che sono gli scenari a conservare i personaggi nel loro ruolo fondamentale; ma se le cose stanno così, il ripetersi degli scenari e delle situazioni finisce inevitabilmente per mettere a repentaglio l'identità dei personaggi e per rendere i ruoli intercambiabili. Le varianti, quando esistono, sono in ogni caso troppo deboli per garantire l'immunità e stornare il possibile contagio.

Una controprova viene dal tinello di casa Brentani dove ci sono un tavolo, un sofà, quattro sedie, un armadio "adattato a biblioteca", che contiene "un mezzo migliaio di romanzi" (Svevo, ed. 2004: 412), e un secondo armadio (o forse è lo stesso) che serve da dispensa: arredamento identico, dunque, a quello che si trova nella stanza della vedova Paracci, anche se, naturalmente, manca il letto, e se, al posto delle fotografie e dell'"ombrello chinese" (539), c'è il telaio di Amalia sistemato accanto alla finestra. Qui, però, il troppo pieno, l'ingombro delle case del vizio viene sostituito da una sensazione di spazio vuoto, di povera accuratezza che Emilio ritroverà nell'appartamento di Elena, intravisto solo in una istantanea molto rapida e tuttavia preziosa per ricostruire la pianta di casa Brentani.

Sulla disposizione delle stanze troviamo indicazioni abbastanza precise, anche se discontinue: "Il quartierino si componeva di tre sole stanze alle quali, dal corridoio, si accedeva per quell'unica porta [la porta del tinello]. Perciò, quando capitava qualche visita nella stanza di Emilio, la sorella si trovava prigioniera nella propria ch'era l'ultima" (457).

Se teniamo presente che altrove si parla di una cucina e che la signora Elena, quando va incontro ad Emilio nel corridoio buio, è illuminata lateralmente dalla luce che viene dal tinello, si può azzardare una ricostruzione molto più attendibile di quella proposta per casa Zarri. Devo chiedervi allora un ulteriore e più preciso sforzo di immaginazione come se io fossi tornato ad accendere il proiettore e ora, alle mie spalle, steste vedendo la pianta di un appartamento con la porta di ingresso che, dal ballatoio del primo piano, introduce su un lungo corridoio cieco: a destra una porta è quella della cucina e un'altra quella del bagno. Sulla sinistra, invece,

trovate una sola porta che è fronteggiata da una finestra e che immette nel tinello, di qui si passa nella stanza di Emilio e dalla stanza di Emilio in quella di Amalia: a destra della porta trovate il letto; un tavolo di cristallo al centro della stanza; da qualche parte un armadio e una finestra di fronte al letto, sulla sinistra di chi entra.

In questa ricostruzione ci sono piccole forzature dovute alla trascuratezza delle descrizioni fornite da Svevo, che può a volte contraddirsi o lasciare margini di incertezza, ma l'insieme è attendibile. In ogni caso la piantina costituisce nella sua rudimentalità un ineccepibile "paradigma spaziale" della vita, della storia e della psicologia dei fratelli Brentani. In base ad essa è possibile leggere e riraccontare il romanzo in una chiave discretamente freudiana, tenendosi stretti tuttavia, come consigliava Lacan, alle parole del testo. E poco importa che siamo nel 1898, perché, nel caso di Svevo, ci si può riappropriare senza scrupoli della formula che Gianfranco Contini ha escogitato per un altro "narratore" triestino: "psicanalitico prima della psicanalisi" (Contini 1974).

La stanza in cui Amalia vive segregata potrebbe essere, in base al modello della topica freudiana, la stanza del rimosso; una doppia istanza – due porte, due metafore della censura – la divide dal tinello che è il luogo dove si svolge la vita sociale dei fratelli Brentani e che può essere considerato come il luogo di una traslazione, come: "la zona di cambio – secondo un'immagine di Freud – tra il legno e la corteccia", tra esterno e interno.

> Aucun dedans n'est concevable – ha detto, servendosi a sua volta di metafore freudiane, Starobinski (Contini 1974: 15) – sans la complicité d'un dehors, sur lequel il prend appui. Complicité mêlée d'antagonisme : le dehors inamical oblige la membrane à se déployer pour contenir et protéger, contre les irrégularités de *l'Umwelt,* la constance du "milieu intérieur". Aucun dehors n'est concevable, sans un dedans qui le refoule, qui lui résiste, qui "réagit". *Entre* le dehors et le dedans, la surface de contact – membrane, pellicule, peau, etc. – est le lieu des échanges, des ajustements, des signaux sensibles, mais aussi celui des conflits et des blessures.

Ma le radici del "dentro", da cui derivano le ferite e le lacerazioni sulla superficie di contatto, sono nella stanza dove Amalia, per servirsi delle parole usate da Stendhal in una lettera a Mérimée, "ne pouvant faire des romans, s'est consolée en les lisant": ha letto il "mezzo migliaio" che viene custodito nell'armadio-libreria, appassionandosi ogni volta al "fato altrui". Grande lettore di Flaubert, Svevo sembra averne ricavato lo spunto per dare forma a una variante atroce, a un'Emma Bovary

senza avventure. Ed è a lei che fin dal primo capitolo Emilio chiede incautamente di collaborare alla costruzione di un paradossale romanzo-non-scritto-a-quattro-mani, replica sofisticata e clandestina – per il lettore di Svevo – di quello appena abbozzato da Annetta Maller e Alfonso Nitti in *Una vita*.

> L'amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto, laborioso. Con un solo soffio aveva dissipata l'atmosfera stagnante in cui ella, inconscia, aveva passati i suoi giorni ed ella guardava dentro di sé sorpresa ch'essendo fatta così, non avesse desiderato di godere e di soffrire.
>
> Fratello e sorella entravano nella medesima avventura (Svevo, ed. 2004: 413).

È allora che il rimosso – tutto quanto era stato segregato, nascosto, messo a tacere – ritorna e conquista lo spazio che gli era stato precluso: la sessualità, il corpo di Amalia – che Emilio aveva cercato di mettere al bando con un accanimento non inferiore a quello con cui aveva estirpato la religione dalla loro casa e dal cuore della sorella – conquistano per interposta persona il diritto di parlare. Una volta che una mano 'abile o incauta' ha tolto l'impedimento, Amalia si impadronisce del primo oggetto reale che trova nel suo tinello: Balli è una perfetta copia maschile di Angiolina, è il personaggio solare di cui ha bisogno per costruirsi una "seconda vita", una vita notturna che le concede quel "po' di felicità che il giorno le rifiutava" (504).

Una sera, rientrando tardi, Emilio ode una voce; si avvicina silenziosamente alla porta che divide la sua stanza dalla stanza di Amalia e ascolta. Arrivano fino a lui frammenti di un sogno, discorsi dapprima incomprensibili e poi parole "calme, quasi sillabate" (482).

> Nel suono e nel senso v'era una grande dolcezza, una grande condiscendenza. Per la seconda volta ella disse che l'altra persona – quella cui ella immaginava di parlare – aveva indovinati i suoi desideri: – E proprio così che faremo? Non lo speravo! – Poi un intervallo, interrotto però da suoni indistinti, per cui si capiva che il sogno continuava sempre, e di nuovo altre parole ch'esprimevano sempre lo stesso concetto. Lungamente egli stette là ad origliare. Quando stava per ritirarsi una frase completa lo fermò: – In viaggio di nozze tutto è permesso (483)

Non è la sola volta che Emilio spia la sorella: in un'altra occasione è la voce di lei a strapparlo da un incubo. Si sveglia di soprassalto; si apposta ad origliare. "La sognatrice voleva di nuovo qualche cosa che altri voleva;

ad Emilio parve di scoprire ch'ella volesse anche di più di quanto le si chiedesse: voleva che altri esigesse. Era proprio un sogno di sommissione" (503-4).

Emilio sembra non accorgersi che il personaggio interpretato, "indossato" da Amalia durante la notte, ne fa la perfetta protagonista dei sogni che lui stesso propone ad Angiolina (fuggire dal mondo, ammalarsi e trovare in lei una premurosa infermiera) e in cui Angiolina si rifiuta di entrare. Quello di cui invece si rende conto, nelle sue vesti di fratello e di spia indiscreta, è di trovarsi di fronte a qualcosa di vergognoso, di indicibile, che dovrebbe restare chiuso dietro la porta e che la attraversa a insaputa di Amalia. "Il sognatore – dice Freud (ed. 1966: 59) – nasconde accuratamente le proprie fantasie giacché ha motivo di vergognarsene". E se ce le comunicasse, non disponendo dei mezzi e delle censure formali degli scrittori, "non riuscirebbe a procurarci alcun piacere con le sue rivelazioni. Tali fantasie, quando ne veniamo a conoscenza, ci destano un certo ribrezzo o tutt'al più ci lasciano freddi".

Emilio giura a sé stesso di tutelare il segreto di quelle parole clandestine. "Mai la sorella avrebbe dovuto sospettare ch'egli sapesse qualche cosa di quei suoi sogni" (Svevo, ed. 2004: 483).

Si è affacciato casualmente su un teatro privato e si sente in colpa, ma non riesce a mantenere i suoi propositi di discrezione: ne parla a Stefano Balli, che compiange l'amico condannato a vivere con un'"isterica", e lascia trapelare la sua consapevolezza con Amalia. Quel teatro, peraltro, di cui è l'unico testimone, da un lato ispira ad Emilio "ribrezzo" (574; il "ribrezzo" di Freud, ma è il testo di Svevo che parla), dall'altro esercita su di lui una segreta fascinazione: tanto che una sera, non riuscendo a prendere sonno, si alza e si accosta alla porta pensando che forse, da quella stanza, "poteva venirgli una distrazione" (521). La sua attesa sarà delusa perché ormai Amalia è stata costretta ad abbandonare i suoi sogni e le rappresentazioni sono state sospese.

La mattina dopo (la logica, la coerenza narrativa di Svevo sono ancora una volta implacabili) Emilio propone alla sorella di andare con lui a teatro, ad ascoltare la *Valchiria,* a cui tanto Angiolina che Stefano Balli (affascinata dalle canzonette la prima, verdiano il secondo) si sono annoiati. Amalia, viceversa, trova un'immediata sintonia con la tragica sorte della stirpe di Walse:

> Ella si lasciava cullare nei suoi pensieri da quella strana musica di cui non percepiva i particolari, ma l'insieme ardito e granitico che le sembrava una minaccia. Emilio la strappò per un istante ai suoi pensieri per domandarle

> come le piacesse un motivo che continuava a risuonare nell'orchestra. – Non capisco – ella rispose. Infatti ella non lo aveva sentito. Ma, assorbito da quella musica, il suo grande dolore si coloriva, diveniva ancora più importante, pur facendosi semplice, puro, perché mondato d'ogni avvilimento. Piccola e debole, ella era stata abbattuta; chi avrebbe potuto pretendere ch'ella reagisse? Mai non s'era sentita tanto mite, liberata da ogni ira, e disposta a piangere lungamente, senza singhiozzi. Non poteva farlo e questo mancava al sollievo. […] La magnifica onda sonora rappresentava il destino di tutti (525).

"Il destino di Edipo – dichiarava Freud negli stessi anni (ed. 1966: 244) – ci commuove perché avrebbe potuto diventare il nostro destino": quello di Siegmund e Sieglinde aleggia sui fratelli Brentani.

Ma il teatro privato di Amalia è destinato a risorgere. La sua stanza è insieme l'epicentro della catastrofe romanzesca che si risolve in una drastica concentrazione spaziale e il palcoscenico del suo delirio. Un giorno, rientrando a casa, Emilio avverte dal tinello la voce strozzata della sorella che pronuncia parole incomprensibili: avanza senza far rumore, apre la porta e ai suoi occhi si presenta "uno spettacolo del cui ricordo non seppe mai più liberarsi" (Svevo, ed. 2004: 573). La stanza è invasa da una luce abbacinante; si odono, in una sorta di ibrido mahleriano, da una via vicina alcuni canti popolari e da un appartamento contiguo le note di "un valzer volgare", che agli orecchi di Emilio suona come una marcia funebre:

> Le vesti di Amalia giacevano sparse al suolo ed una gonna aveva impedito alla porta d'aprirsi tutta; alcuni panni giacevano sotto il letto, la camicetta era chiusa fra le due vetrate della finestra e i due stivali, con evidente accuratezza, erano posti proprio nel centro del tavolo. Amalia seduta sulla sponda del letto, coperta della sola corta camicia, non s'era avvista della venuta del fratello e continuava a fregare con le mani le gambe sottili come fuscelli. Dinanzi a quella nudità Emilio ebbe la sorpresa ed il fastidio di trovarla somigliante a quella di un ragazzo malnutrito (573-4).

Amalia è in preda a un'allucinazione da alcolismo; "– Oh, sempre bestie!" (575) – esclama con voce alterata; si china come se volesse sorprendere un animale pronto a fuggire; afferra un dito del proprio piede; stende il palmo e lo osserva. Le sue guance sono "infiammate, le labbra violacee, asciutte, informi come una ferita vecchia che non sa più rimarginare" (574); lo sguardo del fratello si sofferma sulle sue gambe nude. Le parole con cui Svevo – che nella rappresentazione del delirio si serve

visibilmente di un protocollo fornito dalle sue letture psichiatriche – scandisce le reazioni di Emilio sono: "spavento", "orrore", "ribrezzo", "repulsione" (574-5). Le stesse – potrebbe dire un disinvolto lettore di Freud – che suscita la festa di Medusa effigiata sulla veste di Atena, la donna inavvicinabile e protetta dall'immagine terrificante del genitale materno. Emilio non ha difese di fronte a questo prepotente e intrattabile ritorno del rimosso: la nudità di Amalia, che aveva scrupolosamente segregato, lo costringe a guardare.

Nell'evolversi del suo delirio, Amalia resuscita anche i suoi precedenti sogni di matrimonio e di sommissione: nei giorni che seguono li rimette in scena sotto gli occhi non solo del fratello, ma anche di Stefano Balli, il più imprevisto e il più imbarazzante degli spettatori. Svevo non le risparmia nulla: quello che doveva restare nascosto, viene detto ad alta voce e mostrato. Amalia non ha schermi, né difese; di fronte ai suoi silenziosi e turbati testimoni, si inventa un'altra casa, la *sua* casa, diversa da quella in cui ha trascorso lunghi anni di prigionia.

È una delle due case immaginarie che troviamo in *Senilità*. La seconda è stata inventata da Angiolina: è casa Deluigi. "Strana casa" (569) ci viene detto: sempre disponibile, sempre pronta ad accogliere Angiolina, prezioso rifugio quando desidera sottrarsi a Emilio o alle sue indagini.

> La signora Deluigi era una buona donna; aveva una figlia ch'era amica d'Angiolina, un vecchio marito, e in casa non c'erano giovanotti; tutti volevano un gran bene ad Angiolina in quella casa. – Ci vado molto volentieri, perché là passo le giornate meglio che non in casa mia. – Emilio non ebbe niente a ridirci, e si rassegnò anche a vederla, di sera, meno spesso. Ella ritornava tardi dal lavoro e non valeva più la pena di trovarsi (431).

Anche la madre, anche la sorella sono complici dell'invenzione e si servono di casa Deluigi quando devono giustificare l'assenza o gli inopinati ritardi di Angiolina. Ma Emilio non ha sospetti o riesce a farli tacere: quello che gli viene offerto è un compromesso e coincide con i suoi desideri, con la sua paura della verità e del dolore. Solo dopo la morte di Amalia, scopre incidentalmente e inoppugnabilmente che a Trieste non esiste alcuna famiglia Deluigi. È l'ultima bugia di Angiolina (una bugia "postuma") che si dissolve nell'aria trascinando con sé decine di episodi e lasciando tra le mani di Emilio solo un fantasma: è fuggita, ha lasciato Trieste e nessuna domanda potrà più esserle rivolta.

Così l'identità stessa di Angiolina, la sua storia, tutto quanto Emilio sapeva o credeva di sapere sul suo conto vanno in fumo. Ma è proprio allora

che Emilio può completare il lavoro di ricostruzione e contaminazione a cui aveva dato in precedenza forma sporadica:

> Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità d'Amalia che morì in lei una seconda volta. Divenne triste, sconsolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido ed intellettuale. Egli la vide dinanzi a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato (620-1).

È un ibrido che porta alla conclusione del romanzo e che è stato preparato minuziosamente quando, con un lavoro puntuale e millimetrico, Svevo non ha perso occasione per istituire contiguità, rimandi, immagini crudelmente speculari che avvicinavano la fanciulla grigia, dal volto grigio, vestita abitualmente di grigio – il colore del mutismo e della morte, ha detto Freud – all'immagine gialla e rosea, solare, sinuosa, fisica e vitale di Angiolina. Ora, grazie a una "metamorfosi strana" (620) e consolatoria, le due figure si saldano in una figura simbolica e le inconciliabili differenze si risolvono, secondo i principi di una logica simmetrica, in identità. Le reiterate profanazioni compiute da Emilio, che incapace di scrivere il proprio romanzo ha accanitamente cercato di viverlo, producono allora una fulminea, una radiosa evocazione dell'invulnerabile fantasma su cui, con geniale abbandono dei tempi narrativi, Svevo fa calare il sipario:

> Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per ridivenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell'universo e della propria esistenza; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un *Deo gratias* qualunque (621).

Bibliografia

Bachelard, Gaston (1975), *La poétique de l'espace* (1957), trad. it. *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano, Dedalo, Bari.

Contini, Gianfranco (1974), "*Tre composizioni o 'la metrica' di Saba*", in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contenporanei. Con un'appendice su autori non cintemporanei*, Einaudi, Torino: 25-33.

Freud, Sigmund (1966), *L'Interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, Vol. III, Boringhieri, Torino.

Nabokov, Vladimir (1994), *Intransigenze*, Adelphi, Milano.

Starobinski, Jean (1974), "Je hais comme les portes d'Hades", *Le Dehors et le dedans*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 9: 7-22.

Svevo, Italo (ed. 2004), *Senilità*, in *Romanzi e "continuazioni"*, a cura di M. Lavagetto, I Meridiani Mondadori, Milano: 397-621.

Mario Lavagetto (Parma, 1939-2020) ha insegnato Teoria della letteratura all'Università di Bologna dal 1984 al 2001. Nel 1997 ha vinto il Premio Natalino Sapegno e il Premio Cesare Musatti, e nel 2011 il Premio Viareggio. Si è occupato, tra gli altri, di Balzac, Boccaccio, Calvino, Federico De Roberto, Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, Marcel Proust, Umberto Saba, Stendhal, Italo Svevo. Tra le sue pubblicazioni, ricordiamo i volumi: *La gallina di Saba* (Einaudi 1974, 1989), *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* (Einaudi 1976, 1986), *Quei più modesti romanzi* (Garzanti 1979), *Freud, la letteratura e altro* (Einaudi 1985, 2001), *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust* (Einaudi 1991), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (Einaudi 1992, 2002), *La macchina dell'errore* (Einaudi 1996), *Palinsesti freudiani* (Bollati Boringhieri 1997), *Dovuto a Calvino* (Bollati-Boringhieri 2001). | Mario Lavagetto (Parma, 1939-2020) taught Literary Theory at the University of Bologna from 1984 to 2001. In 1997, he won the Natalino Sapegno Prize and the Cesare Musatti Prize, and in 2011, the Viareggio Prize. He focused on, among others, Balzac, Boccaccio, Calvino, Federico De Roberto, Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, Marcel Proust, Umberto Saba, Stendhal, and Italo Svevo. Among his publications, notable volumes include:*La gallina di Saba* (Einaudi 1974, 1989), *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* (Einaudi 1976, 1986), *Quei più modesti romanzi* (Garzanti 1979), *Freud, la letteratura e altro* (Einaudi 1985, 2001), *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust* (Einaudi 1991), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (Einaudi 1992, 2002), *La macchina dell'errore* (Einaudi 1996), *Palinsesti freudiani* (Bollati Boringhieri 1997), *Dovuto a Calvino* (Bollati-Boringhieri 2001).

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

"Un poeta in Russia è più che un poeta": poeti, riposo e attività nel romanzo russo del Novecento

"A poet in Russia is more than a poet": poets, rest and activity in the 20th century Russian novel

Gian Piero Piretto
Università di Milano, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, a cura di Paolo Pepe ed Enrica Villari, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 149-169 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 19).

Sommario | Abstract

[Partendo da un celebre verso di Evgenij Evtušenko, in cui si afferma che "un poeta in Russia è più che un poeta", l'articolo approfondisce la figura del poeta russo, soprattutto il suo ruolo sociale e il valore del suo scontro con il potere, durante tutto il Novecento. L'analisi è condotta con particolare attenzione al periodo sovietico e soprattutto nel prisma di due romanzi fondamentali, *Il Maestro e Margherita* e *Il dottor* Živago, dove la figura del poeta, in particolare il suo non immediato rapporto con il potere, la storia e la società civile, si rispecchia nei personaggi di Ivan Bezdomnyj e di Jurij Živago.] | [Starting from a famous verse by Evgenij Evtušenko, which states that "a poet in Russia is more than a poet", the article focuses on the figure of the Russian poet, especially his social role and the value of his clash with power, throughout the 20th century. The analysis is carried out with particular attention to the Soviet period and especially through the prism of two fundamental novels, *The Master and Margarita* and *Doctor Zhivago,* where the figure of the poet, especially his non-immediate relationship with power, history and civil society, is reflected in the characters of Ivan Bezdomny and Yuri Zhivago.]

Parole chiave | Keywords

Bulgakov, Brodskij, Pasternak, Poeta, Silenzio | Bulgakov, Brodsky, Pasternak, Poet, Silence

Un poeta in Russia è più che un poeta,
là è destinato a nascere poeta
solo colui in cui erra
l'orgoglioso spirito civile,
colui che non conosce riposo,
colui non conosce pace.

E. Evtušenko, *La centrale idroelettrica di Bratsk*

Ho scelto per il mio intervento la figura del poeta, preferendola ad altre (pittori o musicisti), anche tenuta in conto la complessità del periodo storico da me considerato in questa circostanza: la fase sovietica del XX secolo russo, in cui categorie artistiche e culturali sono state sottoposte a rivisitazioni e cambiamenti non sempre felici e opportuni. In alcuni di quei decenni il romanzo, proprio perché investito dal potere di particolare favore, ha dovuto assecondare, più di altri generi letterari, tendenze e metodi né liberali né stimolanti. La poesia *e* il poeta, per tradizione, memoria, significato sociale e spirituale sono rimasti, anche quando il loro ruolo canonico è stato soppiantato da altri generi, tra i valori più autentici, portatori di freschezza intellettuale, dibattito culturale, occasione per scambio di idee.

All'estero questi fenomeni non sono sempre stati recepiti con tutte le sfumature del caso. Anche perché, forse, come sostiene Roman Jakobson: "mentre l'Occidente [...] ammira l'arte russa – l'antica icona, il film, il balletto classico, le ricerche teatrali, il romanzo e la musica – la poesia, forse la più grande tra tutte le arti russe, non è mai diventata articolo da esportazione" (Jakobson 1989: 93).

La complessità della lingua, le difficoltà della traduzione poetica, il più facile riconoscimento di altre forme artistiche hanno spesso complicato la ricezione del messaggio poetico russo, portando all'affermazione di due atteggiamenti contrastanti, entrambi estremi. Da un lato il considerare la poesia russa un'entità inarrivabile e un po' scostante, dall'altro il marcarla con un'aura di esotico mitologismo, di sacro rispetto, di non sempre motivata esaltazione, priva, come spesso è stata, di concreto riscontro sui testi. Posizione, quest'ultima, che ha monopolizzato la figura del poeta russo, spesso indipendentemente dalla conoscenza o dal reale apprezzamento dei suoi versi.

Personaggio principale del mio intervento sarà dunque il poeta russo, il "più che poeta", come lo definisce Evtušenko in un suo verso, il poeta russo protagonista degli stereotipi di cui ho detto, protagonista, in quest'occasione, del romanzo, di quell'articolato fenomeno culturale

che ha visto prosa e poesia succedersi nella fortuna letteraria. Ho concentrato la mia attenzione su due romanzi del Novecento sovietico: *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)* di Michail Bulgakov e *Doktor Živago (Il Dottor Živago)* di Boris Pasternak, rappresentanti della cultura non conformista, prodotti della lotta per la conservazione dell'individualità poetica e dell'autonomia artistica, anche se certo non ascrivibili alla categoria del dissenso.

Vittorio Strada scrisse nell'introduzione alla prima versione integrale italiana del romanzo di Bulgakov: "Bezdomnyj, che era poeta, dopo che una provvida pazzia lo rinsavisce, smette di scrivere versi, e il libro del Maestro lo vive e lo continua nell'allucinazione e nel sogno" (Strada 1967: IV). È noto che lo pseudonimo del poeta Ivan Ponyrev, Bezdomnyj, significa "senza casa". Jurij Lotman dedica una raffinata analisi al ruolo dello spazio-casa nel romanzo di Bulgakov: il Maestro è condannato al nomadismo, le case dei personaggi non sono luoghi in cui si possa abitare, il poeta Ponyrev si è scelto lo pseudonimo che sappiamo. Sarà proprio in una delle case che Lotman definisce anti-case (Lotman 1992: 459), il manicomio (in russo *sumasšedšij dom,* casa dei matti) che il destino degli artisti e dell'arte troverà soluzione, sostenuto da quella che Strada ebbe a definire "provvida pazzia". Ivan Bezdomnyj si libererà dall'influenza negativa di Berlioz, là il Maestro, dialogando con il nuovo arrivato, inizierà il proprio cammino verso l'anelato *pokoj,* il riposo russo carico di "Cultura" che comprende sollievo, quiete, intimità, silenzio.

È da Lotman che voglio muovere per l'analisi della strategia che ho identificato in Bulgakov:

> Utilizzando il linguaggio della spazialità per esprimere concetti non relativi allo spazio, Bulgakov fa della Casa il punto centrale del senso dello spirito, che trova espressione nella ricchezza della cultura interiore, nella creatività e nell'amore. Il senso dello spirito genera in Bulgakov una complessa gerarchia: in basso si trova la morta mancanza del suo valore, in alto il suo valore assoluto. Alla prima è necessaria un'area abitabile, non una Casa; ma neanche il secondo ha bisogno di una Casa. Una Casa non serve a Jeshua, la cui vita terrena è la strada eterna. […] La nuova residenza del Maestro sarà un 'appartamentino'… A trasformarlo in Casa non contribuirà il lavandino nell'ingresso, ma l'intimità data da quel senso dello spirito carico di cultura. Per Bulgakov, come per il Puškin degli anni Trenta, la cultura è inseparabile dalla vita intima e segreta (Lotman 1992: 461-462).

Nella casa dei matti è quasi interamente affidata al dialogo la responsabilità dell'evoluzione e dello scioglimento della situazione. Dialogo che, talvolta, prende i modi e le forme di un interrogatorio, ma che resta lo strumento di contatto e scoperta dell'altro più efficace e diretto. Il primo in cui viene coinvolto Ivan è quello con il potere, nella versione ambigua ed enigmatica del Professor Stravinskij, lo psichiatra del manicomio:

> Lei è poeta?
>
> Sì, – rispose tetro Ivan, e per la prima volta sentì un'inspiegabile ripugnanza per la poesia, e i suoi versi, che subito gli vennero in mente, gli riuscirono sgradevoli.
>
> Con una smorfia, egli chiese a sua volta a Stravinskij: Lei è professore?
>
> Stravinskij chinò la testa con premurosa cortesia (Bulgakov ed. 1967: 84).

L'interesse e l'insistenza sulla professione, sull'attività, sulla legittimazione dell'appartenere a una consorteria professionale, anche dell'essere poeta, ritorneranno nel romanzo e suggeriranno rimandi a cui dedicherò una breve digressione.

Nelle parole confortanti del professore si anticipa la situazione emotivo-spirituale che permetterà il dialogo risolutivo tra il cattivo poeta e il Maestro: "Qui lei sarà aiutato… troverà sollievo… qui c'è calma, tranquillità… qui lei sarà aiutato" (Bulgakov ed. 1967: 88).

Combinando parole e atteggiamenti che a livello intertestuale e citazionale evocano in ogni lettore adepto il lessico dei manicomi-cliniche riabilitativi di sovietica memoria ("qui lei sarà aiutato") e indulgendo, sia pure in maniera sottile e raffinata, alla satira dei ricoveri politici, Bulgakov prepara il terreno alla realizzazione dell'esigenza numero uno del poeta russo: calma, sollievo, intimità, che da Puškin in poi (come ci ha ricordato Lotman) erano l'irrinunciabile condizione perché la cultura poetica si potesse compiere, ma che, come ha ribadito Evtušenko, al poeta russo erano fatalmente negati: "là è destinato a nascere poeta […] colui che non conosce riposo, colui che non conosce pace" (Evtušenko 1965: 11).

L'aria della sera, "soave e fresca dopo il temporale" (Bulgakov ed. 1967: 111), prelude al capitolo che titola: *Lo sdoppiamento di Ivan.* Prenderò in esame soltanto quei tratti che sono specifici del mio discorso: la fondamentale opposizione silenzio/voce poetica (nelle loro varianti canoniche e non conformiste), e i relativi spazi culturali in cui le loro opponenti si manifestano, la strada e la Casa.

Le prime parole del Maestro furtivamente entrato dal balcone nella camera di Ivan sono: "Sttt!" (Bulgakov ed. 1967: 113). Un reale e prudente invito al silenzio che, con lo sviluppo degli eventi, acquisirà anche un valore metaforico. In quelle stesse ore, nel capitolo che sta tra quello citato e il successivo (*L'apparizione dell'eroe),* a Mosca, regno del rumore, della trivialità, del caos[1], Woland si prende gioco del filisteismo dei moscoviti con lo spettacolo di magia nera. Nel silenzio della Casa dei matti, invece, al chiaro di luna, il dialogo riprende e procede: "E così lo sconosciuto minacciò Ivan con un dito e sussurrò: Sttt!" (Bulgakov ed. 1967: 128), e arriva a un punto che considero focale:

> L'ospite s'informò:
>
> La sua professione?
>
> Poeta, – confessò Ivan controvoglia. Il nuovo venuto si rattristò (Bulgakov ed. 1967: 128).

Ho anticipato la possibilità di rimandi a situazioni culturali diverse: è venuto il momento di introdurre il riferimento a un evento di notevole portata per la storia russo-sovietica. Alcuni decenni più tardi rispetto ai fatti narrati nel romanzo, nel 1964, a Leningrado analoghe domande sarebbero state riproposte, a ribadire la necessità di definizione anche professionale del poeta, ma con un'attualità e una valenza ben più tragiche e bieche. Un giudice avrebbe chiesto al fresatore Iosif Brodskij in odore di parassitismo:

> Giudice: Quanto tempo ha lavorato in fabbrica?
>
> Brodskij: Un anno.
>
> Giudice: Con che mansione?
>
> Brodskij: Fresatore.
>
> Giudice: In generale qual'è la sua specializzazione?
>
> Brodskij: Poeta. Poeta traduttore.
>
> Giudice: Ma chi ha riconosciuto che lei è un poeta? Chi l'ha annoverata tra i poeti?
>
> Brodskij: Nessuno (senza aria di sfida). E chi mi ha annoverato tra il genere umano?
>
> Giudice: Lei ha studiato per diventarlo?
>
> Brodskij: Per diventare che cosa?
>
> Giudice: Per diventare poeta? Non ha compiuto gli studi della scuola superiore dove preparano, dove insegnano…
>
> Brodskij: Non pensavo… non pensavo che potesse venire dall'istruzione.

Giudice: E da che cosa allora?
Brodskij: Penso che venga (sbigottito)… da dio… (Vigdorova 1990: 13)[2]

Non è forse inutile ricordare che Bulgakov era già morto, che *Il Maestro e Margherita* non era ancora stato pubblicato in Unione Sovietica e che le battute qui riportate non sono tratte da un romanzo, bensì dallo stenogramma del processo a Brodskij che si sarebbe concluso con la sua condanna al confino. L'accusa, come già ricordato, era di *tunejadstvo* (parassitismo), un male che la società sovietica del disgelo aveva identificato e condannato con entusiastico fervore nei primi anni della destalinizzazione, e che ora ritornava, come spesso ebbe a succedere, con un utilizzo carico di minacce e faziosità. Non è superfluo, a questo proposito, citare ancora alcune battute dallo stenogramma del processo:

Giudice: Di che cosa si occupa?
Brodskij: Scrivo versi. Faccio traduzioni. Suppongo…
Giudice: Nessun 'suppongo'. In piedi come si deve! Non si appoggi alla parete! Guardi la corte! Risponda alla corte come si comanda! (A me) Smetta immediatamente di prendere appunti! Altrimenti la faccio espellere dall'aula! (A Brodskij) Ha un lavoro fisso?
Brodskij: Pensavo che questo fosse un lavoro fisso.
Giudice: Dia risposte precise!
Brodskij: Scrivevo versi. Pensavo che sarebbero stati pubblicati. Suppongo…
Giudice: Non ci interessano i suoi 'suppongo'. Risponda: perché non lavorava?
Brodskij: Lavoravo. Scrivevo versi.
Giudice: Questo non ci interessa. Ci interessa sapere con quale ente lei aveva rapporti di lavoro.
Brodskij: Avevo accordi con una casa editrice.
Giudice: Risponda come si deve. Aveva accordi sufficienti per guadagnarsi il pane? Elenchi con precisione: quali accordi, da che data, per quali somme?
Brodskij: Non ricordo esattamente. Tutti gli accordi sono presso il mio avvocato (Vigdorova 1990: 13).

Torniamo ai dialoghi di Bulgakov. Riprende il Maestro:

Mi dica lei stesso, sono buone, le sue poesie?
Orrende! – disse Ivan con coraggio e sincerità.

> Non ne scriva più – pregò l'uomo con voce implorante.
> Prometto e giuro! – dichiarò Ivan solennemente (Bulgakov ed. 1967: 129).

Poi, dopo che il Maestro avrà narrato la storia, bulgakovianamente autobiografica, delle peripezie legate alla scrittura della propria opera, sarà il turno di Ivan a porre le domande:

> Lei è scrittore? – chiese con interesse il poeta.
> L'ospite si incupì e minacciò Ivan col pugno, poi disse:
> Io sono un Maestro (Bulgakov ed. 1967: 132).

Come Brodskij decenni più tardi, il Maestro rifiuta la definizione canonica e statale di scrittore e ribadisce la propria appartenenza a una dimensione culturale eccentrica e diversa da quella ufficiale. Con lo stesso sbigottimento che sarebbe stato di Brodskij, a cui si aggiungeva un'ira feroce, il Maestro procederà raccontando a Ivan il seguito della storia della mancata pubblicazione del suo romanzo: "Il direttore della rivista, le sto dicendo, il direttore! […] Le domande che mi faceva mi sembravano pazzesche. Senza dir niente, in sostanza, sul romanzo, mi chiese chi fossi e da dove venissi, se scrivessi da molto tempo e perché non avessero parlato di me prima" (Bulgakov ed. 1967: 138).

Ancora una citazione, qualche battuta da un ultimo dialogo-interrogatorio, quello di Pilato a Jeshua:

> Nome?
> Il mio? – replicò in fretta l'arrestato, esprimendo con tutto il suo atteggiamento che intendeva rispondere a tono, senza più provocare l'ira.
> Il procuratore disse con voce sommessa:
> Il mio lo so. Non far finta di essere più stupido di quanto sei. Il tuo Jeshua, – rispose rapido l'accusato.
> […]
> Dove vivi di solito?
> Non ho una dimora fissa, – rispose con timidezza l'arrestato. Vago da una città all'altra.
> Tutto questo può essere detto in modo più breve, con una parola soltanto: vagabondo, – disse il procuratore (Bulgakov ed. 1967: 19-20).

Sottolineo sopra ogni cosa l'importanza delle ultime battute: l'importanza per i russi della strada, della percorrenza a oltranza del territorio, del valore tutto russo del contatto tra i piedi (portatori di messaggio) e la terra (suolo prima che stato nella storia del Paese), dell'implicito rifiuto di

una casa qualsiasi e convenzionale, non capito da Pilato e tradotto, forse suo malgrado, in un "sovietico" giudizio: vagabondo.

Il Maestro, dal dialogo con Ivan uscirà arricchito di due vittorie contingenti: la rinuncia del poeta a scrivere cattivi versi e il recupero della propria volontà creativa, nonché garanzia rassicurante del seguito del proprio romanzo, attraverso la promessa del suo interlocutore alla vigilia della morte terrena del Maestro:

> Ha fatto bene a passare di qui. Io manterrò la mia parola, non scriverò più poesiucce. Adesso m'interessa altro, – Ivanuška sorrise e guardò con occhi spiritati oltre il Maestro, – voglio scrivere altro. Mentre ero qui ho capito molte cose.
>
> Il Maestro si emozionò a sentire quelle parole e disse, sedendosi sul bordo del letto:
>
> Bene, questo sì che è bene. Scriva il seguito su di lui (Bulgakov ed. 1967: 364).

Ivan, illuminato (dalla pazzia) nella propria scelta, salvato da un destino di cattivo poeta, comprende che sono altre le cose degne di essere scritte, altra è la voce che si deve levare se vuole opporsi al dignitoso ma tragico silenzio del Poeta e al rumore assordante della cattiva retorica. Egli sarà l'unico testimone terreno consapevole del vero significato della morte del Maestro. La continuazione del cui romanzo avverrà (con la complicità della luna) tra sogno, incubo e allucinazione, a prova del fatto che la prosa del Maestro non era cosa terrena, moscovita o sovietica, né tendente o aspirante al bene assoluto. Questi si era giustamente risentito quando Ivan gli aveva banalmente domandato: siete scrittore? Nel momento in cui, dietro le sue insistenze, l'infermiera della clinica comunicherà a Ivan: "è morto adesso il suo vicino", egli capirà che quella morte era stata l'equivalente del dono più grande a cui l'artista-Maestro potesse aspirare: il riposo, la distanza dal rumore degli altri. Massimo desiderio a cui può tendere ora che la sorte del suo romanzo è in "buone" mani. Lo confermerà Margherita nel finale della storia sulla strada che la porterà, assieme al suo Maestro, alla loro Casa eterna: "Ascolta la quiete, – diceva Margherita al Maestro, e la sabbia frusciava sotto i suoi piedi nudi – ascolta e godi ciò che non ti hanno mai concesso in vita: il silenzio" (Bulgakov ed. 1967: 374).

Dono, quello del silenzio-riposo bulgakoviano, di cui solo un autentico *intelligent*[3] poteva avere necessità e trarre fruizione. Al di sopra delle connotazioni professionali o delle valutazioni accademico-sovietiche di "poeta", "scrittore", "musicista", "lavoratore", "parassita" o altro ancora.

Considerazioni che valgono anche per il secondo protagonista del mio discorso, Jurij Živago, alter-ego del poeta Pasternak, eterna vittima di indecisioni tra storia, musica, poesia, prosa, filosofia in un universo socio-culturale di estrema complessità e delicatezza. Il Dottor Živago è un *intelligent,* per sua natura spirituale (poeta "ot Boga", per la già citata investitura "divina"), e per motivi professionali: medico militare, volontario (Ivanova 1990: 194). Il dissidio della sua esistenza, apparentemente sprecata tra incertezze, indecisioni, dubbi e mancanza di volontà, sta nel tentativo di conciliare professione, talento, affetti e vocazioni, nella ricerca di un'ispirazione poetica che tarda a venire o fatica a manifestarsi nelle forme consuete. Ma l'essenza dell'esser poeta di Živago sta non tanto nei versi scritti o non scritti, quanto nel suo "atteggiamento poetico" (Lichačev 1990: 174) nei confronti degli eventi, più significativo e carico di valore di quanto lo potrebbero essere raccolte di versi, eventuali risposte chiare o prese di posizione definitive.

Nei suoi dubbi e incertezze sta la sua forza morale e intellettuale. È vero: non ha volontà, se per volontà si intende la capacità di decidere senza esitazioni, ma in compenso è dotato della sicurezza di spirito che gli permette di non abbandonarsi alla seduzione di conclusioni affrettate e definitive che lo libererebbero dal dubbio in un'epoca in cui le certezze erano soltanto quelle di stato. In compenso a quasi tutti coloro che lo circondano, Jurij Živago pare un *neudačnik* (fallito) la cui vita non ha portato a nulla. Una sorta di moderno equivalente dell'uomo inutile del XIX secolo. Ma il poeta che c'è in lui, a dispetto delle difficoltà contingenti di ispirazione e creatività, dei canoni sovietico-staliniani, si rivela nell'amore per la vita, nel rapporto con la natura, soprattutto con la terra di Russia. Ancora una volta il problema dell'attività (intesa nella sua duplice valenza di professione e creazione poetica) si ripresenta e sta alla base di un dissidio esistenziale:

> Che cosa m'impedisce di svolgere un lavoro costante, di fare il medico e di scrivere? Credo non siano le privazioni e gli spostamenti, la provvisorietà e i frequenti mutamenti, ma il prevalere ai nostri giorni d'una retorica altisonante, ovunque diffusa, tipo 'l'aurora dell'avvenire', la 'costruzione del mondo', il 'faro dell'umanità'. Davanti a questo, in un primo momento si pensa: che fantasia, che ricchezza! Ma in realtà non è che magniloquenza per mancanza di talento (Pasternak ed. 1957: 332).

Ancora la ridondante parola degli altri che schiaccia il talento vero, gli impedisce di manifestarsi e trovare il suo legittimo spazio. Anche a

Živago-Pasternak per creare è indispensabile il *pokoj* del Maestro. Più dell'illusione di ispirazione data dal delirio della febbre[4] o dalla "percezione di poesia" non esplicitata[5]. L'ispirazione arriverà, forse, nel momento in cui il *pokoj* sarà garantito, quel bizzarro, un po' strampalato bisogno di intima quiete che agli occhi degli occidentali pare opporsi e contraddire l'altra costante necessità dei russi: la strada, il movimento, lo spazio aperto. E ancora una volta per chiarire queste posizioni, anche nelle pagine di Pasternak, il ricorso è al poeta russo per antonomasia: Puškin. Nelle lunghe conversazioni serali con Tonja a Varykino, Jurij parla di Puškin:

> La miglior lezione in proposito è Puškin. Quale esaltazione del lavoro onesto, del dovere delle cose quotidiane! Oggi, da noi, dire piccolo borghese, uomo qualunque, ha assunto un senso di biasimo. Ma già si previene questo biasimo nelle parole della *Genealogia:* 'Sono un borghese, un piccolo borghese' (Pasternak ed. 1957: 332).

E poi, inevitabile, giunge una citazione dal *Viaggio di Onegin:*

> Il mio ideale adesso è una massaia,
> Il mio desio adesso è un po' di pace,
> Una pentola al fuoco, ed io di me padrone (Pasternak ed. 1957: 332).

Premesse che possono trarre in inganno se non accuratamente interpretate. Non certo finalizzate alla celebrazione della produttività, del lavoro filisteo o della bontà della vita sedentaria e triviale fine a sé stessa. Come dimostra lo scioglimento a cui si arriva più avanti nella narrazione, quando Jurij, dopo la parentesi della *Grande strada,* arriva *Di fronte alla casa con le statue* e, di nuovo in preda al delirio, è dedito alla meditazione:

> Tutta la vita egli aveva fatto qualcosa: era stato ininterrottamente occupato, aveva lavorato in casa, curato, pensato, studiato, prodotto. Come era bello smettere di agire, di affaticarsi, di pensare, e lasciare per un po' questa fatica alla natura, farsi cosa, proposito, prodotto nelle sue clementi, incantevoli mani, prodighe di bellezza (Pasternak ed. 1957: 459).

È Lara adesso a prendersi cura di lui: pulizia, silenzio, quiete. Ozio che nulla ha a che vedere con l'*otium* romano, ma che rimanda alla *len'* (indolenza) oblomoviana, per lo meno al suo aspetto meno scontato e culturalmente più elevato: la tempesta di pensieri che affolla la mente dell'intellettuale russo anche quando l'apparenza lo vede pigro e apatico

su un divano. La tradizionale tendenza dell'uomo russo all'immobilità, all'orizzontalità che assecondava la coincidenza con la dimensione dello spazio geografico in cui viveva (e che nella sua lettura istintiva nulla condivideva con quella che sarà l'interpretazione triviale piccolo-borghese del "sistemarsi")[6], era, anche per questa ragione, costantemente contrapposta alla tensione verso l'esterno, verso la strada, verso la percorrenza a oltranza di quegli spazi che soltanto lui, l'uomo russo, sapeva e poteva apprezzare. Un insieme di categorie che· costituiranno la più vera dimensione poetica di Živago. La ricorrente ambivalenza di atteggiamento nei confronti della situazione dinamica della strada e di quella statica della Casa, la contraddittoria tensione verso lo spazio aperto e la sua percorrenza, opposta al desiderio altrettanto istintivo di immobilità e staticità, rendono particolarmente originale il motivo russo del viaggio[7], del movimento, dell'attività, opposti alla sedentarietà, alla staticità, all'ozio poetico-culturale:

> Se è vero che il primo mezzo di trasporto dell'uomo russo è stata la *pečka*, la famosa stufa sulla quale, grazie alla particolare struttura, era possibile anche dormire, allora l'accostamento di sedentarietà e movimento in quella cultura diviene meno difficile da comprendere. La posizione orizzontale, sdraiata, per l'uomo russo non corrisponde soltanto a pigrizia, sonno o indolenza, bensì anche a un'intensa attività intellettuale e fantasiosa (Piretto 1994:46).

La stessa che trasforma in Casa poetica, con l'iniziale maiuscola, lo spazio sedentario, quel territorio che, se privo di dinamico riscontro con lo spazio aperto e con l'attività e l'intimità culturale, non si connota altrimenti che come banale area abitativa, statica e triviale. Anche Živago, dopo le indispensabili lunghe peregrinazioni, dopo il rapporto diretto con lo spazio tradizionale della strada, ha bisogno di quiete, di un luogo chiuso e intimo in cui, come ha dichiarato in una delle citazioni precedenti, possa prendere le distanze dal rumore degli altri. E, raggiunta quella quiete, con Lara discorrere significativamente sotto voce: "Le loro conversazioni a bassa voce, perfino le più inconsistenti, erano colme di significato, come i dialoghi di Platone" (Pasternak ed. 1957: 459).

Di nuovo a Varykino, con Lara, Jurij riprende a scrivere. Complice "un silenzio beato, colmo di felicità, che alitava dolcemente di vita" (Pasternak ed. 1957: 509). In quella situazione ideale il poeta riscopre l'ispirazione che si impossessa di lui e, come il pittore di icone della Russia antica, comprende che la voce poetica ha senso se non è offesa da violenza di sorta, se non è soffocata dal rumore degli altri, se rimanda oltre a sé,

se non si ferma alla vuota parola (o immagine), se la sua trasparenza invita a interpretare, a leggere, a pensare. L'esatto opposto di quanto la semplicistica e arrogante concezione della parola-immagine real-socialista cercava e imponeva in un'opera d'arte:

> In quei momenti Jurij Andreevič sentiva che non era lui a compiere il lavoro essenziale, ma qualcosa più grande di lui, al di sopra di lui lo guidava: la situazione del pensiero e della poesia nel mondo, ciò che alla poesia era riservato dall'avvenire, il passo successivo che avrebbe dovuto compiere nel suo sviluppo storico. Lui era soltanto un'occasione, un punto d'appoggio perché essa potesse mettersi in movimento (Pasternak ed. 1957: 506).

A fornire la risposta contingente al destino della poesia, a quale sarebbe stato "il passo successivo nello sviluppo storico" arrivano i ben noti lupi:

> I lupi, cui aveva pensato tutta la giornata, non erano più i lupi sulla neve, al lume della luna: erano diventati il tema dei lupi, una figurazione della forza avversa che si era prefissa di perdere lui e Lara, o di scacciarli da Varykino. […] Tutta la vita aveva cercato uno stile inavvertito, che non attirasse l'attenzione, e fu spaventato di constatare quanto fosse ancora lontano da quell'ideale (Pasternak ed. 1957: 510).

Seguono momenti di frenetico lavoro creativo, fino all'inevitabile "eccessiva facondia" (Pasternak ed. 1957: 511), non certo soddisfacente né appagante per Jurij. Poi Lara se ne va con Komarovksij, Jurij resta solo e ritorna ai propri eterni dubbi: "Come gli era sempre successo anche prima, mentre lavorava lo assaliva un tumulto di pensieri sulla vita dell'individuo e su quella della società" (Pasternak ed. 1957: 525).

È l'*intelligent* che sente la responsabilità sociale e non si accontenta della facondia, della retorica, della vuota parola dei versi brutti. E quella che considero la dichiarazione fondamentale della poetica di Jurij Živago conferma le considerazioni iniziali sul suo essere poeta non soltanto quando scrive (o non scrive) versi, ma nel suo atteggiamento nei confronti della vita, della storia, della società:

> Così scrivendo su ogni sorta di cose, rilevò di nuovo e si convinse che l'arte è sempre al servizio della bellezza e la bellezza è la felicità di dominare la forma, che la forma è il presupposto organico dell'esistenza; e che, per esistere, ogni cosa vivente deve possedere la forma, e che, di conseguenza, tutta l'arte, non esclusa quella tragica, è il racconto della felicità di esistere (Pasternak ed. 1957: 526).

Poi nella narrazione dei fatti la storia contingente riprende il suo corso e Jurij Andreevič "andò sempre più cedendo e crollando, dimenticò le cognizioni e la pratica medica, smarrì le qualità di scrittore" (Pasternak ed. 1957: 539). Rientra a Mosca e incontra l'*intelligencija* sovietica, i suoi allievi Gordon e Dudorov. Che non lo capiscono, che lui non capisce ("cari amici, come siete irrimediabilmente banali", vorrebbe scrivere loro [Pasternak ed. 1957: 557]). Agli occhi di tutti va a fondo. La sua vita si spreca sempre più. Il fallito pare prevalere sul medico e sul poeta. Ma, dopo l'epilogo e la conclusione, arriva il XVII capitolo, la raccolta di versi del Dottor Živago.

Jurij muore nel 1929, anno tragico per la storia del paese[8]. Aleksandr Blok nel suo discorso su Puškin, pronunciato l'11 febbraio 1921 (data eccentrica rispetto alle ricorrenze celebrative, quindi carica di particolare significato metaforico e polemico), aveva dichiarato che a uccidere il poeta non era stata la pallottola di D'Anthès ma la mancanza d'aria respirabile che aveva fatto morire assieme a lui anche la cultura della sua epoca. Poi, nella coscienza dei presenti, l'oratore era passato dal discorso su Puškin a quello su sé stesso, dall'oscurantismo zarista a quello di un certo bolscevismo. Fisicamente Blok sarebbe morto da lì a pochi mesi, ma come poeta in quell'anno già non esisteva più. Continuò l'orazione sostenendo che gli intellettuali "erano stati privati della quiete *(pokoj)* e della libertà *(volja)*. Non quelle esteriori, ma quelle creative. [...] E il poeta moriva perché non era più possibile respirare" (Blok 1982: 419). Che cosa intendeva Blok per mancanza d'aria che porta alla morte dei poeti e della cultura per soffocamento? Pasternak realizza e chiarisce la metafora blokiana (Ivanova 1990: 206):

> Fra gli alberi passò una raffica di vento polveroso che fece frusciare le foglie, prese a strappare il cappello alla signora e a scompigliarne la gonna; poi improvvisamente cessò. A un malessere improvviso, il dottore si sentì mancare le forze [...] Jurij Andreevič raggiunse la piattaforma posteriore. Gli parve che l'aria fresca lo rianimasse, che tutto non fosse ancora perduto, che stesse meglio. [...] fece un passo, un secondo, un terzo, si abbatté sul selciato e non si rialzò più (Pasternak ed. 1957: 568).

Ancora una volta un artista è morto. Un bravo poeta non realizzato, e in questo caso non c'è per lui un diavolo pronto a premiarlo con il riposo, perché all'assoluto divino tendeva la creazione artistica di Živago. Non c'è al suo fianco un cattivo poeta riscattato a comprendere e tramandare il vero senso della sua morte. Ma per chi sa andare oltre la banalità e la retorica dell'*intelligencija* sovietica, dell'ottusità e della malafede del

giudice leningradese che condannò Brodskij, restano la natura viva che eternamente rinasce e, nel romanzo di Pasternak, incarna la Russia e la storia dell'umanità intera. Nella concezione dell'autore natura e storia sono unite dall'immortalità (Ivanova 1990: 206). Pasternak si muove "al di sopra delle barriere" e si rifiuta di occupare un qualsivoglia posto preciso sanzionato dal codice estetico della sua epoca (Gasparov 1989: 353). Per questo il poeta Jurij Živago può essere messaggero di una posizione che sta al di sopra dei fatti contingenti e va al di là dei riscontri consueti. Non è fallimento la mancanza di esplicitazione, di fama, di realizzazione come poeta. È, invece, il risultato dell'aver rinunciato, nonostante l'arroganza di quelle voci che toglievano l'aria e inducevano in tentazione *con* facili promesse, anche a tutto questo, oltre che all'adesione scontata a ruoli che non sentiva propri, in nome della libertà creativa, dell'individualità poetica più vera. È difficile porre la parola fine a un discorso come questo. Avrei voluto condurlo fino agli anni post-staliniani in cui il ruolo della poesia e del poeta sarebbe tornato in primo piano, nella responsabilità civile, nell'universo giovanile dominante, nella vita quotidiana oltre che in quella intellettuale, con valenze e significati nuovi e originali.

Ma non mi è possibile. Concluderò ribadendo che attorno all'universo poetico-artistico-professionale delle opere esaminate, dominava il realismo socialista (quel "rumore degli altri" a cui tante volte ho rimandato nel testo), nei cui romanzi canonici la produttività era tratto portante e fondamentale, il risultato contava più del procedimento[9], artista era diventato sinonimo di eroe positivo, costruttore del radioso avvenire. Avvenire anelato e promesso, la cui raffigurazione sulle pagine dei libri, nei testi delle canzoni o sulle pellicole dei film, proponeva una realtà irreale e anacronistica, felice e gioiosa, priva di dubbi e colma di certezze, che la massa dei fruitori, pur cosciente della sua inesistenza, percepiva e viveva come attuale e attendibile. Qui mi fermo e affido il non facile compito di concludere ai versi di un ennesimo poeta, poeta-cantautore, privo all'epoca di riconoscimenti canonici, portavoce dell'aspetto più sobrio e misurato di un momento in cui tonanti entusiasmi avrebbero segnato poeti e poesia, in cui vere e proprie folle avrebbero assistito alle letture di versi nei palazzi dello sport: Bulat Okudžava e i primi anni Sessanta. Affiderò il compito di concludere alla prima e ultima strofa di una sua poesia, totalmente priva di luoghi comuni, facondia, rumore o retorica:

> Hanno perseguitato, costretto
> i poeti, hanno teso loro reti;

torturandoli gli hanno tagliato le ali,
persino al muro li hanno messi.
[…]
Non li voglio però celebrare.
Sono felice che esistano.
Ah, quanto ridere faranno, già li sento,
i brindisi post mortem alla memoria (Okudžava 1988: 126-127).

Note

1 Dirà il Maestro a Ivan appena conosciuto: "Perché sa, io non sopporto il rumore, lo scompiglio, le violenze e ogni cosa di questo tipo" (Bulgakov ed. 1967: 128-129).

2 La locuzione "ot Boga" (da Dio), è convenzionalmente legata nella lingua russa all'ispirazione poetica o artistica in generale, come testimonia anche "iskra bož'ja" (letteralmente: scintilla divina) che corrisponde al nostro: talento naturale. L'eventuale intento provocatorio in Brodskij sta quindi non tanto nell'essersi riferito al soprannaturale, quanto nell'aver fatto ricorso a un'espressione idiomatica e nel non aver voluto riconoscere l'autorità delle istituzioni preposte.

3 Per il significato del termine *intelligent* si vedano: Gimpilevič-Švarcman 1988, Sinjavskij 1997.

4 "Scrive con foga e straordinaria facilità ciò che sempre ha voluto e da tempo avrebbe dovuto scrivere: mentre prima non ne era stato capace, ora gli riesce benissimo" (Pasternak 1957: 239).

5 "Alitava qualcosa di nuovo, assente fino allora, qualcosa di magico, di primaverile, di bianco-nero aereo, leggero, come la ventata di una tempesta di neve in maggio, quando i fiocchi umidi e già sciolti non imbiancano, ma rendono più scura la terra. Un che di diafano, di bianco-nero, di odoroso. 'Il ciliegio selvatico!' indovinò Jurij Andreevič nel sonno" (Pasternak 1957: 274).

6 Sarà Majakovskij, alla fine degli anni Venti, a sostenere una campagna del Komsomol contro la nuova trivialità borghese di ritorno, e a scagliarsi con roboante violenza contro il filisteismo sovietico, l'atteggiamento di domesticità idilliaca in cui si stava corrompendo lo spirito rivoluzionario.

7 "[…] per l'uomo del medioevo russo anche il viaggio geografico equivaleva a uno spostarsi sulla 'mappa' di sistemi etico-religiosi: i diversi Paesi erano pensati come eretici, pagani o santi. […] La geografia e la letteratura geografica erano essenzialmente utopiche, e ogni viaggio assumeva il carattere di un

pellegrinaggio. [...] un lungo viaggio accresce la santità dell'uomo che lo compie. Nello stesso tempo, l'aspirazione alla santità sottintende l'obbligo di rifiutare la vita sedentaria e di mettersi appunto in viaggio" (Lotman 1995: 185-186).

8 A questo proposito si veda: Flejšman 1980.

9 Per la cultura staliniana, categoria fondamentale non era il "come" ma il "cosa". A differenza di quanto era accaduto negli anni Venti della sperimentazione, del formalismo, della progettazione utopistica, non era il procedimento a contare, ma il risultato ottenuto. Un uomo realizza quattordici volte il previsto (Stachanov), la fabbrica viene costruita in pochi giorni invece che in pochi anni, e nessuno si stupisce, nessuno si chiede "come" questo possa essere successo. Tutto avviene come in una favola, con grande facilità, senza alcuna resistenza da parte dell'ambiente: tutto e subito. Si veda: Papernyj 1996: 295.

Bibliografia

Blok, Aleksandr (1982), "O naznačenii poeta", *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 4: 413-420.

Brandist, Craig (1996), "Bulgakov's 'Master and Margarita' and the Devil's Carnival", *Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel,* Houndmills and London, Macmillan Press: 196-220.

Bulgakov, Michail (1967), *Master i Margarita*, ed. V. Dridso, Torino, Einaudi, 1967.

Evtušenko, Evgenij (1965), *La centrale idroelettrica di Bratsk*, ed. P. Zveteremich, Rizzoli, Milano, 1965.

Fleišman, Lazar' (1980), *Pasternak v dvadcatye gody*, Fink, München.

Gasparov, Boris (1989), "Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka 'Doktor Zivago'", *Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*, ed. L. Flejšman, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties: 215-258.

Gimpilevič-Švarcman, Zina (1988), *Intelligent v romanach "Doktor Živago" i "Master i Margarita"*, Orange (Connecticut), Antiquary.

Ivanova, Natal'ja (1990), "Iskuplenie"*, S raznycb toček zrenija. "Doktor Živago" Borisa Pasternaka,* ed L. Bachnov, L. Voronin, Moskva, Sovetskij pisatel': 190-211.

Jakobson, Roman (1989), "Il cammino della poesia russa"*, Russia, follia, poesia*, ed. T. Todorov, Napoli, Editore Guida: 93-102.

Lichačev, Dmitrij (1990), "Razmyšlenija nad romanom B.L. Pasternaka", *S raznycb toček zrenija "Doktor Zivago" Borisa Pasternaka,* ed L. Bachanov, L. Voronin, Moskva, Sovetskij pisatel': 170-83.

Lotman, Jurij (1992), "Zametki o chudožestvennom prostranstve. 2. Dom v *Mastere i Margarite*", *Izbrannye teksty*, Tallinn, Aleksandra, 1: 457-463.

— (1995), "Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi", *Tipologia della cultura*, ed. Ju. Lotman, B. Uspenskij, Milano, Bompiani: 183-192.

Okudžava, Bulat (1998), *Posvjaščaetsja vam,* Moskva, Sovetskij pisatel'.

Papernyj, Vladimir (1996), *Kul'tura dva,* Moskva, Novoe Litearturnoe Obozrenie.

Pasternak, Boris (1957), *Il Dottor Živago*, ed. P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 1967.

Piretto, Gian Piero (1994), "Monotono tintinna il sonaglio: considerazioni sul mito della steppa", *Il Piccolo Hans*, 83/84: 40-62.

Sinyavsky, Andrei (1997), *The Russian Intelligentsia*, New York, Columbia University Press.

Strada, Vittorio (1967), "Nota introduttiva", in M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita,* Einaudi, Torino: V-XVIII.

Vigdorova, Frida (1990), "Stenogramma zasedanija narodnogo suda Dzeržinskogo rajona Leningrada 18 fevralja 1964 goda", *Kak sudili poeta (delo I. Brodskogo),* ed. N. Jakimčuk, Sankt-Peterburg, Akvilon: 12-19.

Gian Piero Piretto ha insegnato Cultura Russa e Cultura visuale all'Università Statale di Milano. Ha dedicato numerosi saggi alla letteratura russa del XIX e XX secolo (*Derelitti, bohémiens e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo, 1989; *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj e Bulgakov*, Milano, 1990). Da anni si dedica al metodo degli Studi culturali con particolare riferimento all'epoca sovietica della storia russa (*1961: il sessantotto a Mosca*, Bergamo, 1998; *Quando c'era l'URSS: 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, 2018) e alla componente visuale della sua cultura (*Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, 2001; *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, 2010). | Gian Piero Piretto taught Russian Culture and Visual Culture at the State University of Milan. He has written numerous essays on Russian literature of the 19th and 20th centuries (*Derelitti, bohémiens e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo, 1989; *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj e Bulgakov*, Milano, 1990). For years, he has devoted himself to the methodology of Cultural Studies, with a particular focus on the Soviet era in Russian history (*1961: il sessantotto a Mosca*, Bergamo, 1998; *Quando c'era l'URSS: 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, 2018) and the visual aspect of its culture (*Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, 2001; *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, 2010).

SigMa
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309
7/2022

Scenari

a cura di | edited by Annamaria Corea • Lorenzo Marmo • Aldo Roma

Associazione Sigismondo Malatesta

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

I documenti digitali e le intelligenze artificiali

Il caso studio AI - *Macbeth Horror Suite* di Carmelo Bene

Digital documents and artificial intelligences. The case study AI - *Macbeth Horror Suite* by Carmelo Bene

Maria Grazia Berlangieri
Sapienza Università di Roma, Italy

Sommario | **Abstract**

In questo saggio propongo un'analisi sulla crescente pressione delle nuove tecnologie sulla produzione di contenuti, illustrando prospettive e cambiamenti di paradigma nella ricerca scientifica, analizzando alcuni scenari di ricerca applicata sulle fonti digitalizzate che considerano l'archivio non solo come mero "catalogo", bensì come "spazio generativo". In particolare, mi soffermerò sull'analisi visiva computazionale delle fonti audiovisive in ambito performativo. A tal fine espongo i primi risultati ottenuti dal caso studio ancora in corso di sviluppo *AI - Macbeth Horror Suite di Carmelo Bene,* che vede la sperimentazione dell'utilizzo dell'Intelligenza Artificiale nell'analisi delle fonti audiovisive dello Spettacolo, nell'ambito delle attività di ricerca che coordino come P.I. dell'Artificial Intelligence and Machine Learning Laboratory for Digital Humanities presso il LABS - Laboratorio Audiovisivo dello Spettacolo (SARAS, Sapienza Università di Roma). | In this essay I propose an analysis of the increasing pressure of new technologies on content production, illustrating perspectives and paradigm shifts in scholarly research, analysing some applied research scenarios on digitised sources that consider the archive not merely as a "catalogue", but as a "generative space". In particular, I will focus on the computational visual analysis of audiovisual sources in the performative domain. To this purpose, I will expose the first results obtained from the case study still under development *AI - Macbeth Horror Suite by Carmelo Bene*, which sees the experimentation of the use of Artificial Intelligence in the analysis of audiovisual sources of the Performing Arts, within the research activities that I coordinate as P.I. of the Artificial Intelligence and Machine Learning Laboratory for Digital Humanities at the LABS - Audiovisual Laboratory of the Performing Arts (SARAS, Sapienza University of Rome).

Parole chiave | **Keywords**

Documenti digitali, intelligenza artificiale, analisi computazionale, Carmelo Bene, *Macbeth Horror Suite* | Digital documents, artificial intelligence, computational analysis, Carmelo Bene, *Macbeth Horror Suite*

1 Introduzione: oltre la copia, il documento digitale e le intelligenze artificiali

L'avvento della registrazione digitale e dell'archiviabilità diffusa, addirittura quantistica[1], spinge l'essere umano a un nuovo passo nella sua naturale relazione con l'artificiale[2]; oggi, ancor più, con l'avanzamento dell'Intelligenza Artificiale (IA) (Somalvico 1987) che determinerà nei prossimi anni un'altra cruciale pagina del "digital turn". In questo saggio propongo quindi un breve inquadramento sulla crescente pressione delle tecnologie sulla produzione di contenuti e quindi di "senso", illustrando alcuni scenari di ricerca applicata sulle fonti digitalizzate che considerano l'archivio non solo come mero "catalogo", bensì come "spazio generativo". In particolare, mi soffermerò sull'analisi visiva computazionale delle fonti audiovisive in ambito performativo. A tal fine espongo i primi risultati ottenuti in una ricerca ancora in corso di sviluppo sull'utilizzo dell'IA nell'analisi della videoregistrazione per la Rai del *Macbeth Horror Suite* di Carmelo Bene.

Nella prima fase della diffusione del digitale, tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio degli anni Duemila, lo si riteneva un mero strumento di traduzione del mondo da analogico a digitale secondo il principio di copia e dematerializzazione della fonte analogica. Ma poiché ogni cosa può essere facilmente campionata (*sampling*) e trasformata in un documento digitale, è emersa sempre più chiaramente lungo i decenni, la potentissima capacità insita nel documento digitale di ricavare "plusvalore": qualcosa che eccede la fonte per eccesso o difetto. I processi di digitalizzazione creano le condizioni tecniche affinché la fonte possa essere riaperta e manipolata (Berlangieri 2021: 35-42). Inoltre, le nuove tecnologie e la diffusione della rete web hanno ulteriormente esacerbato quello che Marshall Mcluhan ha definito collasso del rapporto causale[3] al punto tale che oggi la "registrazione" precede o convive con l'evento, in quanto la registrazione digitale lo codifica e lo diffonde in realtime sulle piattaforme web (Bachimont 2018: 13-30). La digitalizzazione dunque non è un'equazione perfetta il cui risultato è la copia (per quanto molto accurata) della fonte. Questo è un retaggio culturale che abbiamo importato dall'esperienza analogica. Copia infatti rimanda alla funzione vicariale dell'opera/documento "monumento". Tuttavia essa è una delle funzioni possibili – preliminare e certamente necessaria – che ha diversi vantaggi, ma anche dei limiti (intesi nell'accezione positiva di "confini"). Come ha scritto Maurizio Ferraris nel suo libro *Documanità*, il fatto che lo statuto

dei segni manipolabili non si limiti a numeri e lettere, ma investa suoni, immagini, ovvero che ogni cosa sia documentabile e che questa documentabilità possieda uno standard unificato cambia il mondo con la forza di una guerra in tempo di pace (Ferraris 2021: 7). Inoltre, il web si configura come il più grande apparato di registrazione esistente con miliardi di dispositivi connessi e produce più documenti di qualsiasi fabbrica al mondo (6). Questo grande apparato di registrazione e di *repository* si struttura come un'ibridazione (per certi versi distopica) del concetto di "archivio" e "*panopticon*" foucaultiano (Foucault 1971; 1976). L'indiscriminato accumulo di fonti digitali (l'accumulo non solo di tutti i patrimoni culturali digitalizzati e pubblicati online, ma anche delle registrazioni di ogni azione, anche la più insignificante, dell'essere umano) abita l'alveo in cui si consuma la relazione pubblica, mentre sempre più sofisticati algoritmi si allenano sulla base della catalogazione e della metadatazione di questa *res publica*. Da questo enorme *open source* le tecnologie riferibili all'Intelligenza artificiale attraverso le tecniche del *machine learning* (ML) (Mitchell 1997)[4] allenano macchine a ritmi esponenziali generando "nuovi dati" che non hanno sempre una relazione identificabile con la propria fonte di origine. Pensiamo all'interferenza che l'IA svolge in alcune forme d'arte secolari come la pittura o la scrittura, o più in generale con l'integrità dell'immagine novecentesca. Sono note nell'ultimo anno le polemiche intorno all'uso di massa di forme di intelligenza artificiale quali ChatGPT[5], dei deepfake[6] di Papa Francesco, o i deepfake di Donald Trump prima ancora che ci fosse stato l'arresto (Lu 2023). In ambito artistico è esplosa una forte intromissione da parte di programmi come *Midjourney*[7] (una forma di IA *text to image*), il quale con semplici *prompt* di comando testuale può generare immagini molto sofisticate attingendo all'enorme archivio di immagini online, anche di patrimoni artistici e culturali (Santoni 2023). L'ontologia dei dati digitali li rende infatti enormemente soggetti a ricombinazione, quindi soggetti a manipolazione. Luciano Floridi parla di "interattività transdiegetica" capace di modificare l'informazione e di liberare le tecnologie da una forma di "catalogo" (Floridi 2023). Questo "editing" dei documenti digitali avviene attraverso le interfacce complesse che unite agli algoritmi di IA producono processi ricombinatori. Tuttavia, è un perimetro che va presidiato da possibili *bias*, poiché nel *databuilding* si definisce e si definirà sempre di più la produzione di senso. L'IA infatti può riscrivere il reale attraverso la sua capacità di elaborare grandi quantità di dati e generare nuove informazioni a partire da queste. Ciò significa che l'IA può essere utilizzata per creare nuove "rappresentazioni"

del mondo fisico, sociale ed economico perché è altresì importante considerare che l'IA (nel contesto di uso generativo e non di analisi quantitativa) non produce una copia perfetta del mondo reale, ma piuttosto una sua interpretazione basata sui dati di input che riceve. Inoltre, come già accennato, l'IA può essere influenzata da *bias* e limitazioni che derivano dalle sue modalità di apprendimento e dalle scelte degli sviluppatori che la creano e la utilizzano. Pertanto, è essenziale sviluppare modelli di IA che siano etici e trasparenti e, per quel che concerne la ricerca scientifica in ambito umanistico, sarà necessario riformulare metodologie che comprendano le nuove tecnologie non soltanto come mero strumento.

2 Intelligenza artificiale, dataset e performing arts, un cambio di paradigma

In questo contesto gli archivi digitali sono chiamati non solo a valorizzare i patrimoni che conservano, ma diventano di fatto "spazi generativi". Nuove sfide attendono "l'archivio", dalla tutela del *copyright* all'uso dell'Intelligenza Artificiale dei dati e delle immagini immateriali dei nostri patrimoni digitalizzati disponibili online. Il "riuso" dei nostri patrimoni digitali supera la concezione di copia immateriale delle fonti analogiche. Attraverso il riassemblaggio di algoritmi non è più soltanto una "testimonianza" quella che "fuoriesce" dall'archivio, bensì un riassemblaggio, una rappresentazione. L'eccedenza per difetto o eccesso di questi riassemblaggi determinerà la nuova sfida per gli archivi nell'ennesima pagina del "lungo digital turn". Ancora una volta, Foucault ci viene in soccorso, si tratta di cosa è enunciabile (Foucault 1971). Nell'epoca della disintermediazione e delle macchine intelligenti, l'archivio si trova quindi al centro di macro processi enormi. Per gli studi umanistici, ma più in generale per la ricerca scientifica, lo sviluppo tecnologico può aprire nuovi scenari e garantire un avanzamento conoscitivo notevole. La transdisciplinarità sarà la cifra della nuova ricerca a livello internazionale. Ogni ambito ha di fronte a sé la sfida di rafforzare le competenze secolari e sviluppare una lettura e scrittura critica che sappia "contenere" e sviluppare le fortissime interferenze di tutte quelle tecnologie riferibili alle intelligenze artificiali, che altro non sono che algoritmi addestrati su dati. Un approccio fortemente interdisciplinare tra Humanities e Data Science[8] è di recente acquisizione nella comunità scientifica internazionale. L'IA è stata definita dalla Commissione Europea un insieme di tecnologie in grado di identificare

strutture complesse da enormi insiemi di dati e di utilizzare queste strutture per fare previsioni e/o prendere decisioni su dati precedentemente non visti. Le tecnologie di intelligenza artificiale hanno infatti il potenziale per aiutare a gestire i cataloghi contenuti nei grandi apparati archivistici europei, supportare il processo decisionale e assistere nei compiti "ripetitivi" della produzione di contenuti (European Commission 2019).

A causa dell'effimero oggetto di indagine, gli studi teatrali si sono a lungo concentrati sulla modellazione dei metadati, sulla costruzione di ontologie o sull'analisi delle reti. Al contrario, negli ultimi anni altre discipline hanno iniziato ad adottare tecniche di apprendimento automatico per gestire grandi quantità di dati da testi, immagini o film. Questo ha portato a strategie di ricerca innovative che possono potenzialmente facilitare nuove prospettive anche per gli studi teatrali. Gli studiosi di scienze umane lavorano da anni con tecnologie come il riconoscimento ottico dei caratteri (OCR). Tuttavia, gli archivi di fonti digitalizzate contengono anche un gran numero di immagini. Le reti neurali convoluzionali (CNN), cioè sofisticate architetture di apprendimento automatico da immagini, possono essere utilizzate per categorizzare e analizzare le fonti visive storiche digitalizzate per individuare caratteristiche specifiche, interrogare le immagini in base ad aspetti visivi astratti e addestrare una rete neurale basata su categorie visive sviluppate da esperti del settore. Le CNN consentono ai ricercatori di esplorare il lato visivo della trasformazione digitale. Potrebbero essere utilizzate da archivisti e da ricercatori per classificare e individuare in modi radicalmente nuovi le tendenze in grandi collezioni di fonti visive digitalizzate (Wevers, Smits 2020). Discipline come la storia dell'arte, gli studi cinematografici, i media studies e la musica continuano a mostrare come gli oggetti visivi e sonori riflettano e diano forma ai valori culturali. La cultura sonora, la cultura visiva e le immagini in movimento sono oggetti di studio che nella prospettiva qui descritta si intersecano con la Scienza dei Dati (Spratt, Elgammal 2015; Manovich 2017; Nanetti 2021). Il già citato studio commissionato dalla Comunità Europea ha tracciato una prima rassegna sull'uso dell'IA nelle aree delle Performing Arts (European Commission 2019): tra le esperienze più significative, il coreografo Wayne McGregor ha utilizzato in collaborazione con Googole Arts & Culture l'IA per il suo progetto Living Archive, al fine di coreografare nuove performance[9]. Il progetto THEAITRE utilizza invece l'IA per esplorare il modo in cui un computer potrebbe informare una nuova opera teatrale[10]. Human-Machine – Artificial Intelligence Improvisation è un nuovo esperimento artistico che fonde l'improvvisazione teatrale con l'intelligenza artificiale

e la tecnologia delle telecomunicazioni, con l'obiettivo di esplorare i significati della creatività e della spontaneità (https://humanmachine.live/).

Se questa breve e veloce panoramica offre un esempio della duttilità dell'impiego dell'IA nella creazione di "nuovi prodotti artistici" in ambito performativo, bisogna chiarire che sono ancora irrisori i progetti e gli studi scientifici che utilizzano l'IA per analizzare le fonti teatrali digitalizzate secondo le metodologie computazionali. Le fonti teatrali come qualsiasi fonte artistica richiedono una complessità di analisi non facilmente replicabile in sistemi automatici, tuttavia con lo sviluppo dell'apprendimento profondo automatico (*deeplearning*) (Sarker 2021), assistiamo a un salto di scala nella capacità – una volta istruita la macchina – di estrarre automaticamente *insights* da grandi corpora linguistici da testi digitalizzati, come da grandi dataset di immagini, e così via, potendo utilizzare *knowledge-based systems*, cioè programmi capaci di ragionare basandosi su un sistema di conoscenza al fine di risolvere problemi complessi, oppure utilizzando i cosiddetti *generative model*: un tipo di modello di apprendimento automatico che mira ad apprendere i "patterns" o le distribuzioni dei dati sottostanti al fine di generare nuovi dati. L'IA può quindi permettere di trascrivere manoscritti, estrarre da grandissime quantità di testi digitalizzati informazioni e dati difficilmente rintracciabili da singoli studiosi in un lasso di tempo accettabile (Firmani et al. 2017), potrà produrre accurati metadata implementando la catalogazione automatica dei documenti, o estrarre da fonti audiovisive attributi o canoni espressivi (Castellano et al. 2022; Cetinic, Lipic, Grgic 2018), ricostruire da fonti deteriorate le informazioni mancanti (Sankar et al. 2023).

3 Il caso studio AI - *Macbeth Horror Suite*, impianto metodologico e primi risultati

Di queste molteplici opportunità di analisi computazionale, ai fini del caso studio *AI - Macbeth Horror Suite* successivamente esposto, sono state utilizzate le tecnologie riferibili alla *Machine Vision* o Visione Artificiale, un campo dell'IA che istruisce una macchina (tramite mezzi di rilevamento ed elaborazione matematica al computer) al fine di ottenere informazioni sull'ambiente circostante per un successivo trattamento analitico (Prince 2012; Szelisk 2022). Uno degli obiettivi a medio termine della mia ricerca è quello di elaborare un modello di analisi computazionale di apparati documentali audiovisivi, non soltanto per ricavarne automaticamente

metadati, ma soprattutto per trovare nuovi *insights* all'interno delle fonti digitalizzate. Inoltre, è interessante verificare la risposta delle tecnologie di apprendimento automatico alla complessità derivanti dal patrimonio emozionale e gestuale in ambito performativo, ribaltando, infine, la considerazione dell'archivio come mero *repository,* a favore della concezione di archivio aperto, cioè di un sistema generativo di dati.

Dal 2021 coordino come P.I. l'Artificial Intelligence and Machine Learning Laboratory for Digital Humanities (presso il LABS-Laboratorio Audiovisivo dello Spettacolo, SARAS, Sapienza Università di Roma) nell'ambito del progetto *DeepDataForm: Sistema per l'analisi computazionale e il Deep Learning nell'ambito delle Scienze Umane e del Cultural Heritage*, finanziato da Sapienza Università di Roma[11]. L'obiettivo del laboratorio è quello di sviluppare, attraverso i progetti di ricerca che cura, specifiche competenze intorno alle tecnologie superando un'impostazione meramente strumentale a favore di un approccio metodologico interdisciplinare in cui le scelte delle tecniche da applicare superino quelle esistenti riadattate agli specifici problemi delle digital humanities, immaginandone quindi delle nuove (Marradi 1996). Potendo utilizzare una grande capacità di calcolo addestrata dall'IA per sfruttare i vasti archivi di dati eterogenei, si possono condurre analisi, ad esempio dell'influenza artistica, che vada oltre l'approccio del conoscitore (Spratt, Elgammal 2015). L'idea è esplorare l'opportunità di collaborazione tra l'IA e il lavoro di analisi critica degli studiosi, in particolare nelle capacità di impiegare forme di deduzione negativa a partire dalle lacune nelle serie di documenti (Pinotti, Somaini 2016). L'impianto metodologico, quindi, risponde in sostanza a quello che viene definito *datadriven approach* il cui modello si basa su tre principi fondamentali: costruzione degli strumenti (per processare in dati), sviluppo di capacità e competenze, costruzione di una *data literacy* (Schneider 2013).

Sulla base di quanto fin qui esposto, un caso studio all'interno di questo ambito di ricerche e che interseca Data Visualization[12] e IA, ancora in fase di completamento, è quello che conduco sull'Archivio del Centro Teatro Ateneo (ora Archivio Audiovisivo dello Spettacolo, SARAS, Sapienza Università di Roma) fondato dal prof. emerito Ferruccio Marotti[13]. Nel 2017 l'archivio è stato riconosciuto dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Lazio di particolare valore storico e culturale; vanta circa dodicimila materiali audiovisivi che documentano prove, seminari e conferenze a cui hanno preso parte personalità di spicco della cultura teatrale internazionale dagli anni Trenta del Novecento, fino ai primi anni Duemila; inoltre è tra gli archivi audiovisivi dello spettacolo più completi in Italia.

Anche grazie a un progetto europeo (Eclap, e-library for Performing Arts 2010-2014)[14] nell'ambito dei finanziamenti Horizon, sono stati digitalizzati circa tremila contenuti audiovisivi e millecinquecento immagini, fra fotografie e documenti. Con l'obiettivo di lavorare a livello transdisciplinare, lo scopo di questa ricerca condotta con la preziosa collaborazione della designer Giulia Abbadessa è, tra gli altri, quello di sperimentare l'utilizzo dell'IA nell'analisi delle sorgenti digitali di immagini e video nelle Performing Arts (Abbadessa 2022). In questo contesto di ricerca, tra i diversi esperimenti, abbiamo deciso di mettere sotto stress la videoregistrazione per la RAI del *Macbeth Horror Suite* (Bene 1996) di Carmelo Bene utilizzando l'uso di IA che sfruttano algoritmi di *machine learning*.

Com'è noto, Carmelo Bene lavora al *Macbeth* tratto da William Shakespeare su musiche di Giuseppe Verdi in uno spettacolo al Teatro Lirico di Milano nel 1983, poi riproposto in una seconda versione nel 1996 al Teatro Argentina con il titolo di *Macbeth Horror Suite,* nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Come scrive Carmelo Bene, il *Macbeth* "segna la fine della scrittura scenica e spalanca l'avvento della macchina attoriale sollecitato dall'esperienza elettronica ereditata dalla fase cinematografica e maturata nell'avventura concertistica del poema sinfonico (s) drammatizzato" (Bene 1995: 1203). Egli affronta infatti il *Macbeth* tramite la forte mediazione dell'apparato elettronico, in particolare l'uso dell'attrezzatura fonica sul palcoscenico per distorcere la voce e i suoni al fine di mettere in crisi la "macchina" teatrale tradizionale. Gianfranco Bartalotta, nel suo libro *Carmelo Bene e Shakespeare*, osserva come il corpo dell'attore diventi così "una cassa di risonanza senza organi in cui tutto echeggia solo per essere rigettato nella cavità più grande del palcoscenico" (Bartalotta 2000: 141).

È particolarmente interessante, a mio avviso, sottoporre la videoregistrazione di questa messa in scena di Bene all'occhio "freddo" degli algoritmi per diversi motivi: il primo è sperimentare un uso della fonte video a livello quantitativo e qualitativo per trarre nuove informazioni oltre i metadati correlati al documento audiovideo; la seconda è quella di osservare la reazione della "macchina algoritmica" alla complessa "macchina attoriale" di Carmelo Bene. Come anticipato, lo studio è ancora in fase di sviluppo, le analisi della videoregistrazione Rai saranno raffinate nel tempo e confrontate con le videoregistrazioni delle prove del *Macbeth* (anni 1982-1983) curate dal prof. Ferruccio Marotti al Centro Teatro Ateneo di Roma. L'IA viene addestrata attraverso enormi quantità di dati a cui uno o più algoritmi permettono di esaminare e riconoscere una

serie di informazioni, mettendo a confronto una vastissima quantità di input. Per il caso studio sperimentale su Carmelo Bene la designer Giulia Abbadessa sotto la mia supervisione ha optato per risorse disponibili online, quindi utilizzando un primo software (Azure Video Analyzer for Media)[15] per analizzare la videoregistrazione del *Macbeth Horror Suite*. In questa sede mi limito a riportare solo alcune delle risultanze ottenute dallo studio.

Com'è noto, nel *Macbeth Horror Suite* ci sono solo due attori, Carmelo Bene nelle vesti di Macbeth e Silvia Pasello in quelle di Lady Macbeth; tuttavia, Azure identifica trentasei personaggi in base alle espressioni facciali rintracciate, nello specifico trenta personaggi riconducibili a Carmelo Bene e sedici riconducibili a Silvia Pasello. I momenti di silenzio vengono ben identificati dal programma, che li registra restituendo una percentuale pari al 42% dell'intera opera. Come ha ben rilevato Giulia Abbadessa, sicuramente un valore così alto rende accreditabile la lettura secondo cui questa palpabile assenza sonora riveste una funzione narrativa (2022: 113-114). Dal punto di vista delle emozioni identificate, la piattaforma Azure è in grado di riconoscerne solamente quattro: gioia, tristezza, rabbia, paura, indicizzandole sulla base delle informazioni audio ricevute, cioè in base a cosa e come viene detto, di conseguenza, in questa particolare opera risulta poco veritiera la risposta ricevuta dal programma.

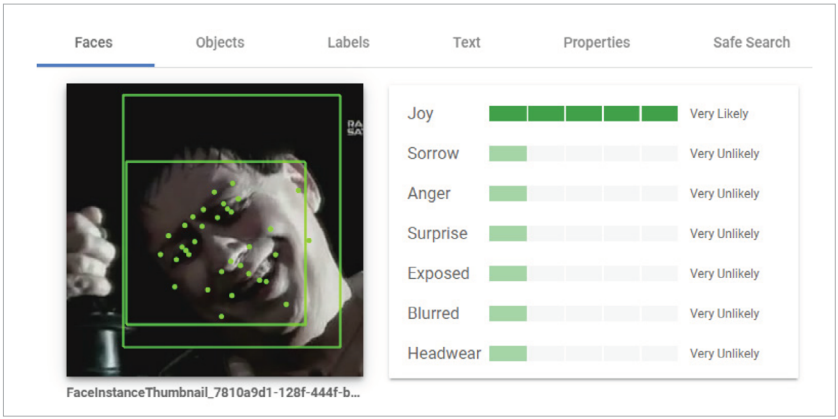


Fig. 1 – Analisi visiva tramite intelligenza artificiale (Vision AI) della videoregistrazione del *Macbeth Horror Suite* di Carmelo Bene a cura di Giulia Abbadessa e Maria Grazia Berlangieri.

Per intercettare le emozioni ricorrenti nell'opera è stato deciso di analizzarne solo l'aspetto visivo, tralasciando le informazioni sonore. Si è proceduto quindi con estrarre le *thumbnail* dei volti degli attori estratte dal software Azure, le quali a loro volta sono state scremate, eliminando i soggetti mossi o poco identificabili, fino ad arrivare ad un totale di duecento immagini selezionate. Queste, poi, sono state sottoposte al vaglio degli algoritmi di *machine learning* di Vision AI[16], in grado di rilevare oggetti, volti, emozioni, leggere testo stampato o scritto a mano, individuare la palette cromatica dominante ed intercettare il livello di sicurezza di un'immagine (se si tratta di un contenuto violento, per adulti, ecc.). Dalle informazioni raccolte emerge una più realistica lettura delle espressioni facciali, tuttavia, rimangono perduranti incapacità di lettura delle emozioni della complessa performance di Carmelo Bene.

Vorrei però qui sottolineare che perfino dagli errori commessi dall'algoritmo si possono dedurre informazioni sulla performance attoriale. In questa sede mi soffermerò su quello che insieme a Giulia Abadessa abbiamo ritenuto l'errore più "interessante" commesso dall'intelligenza artificiale; cioè Vision AI ha interpretato in un segmento del video le espressioni facciali di Carmelo Bene non come appartenenti ad un umano bensì riconducibili ad un "animale". In particolare, al minuto '51 del video, Macbeth capisce di essere giunto al termine della sua vita, le predizioni delle streghe si stanno avverando; annebbiato da voci maligne provenienti dalla sua stessa armatura, il protagonista confessa le sue atrocità e si predispone all'inumano, ovvero alla morte, unica via di uscita da una vita insensata (Abbadessa 2022: 121). Naturalmente, più gli algoritmi vengono addestrati, maggiore e più raffinata sarà la capacità di leggere fonti che rispecchiano performance così complesse (tralasciando le opportunità derivanti da una metadatazione automatica).

In conclusione, bisogna mettere a fuoco la relazione esistente tra le intelligenze artificiali e gli archivi "culturali". L'applicazione di algoritmi di *machine learning*, di strumenti di analisi del linguaggio naturale e di visione artificiale, ha aperto nuove prospettive nella catalogazione, nell'organizzazione e nella ricerca di contenuti culturali. Oltre a ciò, è evidente che le fonti possono essere "riaperte" per generare nuovi dati, ne deriva che sarà essenziale da un lato presidiare il *dataset* e i processi di *databuilding*, dall'altro aprirsi alla collaborazione transdisciplinare per "tradurre" i nostri patrimoni in nuovi contesti culturali. La collaborazione tra professionisti dell'archiviazione e della cultura e gli esperti di IA è fondamentale

per garantire l'accuratezza e l'etica nella gestione di questi preziosi patrimoni. Inoltre, è necessario considerare attentamente le questioni legate alla privacy e al copyright, alla sicurezza dei dati.

Ho esposto quindi un'anteprima dei risultati del caso studio sulle fonti audiovisive del *Macbeth* di Carmelo Bene per aprire un dialogo sulle potenzialità e sui limiti dell'analisi basata sul *machine learning* e sulla visione artificiale. Sviluppare ricerche applicate in ambito performativo incontra la difficoltà di trovare finanziamenti adeguati, senza i quali è impensabile poter allenare sufficientemente modelli di IA, a tal fine è necessario diffondere una *data literacy* per poter sensibilizzare sulle potenzialità e sulle ricadute scientifiche nel nostro ambito di ricerca. Nei prossimi anni le "interferenze" oltre che le prospettive di ricerca scientifica saranno sempre più ampie, di conseguenza le competenze, anche negli studi performativi, dovranno allargarsi e rafforzarsi. Il *machine vision* applicato agli apparati audiovisivi dello spettacolo mostra enormi potenzialità. L'immagine contemporanea è già una "immagine generativa", e l'occhio freddo della macchina offre una lente d'ingrandimento che modifica la nostra visione dell'oggetto d'indagine. Non possiamo guardare alle fonti esclusivamente con gli stessi occhi e apparati di prima. Per conservare l'umano, bisogna osare l'inumano.

Note

1 La tecnologia quantistica si basa sui principi fondamentali della fisica e promette di superare i limiti dei tradizionali elaboratori che processano dati tradotti in bit binari (0 o 1).

2 Mi riferisco a quella corrente di pensiero che spazia da Arnold Gehlen ad André Leroi-Gourhan, da Walter Benjamin a Pietro Montani, per citarne in maniera parzialissima solo alcuni.

3 Marshall Mcluhan parla di collasso del rapporto causale originato della velocità dei mezzi di comunicazione di massa dell'era elettrica (cfr. McLuhan 2015).

4 L'intelligenza artificiale è una disciplina appartenente all'informatica che studia i fondamenti teorici, le metodologie e le tecniche che consentono la progettazione di sistemi hardware e sistemi di programmi software capaci di fornire all'elaboratore elettronico prestazioni che, a un osservatore comune, sembrerebbero essere di pertinenza esclusiva dell'intelligenza umana. Il *machine learning* è un sottoinsieme dell'intelligenza artificiale che si occupa

di creare sistemi che apprendono o migliorano le performance in base ai dati che utilizzano.

5 ChatGPT (cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/OpenAI) è un prototipo di chatbot basato su intelligenza artificiale e *machine learning* specializzato nella conversazione con un utente umano e sviluppato da OpenAI, un'organizzazione non a scopo di lucro di ricerca sull'intelligenza artificiale con lo scopo di promuovere e sviluppare un'intelligenza artificiale amichevole (*friendly AI*). Fondata nel tardo 2015, l'organizzazione, con sede a San Francisco, ha lo scopo di collaborare liberamente con altre istituzioni e ricercatori rendendo i suoi brevetti e ricerche aperti al pubblico. Tra i fondatori Elon Musk e Sam Altman.

6 I *deepfake* sono foto, video e audio creati grazie a software di intelligenza artificiale che, partendo da contenuti reali (immagini e audio), riescono a modificare o ricreare, in modo estremamente realistico, le caratteristiche e i movimenti di un volto o di un corpo e a imitarli. Cfr. Garante per la protezione dei dati personali, *Deepfake - Vademecum*, https://www.garanteprivacy.it/web/guest/home/docweb/-/docweb-display/docweb/9512226.

7 *Midjourney* (https://www.midjourney.com/) è una piattaforma text to image, con una semplice descrizione testuale è in grado di generare immagini complesse e raffinate.

8 Data Science è l'insieme di principi metodologici (basati sul metodo scientifico) e di tecniche multidisciplinari volto a interpretare ed estrarre conoscenza dai dati attraverso la relativa fase di analisi da parte di un esperto, chiamato scienziato dei dati (*data scientist*) (Provost, Fawcett, 2013: 51-59; Dhar 2013: 64-73).

9 Cfr. https://artsexperiments.withgoogle.com/living-archive/map?token=1696002626.

10 Cfr. https://www.theaitre.com/.

11 Cfr. https://web.uniroma1.it/labs/artificial-intelligence-and-machine-learning-laboratory-digital-humanities/artificial-intelligence.

12 La *data visualization* è la pratica di tradurre le informazioni in un contesto visivo. Di fatto, è anche una parte enorme del processo di analisi dei dati. Cfr. Pometti, Tissoni 2018; Cairo 2013.

13 L'archivio è per la maggiore il deposito documentale dell'infaticabile attività di ricerca teatrale in ambito accademico svolta dal prof. Ferruccio Marotti, fondatore del Centro Teatro Ateneo e degli studi storici teatrali in Italia.

14 Cfr. https://pro.europeana.eu/project/eclap.

15 Azure Video Analyzer for Media è un'applicazione cloud, parte di Azure Applied AI Services, che sfruttando l'intelligenza artificiale (AI) è in grado di ricavare *insight* da contenuti multimediali.

16 Vision AI è un ambiente di sviluppo completamente gestito Vertex AI Vision di Google per creare applicazioni di visione artificiale o ricavare *insight* da immagini e video con API preaddestrate, AutoML o modelli personalizzati.

Bibliografia

Abbadessa, Giulia (2022), *Archivi e Data Visualization, il caso studio Archivio Audiovisivo dello Spettacolo Sapienza*, tesi di laurea, Corso di Laurea Magistrale interfacoltà in Design, Comunicazione Visiva e Multimediale, a.a. 2020-2021, relatrice prof.ssa Maria Grazia Berlangieri, Sapienza Università di Roma.

Bachimont, Bruno (2018), "Between Formats and Data: When Communication Becomes Recording", *Towards a Philosophy of Digital Media*, eds. A. Romele, E. Terrone, Cham, Palgrave Macmillan: 13-30.

Bartalotta, Gianfranco (2000), *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni.

Bene, Carmelo (1995), *Opere con l'Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani.

Berlangieri, Maria Grazia (2021), *Performing Space. Lo spazio performativo e l'hacking digitale, nuove tecnologie e transmedialità* Roma, Bordeaux Edizioni.

Cairo, Alberto (2013), *L'arte funzionale. Infografica e visualizzazione delle informazion*i, Milano-Torino, Pearson.

Castellano, Giovanna; Digeno, Vincenzo; Sansaro, Giovanni; Vessio, Gennaro (2022), "Leveraging Knowledge Graphs and Deep Learning for automatic art analysis", *Knowledge-Based Systems*, 248: 1-8.

Cetinic, Eva; Lipic, Tomislav; Grgic, Sonja (2018), "Fine-tuning Convolutional Neural Networks for fine art classification", *Expert Systems with Applications*, 114: 107-118.

Dhar, Vasant (2013), "Data Science and Prediction", *Communications of the ACM*, 56/12: 64-73.

European Commission, Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology; Izsak, K.; Terrier, A.; Kreutzer, S. (2022), *Opportunities and challenges of artificial intelligence technologies for the cultural and creative sectors*, Publications Office of the European Union. [2/12/2023] https://data.europa.eu/doi/10.2759/144212.

Ferraris, Maurizio (2021), *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*, Roma-Bari, Laterza.

Firmani, Donatella; Merialdo, Paolo; Nieddu, Elena; Scardapane, Simone (2017), "In Codice Ratio: OCR of Handwritten Latin Documents using Deep Convolutional Networks", *AI*CH 2017 Artificial Intelligence for Cultural Heritage*, eds. A. Sorgente, A. Origlia, F. Mele, Aachen, CEUR-WS: 9-16.

Floridi, Luciano (2023), "La vera rivoluzione non è l'ambiente digitale ma l'esperienza: Anna Maria Monteverdi e Antonio Pizzo intervistano Luciano Floridi", *Connessioni Remote*, 5-6: 24-30. [17/10/2023] https://riviste.unimi.it/

index.php/connessioniremote/article/view/20893

Foucault, Michel (1971), *L'Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.

— (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.

Lu, Donna (2023), "Misinformation, mistakes and the Pope in a puffer: what rapidly evolving AI can – and can't – do", *The Guardian*, 31 March 2023. [03/09/2023] https://www.theguardian.com/technology/2023/apr/01/misinformation-mistakes-and-the-pope-in-a-puffer-what-rapidly-evolving-ai-can-and-cant-do.

Manovich, Lev (2017), "Cultural Data. Possibilities and limitations of the digital data universe", *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era,* ed. O. Grau, Berlin-Boston, De Gruyter.

Marradi, Alberto (1996), "Metodo come arte", *Quaderni di Sociologia*, 40/10: 71-92.

McLuhan, Marshall (2015), *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. a cura di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore.

Mitchell, Tom M. (1997), *Machine Learning*, New York, McGraw-Hill Education.

Nanetti, Andrea (2021), "Defining Heritage Science: A Consilience Pathway to Treasuring the Complexity of Inheritable Human Experiences through Historical Method, AI, and ML", *Complexity*, special issue: *Tales of Two Societies: On the Complexity of the Coevolution between the Physical Space and the Cyber Space*, eds. S.-H. Chen, S. Alfarano, D. Shen. [09/09/2023] https://www.hindawi.com/journals/complexity/2021/4703820/

Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.

Pometti, Mara; Tissoni, Francesco (2018), *Comunicare con i dati. L'informazione tra data journalism e data visualization*, Milano, Ledizioni.

Prince, Simon J.D. (2012), *Computer Vision: Models, Learning, and Inference*, Cambridge, Cambridge University Press.

Provost, Foster; Fawcett, Tom (2013), "Data Science and its Relationship to Big Data and Data-Driven Decision Making", *Big Data*, 1/1: 51-59.

Santoni, Vanni (2023), "L'intelligenza artificiale divide gli artisti", *Internazionale, L'Essenziale*, 17 febbraio 2023. [17/09/2023] https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/vanni-santoni/2023/02/17/intelligenza-artificiale-arte

Sankar, B; Saravanan, Mukil; Kumar, Kalaivanan; Dubbaka, Siri (2023), *Transforming Pixels into a Masterpiece: AI-Powered Art Restoration using a Novel Distributed Denoising CNN (DDCNN)*. [28/11/2023] https://arxiv.org/pdf/2310.05270.pdf

Sarker, Iqbal H. (2021), "Deep Learning: A Comprehensive Overview on Techniques, Taxonomy, Applications and Research Directions", *SN Computer Science,* 2: 420.

Schneider, René (2013), "Research Data Literacy", *Communication in Computer and Information Scienc*e, Proceedings of the 1st European Conference on Information Literacy (ECIL), eds. S. Kurbanoğlu et al., 397: 134-150.

Somalvico, Marco (1987), *L'Intelligenza Artificial*e, Milano, Rusconi.

Spratt, Emily L.; Elgammal, Ahmed (2015), "Computational Beauty: Aesthetic Judgment at the Intersection of Art and Science", *Computer Vision* – ECCV 2014 Workshops, Part I, eds. L. Agapito, M. M. Bronstein, C. Rother, Cham et al., Springer: 35-53.

Szelisk, Richard (2022), *Computer Vision. Algorithms and Applications*, Cham, Springer.

Wevers, Melvin; Smits, Thomas (2020), "The visual digital turn: Using neural networks to study historical images, Digital Scholarship", *Digital Scholarship in the Humanities*, 35/1: 194-207.

Filmografia

Macbeth Horror Suite, Dir. Carmelo Bene, Italia, 1996.

Maria Grazia Berlangieri è Ricercatrice (RTDb) in Studi Teatrali e Tecnologie Digitali presso la Sapienza Università di Roma, dove ha conseguito il Dottorato di ricerca in Tecnologie Digitali per la Ricerca sulla Performance. Le sue attuali aree di ricerca sono la storia e l'estetica del teatro italiano del XX secolo, la visualizzazione narrativa dei dati raccolti nelle arti performative, l'analisi attraverso le tecnologie di *motion capture* dei movimenti degli attori-danzatori, l'intelligenza artificiale per i beni culturali e la narrazione transmediale. Ha partecipato come ricercatrice al progetto europeo *Eclap, European Collected Library of Artistic Performance* e al progetto *ERC INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*. È responsabile scientifico del Laboratorio di Intelligenza Artificiale e Machine Learning per le Digital Humanities (LABS - Sapienza). Insegna Scritture per lo Spettacolo dal vivo e Tecniche di Scrittura Intermediale per le Performing Arts alla Sapienza Università di Roma. Ha pubblicato, tra gli altri, *Il Teatro dell'Università di Roma 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Roma, Bulzoni, 2016; *Performing Space. Lo spazio performativo e l'hacking digitale. Nuove tecnologie e transmedialità*, Roma, Bordeaux Edizioni, 2021. | Maria Grazia Berlangieri is Assistant Professor in Theatre Studies and Digital Technologies at Sapienza University of Rome, where she obtained her PhD in Digital Technologies for Performance Research. Her current research areas are the history and aesthetics of 20th-century Italian theatre, narrative visualization of data collected

in the performing arts, analysis through motion capture technologies of actors-dancers movements, Artificial Intelligence for cultural heritage, and transmedia narration. She participated as a researcher in the European project *Eclap, European Collected Library of Artistic Performance* and the ERC project I*NCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*. She is the scientific head of the Artificial Intelligence and Machine Learning Laboratory for the Digital Humanities (LABS - Sapienza). She teaches Scritture per lo Spettacolo dal vivo and Tecniche di scrittura intermediale per le Performing Arts at Sapienza University of Rome. Among others, she has published *Il Teatro dell'Università di Roma 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Rome, Bulzoni, 2016; *Performing Space. Lo spazio performativo e l'hacking digitale. Nuove tecnologie e transmedialità*, Rome, Bordeaux Edizioni, 2021.

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

Discutendo sull'eredità sinfonica di Fedor Lopuchov: alla riscoperta de *Il vortice rosso* (1924)

Discussing the symphonic legacy of Fedor Lopukhov: rediscovering *The Red Whirlwind* (1924)

Marta Mele
Sapienza Università di Roma, Italy

Sommario | **Abstract**

In occasione del centenario de *La danzasinfonia* di Fedor Lopuchov si è discusso dell'eredità del balletto sinfonico. Tra i nodi tuttora da sciogliere a questo proposito è il legame tra la linea sinfonica e la linea drammatica dell'arte coreografica russa novecentesca, nonché la reale natura del suo duplice rapporto con la tradizione e l'Avanguardia. A questo scopo, il saggio analizza il cambio di direzione impresso dal coreografo Fedor Lopuchov alla propria produzione subito dopo l'insuccesso de *La danzasinfonia*, esplorando lo spettacolo dal titolo *Il vortice rosso* (1924) nei suoi intrecci letterari, musicali, visivi e teatrali con le Avanguardie russe. | On the occasion of the centenary of the *Dance Symphony* by Fedor Lopukhov, the legacy of symphonic ballet was discussed. Among the issues still to be resolved in this regard is the link between the symphonic line and the dramatic line of twentieth-century Russian choreographic art, as well as the real nature of its dual relationship with tradition and the Avant-garde. To this end, the essay analyses the change of direction given by the choreographer Fedor Lopuchov to his own production immediately after the failure of the *Dance Symphony*, exploring the work entitled *The Red Whirlwind* (1924) in its literary, musical, visual, and theatrical interweaving with the Russian Avant-garde.

Parole chiave | **Keywords**

Fedor Lopuchov, *La danzasinfonia*, *Il vortice rosso*, Avanguardia, Rivoluzione russa | Fedor Lopukhov, *Dance Symphony*, *The Red Whirlwind*, Avant-Garde, Russian Revolution

Il 27 marzo 2023 presso l'Accademia di balletto russo di San Pietroburgo intitolata ad Agrippina Vaganova si è tenuto, in occasione del centenario della creazione de *La danzasinfonia* del coreografo Fedor Lopuchov, un importante convegno sull'eredità coreografica di tale spettacolo e sul ruolo di precursore del suo autore, che ha fatto da tramite tra il paradigma di balletto classico rappresentato in Russia dagli spettacoli di Marius Petipa e quel genere di "balletto sinfonico" che si sarebbe imposto

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10530 | 357-375

in patria solo all'epoca del "disgelo" grazie al lavoro di Jurij Grigorovič e Igor' Bel'skij, ma sarebbe stato ampiamente sviluppato già negli anni Trenta all'estero da George Balanchine (Georgij Balančivadze) e Léonide Massine (Leonid Mjasin), per arrivare negli anni Sessanta-Settanta e oltre a Maurice Béjart e John Neumeier.

La creazione di Lopuchov andò in scena al Teatro Accademico Statale di Opera e Balletto (GATOB: nome assunto dall'ex Teatro Mariinskij, ovvero dal futuro Teatro Kirov, tra il 1920 e il 1935) di Pietrogrado il 7 marzo 1923 con il titolo *La danzasinfonia. La magnificenza dell'universo*[1]. Si trattava del tentativo di creare una sinfonia in danza sulla musica della Quarta sinfonia beethoveniana. Constatando come, nell'impostazione sintetica dello spettacolo di balletto, l'elemento scenografico e la narrazione avessero oscurato la coreografia, Lopuchov voleva ripartire dall'autenticità della danza, da lui intesa come fusione di musica e movimento. Nel suo testo del 1925 dal titolo *Le vie del coreografo* Lopuchov definiva infatti la danza come "il passo di Dio", che nel caso della danzasinfonia si univa alla musica ovvero alla "voce di Dio" (Lopuchov 1925: 49; cfr. Gavrilovich 2012: 233). Non si trattava, però, semplicemente di portare in scena una "danza pura", ovvero spogliata dagli orpelli narrativi. L'architettura sinfonica musicale avrebbe dovuto riflettersi nella danza secondo rigorosi criteri di oggettività[2].

Come chiarito meglio nelle sue *Memorie*, in questa formulazione teorica Lopuchov dimostrava di aver meditato su precedenti lavori di Michail Fokin (*Les préludes* su musica di Liszt, 1913) e Aleksandr Gorskij (la *Quinta sinfonia* su musica di Glazunov, 1915) sotto l'influsso del musicologo Boris Asaf'ev e dell'artista Aleksandr Benois, i quali all'epoca facevano parte del Consiglio artistico del GATOB (Lopuchov 1966: 215-17, 243-44)[3]. Rilevanti furono, secondo noi, per il coreografo anche i rapporti con il credo musicale del simbolista Andrej Belyj e la traduzione in russo della monografia di Paul Bekker su Beethoven pubblicata tra il 1913 e il 1915[4]. Se Fokin e Gorskij avevano tentato di coreografare su poemi sinfonici o vere e proprie sinfonie, offrendo però della musica una interpretazione narrativa ispirata a temi pastorali, Lopuchov puntava alla "sinfonizzazione della danza" fondata sul principio dell'"elaborazione coreografica tematica"[5] (Lopuchov 1925: 34-55).

Nella realizzazione scenica, Lopuchov sviluppò comunque il tema astratto della magnificenza dell'universo incorniciando con un preludio e una coda quattro sezioni intitolate *Energia termica*, *Gioia dell'esistere*, *Moto perpetuo*, *Vita nella morte e morte nella vita* (Lopuchov 1925: 49-50;

cfr. Gavrilovich 2012: 234-35). Così, ai "veli di nebbia", che secondo il musicologo Bekker si addensavano nell'introduzione della Quarta sinfonia, corrispondeva scenicamente la "formazione della luce" e la "formazione del sole", rese dall'entrata in scena iniziale di otto danzatori che con un braccio si coprivano gli occhi, stendendo l'altro in avanti, come chiarì la studiosa Dobrovol'skaja dopo aver studiato la partitura coreografica del balletto confrontandola con i disegni realizzati per Lopuchov dall'artista Pavel Gončarov[6] (Bekker, ed. 2020: 155; Dobrovol'skaja 1976: 96-98). L'Allegro con il suo clima di "semiveglia" ben sottolineato nella monografia di Bekker su Beethoven si associava invece nella coreografia di Lopuchov alla resa scenica dei concetti di "dinamicità nella stasi" e di "stasi nella dinamicità", espressi dall'alternanza di gruppi di danzatori ora in movimento ora assopiti per terra (Bekker, ed. 2020: 156; Gavrilovich 2012: 238-39; Dobrovol'skaja 1976: 98-99). Seguiva l'Adagio, che nella messa in scena concepita dal coreografo russo-sovietico rimandava al contrasto tra un "principio maschile attivamente pulsante" e uno "sviluppo passivo del principio femminile", incarnato dall'energia racchiusa in un *plié* profondo (Dobrovol'skaja 1976: 102). Al terzo movimento della sinfonia scritta da Beethoven mentre si trovava in campagna, si associavano poi nella coreografia il volo degli uccelli, il gioco delle farfalle, la danza dei pitecantropi con i loro salti grotteschi basati sulla danza di carattere, che nella visione di Lopuchov era inscindibile dalla danza classica (Lopuchov 1925: 51-52; Gavrilovich 2012: 237; Dobrovol'skaja 1976: 104-05). Nel finale della musica, al tema in sedicesimi e al *perpetuum mobile* si rapportava sulla scena – come correttamente suggerì la studiosa Dobrovol'skaja – un "principio bacchico giubilante" derivato dalle code dei balletti del passato (Bekker, ed. 2020: 158-59; Pestelli 2016: 94-95; Dobrovol'skaja 1976: 107-08). Infine, l'idea della "magnificenza dell'universo" era rivelata dalla composizione conclusiva a spirale del corpo di ballo (Dobrovol'skaja 1976: 108) che a mio avviso ricordava il Monumento alla III Internazionale progettato da Vladimir Tatlin[7].

Non mancavano, dunque, nella creazione di Lopuchov i riferimenti più o meno velati alla contemporaneità. Tuttavia, all'epoca della prima, lo spettacolo di Lopuchov risultò un vero e proprio fallimento, restando quasi del tutto incompreso e non essendo più ripreso, per poi invece diventare oggetto ai nostri giorni non solo di studi scientifici ma di diversi intenti di ricostruzione. Poiché considerato oggi "opera epocale, il cui valore storico è dimostrato dal tempo" (Lopuchov-mladšij 2023: 25), la circostanza del suo insuccesso pone una serie di interrogativi sulle relative cause

storiche e sull'effettiva portata dell'eredità coreografica di Lopuchov. Sicuramente, l'astrattezza del tema de *La danzasinfonia* avrebbe necessitato di un interprete tra la critica che ne favorisse la ricezione presso il pubblico. Una volta verificatosi l'insuccesso, Lopuchov si dedicò personalmente a un ripensamento su come impostare la propria produzione coreografica, mantenendo e rendendo maggiormente percepibile l'attenzione verso il proprio tempo. Come scrisse Lopuchov nelle sue *Memorie*: "La vita esigeva la creazione di nuovi balletti. Compresi quelli su tema contemporaneo" (Lopuchov 1966: 234). Resta da osservare come il contatto con la contemporaneità sovietica determinò lo scarto tra la concezione del sinfonismo danzato e la successiva spinta alla drammatizzazione del balletto che trovò il suo massimo compimento nel periodo del realismo socialista. È dunque vero, come suggerisce la studiosa Christina Ezrahi nel suo testo *I Cigni del Cremlino*, che la natura musicale e quella drammatica del balletto sono in forte contrasto tra loro (cfr. Ezrahi, ed. 2017: 46-59), oppure nel passaggio dalla linea sinfonica alla linea drammatica il balletto sovietico manifestò il riflettersi incrociato dei cambiamenti storici in atto? Può la produzione sinfonica di Lopuchov, in ultima analisi, apparire nel complesso più legata al passato coreografico in auge al tempo degli zar e del coreografo Marius Petipa? Oppure in essa vi è chiara traccia del rapporto con le Avanguardie russe? E come può un tale rapporto esprimersi nel linguaggio tradizionale di matrice aristocratica della danza classica[8], benché affiancata nella costruzione della danzasinfonia dal linguaggio di matrice popolare delle danze di carattere?

Per rispondere ai nostri interrogativi, ci viene incontro un'altra produzione poco esplorata di Lopuchov dal titolo *Il vortice rosso*, realizzata un anno dopo de *La danzasinfonia*, proprio per cercare di mettere a punto ciò che allora non era riuscito. Questo spettacolo dal sottotitolo *I bolscevichi* fu presentato il 29 ottobre 1924 al GATOB come "poema sintetico in due processi con prologo ed epilogo" ("Krasnyj vichr'" 1924: 6).

Già la parola "poema" ci suggerisce un rapporto con la poesia dell'epoca, in particolare con quella simbolista. Lo stesso sottotitolo *I bolscevichi* richiama alla mente il poema *I dodici* (gennaio 1918) di Aleksandr Blok[9], in cui a guidare i bolscevichi è un Cristo che lo studioso Cesare De Michelis definisce "efebico", oltre che "socialista" e "ortodosso" (De Michelis 1975: 33-34). Tale Cristo è dunque un'incarnazione di quell'Eterno Femminino vagheggiato da Blok nei versi dedicati alla Bellissima Dama. Ed è erede delle dottrine sofianiche di Vladimir Solov'ëv[10]. La Rivoluzione russa per un simbolista come Blok rappresenta infatti quella teofania capace di dare

una risposta a quel clima d'attesa creatosi fin dal regicidio di Alessandro II nel 1881 (cfr. Satta Boschian 1981: 1-4; 47-53; 65-69; 195-203). Stessi rimandi per Lopuchov, ma visti in chiave antireligiosa. Il balletto era infatti aperto da un prologo che doveva esprimere "il rifiuto della croce, come simbolo di mitezza e asservimento totale" e "l'aspirazione alla stella, simbolo di lotta e di libertà universale" ("Krasnyj vichr'" 1924: 6). Sempre a Blok risale l'immagine metaforica del vortice, dell'uragano, della bufera, del turbinio, per indicare la rivoluzione. Egli, come scrive Ripellino, era vicino al gruppo degli Sciti, i quali "interpretavano il grande sconvolgimento come catarsi dell'umanità e trasfigurazione dell'orbe terracqueo, come incendio universale che avrebbe mutato le radici dell'essere". Per questo Blok concepiva la rivoluzione "in termini metereologici" (Ripellino, ed. 2000: LI).

Il termine "poema", inoltre, rimanda implicitamente all'aggettivo "sinfonico", in quanto era proprio da un quadro sinfonico del compositore Deševov che era tratto il balletto, rielaborato poi insieme al direttore d'orchestra Gauk, utilizzando canti rivoluzionari e facendolo concludere solennemente al suono dell'*Internazionale*. Proprio queste caratteristiche rendono la musica del balletto vicina alla *Seconda sinfonia* op. 14 di Šostakovič, come ci suggerisce la studiosa Dobrovol'skaja (Dobrovol'skaja 1976: 124-25). Tale sinfonia è infatti secondo il musicologo Pulcini "una poderosa sintesi di sperimentalismo musicale atematico e monumentale canto corale di massa", che si conclude con "un coro nel nome di Lenin su testo celebrativo di Aleksandr Bezymenskij" (Pulcini 1988: 21). Ma tale sinfonia, intitolata in origine *All'Ottobre, una dedica sinfonica*, sarebbe stata eseguita per la prima volta il 5 novembre 1927 in occasione del decimo anniversario della Rivoluzione. Lopuchov non poté dunque avere questo punto di riferimento. In lui continuava ad agire l'influsso dei simbolisti e in particolare di Belyj, rimeditato alla luce della *massovaja pesnja*[11], della *častuška*[12], e di esperienze come *La sinfonia di sirene*[13] di Arsenij Avraamov (Baku, 1922) o come l'opera cubo-futurista *La vittoria sul sole*[14] su musica di Matjušin, libretto di Chručënych con prologo di Chlebnikov, scene e costumi di Malevič (1913).

Se ne *La danzasinfonia* vi era stato il tentativo di rendere in danza l'idea di musica assoluta, ne *Il vortice rosso* Lopuchov sembrava indirizzarsi verso una narratività affine all'idea di musica a programma. Come dunque realizzare questo intento? Certo, come riferimento c'era lo stesso poema *I dodici*, costruito con una tecnica di montaggio cinematografica che saldava le "squallide sagome del 'mondo terribile'" in sfacelo all'immagine

simbolica della bufera, facendo percorrere il poema da "un martellante contrasto di bianco e nero, di neve e di tenebre", rendendo la scrittura "squassata da sincopi e schianti, da sbalzi metrici, da aspre dissonanze" e mescolando nel lessico "slogans da cartellone politico e formule di preghiera, costrutti da ode solenne e ingiurie di strada, termini rozzi d'uno slang proletario e accenti di romanze" (Ripellino, ed. 2000: LI-LII). Inoltre, l'aggettivo "sintetico" attribuito al balletto si riferiva alla compresenza di "danze, mimica, canto corale e discorso vivo" (Nasilov 1924: 18). Ciò suggerisce che per realizzare *Il vortice rosso* Lopuchov si rivolse al teatro e all'opera. Se il balletto *Il vortice rosso* anticipa di un anno l'opera *Per Pietrogrado rossa* di P. Gladkovskij ed E. Prussak (1925), ispirata a un episodio della difesa di Pietrogrado da parte degli operai contro i bianchi di Denikin nel 1914, non infondato a partire dalle assonanze dei titoli ci sembra l'influsso segnalato dalla studiosa Dobrovol'skaja di una pièce come *A favore dei soviet rossi* di Pavel Arskij, messa in scena nel 1918 dal Prolet'kult, in cui si descriveva l'assalto a un villaggio contadino da parte dei bianchi, o de *La verità rossa* di Aleksandr Vermišev (1919), anch'essa messa in scena dal Prolet'kult e dedicata alla presa di coscienza rivoluzionaria da parte di poveri contadini (Dobrovol'skaja 1976: 127; cfr. Lo Gatto 1963: 567; Mally 1990: 142; Russell 1988: 34-36).

A confermare questo intreccio di influssi è la provenienza culturale del compositore Deševov, che collaborò con Lopuchov alla creazione de *Il vortice rosso*. Le sue opere dal titolo *Le rotaie* (*Rel'sy*, 1926) e *Il ghiaccio e l'acciaio* (*Lëd i stal'*, 1930) avrebbero anticipato *Il bullone* di Lopuchov che citerò più avanti. Fondamentale per l'influsso esercitato sul coreografo sarebbe stato soprattutto il legame di Deševov con il Proletkul't, organizzazione letteraria, artistica e culturale formatasi tra il febbraio e l'ottobre del 1917 sotto la guida di Aleksandr Bogdanov[15] per propagandare l'avvento di una cultura proletaria del tutto nuova, che non avesse niente in comune con la vecchia cultura prerivoluzionaria.

Sul fronte teatrale, il teorico della cultura proletaria Platon Keržencev nel suo libro *Il teatro creativo* (pubblicato per la prima volta nel 1918 e poi ripresentato in cinque edizioni fino al 1923) avrebbe previsto che grazie al crollo del capitalismo e al passaggio al socialismo sarebbe sorto un teatro in cui non vi sarebbero stati spettatori passivi, ma solo partecipanti attivi (cfr. Keržencev 1923: 67; Kleberg 1993: 58).

Furono molti gli scrittori del Proletkul't che si cimentarono nella scrittura di lavori teatrali dedicati alla Rivoluzione e alla Guerra Civile. Pavel Arskij con la sua pièce *A favore dei soviet rossi* (*Za krasnye sovety*) fu uno

di loro. Inoltre, il teatro del Proletkult si incrociò strettamente con il teatro propagandistico messo in scena dall'Armata Rossa e dai club di operai e agricoltori, nel quale grande era l'utilizzo di "immagini allegoriche e simboliche". Ad esempio, ne *La leggenda del Comunardo* di Kozlov, "la rivoluzione era dipinta come la processione dei popoli oppressi attraverso una terra desolata arida e priva di vita verso una terra promessa di libertà" (Rudnitsky 1988: 46-47).

Gli ideali del teorico del Proletkul't Keržencev erano in un certo senso affini a quelli di Evreinov, che – come osserva la studiosa Gourfinkel – già nel 1907 con il suo Teatro Antico aveva tentato di "ricostruire l'estasi teatrale della folla", e che nel 1920 si ritrovò a dettare "ordini a una armata di seimila comparse che teatralmente riproducevano la realtà che avevano appena vissuto". Sua fu infatti la regia de *La presa del Palazzo d'Inverno*, che la Gourfinkel definisce come "la messa in scena più magnifica delle feste sovietiche di quest'epoca" (Gourfinkel 1979: 109-16).

Già prima di Evreinov, a preannunciare il "rovesciamento dello sconfinato arbitrio dell'artista" e la scomparsa del "baratro tra il poeta e la plebe", proponendo il "recupero del modello arcaico del teatro come luogo consacrato a un'azione collettiva, benefica e liberatoria per l'individuo" era stato il simbolista Vjačeslav Ivanov (Raskina 2010: 28). Il regista Mejerchol'd, che aveva frequentato il salotto di Ivanov all'inizio del 1906, una volta nominato direttore della Sezione Teatrale del Narkompros nell'autunno del 1920 avrebbe invece proclamato l'Ottobre Teatrale e nel suo allestimento de *Le albe* di Verhaeren avrebbe abolito la ribalta, sostituendola con uno spazio scenico analogo all'antica orchestra, al fine di ravvicinare l'attore e lo spettatore, rendendo inoltre lo spettacolo "una specie di raduno militare in cui si introducono anche veri e propri comunicati dal fronte civile" (Gourfinkel 1979: 64).

Ancor più significativo per Lopuchov fu, secondo lo studioso Slonimskij, l'allestimento da parte di Mejerchol'd de *Il mistero buffo* (*Misterija-buff*) di Majakovskij (Slonimskij 1950: 54-55). Si trattava di una commedia in versi che fin dal titolo ossimorico annunciava un principio giocoso e burlesco accostato a uno sacro. Progettata dal poeta fin dall'agosto 1917, in seguito alla rivoluzione di febbraio e al crollo dell'impero zarista, fu poi allestita al Teatro del dramma musicale in occasione del primo anniversario della Rivoluzione con scene del teorizzatore del suprematismo, Kazimir Malevič, sulle quali era raffigurato "un grande emisfero di colore oltremarino" per rappresentare il globo terrestre (Ripellino 1959: 88).

Tale scenografia avrebbe sicuramente presentato delle somiglianze con quella ideata per *Il vortice rosso* dall'artista d'Avanguardia Leonid Čupjatov[16], allievo di Kuz'ma Petrov-Vodkin, da cui il collaboratore di Lopuchov aveva ereditato le idee sulla relazione del colore, della luce, della forma e dello spazio al fine di raggiungere una nuova espressività artistica detta "prospettiva sferica", unendole con il costruttivismo di Tatlin. Emblematico nel lavoro di Čupjatov sarebbe stato poi l'utilizzo del colore, che avrebbe rimandato all'arte dei *plakat*, manifesti politico-propagandistici che, pur ispirandosi a tematiche sovietiche, utilizzavano come modello la stampa popolare (i *lubok*), aggiungendovi il ricorso agli slogan (cfr. Piretto 2018: 20). Erano questi degli strumenti semplici adatti a parlare al nuovo pubblico, simili alle finestre della ROSTA, l'Agenzia Telegrafica Russa, in cui lavorò Majakovskij, disegnando "non meno di 400 cartelloni". Si trattava di "una serie di vignette allineate come nella tavola d'un cantastorie, con diciture laconiche e incisive", in cui "bisognava dipingere e verseggiare gli avvenimenti in un baleno, cogliendo a volo una notizia dal fronte, un decreto, una frase di Lenin". Accostate da Ripellino a "colorite pantomime", esse ponevano a confronto i proletari con le "maschere" in una "sequenza di scontri, di finte, di fughe, di assalti, cui assistono impassibili, in un paesaggio di emblemi, le mostruose personificazioni della Fame, del Freddo, del Colera, del Tifo, della Rovina" (Ripellino 1959: 93-95).

Sono le personificazioni, le allegorie, le metafore, presenti già nel teatro del Proletkul't, ad affascinare Lopuchov più che gli eventi reali. Dedicato al "tema dell'evoluzione del socialismo e del trionfo del comunismo", il balletto *Il vortice rosso* nelle sue due parti, definite "processi" e non "atti" (poiché in esse "si percepivano delle scene non concluse, ma che continuavano a svilupparsi", Dobrovol'skaja 1976: 125), aveva come obiettivo quello di rivelare "l'immagine della 'Stella Rossa'". A tal fine il primo "processo" si proponeva di mostrare "la nascita del socialismo, l'alba e lo sviluppo della rivoluzione, la sua lotta con la controrivoluzione, la nascita e l'affermazione del comunismo", mentre il secondo "processo" avrebbe dovuto rivelare la ricezione degli eventi politici del 1917-1922 "da parte della 'strada'" (Nasilov 1924: 18). Come non ricordare ancora una volta *I dodici* di Blok, dove erano presenti le figure grottesche "del mondo che muore: il pope, il poeta-vate, la signora in pelliccia di karakul, la vecchietta spaventata, le prostitute che gridano, il borghese che appare al crocicchio, e il suo simile, il cane" accanto alla pattuglia delle guardie rosse, tra cui Petrucha, che uccideva l'amata prostituta Katja, la quale tradiva Petrucha

con il bellimbusto Vanja, figure con assonanze religiose (Pietro e Giovanni), ma anche con rimandi al mondo della Commedia dell'Arte, nonché a quel Petruška di Fokin che, pur ribellandosi al suo destino e passando all'azione, concludeva la sua vita in tragedia (cfr. Bazzarelli 1998: 43-44)? Innumerevoli i rimandi in un balletto che si definiva "sintetico", si sviluppava in "processi", richiamando per questo l'arte contemporanea che sostituiva al risultato figurativo il processo concettuale e compositivo, e si concludeva con un epilogo che sotto il titolo di URSS doveva rappresentare "i risultati della rivoluzione" (Nasilov 1924: 18).

Per il primo processo Čupjatov raffigurò delle "enormi sfere rosso-bianche, come fossero l'una davanti all'altra o le più piccole dentro le più grandi". La composizione, secondo la studiosa Dobrovol'skaja, poteva essere associata anche con "una spirale che proiettava verso l'alto la sua ultima spira" e con "il dinamismo, l'eccitazione del vortice slanciato in alto". Le danzatrici e i danzatori indossavano costumi poco dissimili da quelli de *La danzasinfonia*, presentandosi in calzamaglie chiare e corte tuniche, con alle spalle e ai polsi fissati dei "pezzi di tessuto che sventolavano dietro di loro, ricordando in modo non tanto riuscito le ali dei pipistrelli" (Dobrovol'skaja 1976: 126). A proposito dell'uso emblematico del colore, ricordava poi la studiosa sovietica Souritz che "tutte le ali dei danzatori erano rosso scuro", mentre "i personaggi positivi e negativi erano distinti dal colore delle loro tuniche, bianco per i solisti [Elizaveta Gerdt e Viktor Semenov, incarnazioni del conflitto tra gli imperativi categorici della rivoluzione e la spinta al compromesso], arancio-rosso per gli altri rappresentanti della rivoluzione, e nero per la controrivoluzione", differenziandosi dunque dall'astrazione del primo lavoro sinfonico di Lopuchov per una caratterizzazione drammaturgico-visiva del periodo storico d'ispirazione cui si ispira nelle sue varie sfaccettature. Nel secondo "processo" del balletto la stella rossa formata dalle ali dei danzatori occupava quasi per intero lo sfondo, circondata da case più tradizionali e grattacieli capovolti, in un dialogo tra passato e futuro avanguardistico. Quando poi nel soggetto l'attenzione si spostava dalla città alla provincia, accanto alla stella e agli edifici appariva "una casa di campagna che occupava quasi un quarto dello sfondo". Nel finale la scenografia cambiava, poiché come spiega Souritz, "la stella mutava il suo profilo: al posto di linee dritte pacifiche era segnata da torsioni agitate. Piegandosi, volava come se colta da un turbine, sullo sfondo di nubi da tempesta e bandiere spiegate che coprivano i grattacieli e le capanne. Il margine inferiore della stella si fondeva con le bandiere portate dalla gente e la

stella stessa ricordava una bandiera scarlatta strappata dalle loro mani" (Souritz 1990: 279-83).

La drammaturgia visiva al pari di quella musicale e coreografica costituiva parte integrante del programma del balletto, pubblicato sull'allegato del n. 44 della rivista *Žizn' iskusstva*. Qui si specificava come il primo "processo" rappresentasse il passaggio dall'"epoca che precede la rivoluzione russa" fino all'"affermazione della stella" attraverso una suddivisione che trovava nella forma coreografico-musicale dell'adagio, strettamente collegata all'eredità artistica di Marius Petipa, l'espressione di una sintesi creativa affine ai principi dell'Avanguardia (e in particolare a Malevič):

> 1. L'accumulazione di elementi della concezione del mondo socialista senza una tinta nazionalistica. 2. L'energia musicale accumulata si trasforma in luminosa, riflettendo in essa il complesso del socialismo sempre più crescente. 3. L'ulteriore trasformazione dell'energia da musicale in luminosa e in seguito nella forma di un organismo vivente. 4. Adagio coreografico di stampo classico, che caratterizza il socialismo. 5. Il monolite del socialismo. 6. Si profila la scissione. 7. La scissione. 8. La rivoluzione e la controrivoluzione (due temi). 9. L'affermazione della stella ("Krasnyj vichr'" 1924: 6).

A integrazione di quanto già anticipato, si può notare come l'elemento musicale trovasse la sua evoluzione in quello visivo-luminoso[17] e infine nella danza, che diveniva capace di rendere un'idea astratta attraverso figure e passi della danza classica. Ciò si può osservare anche confrontando il programma del balletto con il contenuto dell'articolo *Un balletto rivoluzionario* a firma del critico Nasilov, in cui il primo "processo" è definito "di carattere puramente astratto" e "consistente interamente di danze da balletto 'classiche'", costruite "sull'elaborazione di un determinato tema coreografico", cosa che, come sottolinea il critico, appariva in generale uno dei principi di Lopuchov (Nasilov 1924: 18). Continuando la linea sperimentale iniziata con *La danzasinfonia*, Lopuchov ne *Il vortice rosso* cercò dunque di sviluppare il significato metaforico dei movimenti della danza classica. Per sua stessa ammissione nel percorso di sviluppo delle idee del socialismo si scontravano due correnti:

> La prima – diretta, categorica – è incarnata sulla scena da V. A. Semenov. I suoi movimenti sono diritti, definiti, forti, tesi in avanti. E. P. Gerdt incarna la seconda corrente evoluzionistica di compromesso. I suoi movimenti sono fondati su movimenti evasivi e morbidi. Nella lotta vince il principio diretto, categorico, imperativo (Dobrovol'skaja 1976: 128).

Poteva realmente una tale drammaturgia essere colta dal pubblico? In effetti, si trattava di spettatori che erano immersi nel clima di sperimentazione teatrale, di cui potevano facilmente fruire grazie ai biglietti gratuiti. Erano spettatori che si dilettavano a divenire competenti nelle finezze tecniche della danza classica, cogliendone però principalmente l'aspetto spettacolare del virtuosismo, e che necessitavano di una critica capace di rilevarne invece il valore di metaforismo astratto, la sua qualità "costruttivista", che non prevedeva fosse l'estetica fine a se stessa a prevalere, ma un'indagine sul movimento che rimandava al contesto storico-artistico di riferimento, teso al funzionalismo e al produttivismo. Lo stesso Lopuchov nelle sue *Memorie* avrebbe ammesso che "il contenuto astratto-simbolico dell'azione, moltiplicato per una tale soluzione coreografica, si rivelò un'astrusità" (Lopuchov 1966: 255-56).

Di più facile ricezione era il secondo "processo" in cui Lopuchov si proponeva di rivelare la "stella" "in modo pantomimico-danzato, per mezzo di balli di carattere di vita quotidiana", come la "danza dei teppisti", la "confusione degli speculatori", gli "straccioni ubriachi" (Nasilov 1924: 18). Esso iniziava con "un grido musicale", per poi proseguire nel seguente modo:

> 2. I cittadini in attesa della rivoluzione. 3. La rivoluzione. 4. L'entrata dei saccheggiatori. 5. L'entrata dei simpatizzanti della rivoluzione. 6. L'angoscia dei cittadini e l'entrata dei pezzenti ubriachi. 7. La danza dei pezzenti ubriachi e il loro arresto. 8. L'entrata degli sgranatori di semi di girasole. 9. Primo contatto della città con la campagna. 10. Scena della madre con il figlio rivoluzionario. 12. Comparsa degli speculatori. 13. Confusione degli speculatori. 14. Secondo contatto della città con la campagna. 15. Scena dell'entrata e dell'incontro dei teppisti. 16. Danza, canto e uscita dei teppisti. 17. Canto ed entrata dei soldati dell'Armata Rossa. Processione del primo maggio. 18. Affermazione rossa. Giuramento. 19. Terzo contatto della città con la campagna. Alleanza del contadino con l'operaio ("Krasnyj vichr'" 1924: 6).

Qui Lopuchov trovò più facile rappresentare scenicamente le figure concrete del popolo, anziché le astrazioni ideologiche rivoluzionarie. Dalla sua il coreografo aveva l'esperienza e la fiducia nella danza di carattere, che nella sua visione non smetteva mai di intrecciarsi con i passi della tecnica accademica. Tutto ciò, insieme all'uso della pantomima, gli permise di passare dall'"astrazione" alla "caratterizzazione", rinnovando l'operazione di riforma intrapresa già a inizio Novecento da Michail Fokin

(cfr. Gavrilovich 2012: 56-80). Se quest'ultimo si era interrogato su diverse epoche storiche e diverse provenienze geografiche, Lopuchov insisteva sul periodo rivoluzionario, cercando di portarne in scena la realtà quotidiana nei suoi contrasti, arrivando però a esiti distanti dalla visione che aveva in mente: infatti, i personaggi negativi risultarono più convincenti di quelli positivi, perché era più facile trovare dei tratti che li caratterizzassero. Scrisse Lopuchov: "Nella seconda scena agivano degli speculatori, dei borsaneristi troppo naturali [...] Allora non comprendevo che non si possono rendere protagonisti i personaggi negativi: conquistando la scena, essi riportarono a zero il tema del vortice rosso" (Lopuchov 1966: 256).

Attraverso l'esempio de *Il vortice rosso*, possiamo adesso rispondere ai nostri interrogativi iniziali. Per favorire la comprensione del pubblico, il coreografo pur muovendo da basi sinfoniche, a differenza de *La danzasinfonia* si indirizzava ora verso una narratività di tipo drammatico. Tuttavia, la linea sinfonica e quella drammatica non si escludevano a vicenda per principio, in quanto per arrivare alla drammaturgia più propriamente letteraria, Lopuchov partiva pur sempre da quella musicale, per poi spostarsi sulla drammaturgia visiva e infine coreografica, sia a livello di processo creativo sia nella strutturazione conclusiva dello spettacolo per come era presentato al pubblico. Anche ne *Il vortice rosso* la danza classica si coniugava alla danza di carattere, l'astrazione alla caratterizzazione, ma era soprattutto nella sua scomposizione analitico-funzionalista del linguaggio classico che Lopuchov traduceva nel discorso coreografico le sperimentazioni intraprese dall'Avanguardia teatrale, come la biomeccanica mejerchol'djana.

A questo proposito, va segnalato come già nel caso de *La danzasinfonia*, gli abiti disegnati da Gončarov ricordarono alla studiosa sovietica Dobrovol'skaja le *prozodeždy* (ovvero le tute da lavoro) utilizzate da Mejerchol'd (1976: 92-97), e va detto che in Italia la studiosa Gavrilovich è stata tra i primi a sottolineare l'affinità tra la ricerca creativa di Lopuchov legata soprattutto a *La danzasinfonia* ed il lavoro condotto in seno al Laboratorio coreologico dell'Accademia russa di scienze artistiche di Mosca (RAChN) attivo tra il 1923 e il 1929 (2012: 183). Considerazioni affini a quelle espresse da Dobrovol'skaja possono, a nostro avviso, essere applicate alle calzamaglie indossate dai danzatori de *Il vortice rosso*. Soprattutto, va rilevato come i movimenti "categorici" e "imperativi" inseriti in quest'ultimo spettacolo da Lopuchov indagassero funzionalmente la meccanica del corpo per restituire al pubblico la dimensione rivoluzionaria, avvicinando così l'eredità del balletto virtuosistico di Petipa all'Ottobre Teatrale.

Infine, si può interpretare come tendenzioso il parere in parte negativo su *Il vortice rosso* da parte di un critico come Aleksej Gvozdev[18] che, nel ribadire la necessità di un lavoro preparatorio di studio "presso i veri creatori, ricercatori e pionieri dell'arte rivoluzionaria", non poté tuttavia fare a meno di sottolineare come tale spettacolo rappresentasse il "primo tentativo" di mettere in scena un balletto che "se non rivoluzionario" in ogni caso rifletteva la rivoluzione (cfr. Gvozdev 1924: 10-11). A conclusione dell'*excursus* fatto in precedenza, riteniamo innegabile il rapporto di Lopuchov con l'Avanguardia russa, espresso in ogni aspetto della drammaturgia de *Il vortice rosso*, oltre che nello stesso linguaggio coreografico, atto a rendere in una "danza pura funzionalista" le idee rivoluzionarie. Del resto, nel 1931 Lopuchov avrebbe creato uno spettacolo ispirato alla meccanizzazione del lavoro umano dal titolo *Il bullone*. Tuttavia, in quel frangente, il primo piano quinquennale della politica economica sovietica volgeva al termine, il coreografo fu allontanato dal GATOB per contrasti all'interno della compagnia, e lo Stalinismo cominciò a mostrare il suo vero volto, asservendo al potere il ruolo degli intellettuali e degli artisti. Per questo, il potenziale espresso nell'arte coreografica di Lopuchov non si poté manifestare appieno e la sua eredità restò infine legata a una visione più tradizionalista, che per quanto riguarda la linea drammatica finì ingabbiata nel paradigma del "coreodramma sovietico" con la relativa predominanza della pantomima e la limitazione della "danza pura" (cfr. Mele 2020: 127-46; Mele 2021: 87-105). Si deve quindi a fattori storico-politici il fatto che il sinfonismo racchiuso nell'arte coreografica di Lopuchov non poté manifestare appieno la sua portata innovativa. In ogni caso, come confermato dai risultati del menzionato convegno tenutosi nel 2023 a San Pietroburgo, resta indiscutibile il merito del coreografo sovietico nell'aver saputo traghettare il balletto di Petipa verso la coreografia neoclassica novecentesca.

Note

1 Lo spettacolo *La danzasinfonia* fu presentato al GATOB dopo il balletto *Il lago dei cigni*. A interpretarlo furono A. Danilova, L. Ivanova, L. Tjuntina, N. Lisovskaja, M. Frangopulo, A. Lopuchov, P. Gusev, G. Balančivadze (G. Balanchine), L. Lavrovskij, M. Michajlov, N. Ivanovskij e altri. Direttore d'orchestra A. Gauk (cfr. Zozulina, Mironova 2015: 278-79).

2 Estratti in traduzione del testo di Fedor Lopuchov sono stati pubblicati per la prima volta in italiano da Donatella Gavrilovich a chiusura di un suo saggio (cfr. Gavrilovich 1997: 249-75). In inglese si segnala invece il testo a cura di Stephanie Jordan elencato in bibliografia.

3 Il musicologo Boris Asaf'ev nel 1922 aveva dedicato un importante articolo al sinfonismo musicale de *La bella addormentata* sull'*Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennych akademičeskich teatrov* (cfr. Asaf'ev 1974: 76-85). Nel 1908 Aleksandr Benois aveva, invece, pubblicato l'articolo "Una conversazione sul balletto" nella raccolta *Libro del nuovo teatro*, in cui esaltava la parte danzata dei balletti, definita come "il riflesso del sorriso della Divinità" (Benois 1908: 104-05).

4 Il poeta e scrittore simbolista Andrej Belyj tra il 1903 e il 1908 scrisse quattro "sinfonie", ovvero dei componimenti in prosa ritmata con versi numerati in cui si presentavano avvenimenti fantasiosi. Come ricordato dallo stesso Fedor Lopuchov nelle proprie *Memorie*, il coreografo ebbe occasione di frequentare i poeti simbolisti presso il ritrovo "Il cane randagio" (cfr. Lopuchov 1966: 163-64). La monografia di Paul Bekker su Beethoven fu invece probabilmente suggerita al coreografo dal musicologo Boris Asaf'ev (cfr. Sokolov 1974: 177).

5 Secondo Lopuchov, si sarebbe potuto parlare propriamente di sinfonismo coreografico quando i movimenti danzati fossero stati pensati secondo una precisa corrispondenza con la struttura della musica. Dunque, esso non sarebbe stato possibile fino a quando si fosse continuato a realizzare tali movimenti in modo casuale, rispettando solo il ritmo della musica (cfr. Lopuchov 1925: 54-55).

6 P. Gončarov (1886-1942?) fu danzatore del Teatro Kirov e artista. Si era diplomato nel 1904. Nel 1910 partecipò alla seconda stagione russa di Djagilev a Parigi e a Berlino. Le sue litografie per *La danzasinfonia* si presentano come "fogli singoli sui quali sono colorate di nero le rappresentazioni di quattro figure in diversi movimenti, come se fossero fotogrammi dello spettacolo. Una tale soluzione figurativa aiutò Gončarov a trovare il profilo, il disegno di contorno, la sagoma dei movimenti. Disegnando figure danzanti, l'artista non aspirò a riprodurre accuratamente tutti i dettagli. Piuttosto scelse una linea sobria, caratteristica, ma semplice, adatta a presentare a livello visivo un profilo dei singoli movimenti della danzasinfonia" (Portnova 2016: 65).

7 Progettato e costruito fin dal 1919-1920 su commissione del Narkompros, il modello fu presentato una prima volta nel 1920, in occasione dell'anniversario della Rivoluzione, in un'esposizione ai liberi Ateliers artistici di Stato (SVOMAS) di Pietrogrado e poi ricostruito al Dom Sojuzov di Mosca in occasione dell'VIII Congresso panrusso dei Soviet. In tale occasione Tatlin scrisse che nel corso del tempo l'arte figurativa aveva perso contatto con la scultura e l'architettura e vi era comparso l'individualismo. La Rivoluzione aveva dunque portato alla luce il lavoro sul materiale, il volume, la costruzione. Tale tipo di studio aveva offerto la possibilità di accostarsi alla "creazione

della forma artistica nata dalla combinazione dei materiali del classicismo contemporaneo, equivalenti, per la loro severità, al marmo del passato. In questa maniera si ha la possibilità di connettere forme puramente artistiche con fini utilitari" (cfr. Böhmig 1979: 167-68).

8 Codificata ai tempi di Luigi XIV da Pierre Beauchamps, la danza classica accademica aveva in sé dei riferimenti al "corpo idealizzato" dell'arte antica, all'educazione aristocratica e alla visione del mondo rinascimentale (cfr. Pappacena 2009: 3-18).

9 A. Blok (1880-1921) fu poeta e drammaturgo simbolista russo. Figlio di un professore di diritto costituzionale, nonché nipote per parte di madre del professore di botanica A. Beketov, rettore dell'Università di Pietroburgo. Determinante per la sua formazione fu secondo lo studioso Ripellino l'incontro con il filosofo poeta V. Solov'ëv nel 1901, in seguito al quale compose nel 1901-02 gli *Stichi o Prekrasnoj Dame* (*Versi sulla Bellissima Dama*), pubblicati nell'ottobre 1904 dalla casa editrice simbolista moscovita Grif. Quest'"ipostasi dell'Eterno Femminino" si sarebbe poi incarnata nella moglie L. Blok, figlia del famoso chimico D. Mendeleev (Ripellino, ed. 2000: XVI-XVII).

10 Scrive Ripellino a proposito di V. Solov'ëv: "Personaggio bislacco, sempre oscillante tra il misticismo e il burlesco, Solov'ëv asseriva, risalendo ai concetti platonici, che la realtà della terra è soltanto un insieme di fenomeni effimeri, uno scialbo ed inerte riflesso, appena un barlume del mondo delle idee perenni. Egli teneva per certo che l'Anima dell'Universo, la Sposa Eterna, si sarebbe incarnata per riscattare l'umanità dal peccato. E ravvicinando l'arte alla liturgia, considerava il poeta un teurgo, un veggente" (Ripellino, ed. 2000: XIV-XV). Spiega poi la studiosa Satta Boschian che il sistema filosofico di Solov'ëv "afferma l'unitotalità (*vseedinstvo*) del creato, la sintesi universale, il riconoscimento di un processo cosmico e storico ad un tempo – la storia come storia di un organismo vivente – complicato contraddittorio dialettico escatologico, assunto da un popolo-guida, quello russo va da sé, che troverà il suo compimento nella parusia finale, ossia nell'incarnazione della Saggezza di Dio, per Solov'ëv nella Sofia" (Satta Boschian 1981: 52).

11 Spiega lo studioso B. Schwarz che la turbolenza dei primi anni rivoluzionari lasciò senza parole i "seri compositori russi". Per ovviare alle necessità del giorno si utilizzarono allora i canti di massa, che avevano una funzione di propaganda. Negli anni successivi molti celebri compositori cercarono di scrivere canti di massa, includendole nelle opere e nei balletti. Un esempio è l'adattamento del canto rivoluzionario *Jabločko* nel balletto *Il papavero rosso* ad opera del compositore R. Glière (cfr. Schwarz 1972: 33-34).

12 Termine introdotto dallo scrittore G. Uspenskij nel saggio *Novye narodnye pesni* (1889) per indicare un genere di canto folcloristico russo in rima.

13 Si trattò di una serie di concerti monumentali realizzati in vari spazi urbani (Nižnij Novgorod, 1919; Rostov, 1921; Baku, 1922; Mosca, 1923) per commemorare la Rivoluzione d'Ottobre, riproducendo i suoni uditi

nella presa del Palazzo d'Inverno. Vi furono utilizzati suoni e rumori di automobili, treni, navi, aerei e di artiglieria, insieme a canti operai. Inoltre, a Baku si utilizzò un insieme di 20-25 sirene accordate in modo da intonare l'*Internazionale* (cfr. Molina Alarcon 2008: 19).

14 Essa fu messa in scena il 3 e il 5 dicembre 1913 al Teatro Luna-Park di Pietroburgo, in alternanza con la tragedia *Vladimir Majakovskij* del poeta omonimo, rappresentata il 2 e 4 dicembre. Rappresentando una vittoria del futurismo sul passato, sul culto della bellezza, e finanche sul simbolismo, essa seguiva la conquista del sole ad opera di una banda di uomini del futuro guidati da un Aviatore. Tuttavia, la narrazione era assente e il linguaggio decostruito secondo i principi dello *zaum*. La parte sonora era il risultato di un piano scordato e di un coro di sette persone, di cui solo tre erano in grado di cantare. Inoltre, Matjušin utilizzò dei rumori di macchine, di armi, e di uno schianto aereo. Il compositore trasse ispirazione dalle canzoni folcloristiche, introducendo però nella musica dissonanze armoniche e quarti di tono. La scenografia era costituita da sipari su cui erano dipinte forme geometriche senza l'utilizzo della prospettiva, mentre i costumi realizzati con cartone e filo di ferro presentavano forme di cubi, cilindri e coni. Il tutto in bianco e nero a causa della mancanza di cornici colorate, ma compensato dall'utilizzo di un sistema di illuminazione innovativo, capace di creare una sorta di stereometria pittorica (cfr. Molina Alarcon 2008: 23-24; Ripellino 1959: 63-64).

15 Pseudonimo di A. Malinovskij (1873-1928). Dopo essersi laureato alla Facoltà di Medicina dell'Università di Char'kov nel 1899, nel 1903 si unì ai bolscevichi. Partecipò attivamente alla rivoluzione del 1905. Nel 1907 fu arrestato ed esiliato in Europa Occidentale. Insieme a M. Gor'kij e ad A. Lunačarskij organizzò il gruppo *Vperëd* e successivamente sempre con loro formò una scuola di Partito a Capri. Dal 1917 in poi ebbe dunque un ruolo importante nell'organizzazione del Proletkul't, divenendo anche coeditore della «Proletarskaja kul'tura». Nel 1921 si ritirò dalla politica, riprendendo la carriera di medico. Due dei suoi testi sull'arte proletaria tratti da *Proletarskaja kul'tura* sono tradotti in Bowlt, ed. 1976: 177-82.

16 L. Čupjatov (1890-1941). Artista russo formatosi presso Ja. Cionglinskij, M. Bernštejn, E. Zvanceva e K. Petrov-Vodkin. Nel 1921-25 lavorò al Vchutemas. Tra il 1933 e il 1941 collaborò con il Gosudarstvennyj Bol'šoj dramatičeskij teatr di Leningrado. Creò la scenografia per *La dama di picche* messa in scena da Vs. Mejerchol'd nel 1935 al Malyj opernyj teatr. Morì durante l'assedio di Leningrado.

17 Era stato Kazimir Malevič nel 1920 a parlare della forma come di "un'energia che colora il proprio movimento", nonché delle "combinazioni energetiche" alla base di una "creazione infinita" (cfr. Böhmig 1979: 150).

18 Il noto critico teatrale A. Gvozdev (1887-1939) proveniva dalla Facoltà storico-filologica dell'Università di San Pietroburgo, dove era diffuso l'influsso del cosiddetto "sociologismo volgare", ovvero una semplificazione dogmatica

del metodo marxista che portava a valutare ogni opera artistica come espressione dell'interesse di una determinata classe sociale. Per questo, pur avendo egli scritto un validissimo testo su Mejerchol'd dal titolo *Teatr imeni Vss. Mejerchol'da 1920-1926* edito nel 1927 a Leningrado, in realtà egli lodava l'Ottobre Teatrale e la biomeccanica senza comprenderne a fondo il legame con la fase mejerchol'djana precedente.

Bibliografia

Asaf'ev, Boris (1974), *O balete. Stat'i. Recenzii. Vospominanija*, Leningrad, Muzyka.

Bazzarelli, Eridano (1998), *Introduzione* a Aleksandr Blok, *I Dodici. Gli Sciti. La Patria*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli: 7-46.

Bekker, Paul (ed. 2020), *Beethoven*, trad. it. a cura di F. Bussi, revisione e prefazione a cura di A. Fassone, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Benois, Aleksandr (1908), "Beseda o balete", *"Teatr". Kniga o novom teatre*, Sankt-Peterburg, Šipovnik: 95-122.

Böhmig, Michaela (1979), *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche: dal cubofuturismo al costruttivismo*, Bari, De Donato.

Bowlt, John, ed. (1976), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902-1934*, New York, The Viking Press.

De Michelis, Cesare (1975), "Cristo e la Rivoluzione. Note sul finale de *I dodici* di A. Blok", *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 28/1: 28-46.

Dobrovol'skaja, Galina (1976), *Fedor Lopuchov*, Leningrad, Iskusstvo.

Ezrahi, Christina (ed. 2017), *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, ed. it. a cura di M. Mele, Roma, Gremese.

Gavrilovich, Donatella (1997), "Fedor Lopuchov", *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, eds. S. Carandini, E. Vaccarino, Roma, Di Giacomo: 249-75.

– (2012), *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Roma, UniversItalia.

Gourfinkel, Nina (ed. 1979), *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica: Linee e fenomeni*, introduzione a cura di F. Ruffini, Roma, Bulzoni.

Gvozdev, Aleksej (1924), "Krasnyj vichr'", *Žizn' iskusstva*, 46: 10-11.

Keržencev, Platon (ed. 1923), *Tvorčeskij teatr. 5-e izd., peresm. i dop.*, Moskva-Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo.

Kleberg, Lars (1993), *Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, Houndmills-London, The MacMillan Press.

"Krasnyj vichr' (Bol'ševiki)", *Žizn' iskusstva. Programmy leningradskich teatrov s 28 oktjabrja po 2 nojabrja. Priloženie*, 44: 6.

Lo Gatto, Ettore (ed. 1963), *Storia del teatro russo*, Firenze, Sansoni, vol. 2.

Lopuchov, Fedor (1925), *Puti baletmejstera*, Berlin, Petropolis.

— (1966), *Šest'desjat let v balete*, Moskva, Iskusstvo.

— (ed. 2002), *Writings on Ballet and Music*, ed. S. Jordan, trad. eng. a cura di D. Offord, Madison, The University of Wisconsin Press.

Lopuchov-mladšij, Fedor (2023), "Tancsimfonija – tvorčeskoe kredo Fëdora Vasil'eviča Lopuchova", *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj*, 3: 25-32. [21/08/2023] https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/2179/1206

Mally, Lynn (1990), *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press.

Mele, Marta (2020), "La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de *La fontana di Bachčisaraj*", *Biblioteca Teatrale*, 134: 127-46.

— (2021), "La discussione su *Le fiamme di Parigi* (dicembre 1932): la transizione verso il 'coreodramma sovietico' riflessa nei dibattiti dell'epoca", *Biblioteca Teatrale*, 136: 87-105.

Molina Alarcon, Miguel (2008), *Sound Experiments in the Russian Avant Garde*, London, ReR Megacorp.

Nasilov, Nikolaj (1924), "Revoljucionnyj balet", *Žizn' iskusstva*, 35: 18.

Pappacena, Flavia (2009), *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza.

Pestelli, Giorgio (2016), *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*, Roma, Donzelli.

Piretto, Gian Piero (2018), *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina.

Portnova, Tat'jana (2016), "Izobraženie i obraz tanca (Epizody iz tvorčeskogo opyta masterov russkogo baleta konca XIX – načala XX v.)", *Observatorija kul'tury*, 1: 62-69.

Pulcini, Franco (1988), *Šostakovič*, Torino, EDT.

Raskina, Raissa (2010), *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo "Studio" e la rivista* L'amore delle tre melarance, prefazione a cura di F. Malcovati, Roma, Bulzoni.

Ripellino, Angelo Maria (1959), *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi.

— (ed. 2000), *Studio introduttivo* a Aleksandr Blok, *Poesie*, Parma, Guanda: XI-LIX.

Rudnitsky, Konstantin (1988), *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, London, Thames & Hudson.

Russell, Robert (1988), *Russian Drama of the Revolutionary Period*, Totowa, Barnes & Noble.

Satta Boschian, Laura (1981), *Tempo d'avvento. Alle origini culturali, religiose e sociali della prima rivoluzione russa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Schwarz, Boris (1972), *Music and Musical Life in Soviet Russia. 1917-1970*, London, Barrie & Jenkins.

Slonimskij, Jurij (1950), *Sovetskij balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo.

Sokolov, Arkadij (1974), "F. V. Lopuchov i ego simfonija tanca", *Muzyka i choreografija sovremennogo baleta*, 1: 161-90.

Souritz, Elizabeth (ed. 1990), *Soviet Choreographers in the 1920s*, ed. S. Banes, trad. eng. a cura di L. Visson, Durham, Duke University Press.

Zozulina, Natalija; Mironova, Valentina, eds. (2015), *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, Sankt-Peterburg, ARB im. A.Ja. Vaganovoj.

Laureata in Letteratura Russa, Marta Mele si è perfezionata in Storia e Teoria dell'Arte Coreografica presso l'Accademia Vaganova di San Pietroburgo. Dopo importanti esperienze nel campo dell'editoria e delle relazioni internazionali, si è addottorata in Musica e Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma discutendo una tesi su *Il balletto a Leningrado tra Avanguardia e ideologia* (tutor Prof. Vito Di Bernardi). Attualmente insegna a contratto Costume Teatrale nella stessa università per il corso di laurea magistrale in Fashion Studies. | Graduated in Russian Literature, Marta Mele has specialised in History and Theory of Choreographic Art at the Vaganova Academy in St. Petersburg. After important experiences in the field of publishing and international relations, she obtained a Ph.D. in Music and Performing Arts at Sapienza University of Rome discussing a thesis on *The ballet in Leningrad between Avant-garde and ideology* (tutor Prof. Vito Di Bernardi). She currently teaches Costume and/in Theatre at the same university for the master's degree course in Fashion Studies.

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

All the world's a screen: l'immagine frattale come strumento di controllo sul mondo nel cinema di Steven Spielberg

All the world's a screen: the fractal image as an instrument of control over the world in Steven Spielberg's cinema

Carlo Ugolotti
Università di Parma, Italy / Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea di Parma, Italy

Sommario | Abstract

Il saggio analizza come il frazionamento del *frame* e la sua partizione in sotto-immagini vengano utilizzati da Steven Spielberg, non solo come espediente di enunciazione narrativa ma anche come parte integrante di un discorso sull'immagine cinematografica e la sua capacità di essere strumento di comprensione e conoscenza del 'reale'. L'articolo compie un'analisi attraverso la filmografia del regista dimostrando come la sua opera autobiografica *The Fabelmans* sia allo stesso tempo un'esplicitazione e un punto di arrivo di un percorso di ripensamento sul rapporto tra soggetto/immagine/mondo che si dispiega per tutta la sua carriera. La categoria di 'immagine frattale' viene quindi adoperata per enucleare un aspetto centrale della messa in scena di Spielberg poiché manifesta l'elaborazione teorica del regista e permette di collocarlo come figura intermedia tra classicità e post-modernismo. | This paper analyses how the fractioning of the frame and its partition into sub-images are used by Steven Spielberg, not only as an expedient of narrative enunciation but also as a founding feature to build a discourse on the cinematic image and its capacity to be an instrument of understanding and knowledge of the 'real'. An analysis through Spielberg's filmography shows how his autobiographical work *The Fabelmans* is both an explication and a point of arrival of a path of rethinking on the relationship between Subject/Image/World that unfolds throughout his career. The notion of 'fractal image' is thus used to enucleate a central aspect of Spielberg's *mise-en-scène* as it manifests the director's theoretical elaboration; this category also allows to position him as an intermediate figure between classicism and post-modernism.

Parole chiave | Keywords

Spielberg, Fabelmans, frattalità, classicità, post-modernismo | Spielberg, Fabelmans, fractal image, classicism, post-modernism

The Fabelmans (Spielberg 2022[1]) si apre con una sequenza in cui il protagonista, il piccolo Sammy (Mateo Zoryan Francis-DeFord), si reca per la prima volta in una sala cinematografica insieme alla madre Mitzi (Michelle

SigMa • 7/2023
DOI 10.6093/sigma.voi7.10532 | 376-402

Williams) e al padre Burt (Paul Dano). Dopo i timori inziali, rincuorato dai genitori, il bambino si ritrova all'interno del cinema e assiste meravigliato alla proiezione di *The Greatest Show on Earth* (*Il più grande spettacolo del mondo,* DeMille 1952). L'opera più dichiaratamente autobiografica di Steven Spielberg ha il suo *incipit* con un'esperienza di visione, caratterizzata come interazione emotiva e fisica tra l'immagine proiettata e gli spettatori. Il montaggio costruisce un rapporto dialettico tra schermo e pubblico che scompone lo spazio della sala alternando totali della platea e *reaction shot* del pubblico, concedendo in alcuni momenti al film di DeMille la totalità del 'nostro' spazio schermico. La sequenza si conclude con un movimento di camera che collega il proiettore allo sguardo estasiato di Sammy i cui occhi sono illuminati dalla luce riflessa sullo schermo. Già in questa scena, possiamo notare come Spielberg moltiplichi le immagini: *in primis* quella cinematografica che, compresa dai bordi dell'inquadratura, viene divisa in sottospazi. La superficie del fotogramma principale (quello osservato da 'noi' spettatori) ne accoglie un altro collocato al suo interno, andando a costituirsi a sua volta come cornice e come superfice di proiezione. Centrale per una discussione sull'immagine spielberghiana risulta quindi la nozione di immagine frattale[2]: si è scelto di adoperare questa formulazione in quanto l'inquadratura del regista subisce una partizione interna, colmata da una sotto-immagine, che tuttavia non provoca una lacerazione della superficie iconica. Tale lacerazione, dichiarando la materialità della superficie schermica, ne relativizzerebbe lo statuto di autorità epistemologica. Al contrario, lo spazio del *frame* viene frazionato in sotto-spazi che non ne compromettono l'integrità (e quindi il potenziale conoscitivo); si enfatizza così la capacità del *frame* stesso di farsi supporto proiettivo e schermo di immagini altre (esaltando anche la preminenza degli sguardi che le osservano). Nella sua etimologia inglese, '*screen*' è ciò che protegge, e vedremo quanto in *The Fabelmans* le immagini costituiscano un meccanismo di difesa per il protagonista, ma anche uno strumento per celare qualcuno o qualcosa in uno spazio che ha subito una partizione (Elsaesser; Hagener 2009: 35). Oltre a risultare un ostacolo della visione, lo schermo si può configurare come un dispositivo[3] che dischiude e riflette, che permette un accesso controllato a una porzione del mondo[4]. Il frazionamento dell'inquadratura, operato da Spielberg, sottolinea la capacità della superficie schermica di com-prendere il reale a livello diegetico e meta-cinematografico. La fiducia nella forza delle immagini, seppur filtrata da fasi in cui esse dispiegano il loro potenziale perturbante, pone il regista in una posizione di transizione tra la classicità hollywoodiana (Spielberg viene

etichettato come regista classico contemporaneo in Elsaesser, Buckland 2010: 33), in cui il testo filmico si configura come vettore di un contenuto informativo leggibile (54-56), e il ribaltamento dello statuto veritativo delle immagini, operato dal post-modernismo. Un altro esempio tratto dall'*incipit* di *The Fabelmans* dimostra come la frattalità sia uno dei dispositivi privilegiati da Spielberg: nel movimento di camera dal proiettore al viso di Sammy, possiamo inferire che la luce proveniente dalla cabina del proiezionista e quella riflessa negli occhi del bambino siano a loro volta superfici depositarie di immagini. Un gioco di specchi tra riflessi, proiezioni, ombre e superfici struttura il cuore della messa in scena del regista, caricando la dimensione iconica e il suo dispiegarsi nello spazio filmico non solo di possibilità espressive ma costitutive di una definita interpretazione dell'interrelazione tra soggetto e mondo.

Spielberg sceglie di aprire la propria autobiografia narrando la sua prima esperienza di visione cinematografica: *The Fabelmans* non solo esplicita tanti temi che attraversano la filmografia del regista (la tensione tra arte e tecnica, il trauma della disgregazione famigliare, l'identità ebraica nel contesto statunitense) ma si configura come un vero e proprio trattato sulla natura delle immagini. Proprio tramite l'evoluzione del rapporto con queste ultime, il soggetto/personaggio attraversa le diverse fasi di crescita, configurando questo film come un vero e proprio *bildungsroman*. *The Fabelmans* segue la traiettoria di formazione del protagonista e contemporaneamente marca il punto di arrivo di un regista che ha attraversato quasi ogni genere hollywoodiano e, con una coerente difformità, diverse idee di *film-making*, dal puro intrattenimento all'opera politica. Questa continua erranza di stile e contenuto ha costituito un enigma per la critica che ha avuto svariate reticenze a riconoscere a Spielberg lo status di *auteur* (Mereghetti 1993: 3), spesso relegandolo al ruolo di sapiente manipolatore dell'*audience*. In questa sede si proverà, attraverso il *tractatus* rappresentato da *The Fabelmans*, di mostrare come la costruzione dell'inquadratura spielberghiana (e il suo frazionamento) non sia solo una risorsa tecnica per arricchire la narrazione – come sostenuto nel *video-essay How Reflection Tells The Story* di Nelsu Türkar e Sherimbek Zhunushev (2017) – o un sintagma di un repertorio di segni e stilemi ricorrenti, ma parte costitutiva di un processo di ripensamento sull'esperienza del soggetto nel mondo che, per realizzarsi compiutamente, deve risolversi in un atto di visione. L'efficacia immediata e l'apparente semplicità delle sue scelte registiche celano una riflessione sulla natura e sulla fascinazione che proviamo per il dispositivo cinematografico stesso (Morris 2019: 65), esattamente

come la luce nell'occhio di Sammy nasconde il riflesso di una sequenza del film di DeMille. Se prima della sua opera autobiografica la dimensione meta-riflessiva della messa in scena era perfettamente integrata nella narrazione, il film del 2022 porta alla luce considerazioni che permettono di rileggere l'intera filmografia del regista come un'investigazione sul potere delle immagini. Si tenterà quindi di rileggere i dispositivi enunciativi di Spielberg non solo come strumenti funzionali a una narrazione invisibile (Mairata 2018), evoluzione della *mise en scène* classica in cui gli espedienti stilistici sono strettamente vincolati alla narrazione e da essa motivati (Martin 1992), ma come veicoli per l'edificazione di una rete discorsiva teorico-critica coerente. Il seguente saggio sarà pertanto strutturato analizzando, nella prima parte, come Spielberg abbia disseminato la sua produzione di sequenze incentrate su tale investigazione, cercando di enucleare attraverso il riferimento a scene paradigmatiche come la costruzione dell'inquadratura problematizzi il rapporto tra soggetto e immagine; nella seconda, ci si concentrerà su *The Fabelmans* verificando come tutte le precedenti tematizzazioni si possano ritrovare in questa *opera summa* e come essa contenga l'esplicitazione di un definito orizzonte teorico incentrata sul concetto di controllo del reale.

1 Il mondo come rappresentazione e proiezione: l'immagine frattale come comprensione del mondo

L'estasi durante l'atto di visione e la frustrazione che deriva dall'interruzione di quest'ultimo (La Polla 1982: 32) sono diventate categorie imprescindibili per approcciarsi alla filmografia spielberghiana (Resmini 2014: 37): un *video-essay* di Kevin B. Lee ha analizzato l'esplorazione contemplativa che la cinepresa del regista opera sugli sguardi dei suoi personaggi, esaltandone la specificità con la formula di *Spielberg Face* (2011). La macchina da presa indugia sulla reazione a un atto miracoloso e/o inaspettato bloccando il tempo della narrazione, facendo coincidere su una medesima direttrice i diversi *gaze* (*metteur en scène*, personaggio, pubblico). L'atto scopico si traduce in una contemplazione che genera una sospensione della successione temporale e contemporaneamente certifica la presenza di un'alterità (non necessariamente antropizzata) grazie al ruolo del testimone-spettatore. Il filosofo Julio Cabrera (2000: 90) ha individuato il riconoscimento dell'Altro come il tema fondante della filmografia di Spielberg, non menzionando tuttavia il ruolo specifico svolto

dalle immagini: centrale infatti nel cinema del regista risulta il motto ufologico "*Seeing Is Believing*" che guida il protagonista di *Close Encounters of the Third Kind (Incontri ravvicinati del terzo tipo*, 1977). Trattandosi di una relazione dialettica non bisogna limitarsi al soggetto guardante, va considerato con altrettanta attenzione l'oggetto guardato: se l'universo spielberghiano è filtrato dall'atto scopico, il mondo si configura come un deposito infinito di immagini e, come tale, il cinema (inteso nella doppia dimensione di immagini in movimento catturate da un dispositivo e come spazio di proiezione delle stesse) si rivela come un medium il cui funzionamento mostra forti analogie con il processo di comprensione e conoscenza dell'Alterità. Nel momento in cui la vastità dell'esistente è sottoposta alla costrizione dell'inquadramento, questa può essere conosciuta e controllata; è lo stesso Spielberg a ricorrere direttamente al *déjà vu* come mezzo di costruzione dei suoi mondi narrativi e a riconoscere la fiction come "unico metodo per raccontare la realtà" (Resmini 2014: 15-17). Adottando la formulazione di Resmini: "il cinema non è più un oggetto guardato da fuori, ma diventa la materia stessa del film. […] Un cinema, insomma che vuole farsi mondo e che di riflesso disegna un mondo profondamente cinematografico" (46-47). Quello del regista è un cinema generato e nutrito dal cinema stesso (Lasagna 1994: 12) che, anche sul piano etico, dichiara la preminenza della sua autoreferenzialità attraverso una "teodicea cinematografica" (Leon Wieseltier, citato in Elsaesser 2019: 100). I film di Spielberg non sono solamente nutriti di citazioni di altri film, estratti dal deposito dell'immaginario cinematografico hollywoodiano e della cultura pop, ma contengono al proprio interno immagini frattali che attestano come i limiti del fotogramma non bastino a contenere e dare forma-senso al reale; è necessaria una sottodivisione dello spazio schermico se si vuol permettere ai protagonisti un accesso alla conoscenza del mondo. La di/visione dell'inquadratura garantisce la possibilità all'occhio di com-prenderla, di racchiuderla nell'orizzonte dello sguardo. Il regista opera un re-inquadramento della scena che ha la funzione di circoscrivere una porzione dello schermo guidando l'occhio dello spettatore-personaggio. Allo stesso tempo, l'applicazione della cornice e il *re-framing* esibiscono l'atto stesso del guardare e il "primato dello sguardo" (Canadé 2023: 113). Nella sua analisi sul rapporto tra estetica, materialità e spazi di proiezione, Giuliana Bruno ha notato come una superficie, nel momento in cui si configura come schermo, diventi un'interfaccia di contatto, relazione e comunicazione (2014: 2-8); la superficie schermica attua una rimediazione che è necessariamente momento di apertura che rende possibile

l'interconnessione tra il soggetto e l'alterità. Riprendendo il pensiero di Jacques Rancière, la studiosa concettualizza la partizione dello schermo come una riconfigurazione in cui il pensabile incontra il visibile, rendendo possibile "l'abitabilità (*dwelling*) del mondo materiale" (13[5]).

Il frazionamento del *frame* può dispiegarsi attraverso tre possibilità di messa in scena: la proiezione, il riflesso e l'isolamento di una figura attraverso gli elementi della scenografia. Le prime due schiacciano la tridimensionalità verso la bidimensionalità, nell'ultimo caso le tre dimensioni sono preservate ma è la stessa generazione di una sotto-inquadratura dentro un fotogramma che, imprigionando i personaggi, si costituisce come proiezione di un'immagine dentro un'immagine (ricordandoci che la superficie del film a cui 'noi' assistiamo si invera sulla superfice piatta dello schermo). Il mondo spielberghiano si configura come un deposito infinito di immagini – al pari del magazzino dell'immaginario nell'epilogo di *Raiders of the Lost Ark* (*I predatori dell'arca perduta*, 1981) (La Polla 1982: 86) – ma anche come superficie di proiezione di una grande macchina che genera l'immagine del reale e ne media le gerarchie concettuali, secondo la definizione che Edgar Morin (2016) ha dato del cinema. Questa dualità si traduce in una composizione che costantemente apre spazi di proiezione e riproduzione che frazionano l'immagine in quella che Ezio Alberione ha chiamato una "drammaturgia del riflesso", catalizzatrice della duplicità del mondo e delle interrelazioni che la parte intrattiene con il tutto (2002: 23-24). L'immagine spielberghiana non è tuttavia solo metonimica ma si configura come punto di contatto tra illusionismo e strumento di conoscenza (Barnabé 2002: 30).

Queste considerazioni verranno esplicitate in *The Fabelmans* e sono rintracciabili in maniera carsica nel resto della filmografia del regista. Attraverso scene paradigmatiche, verranno ora enucleati gli attributi che Spielberg assegna alle immagini, prima della formulazione manifesta nel suo film autobiografico. La progressione segue uno sviluppo di tipo logico-argomentativo e non cronologico; si partirà da esempi già ampiamente rintracciabili nella narrazione classica (la cornice prodotta da dispositivi scenografici, i riflessi, le ombre), per arrivare a risultati maggiormente originali che implicano una esplicitazione sempre più comprensiva della forza conoscitiva dell'immagine che arriva a trascendere la dimensione della narrazione diegetica e a fare della superficie schermica il deposito della conoscenza universale. Il seguente *excursus* in sei tappe vuole dimostrare come Spielberg, attraverso il ricorso a espedienti tradizionali e a una messa in scena altamente elaborata, abbia edificato un coerente progetto

di riflessione sulle immagini che traghetta la classicità nella post-classicità, senza arrivare al totale annichilimento postmoderno dello statuto veritativo dell'inquadratura:

– Gli elementi diegetici generano una sub-inquadratura: in *The Sugarland Express* (*Sugarland Express*, 1974), Lou Jean Poplin (Goldie Hawn) visita il marito in prigione per annunciargli che il loro figlio è stato prelevato dai servizi sociali e dato in custodia a un'altra famiglia. Per rappresentare il senso di oppressione che le istituzioni esercitano sulla famiglia della protagonista, Spielberg la 'chiude' in una cornice scenografica. Molto ricorrente nell'opera del regista è anche l'inquadramento del personaggio attraverso il motivo architettonico della finestra, risorsa enunciativa di derivazione hitchcockiana, che rimanda immediatamente allo spazio schermico (Di Donato 2019: 142). Messo in dialogo con gli attributi sottoelencati, questo stilema si riconfigura non esclusivamente come un'espediente narrativo di matrice classica o espressionista, ma come un primo approccio alla frattalità e alla riconfigurazione del ruolo dell'inquadratura come tramite per la comprensione delle interrelazioni tra i soggetti e il mondo.
– L'immagine come deposito di altre immagini, il mondo come superficie del racconto: in *The BGF* (*Il GGG – Il grande gigante gentile*, 2016), il gigante buono (Mark Rylance) è deputato a creare i sogni e a distribuirli ai bambini di tutto il mondo. In questo film la frattalità entra in campo attraverso diverse modalità: per accedere alla Terra dei Sogni dove questi ultimi sono generati, i protagonisti devono attraversare il proprio riflesso nell'acqua di un lago (l'immagine come deposito di altre immagini); come in altre opere di Spielberg, l'acqua stessa si configura così come una superficie schermica (Masciullo 2019: 114). Nelle sequenze successive, i sogni vengono visualizzati come ombre proiettate sui muri delle camerette dei bambini. Il mondo intero si fa superficie di proiezione: i ragazzini dormienti sono sormontati da immagini bidimensionali in movimento. L'archeologia del cinema e le ombre cinesi si configurano come un mezzo di rielaborazione onirica del vissuto e strumento di espressione dell'inconscio.
– L'immagine come prefigurazione e compressione del reale: in *Jaws* (*Lo squalo*, 1975) lo sceriffo Brody (Roy Schneider) sfoglia un libro sugli squali, a seguito degli attacchi del pescecane. La scena è costruita attraverso l'alternanza dei dettagli sulle pagine del volume e il riflesso di queste sugli occhiali del protagonista. Le illustrazioni riassumono (anticipando) gli snodi principali del film: si notano fotografie di un

bagnino su una torretta, di corpi mutilati dai morsi, di scienziati in posa dietro le fauci (in una scena successiva l'immagine del porto verrà inquadrata in modo uguale), di un pescecane che attacca un sub e di una bombola chiusa nella bocca di uno squalo. Probabilmente Brody ha, in questo momento, una precognizione che gli permetterà nel finale di trovare il modo per sopravvivere. Le pagine scorrono veloci nelle lenti dello sceriffo riproducendo l'effetto dei fotogrammi che, avvicendandosi sulla pellicola, creano l'illusione del movimento. Gli occhiali diventano una superficie riflettente dove viene 'proiettata' una versione concisa dell'intero film.

– L'immagine come strumento di comprensione della realtà (per il personaggio): in *Saving Private Ryan* (*Salvate il soldato Ryan*, 1998), il capitano John Miller (Tom Hanks), durante lo sbarco a Omaha Beach, si trova bloccato in una postazione di sicurezza dietro una barriera protettiva, senza la possibilità di muovere il suo reparto a causa del fuoco nemico. Per capire come muoversi, incolla con una *chewing-gum* uno specchietto alla sua baionetta; attraverso la mediazione dell'immagine riflessa, riesce a capire la posizione della mitragliatrice tedesca e ad attaccare.
– L'immagine come strumento di comprensione della realtà (per lo spettatore): in *Amistad* (1997), la giovane regina Isabella II di Spagna (Anna Paquin) osserva il suo viso, riflesso in un coltello. L'immagine frattale mostra la superficie riflettente il volto della bambina; nello sfondo dell'inquadratura principale, è presente una bambola. L'accostamento dei due piani permette allo spettatore di interpretare la regnante infante come un pupazzo nelle mani degli interessi dei politicanti di corte.
– L'immagine come deposito universale della conoscenza: in *A.I. Artificial Intelligence* (*A.I. Intelligenza Artificiale*, 2001), gli alieni che popolano la Terra del futuro assorbono dal *mecha* sopravvissuto, David (Haley Joel Osment), la conoscenza del mondo degli umani, ormai scomparso. La trasmissione del sapere è visualizzata trasformando i loro visi in superfici di proiezione su cui scorrono i ricordi dell'androide.

Il cinema di Spielberg è costellato di momenti di riflessione sull'immagine, sulla sua integrità/divisibilità e sulle sue potenzialità, sapientemente inscritti nella narrazione, senza mai permettere alla dimensione teorica di schiacciare il piacere del racconto. Se può apparire da questa disamina che il regista ponga una fiducia assoluta nelle immagini, va segnalato

Fig. 1 – *The Sugarland Express* (*Sugarland Express*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1974.

Fig. 2 – *The BGF* (*Il GGG – Il grande gigante gentile*), Dir. Steven Spielberg, USA, GBR, CA, 2016.

Fig. 3 – *Jaws* (*Lo squalo*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1975.

Fig. 4 – *Saving Private Ryan* (*Salvate il soldato Ryan*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1998.

Fig. 5 – *Amistad*, Dir. Steven Spielberg, USA, 1997.

Fig. 6 – *A.I. Artificial Intelligence* (*A.I. Intelligenza Artificiale*), Dir. Steven Spielberg, USA, 2001.

che in alcuni film, su tutti *Minority Report* (2002) e *Munich* (2005), egli ha problematizzato l'atto del guardare, la proliferazione delle superfici-schermo e lo statuto di verità delle informazioni mediate dalla visualità (Friedman 2006: 53; Cohen 2010: 74; Masciullo 2019: 105-107; Garofalo 2019: 123-126). Questo percorso sostanzia in ogni caso una riaffermazione della forza conoscitiva delle immagini che allontana Spielberg dal relativismo epistemico della postmodernità. L'immagine, per il regista, è principio e mezzo di una conoscenza sostanziale (e quindi di un tentativo di controllo) della realtà: questo sarà uno dei temi centrali in *The Fabelmans*.

2 *The Fabelmans*: a life in pictures

Dopo aver dedicato un film alla memoria del padre, *West Side Story* (2021), Spielberg, insieme allo sceneggiatore Tony Kushner, decide di mettere in scena le vicende della sua infanzia e adolescenza. *The Fabelmans* racconta il processo di crescita di un suo alter-ego, Samuel, attraverso una serie di episodi: dai trasferimenti da una città all'altra agli attacchi di depressione della madre, dall'iniziazione alla sessualità all'emarginazione sociale in quanto di origini ebraiche, dalle festività in famiglia alla separazione dei genitori. A fare da collante tra i diversi segmenti vi è la scoperta del cinema e del *film-making*; dopo una fase iniziale di *shock* il giovane protagonista trova nella fruizione e nella creazione di immagini una forza salvifica che, attraverso un processo di consapevolezza, gli permette di superare le avversità del quotidiano. Come detto in apertura, l'inizio del film presenta la sua prima esperienza in una sala cinematografica. Prima dell'ingresso nel cinema, il bambino si mostra spaventato e timoroso. Il padre Burt, un ingegnere, lo tranquillizza spiegando il funzionamento del proiettore: gli illustra come la luce proietti sullo schermo dei fotogrammi che si animano grazie all'effetto della persistenza della visione. La madre Mitzi, dal temperamento artistico, racconta al bambino che le immagini del film sono invece sogni materializzati. Oltre all'esplicitazione di un conflitto tra due tensioni cardinali per la sua intera filmografia, sempre in bilico tra emozione e innovazione tecnologica, questa sequenza introduttiva ci permette di comprendere la centralità del tema della proiezione come strumento di racconto e comprensione del mondo: il dialogo illustra le modalità di diffusione delle immagini. La prima inquadratura dell'interno del cinema è una panoramica laterale del pubblico a cui segue un estratto dell'opera di DeMille che copre l'intera superficie schermica.

La separazione netta tra 'reale' e 'film' è superata dall'inquadratura successiva che, con un raccordo sull'asse a retrocedere, riduce a sotto-immagine *The Greatest Show on Earth,* confinandolo nello spazio dello schermo cinematografico. Due segmenti potenzialmente autonomi (il film/il pubblico) sono messi in relazione dal montaggio, trasformandosi in un momento di condivisione. Spielberg registra le reazioni degli astanti, concentrandosi sullo *shock* del piccolo Sammy: il primo approccio del ragazzino al cinema è un'esperienza sensoriale destabilizzante, prima tappa di un percorso di crescita finalizzato al raggiungimento di un'equilibrata triangolazione tra soggetto/immagini/mondo. Come ricordato in apertura, la luce riflessa sui suoi occhi contiene la scena proiettata: un incidente sui binari ferroviari. La compenetrazione tra guardante e guardato è totale, sottolineata non solo dalle immagini frattali ma anche da un montaggio rapidissimo che sembra includere il protagonista nella dinamica dello scontro. Quest'esperienza di visione perseguita Sammy, il cui sonno è invaso sul piano visivo e sonoro da *flash* del film di DeMille. Il suo rapporto 'ingenuo' con l'immagine cinematografica è assimilato a quello con la 'realtà': una vastità incontrollabile che sottomette il soggetto. Nella scena successiva, Sammy prova a ricreare l'incidente con il trenino regalatogli dal padre, ma questo tentativo di 'riproduzione controllata' della realtà fallisce: lo scontro del treno giocattolo è reso riproducendo il montaggio di DeMille, includendo le reazioni del bambino. Il modellino si rompe e i genitori, svegliati dal rumore, sgridano il piccolo protagonista per il rumore prodotto nel mezzo nella notte; ma Sammy non è (ancora) Spielberg, l'ormai esperto regista controlla la situazione e filma il risveglio di Mitzi e Burt mostrando prima il loro riflesso sullo specchio.

Fig. 7 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

Sarà la madre a indicare al protagonista come esercitare una forma di controllo efficace sul mondo: sottomettendo il reale all'arte. Il personaggio di Michelle Williams, pianista dalla carriera fallimentare, dichiara che, quando nelle esecuzioni segue fedelmente uno spartito, è in grado di creare uno spazio sicuro e felice in cui rifugiarsi. Intuendo il talento registico del figlio, gli propone di ricreare in forma filmica l'incidente del treno in modo da averne così il totale controllo: la creazione di un doppio artificiale della realtà e la sua riduzione a immagine gli permetterà di eternare l'evento senza dover rompere ogni volta il costoso giocattolo. Questa scena sottolinea anche la dimensione materiale – e quindi economica – della realizzazione cinematografica, centrale per una regista come Spielberg che si è sempre dovuto rapportare con le esigenze dell'industria hollywoodiana e che a quest'ultima ha spesso proposto notevoli sfide produttive.

L'ingresso della prima macchina da presa posseduta dal protagonista avviene con un movimento di camera che parte dal riflesso sugli schermi delle televisioni rotte nello scantinato dei Fabelman e si conclude con l'entrata in scena della cinepresa nelle mani di Mitzi. Franco La Polla ha notato come i fotogrammi di Spielberg siano spazi in cui elementi esterni premono per entrare in campo: dallo squalo che squarcia la superfice marina agli svariati oggetti vicari che anticipano l'ingresso dei personaggi nel più ampio quadro del *frame* (1982: 55). Così anche la cinepresa penetra nel tessuto di *The Fabelmans* come fosse un personaggio principale, a lungo atteso. Il movimento dal riflesso nelle televisioni al dettaglio sulla macchina da presa crea un collegamento dalle superfici schermiche al dispositivo 'cinema', contenitore e generatore di immagini future. A partire da questa sequenza, il film si popola di immagini registrate, proiettate e guardate. L'undicenne ricostruisce la scena di DeMille in un cortometraggio che rimanda all'esordio registico amatoriale di Spielberg, *The Last Train Wreck* (1957): seppur legato a un episodio autobiografico, l'identificazione tra treno e cinema è un *topos* vecchio quanto il cinema stesso, dai fratelli Lumière passando per Orson Welles che definiva questa forma di espressione come "il più bel trenino elettrico mai esistito" (Columbo 2002: 52).

La scena successiva è la più paradigmatica dell'intero film: Sammy deve ricontrollare il risultato della sua prima regia e usa come schermo le sue stesse mani. Riprendendo le parole di Giuliana Bruno citate in precedenza, secondo cui la proiezione genera uno spazio relazionale, la corporalità del bambino entra in diretto contatto con la realtà ridotta a immagine: il mondo è stato addomesticato dall'inquadramento del *frame* e può essere

contenuto (e controllato) in un palmo. La vastità del reale si tramuta in una visione com-prensibile e con-divisible che passa per la dimensione corporea e per un approccio tattile. Se l'esperienza spettatoriale iniziale aveva provocato nel protagonista un forte disagio, ora il possesso dell'immagine permette di mutare la fruizione filmica di segno, tramutando lo *shock* iniziale in piacere. Spielberg, attraverso questa scena, sottolinea la dimensione sensoriale della visione che coinvolge non solo la parte razionale-intellettuale dello spettatore ma la totalità del suo 'esserci'[6]. L'esperienza 'totalizzante' del cinema non è limitata alla percezione ottica, coinvolge la corporalità dello spettatore che deve azionare i dispositivi di riproduzione e il cui sguardo desiderante lo spinge a ricercare un contatto materiale con l'immagine proiettata. Questa sequenza crea una rete discorsiva che attraversa e connette l'intera 'galassia cinema': partendo dall'esibizione degli strumenti meccanici di ripresa, passa per il riferimento a momenti filmici dedicati all'interazione sensoriale con le immagini – su tutti l'*incipit* di *Persona* (Bergman 1966)[7] – per arrivare a quella che Wanda Strauven (2012) ha chiamato la cultura visiva dell'"immagine+", legata ai nuovi dispositivi *touch*.

Nella scena successiva, Sammy mostrerà alla mamma il filmino, proiettandolo nell'armadio della sua cameretta. La scena esplicita quello che Elisa Venco (2002: 67-71) definisce come uno dei motori originari dell'intera filmografia spielberghiana: il desiderio di un soggetto maschile di ristabilire il suo ruolo di imperio sulla comunità degli spettatori attraverso il dominio sulla sterminata immensità di tutte le immagini possibili. Le scene successive mostrano i *backstage* dei successivi film di Sammy, esibendo come il cinema sia al medesimo tempo illusionismo di marca artigianale e mezzo di controllo della realtà. Il medium ne emerge quale processo ordinatore di stampo tanto intellettuale quanto fortemente materico (dalla polvere dei set ai fori nella pellicola per dare realismo agli spari). E naturalmente, molte delle sequenze girate dall'alter-ego ricordano quelle che caratterizzeranno l'opera del futuro regista.

Dirigere una scena però non significa necessariamente avere il controllo sugli eventi esterni: per ragioni lavorative, la famiglia viene trasferita a Phoenix, Arizona. A loro si unisce anche il migliore amico dei genitori, Benny (Seth Rogen). Il ragazzino osserva il cambiamento di paesaggio dalla superficie schermica del finestrino dell'auto, esattamente come il giovane Christian Bale in *Empire of the Sun* (*L'impero del sole,* 1987) osservava Shanghai dai vetri della *limousine* come si trattasse di uno *show* televisivo (Bittanti 2002: 182). Sammy decide di filmare il viaggio: la sorellina

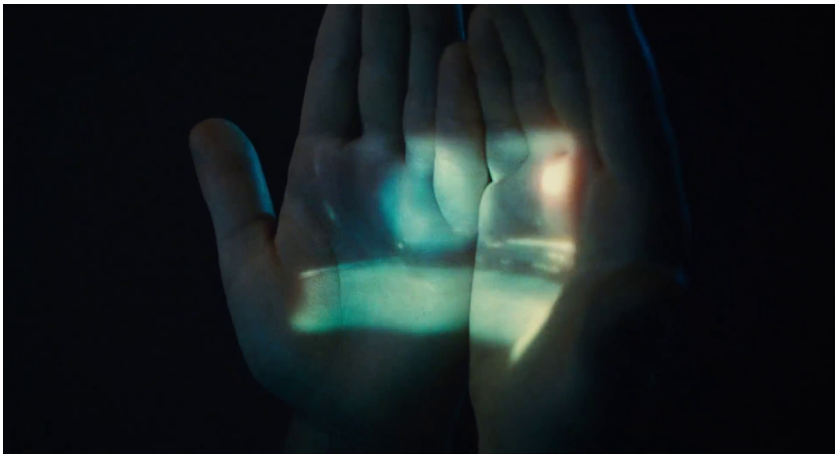


Fig. 8 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

gioca nel sedile posteriore e soffia sull'obbiettivo della cinepresa che si appanna. La camera è portatrice di un punto di vista soggettivo, non autonomo ma ancorato alla narrazione; vedremo che, nella sequenza finale, la macchina da presa guadagnerà la sua autonomia dal personaggio (ma non dal regista). A Phoenix si svolgerà una seconda scena in una sala cinematografica, dove Sammy guarderà *The Man who Shot Liberty Valance* (*L'uomo che uccise Liberty Valance*, Ford 1962). A seguito della visione, il protagonista troverà l'ispirazione per realizzare versioni amatoriali delle pellicole viste sul grande schermo: la sua prima opera sarà proprio un film di cowboy. Nella scena della proiezione del suo *western Gunsmog,* il montaggio ricostruisce la stessa spazialità delle sale cinematografiche viste in precedenza: prima un *frame* a tutto schermo del cortometraggio proiettato, poi una sua riduzione a sotto-immagine iscritta nello spazio della sala, *reaction shot* a cui, stavolta, si aggiungono i primi piani del giovane regista che monitora le reazioni del pubblico.

Mentre il protagonista è concentrato nel suo tentativo di controllo del mondo attraverso la creazione filmica, non si accorge che la sua realtà familiare si sta disgregando: a seguito della morte della propria madre, Mitzi entra in una crisi depressiva e intrattiene una relazione clandestina con Benny. La rivelazione del tradimento familiare passa attraverso le immagini e la divisibilità della superficie schermica: nell'inquadratura di apertura della sequenza, i due genitori sono separati dalla composizione

del *frame*. Mitzi appare come riflesso sulla superficie del pianoforte che sta suonando, Burt è fuori fuoco e confinato in un angolo dell'immagine, incorniciato dalla forma dello strumento musicale. La divisione in sezioni indipendenti ma relazionate sottolinea l'isolamento dei personaggi e la loro progressiva distanza sentimentale nonostante la vicinanza fisica. Le immagini di un filmino delle vacanze sveleranno a Sammy la verità. La scena della rivelazione è costruita scomponendo lo spazio: soggettive del protagonista che guarda la moviola sono alternate a immagini *full screen* dei fotogrammi alternati a campiture più distanti del ragazzo alla postazione di montaggio. L'occhio del giovane regista (e con lui l'obbiettivo) esplora le immagini in cerca di indizi: soffermandosi su piccoli dettagli zoomati, la pellicola rivela la sua grana e quindi anche la materialità che costituisce la sua dimensione di superficie. Un movimento di camera gira a 360 gradi intorno al personaggio nel momento in cui intuisce il segreto che la madre gli ha nascosto: l'evoluzione della macchina da presa farebbe presumere una resa unitaria dello spazio circostante e una integrità assoluta dell'immagine ma Spielberg riesce a generare, anche in questo caso, inserzioni frattali sia includendo nel *frame* la pellicola in moviola sia attraversando una lente d'ingrandimento che crea una sotto-immagine con il volto del protagonista deformato dal vetro, analogia del suo spaesamento e della sua perdita di punti di riferimento. Dopo il trauma vissuto durante la proiezione del film di DeMille, il cinema dispiega ancora la sua forza rivelando verità che sarebbe meglio restino celate nei confini dell'immagine stessa. Il processo di formazione di Sammy passa quindi ancora una volta per un 'tradimento' da parte dell'immagine filmica che, non più rifugio dal mondo esterno, si fa origine di un sapere indesiderato di cui il soggetto si dovrà dolorosamente fare carico. Anche in questo tragico frangente, la riaffermazione della forza veritativa delle immagini e la loro affidabilità è ribadita; questa scena, pur partendo da premesse narrativi simili a *Blow-Up* (Antonioni 1966), si distanzia fortemente da quest'ultimo per quanto riguarda gli esiti concettuali. Se Elsaesser e Hagener hanno definito il film di Antonioni una «radicale messa in discussione dello status ontologico del referente reale» (Elsaesser; Hagener 2009: 78), Spielberg al contrario non mette in dubbio la veridicità delle informazioni 'contenute' nel filmino, anzi la loro forza colpisce come un pugno il giovane protagonista, svelandogli quanto la madre gli aveva taciuto.

Lo stato di *shock* si replica quando il ragazzo proietta a Mitzi il filmino rivelatore: lo sguardo della madre è inquadrato con una *Spielberg Face* enfatizzando la luce riflessa nei suoi occhi; un bagliore che, a sua volta,

Fig. 9 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

svela una verità nascosta. Il protagonista sceglierà di non rendere pubblico il tradimento della madre, escludendo la sequenza dal montaggio finale. L'apparenza di controllo del reale, attraverso la fase di montaggio e l'elisione delle parti dolorose, però non riesce a fermare la disgregazione familiare: i Fabelman si trasferiscono in California allontanandosi da Benny il quale, prima della partenza, regala a Sammy una camera semi-professionale. Il protagonista, a causa della sofferenza che la rivelazione gli ha causato, ha rinunciato alla sua vocazione registica; solo Mitzi continua a guardare i filmati in cui è eternata l'immagine dell'amante. La rinuncia al *film-making* comporta per Samuel un ulteriore smarrimento nella/della realtà: il rapporto con i genitori si sta sfaldando sempre di più, a scuola è vittima di bullismo e la madre comincia ad andare in terapia. In questo contesto di disperazione, sarà un'immagine proiettata su un muro a ricordare al protagonista che il cinema è l'unico modo per avere la meglio sulla complessità del mondo: a letto, il ragazzo osserva l'ombra della finestra bagnata dalla pioggia su cui lui decide si sovrapporre anche quella della sua mano. Questa scena riprende l'approccio tattile dell'*incipit* di *Persona* marcando una transizione dal desiderio di possedere le immagini fruite a quello di produrle: il protagonista sente in questo momento la necessità di imbracciare la cinepresa.

Il rapporto di Sammy con la realtà esterna ormai è maturo, il suo percorso di formazione è completo: ridurre il mondo a immagine garantisce una via di sopravvivenza al caos. Nel salotto di casa, i genitori annunciano

Fig. 10 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

la loro definiva separazione; il protagonista riesce ad astrarsi e fantastica di filmare la scena: il doloroso momento, da esperienza vissuta, diventa materiale visivo e narrativo. Il ragazzo crea un doppio di sé stesso che non è partecipe del mondo ma ne è testimone e regista. Spielberg mostra la sequenza attraverso il riflesso in uno specchio, operando un *re-framing* di ambiente e personaggi che gli permette di fare quello che Sammy tenta di fare nella sua proiezione onirica: controllare il trauma attraverso la creazione di immagini. La sequenza termina con un primissimo piano del protagonista nei cui occhi si riflette la scena familiare. La tematica del controllo riemerge in un momento successivo: Samuel si scontra con Logan (Sam Rechner), il ragazzo che lo vessava per la sua origine ebraica. In segno di riappacificazione, il bullo offre della marijuana al protagonista sostenendo che la droga gli avrebbe rivelato che la realtà è fuori controllo e che l'essere umano non può essere ritenuto responsabile per questo caos, venendo così a patti con l'incontrollabilità del mondo. Sammy rifiuta sostenendo che nella sua mente è tutto già fuori controllo; Spielberg esplicita come la 'magnifica ossessione' del cinema nasca proprio da questo desiderio di dominare il disordine interiore.

La scena conclusiva del film mostra l'incontro del protagonista con colui è lui il generatore di immagini 'per eccellenza': John Ford (David Lynch). Le immagini sono centrali in questa sequenza, in quanto l'aspirante *film-maker* e il vecchio maestro commentano alcuni dipinti a tema western appesi nell'ufficio del regista: i quadri mostrano nativi

Fig. 11 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

americani e cowboy stagliarsi sugli orizzonti del West nordamericano. Le tele sfondano la superficie della parete dandole la profondità del grande *landscape* della Monument Valley, richiamando così i *frame* dei film fordiani. La conversazione tra i due verte su come in-quadrare il paesaggio: Ford insegna a Sammy che un'immagine è interessante solo quando la linea dell'orizzonte è posta nel limite inferiore o superiore del quadro. Il consiglio del Maestro spiega come racchiudere al meglio la vastità del reale nei limiti di un obbiettivo ed è proprio l'obbiettivo a diventare il protagonista autonomo dell'ultima scena. Sammy, dopo l'incontro con il suo idolo, cammina verso l'orizzonte, addentrandosi negli stabilimenti di Hollywood. La figura umana si allontana dalla macchina da presa, disposta al centro della scena con la linea dell'orizzonte che taglia esattamente a metà l'immagine; l'obbiettivo, goffamente, si riposiziona inquadrando il cielo e allineando la superfice terrestre con il limite inferiore dell'inquadratura. Spielberg segue il consiglio di Ford, dando alla cinepresa un'autonomia di movimento rispetto alla narrazione, insolita per il cinema del regista: negli *home movies* di Sammy il punto di vista della camera guadagnava la totalità dello schermo ma si trattava dell'adozione di un posizionamento diegetico; in *Saving Private Ryan,* l'obbiettivo si copriva del sangue dei soldati massacrati rivelando la natura auto-riflessiva della messa in scena che equiparava l'operatore a un personaggio per aumentare l'immersività della ricostruzione dello sbarco, rimanendo tuttavia legata ai bisogni espressivi e comunicativi dello *story-telling*. Nel finale di *The Fabelmans*

lo svelamento dell'autonomia ontologica della macchina da presa non soddisfa nessuna necessità narrativa, se non quella di ribadire che tutto ciò a cui abbiamo assistito (quindi la stessa condizione di esistenza del 'reale') è un'immagine, un frammento parziale i cui confini sono definiti da scelte di posizionamento registiche. La nostra conoscenza del mondo dipende perciò da questo in-quadramento, da un frazionamento del reale.

3 Conclusioni

Il presente saggio, attraverso una serie di premesse teoriche e un'analisi dettagliata di *The Fabelmans*, ha voluto dimostrare come una caratteristica peculiare della messa in scena di Steven Spielberg, il frazionamento del fotogramma principale in sotto-immagini, non sia solamente un vezzo registico o un espediente per manipolare l'intensità narrativa ma sia un elemento consustanziale di un percorso di ripensamento sulle possibilità dell'immagine. Pur conscio della fallacità e finanche dell'illusorietà di tali pretese, il regista considera la riduzione a immagine come solo strumento per la com-prensione della vastità del reale, vastità altrimenti destinata a sfuggire ad altri tentativi di dominio dell'essere umano, come sintetizzato da quel racconto morale sulla *hybris* che è *Jurassic Park* (1993).

A partire da questa considerazione sul potere conoscitivo dell'immagine, Spielberg può pertanto essere etichettato come autore post-classico nell'accezione che Elsaesser e Buckland danno di questo concetto, cioè come evoluzione "eccessiva" e "riflessiva" della classicità hollywoodiana e con essa in costante dialogo (2010: 330). Il cinema del regista è "eccessivo" dal momento in cui, all'interno di coordinate classiche, ne eccede la misura sul piano della composizione dell'inquadratura (frazionandone la superficie) e sul piano teorico, in quanto garantisce all'immagine non solo un valore di enunciazione narrativa ma di vero e proprio strumento epistemologico. È grazie a questa preminenza che la filmografia spielberghiana, ancorata al piacere del racconto e alla sua resa emotiva, trova una dimensione "riflessiva" che principia e termina nella dichiarazione del primato dell'immagine e dell'atto del guardare. La scena finale di *The Fabelmans* esplicita il posizionamento di Spielberg come figura intermedia tra diverse concezioni del cinema: il ruolo di John Ford, regista-emblema della classicità, è affidato a David Lynch, regista-emblema della postmodernità. La mediazione tra due prospettive opposte sulla natura dell'immagine è condensata nella corporalità di Lynch, certificando gli

attributi della post-classicità, l'eccessività e la riflessività: l'*embodiment* lynchiano eccede la dimensione di mera performance attoriale, facendosi interpretazione di una posizione teorica e costituendosi come il punto di arrivo di una elaborazione consapevole sull'essenza del cinema. La scelta di *casting* del 'mito' Ford esplicita la fascinazione di Spielberg per il cinema del regista di *Mulholland Drive* (2001), nonostante le evidenti difformità di esiti teoretici tra i *film-maker*.

La scena finale di *The Fabelmans* permette una comparazione teorica tra i due e le diverse conclusioni a cui giungono circa le possibilità epistemologiche dell'immagine. Lynch ha fondato la sua filmografia sul proposito di sondare i confini del fotogramma (Michalsky 2006: 405), considerando la superficie schermica come una finestra o una porta di accesso verso altri mondi. Attraverso la dichiarazione della materialità e della medialità dell'immagine cinematografica, il regista ha considerato quest'ultima come garante di una conoscenza sensibile, polisemica e ineffabile (Ugolotti 2022) che demistifica l'illusione di controllo sul reale (Elsaesser, Buckland 2001: 198). Mentre il post-modernismo lynchiano svela la vacuità di tutte le pretese di dominio conoscitivo sul mondo, il post-classicismo eccedente e riflessivo dell'autore di *The Fabelmans* propone una posizione opposta. A seguito della riflessione teorica contenuta nella sua opera autobiografica e attraverso l'organizzazione narrativa di un *bildungsroman*, Spielberg individua nel *metteur-en-scène*, grazie alla sua capacità di traduzione in immagine della molteplicità dell'esistente, l'unica figura che può reggere allo scontro con l'Alterità. Il tentativo di controllo del reale può avvenire solo nel momento in cui il mondo viene com-preso in quanto deposito infinito di immagini contemplabili (quindi inquadrate) e condivise (proiettate/riflesse). Diversi studiosi hanno interpretato il cinema del regista come un allargamento della percezione (Bertetto 2019: 7) o dei confini del visibile, che addirittura si svincola dal referente reale grazie all'approdo al digitale (Elsaesser, Buckland 2010: 247; Persico 2019); sono proprio queste tensioni verso l'ampliamento delle possibilità del mezzo cinematografico a certificare il desiderio di una maggiore capacità di controllo sull'esistente attraverso la sua riduzione ad immagine. Questa elaborazione ha attraversato l'intera filmografia di Spielberg, passando per momenti confermativi e messe in crisi delle certezze raggiunte, e ha visto come suo punto d'arrivo proprio *The Fabelmans*. In questo film tale rete discorsiva è esplicitata e piegata all'auto-narrazione, espressione di una necessità di contenere il proprio vissuto all'interno di un *frame* per tentare di dominarlo e di renderlo fruibile dallo spettatore. Il percorso

verso il controllo del caos mediante l'immagine cinematografica, come si è visto, alterna fasi di godimento ad altre di dolore e sconcerto, ma sono la compiutezza di questo percorso e l'entusiasmo cinefilo che permettono al regista di superare ogni messa in discussione dello statuto dell'immagine e ad attribuirgli il ruolo conoscitivo, e finanche salvifico, che questo film gli attribuisce. Se l'immagine di Lynch è immagine aperta e, in quest'apertura, svela un potenziale illimitato fino alla vertigine post-moderna, l'immagine accogliente e risolta di Spielberg si risolve in strumento di supporto della complessità del soggetto.

Per un regista che identifica l'atto della propria nascita con un'esperienza di visione cinematografica, che si è definito come "nato con una cinepresa incollata agli occhi" (Cavina; La Polla 1995: 68), che si è nutrito di film e ha costellato le sue opere di omaggi alle sue fonti di ispirazione, il rapporto con il reale si qualifica primariamente come un rapporto di contemplazione di un immenso deposito di immagini di cui il mondo rappresenta, al medesimo tempo, anche una sterminata superficie di proiezione.

Note

1 Nel resto del testo, visto l'ampio riferimento dell'autore del saggio alla filmografia di Steven Spielberg, il nome del regista non verrà reiterato in relazione a ciascun titolo della sua opera. Si specificherà, piuttosto, quando i film citati sono diretti da altri cineasti, NdR.

2 Si ritiene necessario precisare che l'uso dei termini 'frattale' e 'frattalità', come adoperati nel seguente saggio, è limitato ad esplicitare metaforicamente la proprietà dell'immagine cinematografica di essere regolarmente frazionabile all'interno dei suoi stessi confini. L'utilizzo di questi termini sarà pertanto circoscritto alla sua mera radice etimologica latina, *fractus* cioè spezzato, senza addentrarsi in ulteriori derivazioni teoretiche. L'adozione di questa terminologia è a puri fini euristici e per favorire la comprensibilità del discorso; si intende pertanto volontariamente tralasciare in questa sede le implicazioni matematico-geometriche, filosofiche, mediali e le precedenti ma sporadiche incursioni del concetto di 'frattalità' nei *Film studies*. Per comprendere le numerose complessità che il termine comporta, mi limito a rimandare al testo del matematico che ne introdusse la formulazione, Benoit Mandelbrot (1975).

3 Anche riguardo il termine 'dispositivo', caricato di numerose sfumature e significazioni a seconda del paradigma di riferimento, occorre porre in apertura una disambiguazione d'utilizzo. Perlopiù esso verrà adoperato

associato a una pratica o una risorsa di enunciazione cinematografica, cioè come sinonimo di 'congegno' (*device*) pratico e/o retorico finalizzato a un 'obbiettivo funzionale'. Con la formulazione di 'dispositivo cinematografico' si intenderà invece il cinema hollywoodiano come "insieme di apparecchiature tecnologiche (il cinema come 'apparato di base' composto da meccanismi e ambienti di registrazione, sviluppo, proiezione, distribuzione e archiviazione e, in ultimo, dagli spettatori stessi) sia da un insieme di tecniche o proprietà in grado di posizione gli spettatori all'interno di un quadro fenomenologico-simbolico chiamato, appunto 'situazione cinema'". (Gatti 2019: 9-10). Rimando al testo di provenienza della citazione per ulteriori approfondimenti sul tema.

4 Necessario è sottolineare che quando si adopereranno i termini 'reale' e 'mondo', questi non verranno utilizzati secondo una prospettiva che sottintenda un rapporto non mediato tra film e realtà dei fenomeni. Al contrario, Spielberg è ben conscio della natura artificiale e finzionale del cinema, perciò l'utilizzo di tale terminologia considera quanto impresso sulla pellicola non come diretta e non manipolata registrazione del fenomenico, ma come artificiosa ricostruzione finalizzata alla creazione di un discorso sullo stesso, sostanziata dal rapporto di *suspension of disbelief* tra film e spettatore. In questa sede, insomma, 'reale' e 'mondo' saranno riferiti esclusivamente all'universo della diegesi. Per una esposizione delle posizioni 'realiste' e 'formaliste' nella storia delle teorie del cinema cfr. Elsaesser; Hagener 2009: VII-XI.

5 La traduzione di questo passaggio è a cura dell'autore dell'articolo.

6 Per una teoria che superi il paradigma oculocentrico e consideri l'esperienza del film come commistione tra comprensione intellettuale e componente corporea, mi limito a rimandare ai fondamentali Shaviro (1993) e Sobchack (2004).

7 Nella scena del film di Bergman in questione, dopo un montaggio che enfatizza la materialità del cinema, un bambino abbandona la lettura di un testo scritto ipnotizzato da un'immagine di un viso femminile proiettata su un muro. Il giovane sente la necessità di avere una connessione sensoriale con essa attraverso il tocco.

Bibliografia

Alberione, Ezio (2002), "Figure e discorso: il sistema retorico del cinema spielberghiano", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 19-28.

Barnabé, Luca (2002), "Frammenti del grande codice. L'anima ebraica di Steven Spielberg", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 29-40.

Bertetto, Paolo (2019), "Presentazione", *Steven Spielberg,* ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 7-8.

Bittanti, Matteo (2002), "L'impero del sole: il confine tra gioco e vita. L'interfaccia sogno-realtà", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 175-183.

Bruno, Giuliana (2014), *Surface. Matter of Aesthetics, Materiality and Media*, London, The University of Chicago Press; trad. it *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Monza, Johan & Levi, 2016.

Canadé, Alessandro (2023), "Per un paesaggio cinematografico: Giuseppe De Santis", *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, eds. R. De Gaetano, B. Roberti, N. Tucci, Cosenza, Pellegrini: 115-120.

Cabrera, Julio (2000), *Da Aristotele a Spielberg: capire la filosofia attraverso i film*, Milano, Mondadori.

Cavina, Maria Teresa, La Polla, Franco, eds. (1995), *Spielberg su Spielberg*, Torino, Lindau.

Columbo, Matteo (2022), "Tra paura e desiderio: ritratto di un cineamatore", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 51-62.

Cohen, Clélia (2010), *Steven Spielberg*, Paris, Cahiers du Cinéma.

Di Donato, Mauro (2019), "*Ready Player One*", *Steven Spielberg,* ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 135-151.

Elsaesser, Thomas (2019), "*Schindler's List*", *Steven Spielberg,* ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 90-101.

Elsaesser, Thomas; Buckland, Warren (2010), *Studying Contemporary American Film*, London, Arnold, 2002; trad.it. *Teoria e analisi del film americano contemporaneo,* Milano, Bietti.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2009), *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag GmbH, 2007; trad. it. *Teoria del film: un'introduzione*, Torino, Einaudi.

Friedman, Lester D. (2006), *Citizen Spielberg*, Chicago-Urbana, University of Illinois Press.

Garofalo, Damiano (2019), "*Munich*", *Steven Spielberg,* ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 118-134.

Gatti, Giuseppe (2019), *Dispositivo. Un'archeologia della mente e dei media*, Roma, Roma TrE-Press.

La Polla, Franco (1982), *Steven Spielberg*, Firenze, La Nuova Italia.

Lasagna, Roberto (1994), *Manuale di sopravvivenza nel cinema di Steven Spielberg,* Roma-Salerno, Rispostes.

Mairata, James (2018), *Steven Spielberg's Style by Stealth*, London, Palgrave Macmillan.

Mandelbrot, Benoit (1975), *Les objects fractals: forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion.

Martin, Adrian (1992), "*Mise en scene* is dead, or the expressive, the excessive, the technical and the stylish", *Continuum*, 5, 2: 87-140.

Masciullo, Pietro (2019), "*Minority Report*", *Steven Spielberg,* ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 103-116.

Mereghetti, Paolo (1993), "Prefazione", *Steven Spielberg*, eds. G. Fiorini Rosa, M. Sesti, Roma, Dino Audino Editore: 3-6.

Michalsky, Tanja (2006), "David Lynch: *Lost Highway*, Ein Filmischer Beitrag zur Medientheorie"*, Das bewegte Bild: Film und Kunst,* ed. T. Hensel, K. Krüger, T. Michalsky, München, Wilhem Fink Verlag: 397-418.

Morin, Edgar (2016), *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Milano, Raffaello Cortina.

Morris, Nigel (2019), "*E.T.*", *Steven Spielberg,* ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 58-72.

Persico, Davide (2019), "*Jurassic Park*", *Steven Spielberg,* ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 73-87.

Resmini, Mauro (2014), *Steven Spielberg*, Milano, Il castoro cinema.

Shaviro, Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkley, University of California Press.

Strauven, Wanda (2021), *Touchscreen Archaeology. Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, Lüneburg, meson press.

Ugolotti, Carlo (2022), "*Mulholland Drive*: ovvero della distruzione dello statuto d'autorità dell'immagine", *We don't stop here: 20 anni di* Mulholland Drive, ed. F. Lonati, Verona, QuiEdit: 13-38.

Venco, Elisa (2002), "Cinefi(g)li: strategie della relazione del cinema di Spielberg con il suo pubblico", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 63-73.

Video-saggi

How Reflection Tells The Story, Dir. Nelsu Türkar e Sherimbek Zhunushev, 2017, https://vimeo.com/244675846, [27/10/2023].

The Spielberg Face, Dir. Kevin B. Lee, 2011, https://vimeo.com/199572277, [27/10/2023].

Filmografia

A.I. Artificial Intelligence (*A.I. Intelligenza Artificiale),* Dir. Steven Spielberg, USA, 2001.

Amistad, Dir. Steven Spielberg, USA, 1997.

The BGF (*Il GGG – Il grande gigante gentile)*, Dir. Steven Spielberg, USA, GBR, CA, 2016.

Blow-Up, Dir. Michelangelo Antonioni, ITA/GBR/USA, 1966

Close Encounters of the Third Kind (*Incontri ravvicinati del terzo tipo)*, Dir. Steven Spielberg, USA, 1977.

Empire of the Sun (*L'impero del sole*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1987.

The Fabelmans, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

The Greatest Show on Earth (*Il più grande spettacolo del mondo*) Dir. Cecil B. DeMille, USA, 1952.

Jaws (*Lo squalo),* Dir. Steven Spielberg, USA, 1975.

Jurassic Park, Dir. Steven Spielberg, USA, 1993.

The Last Train Wreck, Dir. Steven Spielberg, USA, 1957 [film amatoriale mai distribuito].

The Man who Shot Liberty Valance (*L'uomo che uccise Liberty Valance*), Dir. John Ford, USA, 1962.

Minority Report, Dir. Steven Spielberg, USA, 2002.

Mulholland Drive, Dir. David Lynch, USA/FR, 2001.

Persona, Dir. Ingmar Bergman, SE, 1966.

Raiders of the Lost Ark (*I predatori dell'arca perduta),* Dir. Steven Spielberg, USA, 1981.

Saving Private Ryan (*Salvate il soldato Ryan*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1998.

The Sugarland Express (*Sugarland Express*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1974.

West Side Story, Dir. Steven Spielberg, USA, 2021.

Carlo Ugolotti ha conseguito nel 2017 il titolo di dottore di ricerca in Storia presso l'Università di Torino, al momento sta svolgendo un secondo dottorato di ricerca in Cinema, fotografia e televisione presso l'Università di Parma. Collabora con l'Istituto storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Parma e, dal 2020 al 2022, è stato Postdoctoral fellow presso la Bibliotheca Hertziana-Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte a Roma. Si occupa del rapporto tra cinema e società, tra storia e immaginario e tra cinema e spazio urbano, con un particolare focus sugli Stati Uniti e l'Italia. Tra le sue pubblicazioni: *La Giungla d'asfalto. L'influenza della mitologia populista antiurbana nel crime film hollywoodiano (1905-1929)*, in V. Coladonato, A. Sangiovanni (a cura di), *Cinema e populismo. Modelli e immaginari di una categoria politica* (Rubbettino, Soveria Mannelli [CZ], 2019); *Il campo PG122: una storia di cinema e prigionieri*, in M. Minardi (ed.), *Prigionieri in Italia: Militari alleati e campi di prigionia (1940-1945)* (MUP, Parma 2021); *Mulholland Drive: ovvero della distruzione dello statuto d'autorità dell'immagine* in Franco Lonati (ed.), *"We don't stop here": 20 anni di Mulholland Drive* (QuiEdit, Verona, 2022). | Carlo Ugolotti (Parma, 1987) holds a Ph.D. in History from the University of Turin (2017); he is currently pursuing a Ph.D. in Cinema, Photography and Television at the University of Parma and he is post-doctoral researcher at the Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea. From 2020 to 2022, he was Post-doctoral Fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for the History of Art (Rome). His main fields of research are the relationship between Cinema and History and that between Society and Popular Imagination, especially concerning Italian and American contexts. Among his publications: *La Giungla d'asfalto. L'influenza della mitologia populista antiurbana nel crime film hollywoodiano (1905-1929)*, in V. Coladonato, A. Sangiovanni (a cura di), *Cinema e populismo. Modelli e immaginari di una categoria politica* (Rubbettino, Soveria Mannelli [CZ], 2019); *Il campo PG122: una storia di cinema e prigionieri*, in M. Minardi (ed.), *Prigionieri in Italia: Militari alleati e campi di prigionia (1940-1945)* (MUP, Parma 2021); *Mulholland Drive: ovvero della distruzione dello statuto d'autorità dell'immagine* in Franco Lonati (ed.), *"We don't stop here": 20 anni di Mulholland Drive* (QuiEdit, Verona, 2022).

Associazione Sigismondo Malatesta