

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

5/2021



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

5/2021



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

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

Associazione Sigismondo Malatesta

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

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

Electronic ISSN 2611-3309

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezione *Varia* 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>.

Direttrice | Director

FLAVIA GHERARDI

Università di Napoli Federico II

Comitato scientifico | Scientific committee

PAOLO AMALFITANO

Università di Napoli "L'Orientale"

SILVIA CARANDINI

Sapienza Università di Roma

FRANCO D'INTINO

Sapienza Università di Roma

FRANCESCO FIORENTINO

Università di Bari "Aldo Moro"

ANTONIO GARGANO

Università di Napoli Federico II

ANDRÉ GUYAUX

Université Paris Paris IV - Sorbonne

LORETTA INNOCENTI

Università di Venezia Ca' Foscari

GIOACCHINO LANZA TOMASI

Università di Palermo

ANDREINA LAVAGETTO

Università di Venezia Ca' Foscari

STEPHEN ORGEL

Stanford University

JOSÉ SASPORTES

Universidade de Lisboa

FRANCISCO RICO MANRIQUE

Universitat Autònoma de Barcelona

THOMAS PAVEL

University of Chicago

PAOLO TORTONESE

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

SEGIO ZATTI

Università di Pisa

Comitato di redazione | Editorial board

SUSANNA ALESSANDRELLI

Università di Perugia

ANNAMARIA COREA

Sapienza Università di Roma

VINCENZO DE SANTIS

Università di Salerno

ANGELA DI BENEDETTO

Università di Foggia

CARMEN GALLO

Sapienza Università di Roma

IACOPO LEONI

Università di Napoli "L'Orientale"

LORENZO MARMO

Universitas Mercatorum

ALDO ROMA

Sapienza Università di Roma

GENNARO SCHIANO

Università di Napoli Federico II

SAVINA STEVANATO

Università Roma Tre

VALENTINA STURLI

Università di Padova

Segreteria di redazione | Editorial secretariat

VALENTINA STURLI

Università di Padova

INDICE | TABLE OF CONTENTS

SEZIONE MONOGRAFICA

Evento storico, trauma collettivo e spazialità nella letteratura e nelle arti contemporanee

a cura di Gennaro Schiano

Gennaro Schiano, <i>Introduzione</i>	13
Mimmo Cangiano, <i>Case, caserme, cimiteri e birrerie. Lo spazio fuor-di-trincea nella letteratura della Grande Guerra</i>	25
Ida Grasso, <i>Nei campi sterili della Storia. La poesia spagnola di fronte alla catastrofe</i>	47
Bernardo De Luca, <i>Ricognizioni. Luoghi (e fantasmi) del trauma in Ventisei di Vittorio Sereni</i>	73
Andrea Suverato, <i>"Je suis partout": Stalingrado, Berlino e altri luoghi infestati in Les Bienveillantes</i>	97
Fabrizio Maria Spinelli, <i>"In the second person plural": Climate Change, romanzo e poesia in 10:04 di Ben Lerner</i>	115
Benedetta Bronzini, <i>Topografie sonore. Composizione e spazialità della memoria nell'opera di Roberto Paci Dalò</i>	141
Silvia De Min, <i>La parola al cospetto della morte: il trattamento dell'eredità traumatica nell'Orestea di Anagor</i>	165
Ilaria Bianco, <i>La città come spazio della stratificazione del trauma nelle rappresentazioni del post-Katrina di Spike Lee e David Simon</i>	191
Samuel Antichi, <i>This should be the place. Ri-disegnare il trauma-scape nel cinema documentario post-traumatico</i>	215

VARIA

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

- Niccolò Amelii, *Viaggio al centro delle cose. Forme, luoghi ed esperienze della metropoli moderna come principio stilistico in Manhattan* Transfer di John Dos Passos 233
- Anna Belozorovich, *Un corpo plasmabile: Il ragazzo di guttaperca di Dmitrij Grigorovič tra trasposizioni e adattamenti* 261
- Angela Di Benedetto, *L'amara ebbrezza della fine. Lettura di Point de l'endemain* 287
- Valerio Di Paola, *Neverending Story: la seduzione del déjà-vu nella serialità televisiva contemporanea* 303
- Matilde Esposito, *L'“errante pellegrina”. Maddalena Signorini Pelzet sulle scene teatrali dell'Italia di primo Ottocento* 323
- Alessandro Metlica, *La macchina mitologica della venezianità. Retorica barocca e imperialismo fascista* 343
- Enrico Palma, *Pavese e Proust. Due sciamani del Tempo* 371
- Cristiano Ragni, *“I have decreed not to sing in my cage”. Melancholy at Court from Castiglione to Shakespeare's Much Ado About Nothing* 395
- Federica Rocchi, *“Noch den ewigen Juden' drauf...”. Johann Nestroy e l'ebreo errante* 413

INTERVISTE

- Gennaro Schiano, *Intervista a Daniele Giglioli* 439

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di Susanna Alessandrelli e Vincenzo De Santis

- Peter Brooks, *L'ultima lettura di Freud, o patologia della vita sociale* 451
- Fausto Malcovati, *Stalin follies. Un esempio di musical sovietico* 469

SCENARI

a cura di Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

- Giuseppe Gatti, *Plenitudine visuale: note di cultura visuale nel congegno 'salva progressi' di Rick & Morty* 493
- Mirko Mondillo — Claudio de Majo, *Between Cultural Essence and Stereotype: a Visual Analysis of Childish Gambino's This is America* 523
- Chiara Pasanisi, *Un "gioco di specchi". Il metodo Catalanotti di Andrea Camilleri e il teatro nel romanzo* 551

DISCUSSIONI

Mara Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, Roma-Bari, Laterza, 2020

a cura di Vincenzo De Santis

- Pierre Frantz, *Voltaire contre Shakespeare. Un paradoxe de l'histoire du théâtre* 575
- Massimo Bacigalupo, *Voltaire teatrante e polemista alle soglie del moderno* 578
- Mara Fazio, *Raccontare un dettaglio della vita di Voltaire* 584

***Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, a cura di Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza, Lorenzo Marchese, Bologna, il Mulino, 2020**

a cura di Lorenzo Marmo

- Elisabetta Abignente, *Transmedialità, autorialità, nuovi media. Alcune considerazioni su Oltre l'adattamento?* 587
- Lorenzo Marmo, *Investigare il prisma. A proposito di Oltre l'adattamento?* 601

SEZIONE MONOGRAFICA

*Evento storico, trauma collettivo e spazialità
nella letteratura e nelle arti contemporanee*

a cura di Gennaro Schiano

GENNARO SCHIANO

Introduzione

Su quel terreno desolato fra l'area di smistamento della Gare d'Austerlitz e il Pont Tolbiac, su cui oggi sorge questa biblioteca, c'era fra l'altro sino alla fine della guerra un grande deposito nel quale i Tedeschi ammassavano i beni sottratti nelle case degli Ebrei di Parigi.

[...] Gli oggetti di maggior valore, come è naturale, non furono mandati a casaccio nelle città bombardate; dove siano finiti, oggi non interessa più a nessuno, e, del resto, l'intera storia è sepolta, nel vero e proprio senso del termine, sotto le fondamenta della Grande Bibliothèque del nostro faraonico presidente, concluse Lemoine. Laggiù, sulle promenades deserte si spegneva l'ultimo bagliore. Le cime del boschetto di pini, che dall'alto facevano pensare a un tappeto di muschio verde, non erano ormai che un uniforme quadrilatero nero. Ci attardammo ancora un poco in silenzio sul belvedere, disse Austerlitz, a guardare la città che adesso sfavillava nel suo splendore di luci (Sebald, ed. 2002: 298 e 305).

Tra le pagine conclusive di *Austerlitz* il protagonista del romanzo prosegue il lavoro di scavo sul suo passato nelle

sale della nuova Biblioteca Nazionale di Parigi. La deludente esperienza di Jacques Austerlitz tra le moquette color ruggine dell'imponente edificio consente a Sebald di riflettere sulla controversa architettura della Mitterrand e sulla sua straniante organizzazione¹. Riprendendo alcune delle questioni emerse dal lungo e articolato dibattito provocato dal progetto di Dominique Perrault – durante e dopo la sua realizzazione nella zona est della città –, l'autore tesse un ragionamento più complesso sulla memoria, sull'archiviazione del sapere e sui luoghi adibiti a tale conservazione. Non è difficile, difatti, leggere nella corrosiva descrizione delle logistiche escludenti della BNF una critica manifesta alle pratiche di catalogazione del sapere nel mondo contemporaneo: quella che dovrebbe essere la "banca dati del nostro intero patrimonio scritto" si rivela inutilizzabile; al trionfo della razionalità sontuosa e vitrea della struttura della biblioteca, al suo progetto "assoluto", "onnicomprensivo", di catalogazione, corrisponde la "disfunzione cronica", il "progressivo atrofizzarsi" della capacità mnemonica.

A potenziare la densità del discorso di Sebald contribuisce il passato dei luoghi su cui sorgono le quattro torri e la spianata lignea della Mitterrand: uno dei più grandi depositi della cultura europea è stato costruito infatti su quello che durante l'occupazione nazista era un sito di archiviazione e stoccaggio delle opere d'arte sottratte alla popolazione ebraica e inviate in Germania. Il progetto della biblioteca e le sue opinabili simbologie architettoniche dovevano invero redimere quei luoghi di barbarie e divenire, secondo le parole dello stesso Perrault, l'atto fondatore dell'est parigino, con i quattro monumentali libri aperti (le torri) a segnalare nel *landscape* cittadino lo spazio della cultura e della memoria proprio lì dove quella cultura e quella memoria erano state oltraggiate dalla storia. Eppure, ricalcando i toni delle critiche più feroci rivolte al progetto e alla sua realizzazione e, in qualche modo, le riflessioni foucaultiane

sui luoghi di conservazione del sapere come strumenti di potere, Sebald traccia una continuità paradossale tra le dinamiche detentive dell'antico archivio nazista e le logistiche blindate della nuova biblioteca: allo stesso modo di quell'archivio, la BNF imprigiona la cultura più che conservarla, induce alla rimozione più che alla memoria. La biblioteca, che all'imbrunire appare emblematicamente come un uniforme quadrilatero nero, non sembra custodire la storia bensì seppellirla: "farla finita con tutto quanto abbia ancora un nesso vitale con il passato".

Il sintetico riferimento ad uno dei passi più straordinari di *Austerlitz* oltre a provare a colmare in minima parte una lacuna colpevole del pur ampio e variegato canone ricavabile dai contributi di questa sezione monografica, fornisce una chiave di lettura paradigmatica dell'oggetto di studio delle pagine che seguono. Se la ricerca ossessiva delle tracce del passato è una delle linee più affascinanti della narrativa di Sebald, l'affondo sui nuovi edifici della Biblioteca Nazionale di Francia mostra quanto la riflessione sui luoghi, sui valori e sui significati che questi esprimono e veicolano nel tempo, sia un campo privilegiato per osservare gli eventi nodali della storia e i loro effetti di corta e lunga durata.

L'immagine tragicamente paradossale di una biblioteca all'avanguardia che riproduce le pratiche di conservazione del sapere di un archivio criminale mostra quanto l'attribuzione di senso di determinati luoghi e della loro storia comporti un cortocircuito costante tra passato e presente, tra i discorsi che ne veicolano i significati nel tempo, tra le dinamiche traumatiche che li hanno segnati prima e quelle che, in modo latente, li caratterizzano poi.

L'obiettivo di sondare la relazione tra spazio, storia e trauma, ovvero la rappresentazione dei luoghi come portatori delle tracce dei traumi della storia contemporanea muove

da una prospettiva simile allo scavo di Sebald: nelle differenti spazialità messe in scena dalle opere analizzate sarà possibile leggere frammenti compositi di alcuni degli eventi traumatici che hanno caratterizzato la storia contemporanea, dalla Prima guerra mondiale alle catastrofi di origine naturale degli anni Duemila.

In tempi più e meno recenti, le fondamenta teoriche dello *Spatial Turn* hanno influenzato la riflessione sullo spazio e sui codici di rappresentazione dei luoghi. Da prospettive e metodi compositi, le scienze umane hanno tessuto un dibattito articolato che ha ridiscusso le configurazioni dello spazio nelle differenti arti e ha, al contempo, problematizzato il rapporto tra luoghi e uomini, tra territorio e azione umana, tra geografia e storia. Non più sfondo mobile o immobile della narrazione, i luoghi sono interrogati quali testimoni fecondi di archeologie di sapere e geologie culturali, quali preziosi negativi fotografici di memorie individuali e collettive.

Se gli spazi intrattengono un rapporto privilegiato con la memoria e i ricordi del mondo uscito dai campi di concentramento sono segnati dal trauma, gli studi di Patrizia Violi e Matteo Giancotti sono tornati a indagare i luoghi partendo proprio dalla relazione complessa con la memoria e col trauma.

In *Paesaggi della memoria* (2014), Violi mette in luce, attraverso i ferri del mestiere della semiologia, le implicazioni politiche e culturali del discorso memorialistico elaborato dai cosiddetti “siti del trauma”, mostrando come la narrazione delle tracce e delle testimonianze del passato traumatico possa rendere leggibili e interpretare nel tempo i valori simbolici iscritti in determinati luoghi. In *Paesaggi del trauma* (2017), partendo dalla lezione di Simmel, Giancotti analizza le implicazioni retoriche e narratologiche di un paesaggio traumatizzato come quello

raffigurato dalle narrazioni sui campi di battaglia della Grande Guerra e sui territori della Resistenza.

Entrambi i saggi scandagliano – mettendoli opportunamente in discussione – alcuni dei presupposti teorici più fecondi dei *Trauma Studies* che, dalle ricerche pionieristiche di Cathy Caruth e della “scuola di Yale”, hanno incrociato ipotesi letterarie e analisi psicoanalitiche. Se il lascito del campo di studi che maggiormente ha indagato il trauma nell’ultimo trentennio è quello di considerare un disturbo psichico come chiave di lettura della contemporaneità partendo dal “trauma per antonomasia, l’Olocausto”, Violi e Giancotti mostrano che la riflessione sul trauma include livelli interpretativi complessi ed eterogenei che non sono sempre legati alle fenomenologie psichiche o che almeno non lo sono esclusivamente. Questa l’istanza profonda da cui muove anche l’affondo monografico qui proposto. Le memorie collettive del trauma, i valori differenti che queste veicolano nel tempo, le coordinate sociali e culturali dei discorsi pubblici sul trauma, ci raccontano, ad esempio, idee di mondo che vanno al di là della riconfigurazione di un equilibrio sconvolto e ossessivamente ricordato, ripetuto o rielaborato; ci dicono in che modo le società pensano al trauma e in che forma o attraverso quali dispositivi culturali lo raccontano.

Da questa prospettiva, i luoghi assumono una valenza significativa non solo in quanto testimoni “naturalisti” o in quanto filtro affidabile di rappresentazione del trauma attraverso la sua spazializzazione, ma soprattutto in quanto *Paesaggi contaminati*, per dirla con Pollack, il cui scavo consente sì di riesumare oblii e ferite rimosse, ma di farlo anzitutto partendo dalle retoriche e dalle narrazioni contaminanti. È uno scavo che permette di saggiare in modo proficuo molte delle topiche legate alla fenomenologia e alla rappresentazione del trauma. Gli spazi del trauma portano traccia, ad esempio, dell’*après-coup* drammatico

dell'evento, ovvero della distanza tra l'evento e la sua elaborazione, consentendo di ricostruire gli strati di questa elaborazione nel tempo; ibridano le dinamiche di rappresentazione e ri-presentazione del trauma – essendone, al contempo, teatro in fieri, luogo della sua rappresentazione e della sua ri-presentazione –; in quanto testimoni “inconsapevoli”, problematizzano la funzione dei testimoni primari e secondari e, allo stesso modo, quella riservata ai lettori o agli spettatori; costruiscono quadri memoriali (Halbwachs) che fondono traumi individuali e collettivi.

Quali sono i generi, le forme e i *topoi* dei luoghi del trauma? Quali le modalità discorsive, quali le strutture narrative, quali i codici di rappresentazione della realtà che ci permettono di entrare negli spazi che raccontano e interpretano gli eventi traumatici? In che modo i luoghi simbolo di traumi collettivi condizionano a loro volta le forme e gli statuti della letteratura, del cinema o del teatro? Quali corrispondenze è possibile tracciare, ad esempio, tra il mutamento della visione di un'intera generazione di poeti e narratori delle altitudini straziate dalla Grande guerra (Cortellessa) e la reticente storia naturale della distruzione delle città bombardate durante il secondo conflitto mondiale (Sebald)? In che modo la nuova dimensione della fiction postmoderna ha alterato i caratteri della testimonianza di luoghi e traumi del mondo contemporaneo, dal Vietnam ai Balcani, dalle Twin Towers al Bataclan, da Chernobyl a Fukushima? E ancora, in che modo il cinema ha modulato la sua capacità mimetica nel rappresentare i luoghi del trauma? In che modo differente lo hanno fatto, ad esempio, le sue estetiche realiste, nell'ibridazione con i generi documentari prima e nel confronto con il modello dominante dei media poi?

I nove contributi della presente sezione monografica provano a rispondere a queste domande analizzando le forme attraverso

cui si raccontano i luoghi del trauma e le pratiche culturali che ne codificano l'elaborazione e la rappresentazione; tornando quindi a riflettere sul rapporto tra evento e senso per comprendere se le televisioni di guerra e le credenze mediatiche abbiano fatto davvero del mondo post 9/11 un'epoca senza trauma.

Il saggio di Mimmo Cangiano muove dalla trincea come luogo topico della letteratura europea che narra il primo conflitto mondiale e si concentra però sull'elaborazione del trauma che ha luogo in una serie di spazi laterali rispetto alla trincea. La birreria di Remarque, il bordello udinese di Soffici, la caserma di Stanghellini, il cimitero di Drieu La Rochelle, le case abbandonate di Ernst Jünger, le strade, teatro di fuga delle truppe di Malaparte sono tutti luoghi portatori dei significati e degli orrori connessi alla trincea e rappresentano al contempo un altrove dal quale è possibile riflettere non solo sul conflitto ma anche sui processi di cambiamento in atto lontano dal campo di battaglia. È un altrove che serve a capire che "ciò che in trincea si sta rivelando è il presente" e "ciò che ne è fuori è parte di un passato destinato a svanire" (42).

Il contributo di Ida Grasso scandaglia i luoghi rappresentati nella straordinaria antologia *Poetas en la España leal* (1937) composta in Spagna, a Guerra Civile ancora in corso, in occasione del Secondo Congresso Internazionale degli Scrittori per la Difesa della Cultura. Le voci di alcuni tra i maggiori rappresentanti della letteratura spagnola del tempo compongono un arazzo lirico che trova nei luoghi e nella descrizione in presa diretta della guerra uno strumento di riflessione sul ruolo della poesia di fronte a una catastrofe culturale che sarà acuita dall'esperienza dell'esilio. Nelle liriche della raccolta gli spazi sono emblema di un immaginario tragico che vede la Spagna intera divenuta ormai un "immenso cimitero" (61). Anche i *Campos de Castilla*, luogo allegorico dell'identità culturale spagnola, sono divenuti ormai una arida campagna fredda che attende

“(invano) nell’ombra di ricevere la luce per poter rinascere” (68).

Attraverso la prosa di *Ventisei* Bernardo De Luca ricostruisce alcuni dei caratteri dell’ultima produzione di Vittorio Sereni e in particolare il rapporto problematico con la rappresentazione della storia. Se il recupero e la riformulazione memoriale sono alcune delle risposte all’impossibilità di dire la storia, in *Ventisei* queste assumono la forma di una narrazione autobiografica che, da un lato, “presuppone un presente dell’enunciazione diverso dal passato degli eventi” (75) e, dall’altro, declina la topica sereniana del ritorno sui luoghi attraverso esperienze traumatiche e fantasmi psichici. La riflessione sulla scrittura che chiude *Ventisei* dichiara l’abbandono di qualsiasi progetto che la intenda “come operazione che faccia chiarezza sui fatti” (89) e si conclude con una proiezione al futuro o meglio a un “futuro inattuato” che “apre alla dimensione progettuale dell’ultimo Sereni” (77).

Andrea Suverato dedica il suo contributo alla rappresentazione dello spazio in *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell. La scrittura di Littell fa ricorso a un “variegato arsenale retorico” che da un lato mette in scena una peculiare declinazione della letteratura memorialistica e, dall’altro, ne mina i caratteri documentaristici quando il narratore si perde nell’esperienza traumatica del suo passato. I luoghi “infestati” descritti da Aue e le immagini traumatiche a cui questi rimandano scandiscono la graduale deriva della narrazione che coincide con una impossibile “preservazione dell’Io” strenuamente tentata lungo tutto il romanzo. A segnare il punto di non ritorno tra una narrazione di tipo archeologico e una dal tono “onirico e grottesco” è il nodo storico dell’assedio di Stalingrado che rappresenta il “definitivo incontro con il trauma, con la conseguente fenditura di quell’involucro psichico che era fino a quel momento riuscito a preservare dispiegando varie strategie di evitamento” (104).

Partendo da una affascinante tesi di Amitav Ghosh sull'impossibilità del romanzo di rappresentare il cambiamento climatico, Fabrizio Maria Spinelli analizza le pagine di *10:04* di Ben Lerner (2014) per dimostrare in che modo anche l'autore americano incarna quella "crisi dell'immaginazione per cui l'arte e la letteratura divengono strumenti utili a insabbiare la realtà che circonda l'uomo contemporaneo". La diversa rappresentazione degli effetti degli uragani Irene e Sandy sui protagonisti del romanzo e sui luoghi della città di New York è emblematica. Alla passiva e prosastica narrazione di Irene, disastro atteso e mancato che fa svanire le epifanie e le svolte di senso annunciate dal panico collettivo e quasi agognate dal protagonista, si oppone il racconto dei danni causati da Sandy: la descrizione di interi quartieri sommersi dalle acque e distrutti dalla forza dell'uragano procede per "associazioni, ripetizioni e variazioni sul tema; fa ricorso difatti alle forme della poesia, sempre rimaste permeabili, "anche in età moderna, al meraviglioso e all'impossibile".

Il contributo di Benedetta Bronzini analizza il rapporto tra spazialità e trauma nell'opera del compositore italiano Roberto Paci Dalò, soffermandosi in particolare sui lavori che intrattengono un rapporto dialettico con il drammaturgo della DDR Heiner Müller. "Can voices be used to represent a portrait of a century of the history of a city? Can sound create something similar to an infographic?", questi alcuni degli interrogativi posti dalla realtà immersiva del recentissimo *HA – Hannah Arendt* (2020) a cui in qualche modo tutta l'opera di Paci Dalò risponde. Le geografie sonore e le partiture grafiche del compositore si ispirano manifestamente ai drammi storici di Müller e, in particolare, all'attenzione archeologica agli spazi come cifra di traumi collettivi: "attraverso le performance di Paci Dalò viene reso possibile un dialogo con le ferite aperte dell'epoca contemporanea, fino a strutturare una vera e propria geografia

dei tabù della storia recente e a dar voce alle vittime tagliate fuori dai libri di scuola” (151).

Silvia De Min dedica il suo saggio alla rivisitazione dell’*Oresteia* messa in scena da Anagor nel 2018. Tra gli elementi fondativi della trilogia eschilea il collettivo veneto si concentra sulla trasmissione del dolore e sul sentimento di vendetta come fatale eredità traumatica che colpisce le generazioni più giovani della casa degli Atridi. La rappresentazione della fragilità umana e dell’esperienza del dolore – temi topici del teatro di Anagor – si traduce in dispositivi compositivi quali il ricorso al frammento e al montaggio che consente allo spettatore “di percepire ricorrenze e permanenze che svelano ferite ancora aperte”. La rivisitazione di Anagor interroga l’eredità traumatica e “suggerisce una forma teatrale che non snaturi il carattere invivibile dell’esperienza dolorosa” (183).

Ilaria Bianco si focalizza su *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*, serie TV diretta da Spike Lee e trasmessa da HBO nel 2006, e *Treme*, creata da David Simon con Eric Overmyer e trasmessa dalla stessa emittente tra il 2010 e il 2013. Oltre a condividere una narrazione problematica sull’uragano Katrina e sulle conseguenze devastanti sui luoghi e sulla storia di New Orleans, le due opere condividono una riflessione articolata sulle implicazioni culturali e politiche del trauma. Come conferma Bianco: “in modi diversi, dunque, ma lontani da rappresentazioni isolate da conflitti strutturali o visioni folkloristiche o turisticizzanti, i due testi ci propongono New Orleans e il Lower Ninth Ward come *traumascapes* che, nell’evocare memorie di violenza, sofferenza e perdita, stravolgono il modo in cui i residenti fanno esperienza e danno un senso ai loro luoghi” (201).

Il lavoro di Samuel Antichi riflette su *Nostalgia de la luz* di Patricio Guzmán (2010), *Dubina dva* di Ognjen Glavonic (2016) e *Le dernier des injustes* Claude Lanzmann (2013), tre documentari che si interrogano in modi e forme differenti sul rapporto

tra spazio, evento e memoria. Il contributo prova a tessere un discorso più generale sulle modalità filmiche proprie del documentario post-traumatico e le sue capacità di ri-disegnare e riconfigurare il paesaggio “agli occhi dello spettatore, riscoprendo le tracce traumatiche, seppur ad una prima vista invisibili, in spazi ancora infestati dai fantasmi del passato” (216).

NOTE

¹ Costruita tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta la Mitterrand apre al pubblico nel dicembre del 1996.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Giancotti, Matteo (2017), *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani.
- Pollack, Martin (ed. 2017), *Paesaggi contaminati*, trad. it. a cura di M. Maggioni, Rovereto, Keller.
- Sebald, Winfried G. (ed. 2002), *Austerlitz*, trad. it. a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani.

MIMMO CANGIANO

*Case, caserme, cimiteri e birrerie. Lo spazio fuor-di-trincea
nella letteratura della Grande Guerra*

La guerra non è mica finita, non finirà mai, la guerra.
Ernst von Salomon, *I proscritti*

La rappresentazione della vita in trincea durante la Prima guerra mondiale ha sempre rappresentato uno dei luoghi cardine del '900 per ciò che concerne la figurazione del trauma, caratterizzandosi quasi, pensiamo alle pagine di Benjamin¹, come manifestazione epitomica del trauma stesso. Dalle prime descrizioni narrative (Barbusse, ecc.) fino alle più importanti ricostruzioni storiografiche (a cominciare da Leed e Fussell), la trincea ha fatto da correlativo metaforico all'ingresso in una modernità da subito posta sotto l'egida dello *shock*. Questo, va aggiunto, non si è concretizzato solo nella scoperta della trincea e delle sue modalità di vita, ma si è anche in qualche modo raddoppiato nella rivelazione della guerra novecentesca come strapotere della tecnologia, della fabbrica, del *lavoro*. Se numerosi intellettuali si aspettavano cioè dalla guerra il passaggio in un'esistenza *anti-economica* e anti-industriale, quegli stessi

intellettuali si resero ben presto conto che le regole della trincea non differivano da quelle della “gabbia d’acciaio” taylorista che si credeva lasciata nelle retrovie: il gesto del singolo risultava inutile, la tecnica dominava sull’elemento umano, il soldato era costretto in un lavoro alienante e ripetitivo, nessuna visuale complessiva del conflitto risultava possibile (la visione del soldato era cioè quella ‘specializzata’ dell’operaio nella fabbrica fordista). Come riassume Jünger: “Cambiammo ben presto il mantello luminoso dell’eroismo con la sporca tuta dell’operaio” (ed. 2012: 118).

Se lo ‘spirito del 1914’ pensa a una *Kriegsideologie* che rinsaldi il senso della comunità e dei suoi valori, ritrasformando magari il proletariato-massa in popolo (questo è Hofmannsthal: “l’alto concetto di popolo che questa guerra ci ha nuovamente rivelato”) e la divisa società primo-novecentesca in *Gemeinschaft*, o in – come scrive Giovanni Gentile – “sanguigna catena” (ed. 1989: 7)², il primo conflitto mondiale rivela invece ben presto il volto macchinico, strumentale e economicista del nuovo secolo, portando subito gli intellettuali anti-modernisti, come ad esempio Leon Bloy, ad operare una distinzione fra antiche e nuove guerre:

Prima che esistesse il cannone, era una fatica enorme sterminare un esercito. [...] Adesso si possono distruggere cinquantamila uomini in qualche ora [...]. Soldati dal cuore sublime vengono colpiti a morte prima d’aver scorto il nemico. Tutto quel che poteva esserci di bellezza nelle guerre precedenti è scomparso (ed. 1946: 51-2)³.

Esposta brevemente tale dinamica intellettuale connessa al trauma della prima guerra, proviamo ora però a concentrarci sulla rappresentazione letteraria dei luoghi laterali alla trincea stessa, cercando di evidenziare come la riflessione su questi serva a elaborare proprio il tema della trincea. La mia ipotesi

è infatti che il luogo *altro* (la birreria di Remarque, la caserma di Arturo Stanghellini, il cimitero di Drieu La Rochelle, le case abbandonate di Jünger, ecc.) serve ad attivare un particolare tipo di riflessione sul trauma esperito in trincea e, più in generale, sugli effetti dello stesso conflitto militare.

Il primo caso che presentiamo, quello di Maurice Barrès, è anche il più particolare per due ragioni: innanzitutto abbiamo a che fare con un macro-luogo – la città di Metz in Lorena – in seconda battuta si tratta di uno spazio la cui valenza metaforica è squadernata da Barrès sin dagli anni '80 dell'Ottocento, ma il cui repertorio tematico-simbolico si riattiva proprio alla scoppio della Grande Guerra: "Cette voix des ancêtres, cette leçon de la terre que Metz sait si bien nous faire entendre, rien ne vaut davantage pour former la conscience d'un peuple. La terre nous donne une discipline, et nous sommes le prolongement des ancêtres " (1897: 52). Sin dai romanzi del ciclo *Le Culte du moi*, Barrès mira a esaltare le virtù di radicamento e continuità attraverso una valorizzazione della tradizione e dei simboli nazionali. Il lorenese inserisce i temi romantici della *Heimat* e della comunità all'interno di un contenitore determinista che li sacralizza mediante la legittimazione scientifico-positivista. La visione della Francia come unità spirituale si inserisce nel mito di un persistente *carattere* popolare che determina, biologicamente e culturalmente, il patrimonio spirituale della generazione in corso: "la razza [...] esercita il proprio dominio sui viventi con la mediazione dei morti". La "fedeltà alla terra" è fedeltà alla persistenza della tradizione che governa l'individuo stesso, facendone un momento dell'evoluzione dell'intera collettività nazionale. Consuonando con Le Bon che dichiara i defunti controllare il campo dell'inconscio dei viventi, Barrès scopre il fondamento dell'individualità *all'interno* dell'essere-sociale che la determina, quello comunitario, dove dominano gli istinti della ereditarietà: "Siamo il prodotto di una collettività che parla

dentro di noi". Tale ideale comunitarista è anche la concretizzazione collettivizzata del Sé a rischio di perdersi nell'individualismo a-valoriale della nuova società industriale e tecnicizzata. Questo Sé, appunto per evitare tale rischio, deve allontanare tutto ciò che è 'straniero', come l'esempio di Metz, che resiste alla germanizzazione imposta, illustra. La necessità del progetto comunitario su base identitaria richiede cioè la definizione di ciò che è straniero all'identità stessa, e dunque estraneo alla comunità e tendenzialmente pericoloso per questa. Specularmente, la cultura francese diventa un principio di natura religiosa che lega l'individuo al Sé nazionale⁴. L'omogeneità che la Francia non poteva sperare di trovare nel principio razziale risiede dunque nel nesso congiunto terra-tradizione sul quale la sua cultura si è sviluppata. Tale ordine cultural-nazionale trova rafforzamento mediante una lunga serie di manifestazioni mitopoietiche (linguaggio incluso⁵) che vanno dal sepolcro di Napoleone (principio estetico di identità condivisa) al funerale di Hugo (celebrazione dell'identità nazionale che trasforma Parigi in un'unità collettiva), dalla stessa rivolta anti-dreyfusarda (mediante la quale la società francese riconoscerebbe se stessa e i suoi nemici) a movimenti politici quali il boulangismo, dalla resa artistica della provincia francese alla partecipazione popolare alla guerra mondiale che permette finalmente alle masse di partecipare dell'anima della nazione: "Milioni di Francesi sono entrati in quello stato di eroismo e di martirio che un tempo, alle epoche più alte della nostra storia, fu solo il fatto di una casta scelta" (1917: 55-6). Barrès può connettere elementi disparati (e appartenenti a tradizioni politiche differenti) perché li inquadra in un processo storico continuativo dove però a dominare non è il principio del cambiamento ma quello della ripetizione, un principio che ripresenta costantemente (pur nelle esteriori modifiche storiche) il nocciolo essenziale connesso alla *Kultur* francese. L'unità simbolica rappresentata da tale cultura

è la rappresentazione di un soggetto collettivo la cui voce si manifesta non solo mediante la filosofia e l'estetica, ma anche mediante il paesaggio (la sua preservazione) e le istituzioni politiche.

Il nazionalismo di Barrès è dunque una forma estetizzata di passato interpretata come *unità* collettiva che si manifesta in una cultura che è anzitutto filiazione. La protezione di tale cultura richiede (e sono temi comuni tanto ai romanzi di Barrès quanto alla sua attività politica) l'eliminazione di tutti quegli elementi (stranieri, proletari, femminili, ecc.) che non rientrano nel quadro prefissato e omogeneo della tradizione. Il nemico è dunque, se operiamo una *reductio ad unum* fra i molti nemici indicati da Barrès, ogni contro-narrativa estetico-ideologica. Il modello supremo di tale contro-narrativa è, anche durante la Prima guerra mondiale, proprio quello tedesco in Alsazia e Lorena, vale a dire un'azione politica tesa a modificare il paesaggio, la religione, la tradizione di pensiero di un pezzo di Francia:

C'est une guerre sacrée. Sur le territoire de Metz et de Strasbourg, l'Allemagne, plus cruelle que les peuples orientaux [...], tend à traduire son principe en actes. Elle supprime la pensée française dans le cerveau des petits enfants [...] Nous avons vu qu'une nation est un territoire où les hommes possèdent en commun des souvenirs, des mœurs, un idéal héréditaire. Si elle ne maintient pas son idéal, si elle le distingue mal d'un idéal limitrophe, ou bien le subordonne, elle va cesser de persévérer dans son existence propre et n'a plus qu'à se fondre avec le peuple étranger qu'elle accepte pour centre [...] c'est ainsi encore que Metz deviendra Allemagne le jour où les possédants auront substitué leur langue et par suite leur mentalité à la notre (1897: 337).

Gli stessi romanzi di Barrès vogliono dunque essere la manifestazione estetica della tradizione medesima, cioè delle masse giunte finalmente a nazionalizzarsi. La collettività approda al

suo vero *io*, inquadrandosi in uno Stato (e durante la guerra in un esercito) che connette le masse al principio organizzatore della vita nazionale. È un proposito che naturalmente si rinsalderà con estrema decisione durante il conflitto mondiale. Nei testi scritti in quegli anni Barrès vedrà infatti, con gioia, il patriottismo diventare un prolungamento del senso comune, vedrà antichi guerrieri rivivere nei giovani contadini in trincea⁶ e, infine, vedrà (in ottica ormai sacrale-religiosa) finalmente realizzata una “prodigieuse union de nos esprits et de nos cœurs”. Proprio in tale frangente il modello della città di provincia finisce infatti per riattivarsi come invito alla riscossa revanscista: “Metz [...] Agosto 1914. Risuona l’appello alle armi. Le campane, in tutti i villaggi, chiamano dalla vecchia chiesa, le cui fondamenta riposano tra i morti” (1917: 3).

Il caso di Barrès tende certo a essere laterale rispetto al modello che seguiamo in tale saggio. Benché infatti la sua idea di nazionalismo influenzi radicalmente autori come Stanghellini, Malaparte e lo stesso Jünger⁷, la sua mancata partecipazione al conflitto (per motivi anagrafici) tende a separarlo dagli altri qui trattati, facendo del luogo *altro* – eletto a punto dialettico della vita in trincea – un mito di schietta derivazione umanistico-letteraria che, pur rappresentazione e fondamento del fronte bellico, non include né l’esperienza del trauma né fa emergere la capacità dello stesso luogo *altro* di dirci qualcosa di più sulla trincea medesima.

Le cose cambiano già con un’opera come *Introduzione alla vita mediocre* di Stanghellini. Questa, tematicamente anche debitrice al *Kobilek* di Ardengo Soffici, concretizza i temi barrèsiani leggendoli in controluce all’esperienza realistica del conflitto (invece che alla visione umanistico-cavalleresca dello stesso ancora largamente presente in Barrès). Da un lato, voglio dire, la trincea diventa qui finalmente quel luogo di trauma che realmente fu (“Dal fondo di una buca di granata un teschio dissepolto

ghignava al sole. Ecco, questa veramente era la guerra"; 1920, ed. 1924: 17), dall'altro però i luoghi alternativi alla trincea (la caserma dove le reclute si preparano; i campi e le case dei contadini che questi incontrano sulla via per il fronte) ne valorizzano la necessità e, con essa, pongono il sacrificio del fante come necessario alla preservazione di un oggetto-Italia colto nella sua manifestazione considerata più autentica, quella popolare: "Più che tutta la sua arte, più che tutto il suo genio, più che la sua bellezza, è patria la sana e fresca bontà delle umili case odorose di farine, di spigo, del caldo fermento del vino. Il contadino fermo alla sua terra è patria" (113). Allo stesso modo la caserma, metonimia per l'esercito stesso, diventa il modello di un'esistenza da riverberare all'interno della nazione e da opporre (come avverrà dopo la sconfitta di Caporetto) a quella vita civile su cui vengono addossate le cause della battaglia perduta:

Ecco, le parole, "Dovere" e "io esigo" le ho viste ferme nel sole come se fossero scritte in lettere maiuscole, così incisivo e caldo di persuasione è stato l'accento del colonnello. Non quello di chi promette una fucilata a chi manca, ma di chi adora una legge prima in sé che negli altri (29).

La prospettiva populista e ordinativa legittima ideologicamente l'attacco al 'fronte interno' (imboscati, pacifisti, traditori, ecc.) e al paese che in questo si esprime, già autocandidandosi, per chi è al fronte, a *nemico* con cui fare i conti in un dopoguerra che ormai prospetta l'assenza di smobilitazione (la vita mediocre a cui riferisce il titolo del romanzo è appunto quella di chi ha smobilitato, quella delle "città indifferenti e vanesie"). Da un lato, dunque, la vita militare, simbolizzata dall'immagine della caserma, giustifica il trauma della trincea in quanto "vera vita" ("ora si muore ogni giorno un poco senza mai morire [...]. E si pensa che la vita più forte era vicina a quella calda morte sanguinante"), dall'altro lato il paesaggio contadino (caserma e

paesaggio rurale collaborano allo stesso scopo) esalta la trincea stessa quale simbolica difesa di un mondo (appunto l'Italia popolare) che è il corrispettivo di un segmento della popolazione (quello considerato *autentico*) e dei suoi valori. Mediante la rappresentazione dei luoghi esterni alla trincea, l'intellettuale si sta qui presentando, per dirla proprio con le parole di Soffici, quale "termometro [...] sensibile della collettività Italia" (1983: 67), o più realisticamente, quale interprete di una presunta volontà popolare. Naturalmente tale 'incontro' deve avvenire all'interno di quei termini gerarchici di comando e obbedienza il cui valore è già stato messo in luce da quanto abbiamo visto avvenire all'interno della caserma. Il crudo realismo della trincea (assente naturalmente in Barrès) viene certo presentato, ma compensato dalla rappresentazione di luoghi esterni ad essa che ne giustificano l'orrore.

Anche nel capolavoro di Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, il luogo *altro* giustifica la trincea, ma qui in senso negativo. La birreria in cui il protagonista Paul Bäumer torna a incontrare il suo antico professore di tedesco (uno di quegli intellettuali di estrazione piccolo-borghese che, facendo leva su miti di natura umanistica, spronò la gioventù alla partecipazione al conflitto), si presenta come luogo elettivo di una classe media ultra-nazionalista, velleitaria e ingenuamente convinta di rappresentare interessi e aspirazioni dell'intera nazione. Eppure il protagonista riceve qui dall'insegnante una sorprendente lezione: "ma non bisogna perdere di vista l'insieme. E l'insieme voi non lo potete giudicare: voi non vedete che il vostro piccolo settore" (ed. 2020: 132). Sebbene, dal suo punto di vista, il professore ribadisca la natura verticalista e di classe del conflitto in atto (al Comando e, nelle sue fantasticherie, agli intellettuali e ai loro giornali, tale visione d'insieme sarebbe riservata), pure consegna indirettamente all'antico allievo una fondamentale chiave d'accesso all'interpretazione del primo

conflitto mondiale. Del conflitto al fante è concessa solo una visione parziale, segmentata, 'specializzata.' La trincea deve infatti funzionare quale corrispettivo del posto di lavoro nella contemporanea fabbrica tayloristica: l'operaio, come il fante che ne è la controparte bellica e perfezionata, assolve al suo compito specialistico ignaro del disegno – o del prodotto – d'insieme. E come l'operaio, così il fante, si trova ridotto ad espletare una funzione meramente contemplativa dinnanzi ad un sistema che pare trascenderlo, dove il suo comportamento (la sua azione) ha da esaurirsi nel calcolo delle possibilità che tale visione parziale gli offre. Impossibilitato, secondo il professore di tedesco, a connettere tutti i fili, il fante deve abbandonare la visione d'insieme – sia questa l'intero del campo di battaglia o l'intero del teatro di guerra – a chi è incaricato di dirigere le operazioni militari, a chi guarda il conflitto dall'alto. Qui il luogo *altro* serve dunque a caratterizzare la guerra moderna come riflesso dell'intera organizzazione sociale; un'organizzazione finalizzata, da un lato, a mantenere gli strati inferiori in una situazione di impotenza conoscitiva e attuativa, dall'altro a assicurare la piccola e media borghesia (è *mutatis mutandis* il biplano di D'Annunzio, ma è anche il ridicolo generale Leone che si arrampica su un abete in *Un anno sull'Altipiano* di Lussu) di poter continuare a mantenere una visione dall'alto, un controllo speculativo degli eventi in corso⁸.

Ma ciò che la guerra moderna ha distrutto è proprio l'immaginario bellico tradizionale della piccola-borghesia, sostituendo l'impersonalità all'atto eroico, l'anonimità della macchina al gesto individuale, ecc. Le punte più avanzate della cultura di destra, infatti, tendono a rifiutare quella umanizzazione della 'battaglia di materiali' che è ancora in atto in un Soffici o in uno Stanghellini. Pierre Drieu La Rochelle, ad esempio, coglie sin dal principio degli anni '20 la natura della nuova guerra e finisce per smorzare il suo accesso nazionalismo adolescenziale

proprio mentre opera una distinzione fra la ‘guerra di ieri’ (eroica, sacra, ecc.) e la “guerra di oggi”, dove “seule la machine se dresse, seules ces mâchoires sont solides qui dévorent tout le reste” (1922: 92)⁹. Non a caso qui il luogo *altro*, in *La commedia di Charleroi*, è proprio un cimitero; un cimitero di guerra in cui un cinico e disilluso protagonista ritorna, anni dopo la fine del conflitto, con la ricchissima e insopportabile madre di un compagno stupidamente caduto: “Alla prima scarica fu spazzato via, le zampine all’aria”. Nel ricordo del protagonista la guerra è qui confusione, ambiguità, contraddizione (“Erano sbronzi e cantavano *La Marsigliese*. Erano sicuramente gli stessi che avevo visto il 1° maggio cantare *L’Internazionale* in place de la République”; ed. 2014: 20), orrore, vigliaccheria, ecc. La guerra moderna presenta cioè esattamente le stesse caratteristiche della vita in tempo di pace, non si eleva a significare, come è ancora negli scrittori della destra tradizionalista, un modo di esistenza superiore: “il bestiame più eroicamente passivo che la Storia [...] avesse mai preso sotto il suo comando” (38). Il cimitero viene dunque a sottolineare l’assurda e ridicola esperienza del sacrificio (“tutto il reggimento come falciato dalla raffica di un’unica e onnipotente mitragliatrice”), ma ciò non per un atto di accusa contro la guerra, ma contro la modernità e contro la trasformazione del conflitto che la modernità ha causato: “Questa guerra moderna, questa guerra di ferro [...] e non di arte. [...] Questa guerra di uffici. Questa guerra di giornali. [...] Bisogna che l’uomo impari a dominare la macchina che l’ha surclassato in questa guerra – e che ora la sta surclassando nella pace” (71-2).

Mentre la donna chiede di aprire cinque tombe per ritrovare il corpo del figlio, il protagonista, in uno straordinario processo di auto-formazione, comprende dunque che il suo nemico non è stata la fanteria tedesca, bensì l’industria americana che l’ha spazzata via: “nel 1918, ho visto la cara vecchia fanteria

tedesca crepare senza appello sotto l'onda d'urto dell'industria americana" (76)¹⁰. Da qui Drieu leggerà (il '34 è anche l'anno di pubblicazione di *Socialismo fascista*) il progresso industriale tanto al capitalismo anglo-americano quanto al collettivismo sovietico e, in difesa di quel tipo di società simbolizzato nelle antiche modalità belliche, muoverà verso il fascismo: "una distinzione tra la guerra di un tempo e la guerra di oggi, una distinzione, anche, tra la società attuale che produce la guerra attuale e un'altra società possibile" (247)¹¹.

Il crollo dell'antica società è al centro anche del lavoro sulla prima guerra del giovane Malaparte, ma qui tale dinamica è intesa, fuor da ogni demofobia, in senso assolutamente positivo. Qui la guerra diventa cioè alveo di gestazione di una società che, secondo il pratese, vedrà le masse come protagoniste. Non a caso il luogo fuor-di-trincea è ora il luogo per eccellenza connesso alle masse medesime, la strada, quella, in particolare, dove le truppe sciamano ribelli dopo la sconfitta (o lo sciopero come Malaparte lo intende) di Caporetto¹². *La rivolta dei santi maledetti* si caratterizza infatti non solo per la considerazione di 'Caporetto' quale esperienza tendenzialmente rivoluzionaria, ma soprattutto per la sua capacità di porre un nuovo dato politico (di cui 'Caporetto' è sintomo) che per Malaparte diverrà imprescindibile punto di riflessione socio-culturale: il definitivo ingresso delle masse (qui trasposte in fanteria) nella vita dello Stato. L'abbandono degli eserciti regolari e la trasformazione del conflitto militare in conflitto di popolo determinano, per l'interventista Malaparte, l'ingresso sulla scena di un nuovo attore politico: il popolo. Questo, dinnanzi alla sua brutale reificazione (reificazione retorico-giornalistica e disciplinare) messa in atto dal Paese, dallo Stato Maggiore, dal Tribunale Militare, reagisce mediante un'azione storica prima che politica; un'azione tesa a ribadire il riconoscimento di sé come gruppo autonomo.

Con tale interpretazione Malaparte riesce a distanziarsi dalle altre analisi di marca intellettuale del fenomeno. Non solo resta al riparo dall'interpretazione disciplinare-paternalistica di un Soffici, il quale, prima di Caporetto, esalta la natura eroica della fanteria italiana e, dopo Caporetto (*La ritirata del Friuli*), lo riporta alla sua 'natura' di mera materia da plasmare a colpi di bastone e carota, ma pure si distanzia dall'analisi tecnico-vociana ('Caporetto' come effetto dell'impreparazione del Paese) di un Prezzolini, e da quella populista-democratica di un Lombardo-Radice. Con tali posizioni Malaparte condivide, è vero, alcuni punti fondamentali come l'immagine dell'esercito quale parte positiva della nazione, la guerra come possibile contatto educativo fra l'intellettuale e il popolo, l'immagine di una fanteria a matrice contadina e *naturalmente* separata dalla classe operaia rimasta nelle retrovie, ma vi aggiunge la coscienza storica (già emersa nei teorici dell'interventismo sindacalista quali Alceste De Ambris e Sergio Panunzio) della guerra come strumento di emersione di un nuovo attore sociale. In Malaparte la rivolta sottolinea il ruolo della trincea: porta a coscienza, con un nuovo protagonista della vita politica, quel processo di lacerazione dell'ordine socio-militare, accelerato dalla guerra di massa¹³.

In secondo luogo la rivolta di Caporetto si riallaccia, sul piano storico, al mito del 'Risorgimento tradito' così come sviluppato in particolare da Alfredo Oriani in *La lotta politica in Italia*. Caporetto viene cioè a essere la ripresa di quel processo risorgimentale soffocato dall'azione monarchico-cavouriana, quella stessa azione che avrebbe poi condotto il Paese ad accodarsi alla politica di stampo capitalistico-liberale delle democrazie nordiche. Infine Caporetto dissolverebbe la stessa società democratico-liberale, rivelandone, come Malaparte effettivamente fa squadermandone l'impianto classista di controllo e disciplina, l'apparato ideologico, e si porrebbe quindi a sintomo di una nuova società

in gestazione¹⁴, che sarà appunto quella sindacale, la quale, almeno per un certo periodo, Malaparte vedrà come realizzantesi nelle riforme politico-sociali che il fascismo ha da compiere.

La strada è qui tanto in contiguità che in contrasto con la trincea. In contiguità perché il suo protagonista è lo stesso, in contrasto perché nella strada le masse perdono il ruolo passivo e subordinato a cui in trincea sono relegate. La strada, possiamo forse dire, chiarifica quella che è già la verità della trincea. Nonostante i tentativi dei giornali, del governo, dei tribunali, ecc., la guerra ha già eletto, per Malaparte, un nuovo protagonista della vita civile: "Fu quando la fanteria prese ad avere coscienza della sua funzione sociale e nazionale" (ed. 1995: 91-2). L'invasione del Paese da parte del popolo della trincea diventa così un proposito di scissione insurrezionale mirato a preparare un ordine nuovo. Come è però ben noto, per Malaparte, questo ordine nuovo è un ordine in realtà antichissimo e, per l'Italia, *naturale*. È quell'ordine che si formalizzerà a breve nel mito della Controriforma e poi in Strapaese:

riuniti intorno ai *patres familias* come già, nelle loro formazioni di guerra, intorno agli ufficiali [...] con le donne e i vecchi recanti le insegne delle parrocchie e i gonfaloni delle confraternite [...] e le statuine dei Santi paesani [...]. Abbiamo ritrovato la nostra naturale antichità; di terra, di razza, di tradizioni. [...] Siamo tornati antichi. Siamo stati antiumanitari, antimoderni, anticivili, antieuropei (1923, ed. 1961: 188-200).

L'irruzione di un nuovo ordine socio-politico (e altresì culturale) è anche al centro di un breve passo del capolavoro di guerra di Jünger: *Nelle tempeste d'acciaio*. A colpire il giovane tenente è qui il ritrovamento, all'interno della casa, lasciata all'improvviso per il sopraggiungere degli eserciti, di una serie di oggetti legati ad un ambito culturale che, afferma lo scrittore,

al contatto con le nuove modalità del conflitto bellico – modalità che sono spia di una trasformazione radicale del modo di vivere dell'umanità intera – ha perso ormai il suo significato e valore: “stampe e sculture sacre in legno [...] una preziosa, antica edizione del *Don Chisciotte*, [...] ma come per Robinson la pepita d'oro, così per me quegli oggetti non avevano lì alcun valore” (ed. 1990: 115). Religione, cultura, lo stesso denaro che il tenente vede con gioia andare in fumo in ogni bomba che esplode nel teatro della battaglia, si svelano, al contatto con la “battaglia di materiali” che la trincea presenta, parte di un mondo (siamo agli antipodi dei contadini di Stanghellini o di Soffici) che è destinato a sparire. In Jünger, infatti, la guerra non è, come per gli anti-modernisti, in contraddizione con la società moderna; non è come lo spazio *altro* dell'anti-moderno o della “comunità del fronte” sognata nel '14, ma l'epitome del *moderno* stesso in quanto “lavoro”¹⁵, versione concentrata di una quotidianità industrializzata. La comprensione del fronte quale spazio dello scatenamento del *materiale* dà luogo in Jünger a due fenomeni peculiari. Da un lato la guerra passa a essere il centro dell'esperienza novecentesca, non attività anti-economica e anti-macchinica, non via di fuga dalla società della *Zivilisation* ma sua estrema rappresentazione, dall'altro tale esperienza passa ad assumere valore positivo, divenendo via maestra per la riformulazione di un universo valoriale. Smarcadosi dalle interpretazioni (da Barrès a Soffici) tese a salvaguardare gli aspetti *naturali* e/o umanistici resistenti all'interno del conflitto, Jünger prende atto della guerra come strapotere della tecnologia e della produzione, ma non risponde a tale consapevolezza nel solco traskiano dell'angoscia, bensì leggendo gli inequivocabili segni di un *umano* che sta attraversando un guado per trasvalutarsi in qualcosa di diverso, qualcosa la cui scala di valori distrugge i punti di riferimento (religione, cultura, eroismo, ecc.) del vecchio mondo:

In quell'episodio [l'assalto di Langemarck] noi vediamo infrangersi un attacco di stile classico, [...]. Libera volontà, educazione, entusiasmo, ebbro disprezzo della morte non sono sufficienti a vincere la forza risucchiante di poche centinaia di metri su cui la morte meccanica stende il suo incantesimo (ed. 1984: 99).

L'analogia fra guerra e società industriale non provoca in Jünger né sconforto né (come è ad esempio per Barbusse o in Drieu) rigetto della società che ha condotto a tale tipo di guerra, bensì riconoscimento dell'emersione di una nuova tipologia di esistenza (o *forma*, come viene chiamata) che, spazzando via i valori del mondo precedente (quelli che abbiamo visto appunto nella casa abbandonata), sta educando gli uomini a se stessa, anzitutto tecnologizzandoli, post-umanizzandoli: "Mi sentivo addosso [...] una eccitazione vivissima come se, nascosta in qualche parte del corpo, una piccola suoneria elettrica trillasse senza posa" (ed. 1990: 98). In tale movimento gli stessi istituti valoriali che pertenevano al mondo precedente cominciano a decadere.

Ridotto a oggetto passivo e costretto indefessamente a lavoro alienato, il soldato non può più continuare a crederci soggetto del reale, e dunque il reale stesso non può più essere compreso a partire da un'interpretazione centrata sull'individuo, che anzi tende sempre più a uniformarsi al collettivo: "tutto l'orrore che [...] inonda il mondo è solo un'immagine riflessa dell'anima umana che si palesa negli avvenimenti [...], i volti dei camerati, pesti fino a diventare omogenei". In tale spostamento le difese ideologiche (a cominciare dal rimpianto romantico della società pre-industriale e dal culto dell'individuo) approntate da quella società borghese che, come l'apprendista stregone, ha scatenato la tecnica, diventano tentativi di tenere a freno proprio i nuovi istituti valoriali che, col tramite della guerra, si stanno imponendo: "La trincea. Il lavoro. [...] La trincea non dà spazio

a sentimenti lirici, alla venerazione della propria grandezza. Ogni sofisticazione viene calpestata e tritурata, ogni delicatezza incenerita dalla brutalità degli eventi" (ed. 2014: 40-1). Il campo di scatenamento di questa nuova temperie valoriale passa progressivamente ad essere identificato proprio con l'orizzonte razionalista di quella tecnica fuori controllo che la battaglia di materiali ha rivelato, e a cui il soldato, che svela in tal modo di esser parte del nuovo mondo in gestazione, si è mostrato adatto. Nella guerra, infatti, i lati dell'esistenza non sottoposti alla "sicurezza" borghese, quelli che prima erano appannaggio dello spazio romantico, emergono rivelando, mediante la tecnica bellica, il *pericoloso* e l'anti-individualistico (i soldati sono intercambiabili) come realtà, cioè come spazio progressivamente svelato come annuncio della nuova *forma* del mondo.

La capacità dei soldati di riconoscersi come oggetto alla mercé della tecnologia bellica significa l'emergere di un nuovo "tipo" umano che vede nei segni dello scatenamento tecnologico la formazione del suo spazio di egemonia (ecco perché, per il soldato Jünger, gli oggetti trovati in quella casa stanno perdendo di valore). La nuova realtà, esattamente come la "battaglia di materiali", nasce certo come riaffermazione dei principi borghesi del secolo XIX (attiva infatti nello scontro la sua economia, la sua idea di progresso, i suoi ideali nazionalistici, la sua stampa libera, la sua opinione pubblica, ecc.), ma, esprimendo come epitome un processo che si sta realizzando nell'intera società, rivela la precarietà della stessa *forma* ancora in atto. Il mondo che la tecnica bellica annuncia non è infatti il mondo dell'individualismo, della sicurezza e della cultura borghese. Il suo *paesaggio* prelude al nuovo paesaggio del reale, un reale che non potrà essere compreso né modellato dal borghese stesso, ma necessiterà di un nuovo "tipo" (sarà "L'Operaio") che ne condivida le direttive ideologiche:

la guerra [...] finì per rimpicciolire tutti quei valori che le spire tortuose del tempo avevano reso obbligatorio interiorizzare. La sofisticazione, il gusto dell'intreccio, delle sfumature infinite, la pianificata frammentazione del godimento, tutto questo evaporò (ed. 2014: 47).

Al di là dei tentativi *borghesi* di spiegare la battaglia di materiali nel solco dei valori tradizionali ("la spada l'ho spedita a casa da tempo. È più appropriato salutare lanciando un pacchetto di dinamite che incrociare elegantemente le spade"), la guerra sta forgiando (o meglio sta rivelando) uomini nuovi ("Una razza completamente nuova"): uomini in grado di considerare tutti i portati della nuova guerra (disciplina estrema, intercambiabilità degli individui, lavoro alienato, interesse strumentale al *come* più che allo scopo, ecc.) come parte della loro stessa stoffa. La trasformazione material-macchinica di questi stessi soldati è parte del processo che rivela l'emergere della nuova *forma*:

Il tiratore qua sopra non ha mosso un muscolo per due ore filate. Sembra diventato parte integrante della parete di argilla alla quale è appoggiato. [...] Noi sì che siamo materiale di prima qualità. Materiale: ecco il termine giusto (104-5).

Ogni "volta che un pezzo di ferro stacca un trancio di carne umana", scrive infatti Jünger, qualcosa che non è più parte della *forma* borghese prende la parola, facendo dell'esercito non uno strumento di mantenimento dell'ordine, ma l'elemento che annuncia la sostituzione di un'epoca con un'altra ("da nessuna parte come in trincea si avverte così acutamente che lo spirito di un'epoca cade a pezzi"). Di fronte a tutto ciò, quegli scudi della sicurezza borghese che per Jünger sono le lignee immagini sacre o il volume del *Chisciotte*, appaiono destinate a una prossima insignificanza.

In questo caso, dunque, lo spazio fuori-di-trincea assume, e Jünger è in questo senso un *unicum*, un senso di distanza temporale dalla trincea stessa. Se la trincea e i luoghi della vita civile sono spesso visti in contrasto, solitamente tale contrasto è di tipo spaziale e sottolinea il valore assoluto della vita di trincea di contro alla futilità e meschina quotidianità della vita cittadina; in Jünger, invece, lo spazio fuor-di-trincea funziona come dislocamento temporale, serve cioè a far comprendere che ciò che in trincea si sta rivelando è il presente, ciò che ne è fuori è parte di un passato destinato a svanire.

NOTE

¹ Cfr. Benjamin (ed. 2014: 248): “Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell’uomo”.

² Cfr. Losurdo (1991: 6): “Si è ormai delineato un elemento centrale della *Kriegsideologie* [...], il trionfo della ‘comunità’”. Cfr. anche Travers (2001).

³ Cfr. Zweig (ed. 2011: 12-3): “commisurata alle dimensioni odierne, era una guerrierciuola [...], nella stesso periodo in cui il nostro mondo regrediva moralmente di un millennio, ho veduto la stessa umanità raggiungere mete inconcepibili nel campo tecnico”.

⁴ Cfr. Sternhell (1972 : 54): “L’individualisme ne peut être conçu que dans le cadre d’un système complet dont l’individu n’est qu’une infime parcelle”.

⁵ Cfr. Barrès (1902 : 283): “le soir après dîner, il n’est pas rare de voir le pauvre employé, le contremaitre, le petit commerçant, malgré la fatigue de la journée s’ingénier à faire saisir à ses enfants les difficultés de notre grammaire”.

⁶ Cfr. Barrès (1917: 41-2): “Driant che si trascina sotto la mitraglia per portare l’assoluzione a un tenente moribondo... è Guglielmo d’Orange che va in soccorso del nipote Viviano alla battaglia degli Alysamps”.

⁷ Cfr. Aubertin (1998: 141-153).

⁸ Cfr. Capecchi (2013).

⁹ Su Drieu cfr. Serra (2007).

¹⁰ Troviamo, naturalmente, un discorso simile su industria e guerra in autori come Bernanos e Céline. Su Céline cfr. Pellini (2020). Sull'anti-americanismo nella cultura francese fra le due guerre si veda almeno Golan (1995).

¹¹ Cfr. Kunnas (ed. 2015).

¹² Cfr. Biondi (2002: 36-7): "Caporetto [...] un'onda immane che si riversa sul territorio di un'Italia fedifraga. Gli atti di insubordinazione ne preparano da lungi la scena [...] torna a dilagare dal tempo remoto dei Ciompi [...], dell'umanità plebea dei trincerasci come bestiario che ha rotto le gabbie".

¹³ Cfr. De Leva (2017).

¹⁴ Cfr. Orsucci (2015: 59): "l'elemento decisivo, nell'esperienza bellica, è piuttosto un fenomeno di 'straniamento' collettivo, e di distacco dalle 'lusin-ghe' della modernità, che lascia intravedere un imminente tracollo dell'ordine civile".

¹⁵ Cfr. Fussell (ed. 2000: 407-8): "che la 'società moderna' è in larga parte una continuazione dell'esercito con mezzi diversi".

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aubertin, Olivier (1998), "Ernst Jünger et Maurice Barrès", *Les Carnets Ernst Jünger*, ed. D. Beltran-Vidal, Montpellier, Cerdeja, 3: 141-153.
- Barrès, Maurice (1897), *L'appel au soldat*, Paris, Félix Juven.
- (1889), *Un homme libre*, Parigi, Perrin.
- (1899), *La terre et les morts*, Parigi, Ligue de la Patrie Française.
- (1902), *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Félix Juven.
- (1917), *L'anima della Francia e la guerra*, Milano, Treves.
- Benjamin, Walter (ed. 2014), "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov", *Angelus Novus*, ed. R. Solmi, Torino, Einaudi: 432-471.
- Biondi, Marino (2002), *Scrittori e miti totalitari. Malaparte, Pratolini, Silone*, Firenze, Polistampa.
- Bloy, Leon (ed. 1946), *Nelle tenebre e pensieri scelti dal diario*, ed. V. Di Giacomo, Roma, Anonima Veritas.
- Capecchi, Giovanni (2013). *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, Clueb.

- De Leva, Giovanni (2017). *La guerra di carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Roma, Carocci.
- Drieu La Rochelle, Pierre (1922), *Mesure de la France*, Paris, Grasset.
- (ed. 2014), *La commedia di Charleroi*, trad. it. a cura di A. Scarpellini, Roma, Fazi.
- (ed. 2019), *Socialismo fascista*, trad. it a cura di F. Ritter, Milano, Ritter.
- Fussell, Paul (ed. 2000), *La Grande Guerra e la memoria moderna*, trad. it. di G. Panzieri, Bologna, Il Mulino.
- Gentile, Giovanni (ed. 1989), *Guerra e fede*, Firenze, Le Lettere.
- Golan, Romy (1995), *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, Yale University Press.
- Jünger, Ernst (ed. 1990), *Nelle tempeste d'acciaio*, trad. it. a cura di G. Zampaglione, Parma, Guanda.
- (ed. 2014), *La battaglia come esperienza interiore*, trad. it. a cura di S. Buttazzi, Prato, Piano B.
- (ed. 1984), *L'Operaio. Dominio e forma*, trad. it. a cura di A. Iadicicco ed. Q. Principe, Milano, Longanesi.
- (ed. 2012), *Foglie e pietre*, trad. it. a cura di F. Cuniberto Milano, Adelphi.
- Kunnas, Tarmo (ed. 2015), *La tentazione fascista*, Roma, Settimo Sigillo.
- Leed, Eric (ed. 1985), *Terra di nessuno*, trad. it. a cura di R. Falcioni, Bologna, Il Mulino.
- Losurdo, Domenico (1991), *La comunità, la morte, l'Occidente. Heidegger e l'“ideologia della guerra”*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lussu, Emilio (ed. 2014), *Un anno sull'altipiano*, Torino, Einaudi.
- Malaparte, Curzio (ed. 1961), *“L'Europa vivente”, L'Europa vivente e altri saggi politici*, Firenze, Vallecchi.
- (ed. 1995), *La rivolta dei santi maledetti*, Firenze, Vallecchi.
- Oriani, Alfredo (ed. 1938), *La lotta politica in Italia*, Bologna, Cappelli.
- Orsucci, Andrea (2015), *Il “giocoliere d'idee”. Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale.

- Pellini, Pierluigi (2020), *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*, Macerata, Quodlibet.
- Remarque, Erich Maria (ed. 2020), *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, trad. it. a cura di S. Jacini, Milano, Neri Pozza.
- Serra, Maurizio (2007), *Fratelli separati. Drieu-Aragon-Malraux*, Milano, Settecolori.
- Soffici, Ardengo (ed. 2019), *Kobilek. Giornale di battaglia*, Milano, Eclettica.
- Soffici, Ardengo; Carrà, Carlo (1983), *Lettere 1913/1929*, Milano, Feltrinelli.
- Stanghellini, Arturo (ed. 1924), *Introduzione alla vita mediocre*, Milano, Treves.
- Sternhell, Zeev (1972), *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Complexe.
- Travers, Martin (2001), *Critics of Modernity: the Literature of the Conservative Revolution in Germany, 1890-1933*, New York, Peter Lang.
- Zweig, Stefan (ed. 2011), *Il mondo di ieri*, trad. it. a cura di L. Paladino, Milano, Adelphi.

IDA GRASSO

*Nei campi sterili della Storia.
La poesia spagnola di fronte alla catastrofe*

1. *Dall'assedio*

Due anni dopo la prima celebrazione parigina, in pieno clima di Guerra Civile, tra il 4 e l'11 luglio del 1937, e in tre diverse città spagnole (Valencia, Madrid, Barcellona), si svolse il Secondo Congresso Internazionale degli Scrittori per la Difesa della Cultura. Come accuratamente ricostruisce Manuel Aznar Soler¹, in un primo momento i lavori del Congresso si sarebbero dovuti realizzare nella capitale, ma l'assedio da parte dell'esercito rivoluzionario, lasciava credere, già agli inizi di novembre del 1936, che la città sarebbe stata destinata a cadere. Il governo centrale si era trasferito a Valencia, che essendosi nel frattempo convertita in capitale della Repubblica spagnola, divenne sede inaugurale del Congresso. In occasione dell'“acto de propaganda intelectual más espectacular realizado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes durante la guerra civil española” (Aznar Soler 2007: 97), nacquero tre volumi collettivi (*Poetas en la España leal*, *Romancero General de la Guerra de España* e *Crónica General de la Guerra de España*), con i quali gli

organizzatori del Congresso avrebbero omaggiato gli scrittori delle delegazioni straniere giunti in Spagna². Ad accomunare queste opere, così diverse tra loro, era uno spirito di partecipazione condivisa, unito a un chiaro intento documentaristico. Lo rivendica María Teresa León, nel prologo alla *Crónica* da lei curata, dove il lavoro di selezione e di organizzazione di articoli giornalistici coevi è interpretato come magniloquente racconto storiografico d'impianto propagandistico:

El valor de la crónica de estos momentos en que habla España es, precisamente, lo que éstas [crónicas] tienen de documento y no de invención, de anécdota humana o de reacción de algún gran escritor – Antonio Machado – ante el hecho histórico presente. No podemos presentarlas más que llenas de esa virtud de ser contemporáneas al suceso, de ser partículas de la historia grande (León 2007: 7).

Il richiamo alla drammatica storia presente è al centro anche delle prefazioni di *Poetas en la España leal* e di *Romancero general de la Guerra de España*, antologie di testi in versi che, pur essendo incentrate entrambe sul tema bellico, si differenziano tra loro innanzitutto per il criterio di raccolta. Se, infatti, nella prima sono riunite alcune tra le liriche appartenenti ai maggiori rappresentanti del panorama poetico primonovecentesco, chiamati a dar sostanza e dignità a “unos sentimientos heridos, unos corazones agitados, unos ojos atónitos ante la inmensa calamidad caída bruscamente sobre el pueblo español” (*Poetas en la España leal*: 11), nella seconda prendono corpo voci plurime di scrittori e combattenti anonimi, che facendo appello alle risorse narrative del *romance*, il metro più antico della tradizione poetica castigliana, raccontano “la gesta gloriosa de un pueblo que lucha por la independencia patria y por alcanzar las conquistas de un orden social más equitativo, más justo y más digno” (Rodríguez Moñino 1937: 5)³. Se, dunque, il *Romancero General*

de la Guerra de España, composto da un numero cospicuo di romances pubblicati negli stessi anni su *El mono azul*, costruisce un corpus poetico amplissimo e inclusivo, poiché, come rivendica lo stesso autore della prefazione, il criterio principale della selezione non attiene tanto ai risultati sul versante letterario, ma a quello della testimonianza, *Poetas en la España leal* si definisce, al contrario, a partire da un canone marcatamente autoriale⁴. L'antologia, redatta in grande velocità, accoglie liriche apparse sulle riviste militanti *Hora de España* e *Nueva Cultura*, organi di diffusione delle iniziative promosse dall'Alleanza degli Intellettuali per la Difesa della Cultura, e riflesso concreto del "compromiso ético" (Aznar Soler 2007: 64), abbracciato dalla sfera letteraria nella problematica "coyuntura histórica" (Caudet, García 1984: 788).

È proprio sulle pagine dell'VIII numero di *Hora de España* che vede luce, nell'agosto del 1937, un'accurata recensione dell'opera a cura di Luis Cernuda, poeta che aveva peraltro dato il suo contributo all'allestimento del volume con le liriche *Elegía española 1937* e *Elegía a la luna de España*. Con il suo saggio interpretativo sulla natura e la finalità di *Poetas en la España leal* il grande autore de *La Realidad y el deseo* si sente chiamato a superare il campo dell'implicazione personale per analizzare con lucido sguardo critico gli effetti prodotti dall'apparizione dall'antologia, sia nel composito quadro poetico editoriale spagnolo, sia, più in generale, nell'ambito dei processi di ordine culturale:

En el sino de nuestra poesía contemporánea juegan insistente papel las colecciones antológicas; son bastantes ya las publicadas en el idioma propio o vertidas a otros extranjeros. Pero esta breve selección está probablemente llamada a tener un eco histórico, aunque no tuviese cierto el puramente literario.

No es que se trate solamente de un conjunto de poesías de guerra; no. Se trata, al mostrar la continuidad en el trabajo

de cada uno de nuestros poetas en estos terribles días, de dar a conocer cómo cada uno de ellos expresa hoy la trágica realidad. El oficio del poeta es aquel donde hallan utilidad cosas deshechas como inútiles por las gentes más satisfechas de su sentido práctico. Y la realidad se nutre a veces de materia tan fantástica... Es probable que andando el tiempo el historiador que quiera dar voz expresa a la hazaña anónima del pueblo que ahora pelea, acuda a los versos de un poeta. Entonces el ciclo quedará ya completo y cerrado, unidos en un abrazo dos elementos que aunque juntos vivan parecen siempre ignorarse: la oscura fuerza tranquila y el luciente ímpetu extravagante (Cernuda, ed. Harris 2002: 123-124).

Nel valorizzare l'essenza profondamente *engagé* dell'antologia, Cernuda richiama il lettore alla "tragica realidad" squasata dall'orizzonte bellico: la guerra si definisce come una drammatica cesura storica rispetto alla quale ciascun poeta deve fare i conti con il proprio "oficio". Ciò che, dunque, si propone in *Poetas en la España leal* non è la mera rappresentazione del conflitto ("No es que se trate solamente de un conjunto de poesías de guerra"), ma la sua interpretazione per garantire un sincero contributo al racconto dei fatti. A fondare il "valor histórico" del libro concorre il suo impianto di opera collettiva, poiché in esso si alternano le voci di tre distinte generazioni liriche, che pur "con diferentes preocupaciones estéticas", si uniscono in una "misma intención actual". Cernuda riprende e porta ad estreme conseguenze la riflessione al centro delle pagine liminari dell'antologia, nelle quali gli anonimi redattori insistevano sul "fervor" politico che aveva uniformato l'impegno dei poeti contro la barbarie fascista:

Un mismo fervor agrupó en el momento angustioso de un pueblo sorprendido, a todos los nombres que venían significando en España una limpia tradición de belleza. Aun aquellos cuyos versos expresan la más ardiente o afinada modu-

lación de un idioma y el esplendor espiritual de una raza en sus últimas ramificaciones personales, los que pudieron ser llamados puros o solitarios, estaban dignamente en el lugar que les correspondía, ya que la misma distinción de su obra, la señala como incompatible con esa especie de barbarie culta y organizada que pretende ser el fascismo (*Poetas en la España leal*, ed. Aznar Soler 2018: 8-9).

Non sorprende, pertanto, trovare Antonio Machado, il poeta più anziano, accanto ad alcuni tra i più illustri autori della cosiddetta Generazione del '27 (Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, León-Felipe, José Moreno Villa, Emilio Prados), e in compagnia dei più giovani, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja e Lorenzo Varela: nomi che formano una reale e simbolica compagine politica, rispetto alla quale è necessario giustificare chi per motivi di lavoro (Juan Ramón Jiménez) o di salute (Vicente Aleixandre) non ha potuto prendervi parte⁵. Ma tra gli assenti dell'antologia, "pesa en cada página" il nome del defunto Federico García Lorca, il poeta assassinato undici mesi prima dalle forze politiche avversarie, e sul cui ricordo indugia l'amico Luis:

Y pesa en cada página, como sombra impaciente, el recuerdo de Federico García Lorca. Él una sombra... Él, que era, más que hombre, desnuda fuerza natural nutrida de lo más sencillo y de lo más remoto del mundo. Pero silencio. Allí donde él esté, sea sombra o memoria, está también lo más hermoso de la vida (Cernuda, ed. Harris 2002: 124).

L'assenza di Lorca, vittima della violenza delle forze reazionarie, pesa come un macigno sull'antologia, che vuole essere una dimostrazione di quanto l'impegno solidale della lirica nel feroce tempo di guerra sia garanzia della sua stessa memorabilità:

Si por fatal destino no les salva su talento, a estos que hoy forma el volumen *Poetas en la España leal*, tal vez le salve en la memoria futura el recuerdo de la tempestad a través de la cual se alzaron sus voces, asombradas unas y otras confundidas (Cernuda, ed. Harris 2002: 126).

Nello scenario spagnolo che caratterizza il quarto decennio dello scorso secolo dove, come osserva Mainer, “la creación cultural en el campo republicano fue [...] un fascinante episodio que aún hoy es ejemplo de la voluntad de aproximación de un arte exigente, una voluntad de propaganda y la búsqueda de una estética de mayorías” (Mainer, ed. 2016: 336), l’apparizione di *Poetas en la España leal* assume un rilievo peculiare essendo, al tempo stesso, descrizione in presa diretta di un “uno degli episodi storici che ebbero più gravi conseguenze per il destino d’Europa” (Garosci 1959: 5), e strumento di riflessione che la lirica opera su se stessa e sul proprio mandato. Da questo punto di vista risulta estremamente coerente il destino poetico novecentesco della penisola iberica, nonché peculiare rispetto a quello delle altre nazioni europee, dove i processi della modernità lirica si erano misurati, già a partire dal secolo precedente, innanzitutto sul terreno del posizionamento del soggetto lirico nei confronti della società. La concentrazione sull’ “io”, quell’ “egocentrismo sicuro e misurato [...] archetipo della nostra forma simbolica” (Mazzoni 2005: 202), che aveva mosso nel quadro europeo a posture, talora in coerenza, talora in opposizione al sistema politico dominante, è rifondato in Spagna alla luce di urgenti questioni politiche e sociali. Gli eventi e le tensioni che si ambientano in territorio iberico a partire dal 1898, anno del definitivo crollo dell’Impero, e che si snodano attraverso i complicati anni che portano alla Guerra Civile, hanno effetti decisivi nella rideterminazione dell’impegno dei poeti, chiamati a interrogarsi ancor prima che sulla propria interiorità, sullo statuto del proprio sentire nazionale (Grasso 2020). Dopo il

desastre, dinanzi ad una vera e propria “crisis de Estado” dominata dall’inazione politica e associativa, gli intellettuali seppero guadagnare un ruolo decisivo nella “creación de mentalidades” (Mainer 2000: 288-289), aprendo la Spagna ai processi della modernità e anticipando “los rumbos de las letras posteriores” (Mainer 2010: 594). Nell’ambito di tale “movilización ideológica” (Mainer 2010: 596), avviata da alcuni tra i più attivi esponenti della Generazione del ’98, si consumano le tensioni ideologiche che vedono contrapporsi, dopo la caduta della monarchia nel 1931, “dos Españas” ovvero due opposti progetti politici e culturali, un modello “castrense y clerical” contro un modello ‘dinamico’, d’impianto umanitario e socialista (Mainer 2010: 596). Quando, allo scoppio della guerra, fu ancora più manifesto “que los intelectuales españoles tomasen actitudes políticas definitivas” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala 1979: 12), il genere poetico, in virtù del prestigio sociale acquisito, divenne, come magistralmente spiega Salaün, “medio de contribución al esfuerzo de la guerra” e “arma al servicio de la causa” repubblicana (1984: 804-809), condivisa e appoggiata da “la mayoría de los intelectuales y artistas” (Lechner 1968: 148). Tuttavia, se, in una prima fase, la lirica converge verso le forme fisse, che si presentano più duttili per accogliere l’ampio racconto dell’aneddotica bellica, a partire dalla seconda metà del 1937, complici le riviste, come *Hora de España*, fucine di nuove estetiche, si sondano nuovi percorsi, meno convenzionali, e più aperti a sostenere il dramma del soggetto. Ai poeti combattenti, che continuano a cantare “las grandes líneas de la epopeya” nei metri tradizionali, si affianca “la fina flor de la poesía española”, rappresentata da quei “poetas intelectuales”, che non rinunciano a dar voce a un “io” lirico, ormai sgomento dinanzi allo scempio della Storia (Salaün 1984: 804-809).

L’antologia *Poetas en la España leal*, incrocio di destini biografici e lirici assai divergenti tra loro, è un esempio di questo

racconto fatto di “palabras de dolor y de ímpetu” (*Poetas en la España leal*: 11), nato a partire dalla necessità di dare significato alla calamità bellica. Se, infatti, osserva Patrizia Violi, “non basta un evento traumatico a determinare un trauma culturale, perché questo dipende interamente dall’attribuzione di senso che investe quell’evento” (2014: 59), e se “perché un evento esista in forma sociale e culturale esso deve essere innanzitutto riconosciuto, interpretato e categorizzato come tale” (2014: 61), la configurazione simbolica della catastrofe che si descrive nell’antologia per mezzo del genere lirico se da un lato concorre alla sua narrabilità, dall’altro ne legittima la sua memorabilità. Ciò accade in virtù dello statuto collettivo dell’opera, principale agente di un paradigma di riconoscibilità che uniforma la narrazione del soggetto con quella della sua nazione: in *Poetas en la España leal* gli stati d’animo e le avventure dell’“io” non hanno, dunque, valore per sé, ma vanno calate e interpretate all’interno di un universo di senso condiviso, garantito da una nuova significazione attribuita alla dimensione stessa del conflitto. La “conflagración fratricida” (Ruiz Soriano 2006: 19), che vide schierato su due fronti contrapposti il popolo spagnolo, è per i poeti *leales* una “catástrofe cultural” (Mainer 2008) rispetto alla quale la lirica è chiamata a riformulare il proprio statuto.

2. “Muerto cayó Federico”: Granada è il crimine

La rappresentazione della “inmensa calamidad” (*Poetas en la España leal*: 11) attorno alla quale si struttura *Poetas en la España leal* prende forma a partire dai luoghi in cui essa si inscena. Se, come ha già lucidamente messo in evidenza Andrea Cortellessa nella sua introduzione all’*Antologia dei poeti della Prima guerra mondiale*, uno dei principali scarti semiotici causati in ambito lirico novecentesco dalla prima cesura bellica va rilevato in un’inaudita configurazione semantica dello spazio (Cortellessa

2018), tanto più significativo si presenta il caso della penisola iberica nella quale la Guerra Civile segna una “Ruptura desmesurada y corte profundo” (Guillén 2003: 14): la fine programmatica di un mondo caratterizzato dalla violenza di una “lucha”, concepita dai vincitori come qualcosa “que solamente podía concluir el exterminio físico o moral del enemigo” (Mainer: 2004 23). Gli intellettuali repubblicani che attraversano la “guerra famígera” assistono ad una riconfigurazione sistematica della topografia nazionale, nella quale gli equilibri frantumati in seno ai combattimenti saranno ulteriormente riplasmati per chi sceglierà, o dovrà scegliere, a conclusione del conflitto, la via dell’esilio.

Nella premessa a *Poetas en la España leal* il drammatico spettacolo delle “tierras invadidas por el extranjero” è interpretato come scempio di un ordine inviolabile. Sui “campos antiguos y venerables” si è abbattuta la “más sombría epopeya contemporánea” (*Poetas en la España leal*: 7), rispetto alla quale ciascun poeta è chiamato a prendere posizione, innanzitutto a partire dalle sue reali radici biografiche. Si comprende così perché le voci liriche che partecipano al progetto siano presentate come evocazione diretta di precise geografie regionali: l’Andalusia rappresentata, oltre che da Machado e dagli assenti (ma idealmente presenti) Lorca, Aleixandre e Jiménez, dai “malagueños” (Moreno Villa, Prados, Altolaguirre), dai “sevillanos” (Cernuda), e dal “gaditano” (Alberti); la “región valenciana” di cui sono esponenti Gil Albert e Hernández; la Galizia di Varela, la Castilla y León dello “zamorano” León Felipe, ed infine la regione di Madrid con Arturo Serrano Plaja proveniente da El escorial. Va però subito chiarito che in *Poetas en la España leal* si rintracceranno a fatica luoghi reali, scenario di conflitto.

A rimarcare l’eccezionalità dell’antologia rispetto a “cualquier otro romancero” (Aznar Soler 2018: 34), è anzi proprio lo scarso gradiente di referenzialità ai fatti bellici e di

contaminazione con i coevi discorsi di cronaca e della sfera militare. In modo differente dai componimenti compresi nei *Romanceros*, strutturati a partire da precisi episodi storici, e su una maggiore descrizione dei luoghi, le liriche dell'antologia fanno riferimento a topografie, che sebbene non del tutto prive di tangenze storiche, ricevono un trattamento assolutizzante funzionale alla configurazione simbolica dell'evento bellico. Ne emerge un discorso, che pur intersecando taluni tradizionali temi bellici (l'assedio di Madrid, l'esaltazione dell'eroe, che sarà "con harta frecuencia algún humilde obrero o campesino, algún humilde combatiente", e ancora, la lotta tra bene e male, Salaün 1984: 806), non è interessato alla loro "actuación" ideologica presso un "imaginario social reproductor" (De Vicente Hernando 2007: 21), ma piuttosto tende ad una sua riorganizzazione discorsiva complessiva, che sposta sul versante culturale l'evento drammatico legato alla catastrofe reale. "La sostanza traumatica della guerra" e "la presenza ossessiva della morte nel paesaggio" (Cortellessa 2018: 493) irrompono con forza inaudita nei versi di *Poetas en la España leal*, superando la loro stessa indicibilità e la problematicità legata alla loro rielaborazione, essendo per così dire sottomessi in campo formale ad un'istanza luttuosa di ordine superiore. L'orrore della "alucinadora realidad" (*Poetas en la España leal*: 7) è, infatti, restituito come conseguenza di un dolore più profondo, che definisce l'inizio stesso della tragedia. Vale a dire l'assassinio di Lorca, episodio storico ed emblematico, destinato a segnare per sempre il luminoso cammino della lirica spagnola novecentesca. Episodio con cui significativamente prende avvio l'antologia, inaugurata dai versi commemorativi di Antonio Machado, "guía indiscutible" ed "ejemplo a seguir" del "bando republicano" (Ruiz Soriano 2006: 35), unica eccezione al criterio alfabetico adottato nel libro per scandire la successione dei poeti⁶. Come non mancano di sottolineare i curatori anonimi della prefazione, il grande autore

di *Campos de Castilla* è stato il solo in grado di risarcire con la sua parola il vuoto lasciato dalla morte di Federico:

[...] cuando Federico García Lorca había sucumbido ya, solo, en Granada, a la ferocidad, otra gran figura que no podía ser sino nuestra, la de Antonio Machado, habló. Su poema conocido, recoge como un eco toda su anterior melancolía andaluza templada por la serenidad de Castilla (*Poetas en la España leal*: 9).

La lirica machadiana richiamata, l'unica ad essere antologizzata, è *El crimen fue en Granada*, apparsa per la prima volta sulla rivista *Ayuda* il 17 ottobre 1936. In questi versi, intessuti sugli ultimi momenti di vita di Lorca, il racconto della morte del poeta è scandito da una precisa caratterizzazione topografica:

I
(EL CRIMEN)

Se le vió, caminando entre fusiles
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle a la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
– sangre en la frente y plomo en las entrañas –.
...Que fué en Granada el crimen,
sabed – ¡pobre Granada! –, en su Granada!...

II (EL POETA Y LA MUERTE)

Se le vió caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.
– Ya el sol en torre y torre; los martillos
en yunque –, yunque y yunque de las fraguas.
Hablaban Federico,
requebrando a la Muerte. Ella escuchaba.
“Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo
a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban...
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!”

III

Se les vió caminar...
Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llora el agua,
y eternamente diga:
el crimen fué en Granada, ¡en su Granada!

Come osserva Giovanni Caravaggi è possibile distinguere nella lirica “tre nuclei”, corrispondenti alla strutturazione strofica del componimento: “alla narrazione epico-lirica dell’evento criminoso fa seguito l’incontro allegorico del poeta con la

morte, corteggiata come una gitana giovane e fatale, e infine un invito a evocare la sua scomparsa ‘sopra una fonte dove l’acqua pianga’” (Caravaggi 2005: 1465). Tali nuclei tematici e narrativi corrispondono ad altrettanti quadri temporali contrassegnati dall’alternanza passato/presente (I strofa), passato/futuro (II) passato/presente/futuro (III strofa). In *El crimen*, prima parte della lirica, l’incedere del poeta verso la morte, lungo la fredda campagna, sotto il cielo illuminato dalle stelle (vv. 3-4), e ancora, il racconto del suo assassinio per mano di chi non osò nemmeno guardarlo in volto (vv. 7-8) è bruscamente ricondotto all’attualità per mezzo dell’impiego dell’imperativo “sabed” al v. 14, dove il toponimo “Granada”, ripetuto tre volte in soli due versi (13-14), amplifica l’effetto di rottura che si consuma sul piano temporale (“...Que fué en Granada el crimen, / sabed – ¡pobre Granada! –, en su Granada!...”).

Nella seconda strofa, un potente flashback riporta alle ultime parole rivolte dal poeta alla morte, ritratta rapita, in ascolto del suadente discorso (v. 6). Unica compagna possibile, oggi come ieri (“Hoy como ayer, gitana, muerte mía”, v. 15), la morte è ovunque, con Lorca “por estos aires de Granada, ¡mi Granada!”. A sigillare il confronto tra i due tempi, lo *ayer* della scrittura (vv. 7-10) e il futuro imminente dell’abbraccio mortale (“te cantaré”, v. 11) è ancora una volta la città di Granada (in anafora), a descrivere la quale concorre il medesimo aggettivo con cui è qualificata la morte: (v. 17 “¡mi Granada!”; v. 15 “muerte mía”). L’incipit del terzo nucleo è scandito dalla medesima struttura iterativa con cui prendono avvio le precedenti strofe (“Se le vió, caminando entre fusiles” I, v. 1; “Se le vió caminar solo con Ella,” II, v. 1), ma in un nuovo effetto variantistico segnalato innanzitutto dall’impiego del pronome relativo plurale (“Se les vió caminar...”), volto a ridefinire l’avanzare del poeta: in compagnia della morte questi ha già abbandonato il mondo, come sancisce senza scampo la sospensione del verso

per mezzo del segno di punteggiatura. Il repentino passaggio al presente è ottenuto al v. 2, (e ancora una volta assecondando lo schema formale della prima strofa) con l'impiego dell'imperativo "Labrad", al quale Machado affida la propria consegna: nell'Alhambra, tra i 'resti' più antichi della città di Granada, occorre edificare un "túmulo" per il poeta defunto affinché se ne perpetui la memoria. La città ritorna, dunque, in chiusura di componimento per descriversi come scenario ulteriore della 'vita' del poeta, così come lo è stato fino alla sua morte. Gli unici luoghi reali menzionati nella lirica, il "campo" dove Federico cade colpito nelle viscere dalle pallottole di fucile, e l'"Alhambra" dove si ergerà il suo monumento funebre, assorbono la significazione luttuosa proiettata dal toponimo Granada. Si compie un processo di ascensione semantica portato ad estreme conseguenze nella terza strofa, dove l'immagine salvifica del tumulo è rifunzionalizzata dal pianto emesso dall'acqua della fonte: a dover essere eternata non è la memoria del poeta, ma la memoria della sua morte, avvenuta nella sua città ("sobre una fuente donde llore el agua, / y eternamente diga: / el crimen fué en Granada, jen su Granada!").

La campagna, luogo reale di morte del poeta, e l'Alhambra, luogo fantasticato del suo riposo ultraterreno, con la città in cui sono idealmente compresi, formano parte integrante di un processo di spazializzazione che si fa veicolo di una memoria di segno negativo. Se, infatti, com'è noto, il corpo di Lorca non è mai stato ritrovato, il tumulo privo di reliquie, svuotato dei significati tradizionali di culto che gli sono propri, in quanto immagine vuota di se stesso, può solo restare (in eterno) a indicare il trauma, acquisendo "una specifica funzione testimoniale" (Violi 2014: 55). In altre parole, il luogo non ha valenza di per sé, ma in quanto autentico indizio di ciò che lì vi è accaduto. Fuori di ogni possibile, ulteriore razionalizzazione geografica, Granada è assoluta dimora della morte.

3. La morte ovunque

Il massiccio ricorso alle strutture fisse da parte degli autori di lirica di guerra confluita nei *Romanceros* è motivato da Salaün come necessità di trovare nell'ambito dei paradigmi poetici una "estructuración del lenguaje" che sia anche "organización superior del mundo". L'appello alle forme chiuse diventa, dunque, garanzia di un ordine infranto, modello possibile di un universo in cui ristabilire, "sin por ello menospreciar los aspectos sensibles"⁷, una realtà parallela a quella del conflitto. I versi di Machado con cui si apre *Poetas en la España leal* dimostrano, all'opposto, che la rifunzionalizzazione traumatica che investe Granada, scenario del "crimen", agisce ai danni dell'aspetto referenziale al punto da convertire la città in emblematica rappresentazione della morte medesima.

L'assolutizzazione luttuosa che l'investe pervade anche gli altri luoghi che compongono la geografia luttuosa di *Poetas en la España leal*. Primo tra tutti, Madrid assediata, scenario di sangue⁸, dove tra "[...] camiones de guerra / y filas de milicianos / entre zonas de silencio, / lluvia y fango" (Moreno Villa, *Madrid, frente de lucha*, vv. 19-22), ci si trova faccia a faccia con la morte ("Aquí en Madrid, delante de la muerte", Altolaguirre, *Madrid*, 1937, v. 19). Lo spazio atomizzato della capitale, come quello delle altre, anonime "ciudades deshechas" (Gil-Albert, *Despedida de un año* (1936), v. 51), è brandello di un più vasto "Horizonte de guerra", dominio della "muerte interminable" (Altolaguirre, *Madrid*, 1937, v. 1; v. 4)⁹. La Spagna intera è divenuta, insomma, un immenso cimitero ("España non es España, que es una inmensa fosa, / que es un gran cementerio rojo y bombardeado", Hernández, *Recogez esta voz*, vv. 66-67), dove non vi è più terra per seppellire i morti né legno per fabbricare bare ("y no hay espacio para tanta muerte, / no hay madera para tanta caja", vv. 28-29). Nel mondo capovolto gli unici abitanti possibili sono i morti, riconosciuti come "metonimia de todo

lo ocurrido" (Mainer 2013: 51)¹⁰. Se, infatti, sulla terra non v'è posto per i vivi, ai quali non resta che andarsi a seppellire sotto profondi solchi ("van los hombres del campo como inmensas simientes / a sembrarse en los hondos surcos de las trincheras", Alberti, *Los campesinos*, vv. 11-12), sono i fratelli defunti essere portavoci con il loro sacrificio di messaggi "[...] de fraternidad o incluso [...] de [...] esperanza colectiva" (Mainer 2013: 51):

¿Quién dijo que estáis muertos? Se escucha entre el
silbido
que abre el vertiginoso sendero de las balas
un rumor, que ya es canto, gloria recién nacido,
lejos de las piquetas y funerales palas.

A los vivos, hermanos, nunca se les olvida.
Cantad ya con nosotros, con nuestras multitudes
de cara al viento libre, a la mar, a la vida.
No sois la muerte, sois la nuevas juventudes

(Alberti, *Vosotros no caisteis*, vv. 13-21).

Come i morti che "se levantan" per avanzare a fatica sui luoghi dove ancora giacciono insepolti ("lentos van, como el peso de las piedras que rinden / donde aún viven los cuerpos su abandono en la lluvia", Prados, *Se levantan los muertos*, vv. 30-31), il poeta incede stentatamente nel fango delle trincee ("voy las hojas difuntas pisando entre trincheras, / charcos y barrizales", Alberti, *Madrid- Otoño*, vv. 11-12), e nei campi infiammati ("Desvelado de velar, perdida el alma, / vagabunda por campos incendiados, / llevo la muerte en mí, desesperada, / de ver que mi esperanza no ha quemado", Varela, *Hoy*, vv. 1-4). Il soggetto lirico, che si presenta confuso e vacillante ("todo esto me remuerde, me socava, me quita / ligereza a los ojos [...]"), Alberti, *Monte de El Pardo*, vv. 9-10), assiste alla tragedia soffrendo nel corpo e nello spirito ("Y veo los bruscos muertos / caer sobre la hierba clacinada, / mientras el cuerpo

mío / sufre y lucha con unos enfrente de esos otros", Cernuda, *Elegía española* 1937, vv. 62-65). Dinanzi allo scempio, l'"io" in "agonía" è costretto, non senza difficoltà, a mettere da parte i fantasmi interiori, e la sua storia:

No hay recuerdo, placer, antes vivido,
que pueda rescatar de mi pasado.
No hay ausencia, ni historia, ni esperanza
que con su engaño calme mi agonía.
Aquí en Madrid, delante de la muerte
mi corazón pequeño guarda oscuro
un amor que me duele que no puedo
ni siquiera mostrarlo esta noche
ante este inmenso campo de heroísmo.

(Altolaguirre, *Madrid*, 1937, vv. 15-23)

L'esibito pudore con cui Altolaguirre si lamenta per un amore che brucia nel suo cuore, ne dichiara al contempo la vacuità rispetto all'"inmenso campo de heroísmo". Nei versi letti, l'acuta tensione tra la nostalgia privata del soggetto lirico e l'urgente impegno di testimonianza a cui questi si sente chiamato, dà misura della difficoltà vissuta dalla poesia spagnola, essenzialmente di tipo lirico, di fronte alla catastrofe bellica. Interpretata in senso assoluto come annullamento di ogni forma possibile di vita, la guerra smantella le tradizionali gerarchie di senso che vedevano la storia dell'"io" convivere a fianco della Storia. Al cospetto di un mondo che viene meno, i poeti faticano a trovare forme nuove per raffigurare il dramma del soggetto, che si presenta, sommerso tra morti e combattenti. Se la lirica non viene meno all'"ufficio" di raccontare in presa diretta quanto accade nel maligno presente, non può parimenti presentarsi come risarcimento soggettivo: troppe sono le grida dei corpi "tendidos para siempre en el vacío", che risuonano come "reproche amargo a [su] conciencia" (Gil-Albert, *Lamentación*, v. 4 e v. 2).

4. *Una catastrofe culturale*

Nel coerente sistema semantico che si costruisce in *Poetas en la España leal*, sia lo spazio che il tempo presente sferzato dai combattimenti sono bloccati in una dimensione luttuosa assolutizzata rispetto alla quale, come mostrano gli ultimi esempi riportati, s'inscrive la "mutilazione personale" dell' "io" (Cortellessa 2018: 539). Il dato, oltre a permettere il superamento di certe semplificazioni che vedono nelle due possibili forme di lirica di guerra (ovvero quella scritta dal fronte, e quella lontana dalla contesa) un' "ausencia de manifestaciones de nostalgia de otros tiempos, mejores, de la vida del poeta, y del dolor personal" (Lechner 1968: 154), costruisce un utile punto di partenza per volgere alle conclusioni. Non s'insisterà mai abbastanza sulla natura collettiva di *Poetas en la España leal*: all'interno di quella "pluralidad generacional, ideológica y política del frente popular de la literatura española republicana" (Aznar Soler 2018: 30), rappresentata dai componimenti compresi nell'antologia, la componente marcatamente soggettiva diventa veicolo principale di creazione di un discorso che si struttura sul senso stesso della funzione della lirica nel tempo di guerra. Nel pieno della catastrofe bellica la poesia spagnola reagisce compatta e con forza inaudita per tentare un'ultima, disperata difesa contro la "trágica realidad" (Cernuda 2002: 123). Degli undici autori che partecipano all'allestimento del volume due, Antonio Machado e Miguel Hernández, saranno vittime della guerra, il primo morto a Collioure nel 1939, nel tentativo di oltrepassare il confine francese, il secondo, spirato in carcere, dove, a seguito dei combattimenti a fianco dell'esercito repubblicano, fu rinchiuso in qualità di oppositore del regime franchista. Per gli altri, a conclusione del conflitto, non resterà che scegliere la tragica via di quello che per numero e proporzioni Vicente Lloréns ha definito un vero e proprio "exodo poético" (1974: 215). Sebbene anche in esilio, in una

nuova paradossale condizione di esistenza, o forse sarebbe il caso di dire, di sopravvivenza, la lirica spagnola non cesserà di interrogarsi sulla "función rectora del escritor" (Guillén 1998: 92), la diaspora patita dalla sfera intellettuale indebolirà quell'unione ideologica e quel sentimento di coesione che aveva guidato operazioni collettive negli anni di guerra. È infatti, nell'ambito di tale cornice che può leggersi un libro come *Poetas en la España leal*, dove persino poetiche incardinate su un profondo lirismo finiscono per agire un ruolo decisivo nella rideterminazione dell'"oficio poético". Nella struggente allocuzione che Cernuda rivolge alla "madre patria", "dolida y solitaria" (v. 67) in *Elegía española 1937*, prima delle due liriche incluse nel volume, gli effetti della guerra sono portati a estreme conseguenze: a confrontarsi, dinanzi allo scempio che si compie davanti agli occhi ("Contempla ahora a través de las lágrimas", v. 49), sono il poeta e la nazione, unici testimoni di un mondo che sta per scomparire:

Dime, háblame
tú, esencia misteriosa
de nuestra raza
tras de tantos siglos,
hábito creador
de los hombres hoy vivos,
a quienes veo por el odio impulsados
hasta alzar con su esfuerzo
la muerte como paisaje de tu vida.

Cuando la antigua primavera
vuelve a tejer su encanto
sobre tu cuerpo inmenso,
¿Cuál ave hallará nido
y qué savia una rama
donde brotar con verde impulso?
¿Qué rayo de la luz alegre,

qué nube sobre el campo solitario,
hallarán agua, cristal de viejo hogar en calma
donde reflejen su irisado juego? (vv. 1-19).

Dinanzi allo scempio presente in cui uomini “hoy vivos” con lucida violenza accelerano il venturo dominio della morte, il poeta s’interroga sconsolatamente sul futuro della sua nazione. Nella seconda strofa, dove risuona l’eco profonda della celeberrima *A un olmo seco* di Antonio Machado, sembra capovolgersi il fiducioso slancio sentimentale attivato dalla contemplazione della vita naturale che si rinnova con l’arrivo della stagione più mite. Se, infatti, “la tenace resistenza dell’olmo quasi secco agli oltraggi del tempo” diventa per Machado “l’auspicio di un vigore naturale che riesca a contrapporsi ai segni della fine imminente” (Caravaggi 2005: 1366), nei versi cernudiani il luminoso ritorno dell’“antigua primavera” con il suo topico corredo d’immagini contrasta con la fredda realtà annunciata dal “campo solitario” e dal “viejo hogar”, luoghi calcati da impronte umane, destinati esattamente al pari di quelli naturali (il nido, il ramo), a non essere accarezzati dal risveglio alla vita. Nel tessuto formale del testo, che si costruisce su una potente pulsione sensoriale, e in particolare scopica (che si rileva, soprattutto, negli imperativi rivolti dall’“io” alla madre patria), colpisce l’assente richiamo a ulteriori spazi fisici, se si eccettua la “hierba calcinada” sulla quale cadono i corpi dei “bruscos muertos” (vv. 62-63). Dunque, tanto più significativo è il ritorno dei “campos”, al v. 74, in identico intreccio formale con l’immagine della luce, ma in differente tonalità lirica rispetto ai vv. 16-19:

Tu pasado eres tú
y al mismo tiempo eres
la aurora que aún no alumbra nuestros campos.
Tú sola sobrevives;

aunque venga la muerte
sólo en ti está la fuerza
de hacernos esperar a ciegas el futuro.

Que por encima de estos y esos muertos
y encima de estos y esos vivos que combaten,
algo advierte que tú sufres con todos;
y su odio, su crueldad, su lucha,
ante ti vanos son, como sus vidas,
porque tú eres eterna
y sólo los creaste
para la paz y gloria de su estirpe (vv. 72-86).

Se nel v. 17 la campagna solitaria e l'antico focolare domestico si configuravano come luttuose emanazioni del "cuerpo inmenso" della madre Spagna (v. 12), l'impiego al v. 74 dell'aggettivo "nuestros" per rimarcare l'isotopia del sostantivo "campos" contribuisce a rafforzarne il pregnante significato culturale. Minacciati dalla morte, i campi sono in attesa di essere illuminati da un'aurora che, come il passato, è essenza stessa della nazione spagnola, innalzata a entità perenne e sovrastorica, che vede annullare "su corporeidad para convertirse en una entelequia frente a la cual todo es vanitas" (Londero 2020: 413). Dopo la guerra, ciò che sopravviverà "aunque venga la muerte", non è la terra, perduta ormai, ma il tempo che su di essa si è consumato nei secoli. Solo rispetto al passato, ovvero rispetto ad un'ideale e vagheggiata eredità storica, ai vivi e ai morti, transeunti, è concessa una forma di possibile conciliazione. Come per Machado anche per Cernuda il luogo della tragedia non ha più valore in sé ma può solo eternamente alludere al trauma che in esso si è inscenato: sia la campagna fredda sulla quale si riversa il corpo ucciso di Lorca, sia la campagna solitaria che invano attende l'arrivo della primavera, sono restituite come vuote allegorie di senso. Come i "nuestros campos"

attendono (invano) nell'ombra di ricevere la luce per poter rinascere, così, sotto la terra, il corpo del poeta attende di ricevere degna sepoltura per poter parlare nuovamente agli uomini. Negli "estériles campos de la Historia" la lirica spagnola veglia sui suoi morti¹¹.

NOTE

¹ All'infaticabile lavoro di Aznar Soler (ed., 2018) si deve la recente edizione di una ricca monografia, interamente dedicata al *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*. Come lo stesso autore chiarisce nelle pagine introduttive, il libro costituisce la "cuarta edición" di uno studio di lunga durata, avviato a distanza di tre anni dalla conclusione della dittatura franchista, nell'intento e con l'urgenza di "reconstruir la historia literaria y cultural de nuestra tradición republicana y antifascista" (9).

² *Poetas en la España leal*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas 1937; *Romancero General de la Guerra de España*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas 1937; *Crónica General de la Guerra Civil*, recopilación de textos realizada por María Teresa León con la ayuda de J. Miñana, Madrid, Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, 1937. A conclusione della giornata inaugurale del *Congreso*, dopo la rappresentazione di *Mariana Pineda* di Federico García Lorca (per la regia di Manuel Altolaguirre), fu distribuito, inoltre, ai delegati convenuti un volume collettivo di omaggio al poeta granadino (*Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*, Valencia, Ediciones Españolas, 1937).

³ Dedicato alla memoria di Lorca, il *Romancero General de la Guerra de España*, composto da 302 *romances* (83 provenienti da scrittori professionisti, 18 da anonimi), è il frutto dell'operosa collaborazione tra Emilio Prados, che curò l'organizzazione dei materiali, e di Rodríguez Moñino, che vi contribuì con un articolato prologo su *Origen y formación del Romancero de la Guerra de España*. Formano parte del *corpus* dell'opera anche *romances* di alcuni tra coloro che presero parte a *Poetas en la España leal* (Alberti, Altolaguirre, Gil-Albert, Hernández, Moreno Villa, Prados, Serrano Palaja).

⁴ Pur essendo rivendicata come un'opera collettiva, è probabile, come osserva Aznar Soler, che all'organizzazione materiale di *Poetas en la España leal* provvedettero Juan Gil-Albert, Emilio Prados e Arturo Serrano Plaja, segretari del *Congreso* (cfr. Aznar Soler 2018: 7-22).

⁵ L'assenza di Jiménez richiamata nell'introduzione all'antologia ("Ya en los primeros días de la sublevación militar, se supo que Juan Ramón Jiménez, cuya huella fresca e indeleble está en toda la joven poesía española, tomaba a su cuidado a once niños huérfanos hasta que hubo de salir para la Habana enviado por el Gobierno de la República"), è riaffermata nel *colophon* del libro, dove si allude anche alle cause della mancata partecipazione di Aleixandre "Por no haber podido comunicar hasta ahora con Juan Ramón Jiménez, su nombre no figura aquí junto al de Antonio Machado. En cuanto a Vicente Aleixandre, enfermo en Madrid, ha tenido que suspender su labor literaria y con ella el poema que dedicaba a esta colección" (*Poetas en la España leal*: 9 e 155).

⁶ Cfr. *colophon*: "El orden adoptado en el texto para la inserción de nombres, es el alfabético con una sola excepción, Antonio Machado, que preside estas páginas" (*Poetas en la España leal*: 155). Per la dettagliata storia redazionale delle liriche comprese nell'antologia cfr. Aznar Soler alle pagine 16-21 dell'edizione adottata).

⁷ "Esta forma de coacción y de rigor máximos para una expresividad igualmente máxima parece haber gozado de gran prestigio, tal vez porque la estructuración del lenguaje implicaba parejamente una organización superior del mundo, sin por ello menospreciar los aspectos sensibles" (Salaün 1984: 808).

⁸ "Ciudad de los más turbios siniestros provocados, / de la angustia nocturna que ordena hundirse al miedo / en los sótanos lívidos con ojos desvelados, / yo quisera furiosa, pero impasiblemente / arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo, / para pisarte toda tan silenciosamente, / que la sangre tirada / mordiera, sin protesta, mi llanto y mi pisada" (Alberti, *Madrid-Otoño*, vv. 1-8).

⁹ Cfr. anche "¡Oh dulce, acongojada España inolvidable! / ¡Oh malven-
dida España, oh pueblo traicionado! // Hoy la muerte recorre tus calles silenciosas, / tus más mínimas plazas de pueblos olvidados / y a todos nos convoca con dignidad y sollozos / a cónclave de angustia" (Serrano Plaja, *Pueblo traicionado*, vv. 44-49).

¹⁰ La truculenta immagine dei cadaveri ammassati nella capitale squassata dalla guerra ritorna significativamente, qualche anno dopo, in *Insomnio*, componimento inaugurale di *Hijos de la ira* (1944) di Dámaso Alonso, tra i libri poetici "esenciales en el nuevo decenio" (Mainer 2010: 603).

¹¹ Le due citazioni presenti nel testo senza rimando bibliografico provengono dalla medesima lirica di Manuel Altolaguirre, *Ejemplo* (*Poetas en la España leal*: 32, v. 3 e v. 5).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aznar Soler, Manuel (2007), *Valencia, capital literaria y cultural de la República (1936-1937)*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València.
- ed. (2018), *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (València-Madrid-Barcelona-París, 1937) cursos, memorias, testimonios, textos marginales y apéndices*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, Centre Valencià D'Estudis I D'Investigació.
- Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M. (1979), *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia.
- Caravaggi, Giovanni (2005), “Commento e note alle poesie”, Antonio Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, ed. G. Caravaggi, Milano, Mondadori: 1464-65.
- Caudet, Francisco; García, Michel (1984), “Hora de España y El Mono Azul”, *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, vol. 7, Tomo 1: 787-791.
- Cernuda, Luis (ed. 2002), “Poetas en la España leal”, *Obra completa. Prosa II*, eds. D. Harris, L. Maristany, Madrid, Siruela, vol. III: 123-126.
- Cortellessa, Andrea (1998; 2018), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano, Mondadori.
- De Vicente Hernando, César (2007), *Poesía de la Guerra Civil Española 1936-1969*, Madrid, Akal.
- Garosci, Aldo (1959), *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, Einaudi.
- Grasso, Ida (2020), *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento*, Pisa, ETS.
- Guillén, Claudio (1998), “El sol de los desterrados. Literatura y exilio”, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- (2003), *De la continuidad. Tiempos de historia y de cultura*, Madrid, Real Academia Española.

- Lechner, Johannes (1968), *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universitaire Pers Leiden.
- León, María Teresa (2007), *Crónica General de la Guerra Civil recopilada por María Teresa León*, Sevilla, Renacimiento (reedición facsimilar).
- Lloréns, Vicente (1974), *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia.
- Londero, Renata (2020), "Luis Cernuda habla con España, de camino al exilio: una lectura de *Elegía española I y II* (1937-1938)", *Orillas*, 9, 407-419.
- Mainer, José Carlos (1981), *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2016.
- (2000), *Historia, literatura, sociedad y una coda: literatura nacional española*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2004), *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (2008), "La catástrofe cultural de la guerra y la posguerra", *Economía y economistas españoles en la guerra civil*, ed. E. Fuentes Quintana; F. Comín, vol. II: 677.
- ed. (2010), *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Barcelona, Crítica, vol. VI.
- (2013), "La herida de la guerra civil en las primeras poéticas de posguerra", *Sobre una generación de escritores (1936-1960): en el centenario de Ildefonso Manuel Gil*, ed. M. Hernández Martínez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico: 47-62.
- Mazzoni, Guido (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Poetas en la España leal* (ed. 2018), ed. Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento (reedición facsimilar).
- Rodríguez Moñino, Antonio (1937), "Origen y formación del Romancero de la Guerra de España", *Romancero General de la Guerra de España*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas: 5-9.
- Ruiz Soriano, Francisco (2006), *La Generación de 1936. Antología poética*, ed. F. Ruiz Soriano, Madrid, Cátedra.

- Salaün, Serge (1984), "La poesía escrita en la zona republicana", *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, vol. 7, Tomo 1: 804-808.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.

BERNARDO DE LUCA

*Ricognizioni. Luoghi (e fantasmi) del trauma
in Ventisei di Vittorio Sereni*

1. *Anni dopo: "Ventisei"*

Uno degli assi portanti della parabola poetica ed esistenziale di Sereni è la ricostruzione ossessiva dei momenti che hanno scandito la vita del giovane soldato, in particolare quelli relativi alla cattura e alla prigionia. Più rara, invece, la rivisitazione dei luoghi del trauma bellico e la trascrizione dei suoi effetti; ma questo è ciò che accade in una prosa, *Ventisei*, non a caso centrale nello snodo dell'ultima fase della scrittura sereniana. Il titolo marca denotativamente la posteriorità rispetto all'evento traumatico: ventisei sono gli anni che dividono la cattura di Sereni in Sicilia nel 1943 dalla visita che il reduce compie negli stessi luoghi (ma più profonde rievocazioni intertestuali – vedremo – suscita quel numero). Nel '69 l'ex-prigioniero si reca nuovamente sull'isola con la moglie e la figlia, e ripercorre strade e luoghi dove giacciono i simulacri del giovane soldato e dei suoi commilitoni, che tante volte, in sogno o di soprassalto, sono tornati a rivisitarlo: potremmo dire, dall'ultima sezione del *Diario d'Algeria*, attraverso gli *Strumenti umani* e le prose

degli *Immediati dintorni* (per limitarci a ciò che trova organicità in un libro)¹.

Prima di esaminare le peculiarità di questa prosa², che getta luce sulla complessiva articolazione del rapporto tra tempo e scrittura nella poetica sereniana, è utile fornire un dato filologico che ben mostra la centralità di questo scritto anche per l'ultima raccolta poetica di Sereni, *Stella variabile*. Sebbene incluso in un libro progettato e mai edito di prose narrative (*La traversata di Milano*)³, *Ventisei* fu inserito da Sereni in una proto-edizione di *Stella variabile* del 1980, stampata in tiratura limitata (130 esemplari) e con un'organizzazione macrotestuale già molto strutturata. In un autore molto parco nell'utilizzo di inserti in prosa in libri di poesia⁴, il dato è quantomeno interessante. Acquista ancora maggiore rilevanza se si nota che, nella distribuzione dei testi, *Ventisei* non solo è l'unico in prosa, ma si trova in una posizione strategica, imponendosi come cuore pulsante della proto-edizione. Nell'edizione definitiva di *Stella variabile* (1981), all'espunzione di *Ventisei* fa da contrappunto la messa in rilievo, per centralità dispositiva, di *Un posto di vacanza*, per il quale già Fortini aveva messo in evidenza gli stretti legami con la prosa rivisitante la Sicilia (Fortini 2003: 648)⁵. Non è azzardato, dunque, ritenere le ripercussioni di poetica e pratica della scrittura (nella sua relazione, inoltre, con i luoghi del trauma) di *Ventisei* centrali anche per l'ultimo libro poetico, l'esclusione essendo dettata – mi sembra – più da ragioni di genere, che di estraneità di contenuti.

A partire dal 1947, all'altezza cioè del *Diario d'Algeria*, "Sereni si cimenta con la rappresentazione" di una rottura (quella del trauma bellico), che si configura come "l'impossibilità di rappresentare la storia e insieme la necessità di rendere l'effetto soggettivo di una tale impossibilità"; il risultato è quel peculiare modo di vivere il rapporto con la storia che emerge dall'intera opera in versi e in prosa di Sereni: la ripetizione (Alfano 2014: 185).

È possibile distinguere due tipologie di rappresentazioni, che sono specchio della posizione del soggetto rispetto al rappresentato e che nell'ultima fase della scrittura sereniana vengono deliberatamente accostate e fatte confliggere: una in cui si finge "un'ideale contemporaneità del poetare col poetato" e un'altra in cui gli stessi contenuti vengono trasferiti "sul piano del recupero e della riformulazione *memoriale*" (Mengaldo 2013: 52). È la connessione che lega, esplicitamente, le prose di *L'opzione* e *Il sabato tedesco*, *La cattura* e, appunto, *Ventisei*: il primo racconto narra in presa diretta o ricostruisce gli eventi così come accadde; il secondo, invece, è una rivisitazione che presuppone un presente dell'enunciazione diverso dal passato degli eventi.

Dal primo modulo di rappresentazione emerge il sentimento di esilio dalla Storia, che dà vita nei decenni successivi al senso di colpa con cui il soggetto si muove verso gli appuntamenti politici del dopoguerra e della fase neocapitalista, conseguenza di quel primo, originario, appuntamento mancato: dopo la cattura in Sicilia e, poi, la prigionia in Algeria "la condizione 'insabbiata' [...] dà luogo a una delusione irreversibile – destinata cioè a farsi modo cromatico, per usare una metafora musicale, dell'esistenza a venire (fino a colorare di sé gli orizzonti futuri dell'impegno post-bellico, la dimensione – pure tenuta sempre ben salda, a salvaguardia etica della propria personalità – del lavoro quotidiano, la stessa percezione di sé come poeta" (Cortellessa 2003: 56). Il prigioniero è allora una *figura*, un'allegoria della fissità a cui è costretto il soggetto (Alfano 2014: 188).

Nel secondo modulo di rappresentazione, in cui si elimina il dispositivo dell'ideale contemporaneità e il soggetto è posto dopo gli eventi (spesso a una distanza temporale cospicua), è possibile intravedere un'altra immagine del passato: quella della possibilità, certo speculare all'immagine condannata alla fissità. È la tecnica che Mengaldo (2013: 52) definisce "riformulazione retrograda": l'impalcatura che vede la presenza di un

soggetto al presente rammemorante e di un soggetto rammemorato. La particolarità è data dal fatto che il primo è posto in situazione, e dunque abita un piano narrativo proprio.

Le due modalità sono ben visibili nelle differenze tra *La cattura* e *Ventisei*. Nella prima prosa vengono ricostruiti e narrati gli eventi del '43: se è vero che la narrazione è condotta al passato (quindi presupponendo una distanza), tuttavia ciò avviene attraverso una voce narrante impersonale che utilizza la terza persona per raccontare le vicende del soldato Franchi (alter-ego di Sereni). In *Ventisei*, invece, c'è la narrazione del Sereni del presente, che rivisita i luoghi della cattura, e la rievocazione del Sereni soldato di ventisei anni prima. D'altro canto, la rivisitazione non è solo dei luoghi, ma anche dei vecchi scritti che provavano a ricostruire i momenti del trauma: alcuni brani vengono espressamente citati (con la marcatura del corsivo per segnalarne l'inserzione) e il narratore prende anche deliberatamente le distanze da quei suoi vecchi scritti. Nella parentesi conclusiva di riflessione sulla scrittura, il narratore afferma: "Ci sarebbero state le premesse per raccontare quella storia punto per punto, chiaramente, pianamente, daccapo – non come avevo cercato di fare tanto tempo prima in quel racconto, *La cattura*, balordamente redatto in terza persona". Di fronte a quest'affermazione, sembra che Sereni reagisca definitivamente al fastidio nei confronti delle prose ricostruttive, già avvertibile in un altro suo scritto datato 1981 (a proposito di un ritorno a Luino): "Questa volta ho soltanto allineato dei dati cercando di illustrarli per come a suo tempo, in quel tempo remotissimo, li ho vissuti. Ma si sa come questa sia un'impresa disperata, come risenta di sovrapposizioni inconsce, incrostazioni e di muffosità, inquinamenti, letteratura" (*Negli anni di Luino*, Sereni 2013: 679).

Nei prossimi paragrafi, propongo una lettura ravvicinata di *Ventisei*, delimitando due blocchi tematici che compongono l'ossatura della prosa: la natura dei luoghi del trauma e la

riemersione di diversi fantasmi psichici. Per quanto riguarda i luoghi, vengono isolate e analizzate cinque stratificazioni temporali e simbolico-culturali. Successivamente, si distinguono tre tipologie di apparizioni fantasmatiche. L'analisi prova a mostrare il delicato equilibrio tra le diverse forze liberate dal trauma che struttura questa prosa. In conclusione, si propone una riflessione sulla categoria di "futuro inattuato" che, a mio giudizio, apre la dimensione progettuale dell'ultimo Sereni.

2. I luoghi e i nomi

Il tema del ritorno sui luoghi è un *topos* della scrittura sereniana⁶. Tuttavia, molto spesso a innescare il meccanismo della ripetizione memoriale è uno stimolo esterno casuale, che riporta il soggetto, nel caso di reminiscenze belliche, a uno scenario di guerra. In *Ventisei*, invece, la ripetizione è innescata da un volontario sopralluogo nella Sicilia della cattura:

È stato così facile. A cominciare dall'ora che oggi appartiene all'aprile ma può sbandiarne di tante di allora tra aprile e luglio. L'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era, con escursioni tra pioggerelle enigmatiche, maestà delle nuvole, caldo incipiente in bilico sull'oppressura. Siamo stati subito avvistati.

La scrittura inizia in *medias res*; le due asserzioni che incorniciano la descrizione meteorologica connotano immediatamente lo stato emotivo che contraddistingue il soggetto che rivisita i luoghi del trauma: l'angoscia dell'avvistamento. Se l'ora "si è venuta formando tale e quale", e dunque gli elementi del paesaggio si configurano – nonostante la distanza temporale – sotto il segno dell'identità, è perché il soggetto ritorna ad essere "il soldato presago" (citando da *Il grande amico*, v. 9), in attesa che si ripeta l'evento atteso (e, paradossalmente, atteso perché

già vissuto). “Siamo stati subito avvistati” potrebbe essere un’affermazione pronunciata tanto dal narratore del viaggio di ritorno in Sicilia, quanto dal soldato del ’43 in procinto di essere catturato dopo lo sbarco dell’esercito americano. Il dialogo successivo rivela che ad avvistare i visitatori di Villa Paradiso (la struttura che accoglieva i soldati di stanza a Paceco nel ’43, in attesa di dirigersi in Africa) è un “conservatore di rovine”, un misterioso addetto alla salvaguardia della villa su cui torneremo nel prossimo paragrafo; ora soffermiamoci sull’attraversamento dei luoghi.

Dopo l’arrivo e l’incontro con il “conservatore di rovine”, troviamo un brano che presenta le diverse stratificazioni dei luoghi e, di conseguenza, della scrittura:

La strada che mi interessa è stata asfaltata per un buon tratto. Laggiù, lungo un dosso che non riesco a individuare, due caccia a volo radente ci avevano beccati un certo pomeriggio. Il camion, terrificante di lentezza... Oh, la luce delle saline (le donne che ci lavoravano una mattina e un altro caccia – con i colori italiani! ma cosa fa? – sceso a mitragliare, non si è mai saputo). “Come dice”, chiedo alla Luisa “il libro di P.?” “Trapani” legge “appare preceduta dai barbagli delle saline, che le danno il tremolio d’un miraggio; dominata dal monte Erice; fronteggiante le isole Egadi...”.

Ma dopo, ma dopo. Ah ecco: “Le saline... danno all’aria di Trapani un perpetuo luccichio chiaro”.

Conosco, conosco: *tutto come quel pomeriggio d’aprile, quando la città era apparsa per la prima volta ai suoi occhi, dal treno, bassa a semicerchio sull’orizzonte marino, irraggiata da un ambiguo splendore tra le saline*. Non sono in cerca di una strada o di una località, ma di un nome. Il nome è Torre Nubia e da sempre si associa l’ambiguo splendore (il “tremolio d’un miraggio” - il “luccichio chiaro”), il breve trionfo e l’irrevocabilità del treno in quel tratto terminale di tutte le strade ferrate d’Italia, la prossimità della marina, il limite basso di questa,

quasi insensibile tra acqua e terra, segnato da certe erbe ari-de o piuttosto steli, salmastri. Risalgo al nome, dimenticato e ricordato di colpo, al suo suono più denso delle cose a lui connesse, dalla marina sulla traccia di altri nomi.

Il movimento, che sembra essere un privilegio, permette al soggetto di spostarsi non solo entro la dimensione spaziale, ma anche entro quella temporale e quella culturale. Le stratificazioni sono sedimentazioni di esperienze, personali e collettive, e di sguardi depositati in una qualche forma di scrittura. Possiamo, da queste righe, riconoscere almeno cinque livelli:

1. il presente del rivisitante, in cui il movimento procede secondo le direttive del riconoscimento e del cambiamento, se non addirittura del semplice cambiamento come forma di riconoscimento ("la strada che mi interessa è stata asfaltata");
2. il passato del soldato, che tende a riemergere e che, per gradualità ma veloci approssimazioni, si impone sul presente, con uno slittamento delle forme grammaticali che presentificano le scene memoriali: dal racconto all'imperfetto ("due caccia [...] ci avevano beccati") al participio presente ("il camion, terrificante di lentezza") al presente dialogato ma non contestualizzato ("con i colori italiani! ma cosa fa?"); siamo insomma nei dintorni di quel "passato che non passa" riconosciuto come uno dei nodi principali della poetica sereniana (cfr. Barile 2004);
3. le sedimentazioni letterarie, in particolare passi tratti dal *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, che vengono inseriti nel piano diegetico attraverso la scena della lettura della moglie Luisa, ma che poi salgono alla forma del "discorso mentale" (tipico anche della poesia di Sereni, cfr. Mazzoni 2002: 166) con cui è condotta la narrazione, interagendo con gli altri livelli;

4. la scrittura memorialistica o narrativa dello stesso Sereni, in particolare quella che qui abbiamo definito ricostruttiva, che cioè narra gli episodi del '43 senza la sfasatura temporale della diegesi tra presente e passato; si tratta in particolare del racconto *La sconfitta*, inedito ma da cui poi Sereni estrapolò *La cattura, Sicilia '43* e *L'anno quarantatrè*⁷; in questo caso gli stralci delle narrazioni passate vengono giustapposte alla scrittura del rivisitante, attraverso la marcatura del corsivo e con tecnica da montaggio; i brani misurano la distanza o la vicinanza tra presente e passato, fino poi a essere esplicitamente disconosciuti nella finale riflessione sulla scrittura, già rievocata nel precedente paragrafo;
5. i nomi dei luoghi e gli stadi mentali che evocano nel soggetto, al di là della coincidenza tra spazi e suggestione simbolica del nome ("risalgo al nome [...] al suo suono più denso delle cose a lui connesse").

La narrazione procede, dunque, come tentativo di stabilire quantomeno un fragile equilibrio tra l'alternarsi delle stratificazioni. Ai movimenti del soggetto nello spazio corrispondono apertura e chiusura dei luoghi: è lo stesso movimento che, inizialmente, "pareva un vantaggio [...] rispetto alla fissità coatta di una volta" – la fissità cioè dei soldati di stanza in Sicilia, prima della cattura – e che "presenta invece, rovesciata, la stessa impossibilità. Non penetra, soprattutto non si diffonde".

"Il libro di P." (come detto, il *Viaggio in Italia* di Piovene) sembra fornire una prima certificazione oggettiva del luogo: a proposito di Erice, ad esempio, "Come dice il tuo libro?" chiede il soggetto rivolto alla moglie, e subito si presentano le parole descrittive "...in vetta a una roccia scoscesa, sull'angolo della Sicilia, è battuta da un vento di montagna che porta nebbia o tersità". Tuttavia, i luoghi appena toccati gettano il soggetto tra

il ricordo del passato che affiora nel presente, durante il viaggio, e i brani di quanto l'autore aveva già scritto a proposito di quelle vicende. Sempre Erice, a rigore paese che il soldato non aveva toccato ("ci vado oggi con voi, per la prima volta"), viene identificata con lo sfondo da cui i soldati aspettavano l'attacco ("l'incursione sbucava di lassù") e che dà modo di cedere la parola a un brano di *La sconfitta*: "preceduta da boati lontani o dall'ululo di sirene ormai roche, come provate dal troppo urlare, tanto che presto furono sostituite da tre botti cupi di contraerea". Diventa chiaro, allora, perché poco prima l'autore aveva sentito l'esigenza di registrare l'impazienza della figlia Giovanna che aveva cominciato a cadenzare, "alla maniera della contestazione", il nome del luogo: "E-ri-ce / E-ri-ce / E-ri-ce". Quasi un suono d'allarme che rievoca altre sirene.

Tra il livello 3 (le sedimentazioni letterarie) e 5 (i nomi dei luoghi), riemerge "come un relitto, mai del tutto dimenticato, il nome di Proust e il finale del primo tomo della *Recherche*, in cui l'autore si soffermava sulla discordanza tra le immagini suscitate dal nome del paese e quelle derivate dalla visita effettiva, *in loco*" (Cipriani 2002: 165)⁸. Con Sereni, però, non siamo nella sfera delusiva del rapporto tra nomi e luoghi. Il narratore sembra fermarsi prima in questo processo, indugia sul momento di attesa, sulla possibilità che l'interazione tra il movimento attraverso i luoghi e il nome, che evoca un'immagine di luogo, dischiuda un senso:

Non è un pellegrinaggio, caso mai una ricognizione. Vorrei trasfondermi in questi altri nomi, Timpone Mosca, il Torrazzo, Torre Bianca, Timpone Sole, che si aprissero, aprirmi su loro. Non m'interessa il riscontro. Non sono deluso. Le cose sono tutte al loro posto, lo immaginavo, un po' d'asfalto non cambia niente, almeno un'esistenza l'ho accertata, Torre Nubia [...]. Certo non è molto un grappolo di nomi intatti, senza verifica per quelli appena sfiorati sul posto a suo tempo,

senza sopralluogo per i rimanenti, impossibile far combaciare i due tragitti, l'impegno turistico si sovrappone a ogni altro impulso. Ma in fondo ho cercato proiezioni su spazi ignoti e non semplici ritorni, è sempre un buon segno.

La riflessione sui nomi permette al narratore di definire il suo viaggio: non un "pellegrinaggio", ma "una ricognizione". Il *viator* non intraprende il suo cammino per onorare devotamente il passato: non vi è la trasformazione dell'immagine temporale in reliquia, e dunque del luogo in spazio del sacro. Il secondo termine utilizzato da Sereni, infatti, è plurisemico. Ci permette di comprendere le "aperture" e le "trasfusioni" che conseguono dall'interazione tra i cinque livelli prima distinti.

Il primo significato di *ricognizione* è senza dubbio quello militare: rinvia all'impossibilità di svestire i panni del reduce, come se il narratore fosse ancora *quel* soldato; d'altro canto, a Trapani, gli orologi si sono fermati ("A Trapani gli orologi segnano le 6.30 pomeridiane, sono indietro di circa un'ora, possibile che siano fermi sulla stessa ora di allora, che sia questa l'ora eterna di Trapani"). Da questo, discende il secondo significato del termine, che potremmo dire quasi giuridico: l'atto istruttorio che riconosce l'effettiva esistenza e veridicità di ciò che è accaduto. L'idea dell'accertamento è ben rappresentata nel passo appena riportato: "almeno un'esistenza l'ho accertata". Questo secondo significato è strettamente legato al presente della visita e del narratore. Infine, il terzo significato rinvia alla radice etimologica: conoscere di nuovo, o meglio ritornare per riattivare un processo di cognizione. A questo terzo significato sembra alludere la parte conclusiva del passo: "ho cercato proiezioni su spazi ignoti", dove l'atteggiamento conoscitivo è anche un modo di guardare al futuro. Potremmo dire, con il Deleuze lettore di Proust, che la ricognizione "non è rivolta verso il passato e le scoperte della memoria, ma verso il futuro e verso i progressi dell'apprendimento" (Deleuze, ed. 1967: 28).

A queste tre dimensioni del tempo e della ricognizione (fissità del passato, istruttoria del presente, proiezioni del futuro), corrispondono tre tipologie di incontri fantasmatici.

3. *I fantasmi e la scrittura*

Mediatore del ricordo e conseguenza della rimozione freudiana, lo spettro è “un passato non pacificato [che] risorge inaspettatamente come un vampiro e cerca di insediarsi nel presente” (Assmann, ed. 2002: 194). Se il trauma è, per definizione, lo strappo che impedisce di ricucire una storia, le toppe che provano a rimediare a questo buco sono le formazioni fantasmatiche. L’opera sereniana, in relazione alla guerra, ma non solo, è ricca di apparizioni fantasmatiche⁹. In questo quadro, la prosa *Ventisei* sembra dispiegare tutte le tipologie fantasmatiche in relazione alle tre dimensioni temporali e di ricognizione prima elencate. Abbiamo infatti tre tipologie di spettri riconoscibili nelle parole e nello sguardo del narratore, che rendono fantasmatici tutti i personaggi che attraversano i luoghi rivisitati:

1. spettri riaffioranti dal passato; si identificano con presenze enigmatiche appartenenti ai luoghi che il narratore attraversa;
2. spettri del presente; sono il “non supposto futuro” del soldato del ’43, cioè il presente concreto del narratore, e si identificano con la moglie e la figlia;
3. spettri del futuro inattuato; immagini e visioni di un futuro alternativo e inespresso.

Il primo fantasma che appare è il “conservatore di rovine” che guida il gruppo di visitatori a Villa Paradiso. L’incontro immediatamente si configura come un riconoscimento straniante: “ha il sospetto, infondato, di avermi visto un’altra volta”. Subito dopo sappiamo che il “guardiano” nel ’43 era in Germania: “Reclutato o prigioniero? Fa lo stesso, sempre inferno era.

Neanche morto ci tornerei". Il ricordo del guardiano è legato principalmente ai bombardamenti, e sebbene avesse affermato che non sarebbe mai tornato in Germania, poco dopo – mentre il soggetto guarda le stanze e le rovine della Villa – leggiamo:

Eravamo conservatori di rovine [...]. E adesso quest'altro, lo spettro diurno conservatore di rovine, trova che è "una cosa buona" l'aver voluto tornare qui. Anch'io – dice rivolto ormai solo alla Luisa – tornerei se potessi. In Germania, sottintende. Ma come, non aveva detto che neanche morto? Questo punto non gli è chiaro, o meglio non gli riesce di chiarirlo. Forse è solo una questione di sintassi inabile a concatenare due impulsi diversi che corrono paralleli.

Il primo moto è di rispecchiamento: come i simulacri dei soldati del '43 sono "conservatori di rovine", così lo spettro del presente custodisce il passato fissandolo e ripetendolo. L'iniziale volontà di liberazione dal passato viene tradita dalla contraddizione: la "sintassi inabile" ben raffigura lo strappo traumatico di cui ci si vorrebbe liberare, ma che per questo si è costretti a ripetere. È la stessa sintassi che utilizza il narratore quando lascia riemergere le immagini del passato sovrapponendole al presente o quando incontra altri personaggi. Ad esempio, a Milo, qualcuno, identificato solo dalla voce, istruisce i visitatori sulla strada per il campo di aviazione; la moglie constata che suda molto:

A me ricorda qualcuno incontrato in quei giorni. Sarà solo per il sudore, forse. Mi era venuto davanti a chiedere una firma e un timbro per farsi esentare dal lavoro in città. Eravamo già nei giorni dell'emergenza. Capì subito che non c'era niente da fare. Cominciò a sudare.

In questo caso, la riemersione riporta al presente uno dei nodi traumatici: il presagio della sconfitta e dell'umiliazione, che

in altri scritti è legato anche alla contraddizione di essere una sconfitta desiderata (e che qui emerge in latenza nella contraddittoria volontà di concedere e negare il permesso). Al guardiano e al passante, si aggiungono “il dormiente dell’aiuola” e il “gobbo forzuto”, due figure intraviste e descritte velocemente. Il primo è un semplice ragazzo disteso a riposare sul prato: vedendolo mentre procede con l’automobile il narratore commenta: “Nordizza nei suoi sogni”. Il secondo è un uomo che “lingueggia la sua rabbia nera” mentre parla a telefono in un caffè-bar, rabbia a cui il narratore oppone “l’astensionismo del mare”. Entrambe le figure richiamano alla mente luoghi tipici dell’opera del poeta: il Nord in sogno di molte poesie del giovane Sereni, l’opposizione tra il blaterante e il mare nella celebre *La spiaggia degli Strumenti umani* oppure l’assoluta alterità marina di *Un posto di vacanza*. Tutte le figure incontrate in quei luoghi si presentano come fantasmi del soggetto stesso. È questa una delle acquisizioni dello sguardo sui luoghi: il riconoscimento della fissità e il divenire fantasmatico del rivisitante. In due luoghi del testo questa presa di coscienza diventa gradualmente esplicita.

Nel primo il soggetto si rifrange nella figura del guardiano. Quando la moglie Luisa, il giorno dopo, ricorda l’enigmaticità del guardiano – che al momento di lasciarsi aveva calato un velo di riserbo, “come se l’incontro non ci fosse stato, non ci avesse visti” –, il narratore ha una sua visione: “la figura di lui aveva preso altre proporzioni e lineamenti, si era smisuratamente accresciuta. Ora, nel paesaggio che cambia, lo vedo sbiancare all’orizzonte in una rassegnazione funerea”. Sbiancamento e rassegnazione rimandano all’impossibilità di fuoriuscire dal passato: la fissità a cui il soggetto stesso è relegato.

Nel secondo, invece, la presa di coscienza è legata a una reminiscenza letteraria, che introduce la riflessione sulla scrittura in chiusura. Il racconto, infatti, ha in epigrafe alcuni versi

di Kavafis poi discussi nel corpo del testo: “il tuo fantasma / ventisei anni ha valicato e giunge / ora per rimanere in questi versi”¹⁰. La coincidenza degli anni indicata nei versi del poeta greco innesca nell’*io* la coincidenza fantasmatica:

Ventisei anni...il tuo fantasma...

Ma quanti anni sono a proposito? [...] Ventisei giusti da quando ho messo piede qui per la prima volta.

Ventisei anni.

Si curvano su di noi questi grandi alberi rattristati.

Il passo, attraverso un ulteriore rimando letterario, sancisce la definitiva presa di coscienza del soggetto: il ritorno sui luoghi diventa l’agnizione del proprio fantasma. La contraddizione tra il numero di anni trascorso e la fissità del ricordo traumatico si traduce in tristezza che si sprigiona dall’*io*, investe il paesaggio, incide la scrittura stessa: gli alberi si flettono sul soggetto, le righe della pagina si spezzano, il numero di anni si assolutizza e, paradossalmente, indica il tempo “inceppato” (“Nell’intervallo tra l’ansietà di arrivare e lo strappo dell’andarmene mi ero come inceppato”).

La fissità al passato agisce, però, anche sulle altre dimensioni temporali. In alcune sezioni del racconto, è come se il soldato del ’43 vedesse l’apparizione fantasmatica del proprio futuro: la moglie Luisa e la figlia Giovanna. Proprio mentre Luisa ricorda l’enigmatico guardiano lasciato a Villa Paradiso, il narratore afferma:

Infatti, ero tornato, ero ancora per un poco sotto gli alberi di Villa Paradiso (ma non vi escludo voi due, Luisa e Giovanna, allucinato di vedervi esordire su questo terreno di giovio, vedervi essere, voi due, il mai supposto futuro del mio esserci allora), più intensamente che non il giorno prima quando veramente ci stavo.

Anche durante il viaggio il soggetto non riesce a staccarsi dai luoghi del passato; il presente allora non può che divenire allucinazione: se il trauma condanna alla ripetizione, il presente è un futuro spettrale. Ciò si vede chiaramente in alcune descrizioni stranianti della piccola Giovanna: quando “nel cappottino di foggia militare (vedi caso)” saltella sulle rovine, quando la sua voce risuona come un rimprovero a proseguire il viaggio, oppure quando, “zitta e dritta in ginocchio sul sedile posteriore”, è per il narratore un’“apparizione in transito”.

Apparizione: un termine che negli *Strumenti umani* non solo definiva la sezione più importante del libro (*Apparizioni e incontri*), ma che era utilizzato per indicare la modalità di visione “dei defunti quali proiezioni dell’io, un io che si fa mediatore del loro ritorno, liberando il proprio stesso rimosso e oggettivandolo” (Natale 2013: 70). Qui, invece, l’apparizione è il presente stesso, il soggetto regredendo al suo passato traumatico. Non a caso, inoltre, questo ruolo è rivestito dalla bambina: se la moglie Luisa partecipa, con le sue domande, al moto di autocoscienza del soggetto, la “troppo giovane spettatrice” invece ne è estranea, perché non ha un passato alle spalle e ignora i fatti del ’43, una “storia già vecchia”.

Il trauma ha un’ultima ripercussione sulla dimensione temporale, e così dà vita alla terza tipologia di visioni fantasmatiche: quella di un *futuro remoto*, una possibilità non concretizzata del passato. Mentre visita Torre Nubia, il soggetto ripensa ai momenti precedenti la cattura:

Ma cosa vuoi, dice col suo silenzio la Luisa, stringere tutto in una volta sola? Che cosa cerchi? Le rispondo col mio silenzio che sto seguendo un’ipotesi. Quale ipotesi? Non è chiaro. Provatì. Un consorzio (umano). Perché questo lo era? No, poteva diventarlo.

L'immagine che si materializza agli occhi del reduce è quella di un consorzio umano, di "quadri di consenso e accordo", che tuttavia ben presto si sfarina nel suo essere possibilità negata. Siamo nei dintorni delle "proiezioni su spazi ignoti" prima rievocate: i "cento futuri del passato" di cui parla Sereni nel *Sabato tedesco*. Un futuro che Lenzini, proprio commentando questo passo di *Ventisei*, ha definito "un germe di futuro represso, un tenue ma avvertibile riflesso di ipotesi non conformi a un destino irrevocabile, una storia interrotta; ed è una zona abitata da un fantasma collettivo, per quanto inafferrabile, sfuggente e utopico" (Lenzini 2019: 66).

Quando il rivisitante si trova a Erice, può guardare da lì l'intero territorio in cui "si era stabilito il consorzio, la comunità". Qui si svolge la più ampia riflessione sul possibile futuro del passato, che viene immediatamente riconosciuto come "un'ipotesi irreali". Il soggetto si chiede, infatti, cosa sarebbe stato di loro se fossero passate più stagioni; anche la dimensione del lavoro, dedicato alle fortificazioni, diventa comunitaria, fin quasi a dimenticarne il fine. Sembra di rivedere in filigrana altri consorzi che provengono da un'altra guerra, la Prima: quelli che trasformavano l'evento bellico in una "guerra-comunione", come la definisce Cortellessa (ed. 2018: 229), nella quale sembrava formarsi un "senso di una ritrovata comunità che doveva servire a guarire". Ma alla domanda su cosa effettivamente stessero diventando quegli uomini, come risposta giunge solo il "muro" contro il quale il soggetto "sbatt[e] la testa".

L'immagine diventa evanescente quando il rivisitante ricorda la fragilità della coesione del consorzio al sopraggiungere "dei primi spari", quando molti, in panni borghesi, si dileguano e spariscono. Eppure, l'ipotesi irreali non smette di formarsi agli occhi del reduce: "si vorrebbe sapere [...] quale sorte sarebbe stata la nostra se credendo un'ora in più a quella coesione di

origine tutta negativa, senza riguardo per alleati e nemici, tutti assieme ci fossimo aperti una strada verso lo Stretto”, mentre il destino di sconfitta non è altro che “una lunga inerzia di sé”. La visione però giunge a imporsi come scopo della stessa visita ai luoghi della cattura, e quell’immagine dei soldati “unanimità nel solco di uno tra i futuri possibili” diventa ciò che il soggetto “h[a] cercato [...] su quei pochi chilometri rivisitati”.

Lo spettro, in questo caso, non è il ritorno di un passato esistito e defunto, non una formazione per la riemersione di un trauma mai passato, ma l’inattuato futuro del passato, simulacro di un’ipotesi di esistenza, presente inespresso e diverso che pure insiste nell’immaginazione.

4. Conclusioni

La prosa *Ventisei* si conclude con un’articolata riflessione sulla scrittura. Dopo aver constatato, grazie ai versi di Kavafis, la propria natura fantasmatica, il soggetto passa a descrivere la voglia di scrivere che prima si presenta come “mugolio, borbottio, vibrazione insistente”, poi trasforma “la relazione di un viaggio” nel “diagramma” di quella voglia stessa. Ormai non è più tempo di tentare, sapendo di fallire, il racconto ricostruttivo di quella storia lontana ventisei anni: i fatti sono degli storiografi oppure di chi, come il rivisitante, potrebbe raccontarli solo come aneddoti.

“La realtà che ci appassiona nasce sempre lateralmente, obliqua alle realtà in cui ci imbattiamo”: qui Sereni sembra abbandonare qualsiasi progetto che intenda la scrittura come operazione che faccia chiarezza sui fatti. La conclusione si era infatti aperta con una specifica riflessione sull’“indizio di imperfezione” che chi scrive porta con sé: l’assenza di trasparenza che non permette di “convivere pienamente”. Le parole finali sono, a tal proposito, indicative:

Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro.

La scrittura, se collegata alle precedenti parole, diventa veicolo di riflessione per un diverso modo di esistenza, che porta a quel “convivere pienamente”, collocato nel tempo su cui la prosa si conclude: il futuro. Le realtà laterali – fantasmi, apparizioni, visioni – non sono più solo tracce di una realtà che va ricostruita e risolta: sono piuttosto gli abitanti di quella stessa selva che va attraversata per guardare alla trasparenza, che significa appunto possibilità di una piena convivenza. Nel passo appena letto, la preposizione *verso* accentua fortemente il progetto, più che la meta.

Al di là delle intenzioni meta-poetiche, credo sia decisivo che il racconto si concluda con una proiezione sul futuro, o quantomeno con una cosciente disposizione verso l’anta invisibile del tempo. A dispetto del ripiegamento nichilistico del poeta di *Stella variabile*, più volte sottolineato dalla critica, l’ultimo Sereni conclude le sue prose sotto il segno dell’apertura: abbiamo già rievocato la meditazione sui “cento futuri del passato” del *Sabato tedesco*, sulla quale lo stesso Sereni affermò in un’intervista: “Le cose, nonostante tutto, nascondono sempre una promessa: nel senso che si avverte sempre una possibilità diversa, un altro modo di vita, qualcosa di più pieno. [...] Un’idea di omogeneità, di armonia, di accoglienza accomunante e solidale” (Sereni 1998: 462); oppure si pensi alla breve prosa *Infatuazioni*, datata 1982 (Sereni 2013: 694-95), nella quale un volto e il paesaggio a esso associato scompaiono dalla vita del soggetto, che tuttavia non può fare a meno di constatare quanto “un già noto pendio è un assolato futuro”.

Diverse sono le interpretazioni di questo futuro arretrato al passato, che emerge anche in alcuni testi poetici. Laura Barile,

ad esempio, ne ha messo in evidenza la carica positiva: “Questa aperta ariosità del ri-pro porsi di una cosa già segnata dal dolore è la grande novità delle ultime poesie di Sereni: è il futuro inaspettatamente presente nella rammemorazione del passato” (Barile 2004: 182). Mengaldo, invece, ne ha sottolineato la gemellarità con il passato senza scampo: “Ora la ritrazione del futuro nel passato non è che un altro nome della morte, e dell’istinto di morte, così come – sul piano del vissuto – l’omologazione del tempo non è che un altro nome di quella prigionia che l’uomo aveva subito, segnandolo per sempre” (Mengaldo 2013: 62).

Oltre alla ripetizione dell’esistere con i suoi risvolti allegorici, una delle principali conseguenze dell’esperienza di guerra è anche quella “filigrana utopica dell’arte sereniana” di cui ha parlato Lenzini (2018: 68). Da questo punto di vista, *Ventisei* si presenta come una complessiva ricapitolazione delle ripercussioni dell’esperienza vissuta sulla dimensione esistenziale e su quella poetica. A mio giudizio, la tensione che attraversa le pagine di questa prosa, tesa a un fragile equilibrio tra le forze che agiscono nel e sul soggetto sereniano, illustra le diverse prospettive con cui, in sezioni separate e in singoli luoghi dell’opera del poeta, il trauma agisce sulla sfera temporale, con le sue prospezioni psichiche, che si ribaltano in intermittenze del passato e del futuro.

Proporrei, tuttavia, una diversa interpretazione di quel futuro inattuato che pare in qualche modo contenere, nella sua paradossale emersione, elementi di apertura e chiusura. Forse, è proprio mantenendo viva questa contraddizione che diventa più chiara la tensione al futuro che riemerge prepotentemente anche nell’ultimo Sereni¹¹. Se è vero, infatti, che la natura di tempo morto del futuro nel passato spinge a considerarne la sua inattuabilità, tuttavia esso si costituisce anche come visione di “altri modi di vita”, secondo la definizione usata da Sereni nell’intervista prima citata e nella quale, inoltre, specifica

che non si tratta di immagini dal contorno definito secondo i dettami di un'ideologia o di un *a priori* filosofico. Dobbiamo pensare, dunque, che quelle visioni, pur rimanendo ritratte nel passato, hanno la capacità di imporsi come puro strumento del possibile: non perché esse debbano essere riprese e attuate (la chiusura), quanto perché – con la loro mera formazione – mostrano che un'ipotesi alternativa alla ripetizione è possibile (l'apertura). È forse da questa regressione del futuro che nasce lo slancio progettuale dell'ultimo Sereni, che accomuna *Ventisei* a *Un posto di vacanza* (così come, d'altro canto, erano stati compresenti nella proto-edizione del 1980): andare “verso la trasparenza” significa, in definitiva, essere in “un progetto / sempre in divenire sempre / ‘in fieri’”.

NOTE

¹ Sulla relazione tra trauma e spazio e le sue ripercussioni testuali e di poetica in Sereni, importanti le pagine di Giancarlo Alfano, all'interno di un più vasto affresco dedicato alla Prima e alla Seconda Guerra Mondiale e ai loro effetti (2014: 181-95), nonché la ricca introduzione teorica (13-32).

² Diversi critici si sono misurati con questo racconto e la sua importanza, cfr. almeno Memmo (1970), Cipriani (2002), Lenzini (2019). Per una lettura del Sereni prosatore, con particolare riguardo all'ultima stagione, preziosi Grignani (2007: 9-51) e Lenzini (2012: 111-36).

³ Il libro è stato ricostruito da Giulia Raboni nell'edizione degli scritti in prosa sereniani *La tentazione della prosa* (Sereni 1998) ed è oggi leggibile anche nel volume complessivo di *Poesie e prose* (Sereni 2013: 699-801). Le citazioni di *Ventisei* sono tratte da quest'ultimo volume; la prosa è leggibile alle pagine 738-50.

⁴ L'unico caso si dà per le prose inserite nella sezione *Il male d'Africa*, conclusiva nella riedizione del '65 di *Diario d'Algeria*.

⁵ Non a caso, *Ventisei* e *Un posto di vacanza* conoscono una prima diffusione pubblica pressoché coeva, rispettivamente nel 1970 e nel '71 (Cfr. Sereni 1998: 448-52; Sereni 1995: 781).

⁶ Il legame tra ritorno e luoghi è una declinazione di un tema generale che modifica la visione temporale sereniana a partire dalla frattura della guerra:

“Il tempo della poesia del Sereni nel dopoguerra ha acquisito il tema, reale prima che narrativo e poetico, del *ritorno*, della mancanza, della ripetizione e della rammemorazione. Tema che compare in alcune poesie del *Diario d’Algeria*, e che si accamperà con forza assoluta nelle raccolte successive, diventando la modalità costitutiva della grammatica poetica del Sereni maturo” (Barile 2004: 176).

⁷ Per la vicenda redazionale de *La sconfitta* e per la corrispondenza dei passi in *Ventisei* si vedano gli apparati, curati da Giulia Raboni, in Sereni (1998: 451 e 474-75).

⁸ Sul proustismo sereniano, in connessione con la formazione fenomenologica, cfr. Cortellessa (2007); più in generale, con particolare attenzione anche alle connessioni tra *Ventisei* e la *Recherche*, cfr. Francioni (2010: 159-82).

⁹ Il motivo del ritorno dei morti e del dialogo con gli spettri attraversa tutta la critica sereniana, essendo una costante dell’opera in versi e in prosa; mi limito qui a citare i lavori che mi hanno suggerito alcune chiavi di lettura: Agosti (1985); Nisticò (1998); Testa (1999); Testa (2013).

¹⁰ Intitolata *Per rimanere*, la poesia di Kavafis è divisa in due momenti: nel primo si descrive un ricordo di un incontro notturno tra due amanti in un “cantuccio di taverna”; nel secondo, coincidente con i versi dell’epigrafe sereniana, si constata il ritorno del fantasma (anche nel corpo della scrittura) dopo ventisei anni dalla scena descritta. L’intera poesia è leggibile in Kavafis (ed. 2011: 111-12).

¹¹ D’altro canto, già gli *Strumenti umani* si chiudevano con una coniugazione al futuro: il celebre “parleranno” di *La spiaggia*. Tuttavia, più che la dimensione progettuale, lì veniva evidenziata la dialettica tra vite perdute e responsabilità memoriale: “non conta tanto il fatto che essi [i morti] dicano (o abbiano già detto) qualcosa, cioè che la responsabilità dell’enunciazione sia stata saltuariamente delegata a personaggi onirici o a presenze oltremondane; conta piuttosto l’attesa, o magari l’illusione, che i morti – in specie *quei* morti, i sommersi dalla storia – possano un giorno avere un colloquio (*Via Scarlatti*) con il protagonista o con chi verrà dopo” (Scaffai 2015: 168).

BIBLIOGRAFIA CITATA

Agosti, Stefano (1985), “Interpretazione della poesia di Sereni”, *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, ed. D. Isella, Milano, Librex: 33-46.

- Alfano, Giancarlo (2014), *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Franco Cesati.
- Assmann, Aleida (ed. 2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. a cura di S. Paparelli, Bologna, Il Mulino.
- Barile, Laura (2004), *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere.
- Cipriani, Stefano (2002), *Il libro della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Cortellessa, Andrea (2003), "Tracce di un'altra guerra tra le 'materie prime' di Vittorio Sereni", *Allegoria*, 40/41: 53-79.
- (2007), "La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e un certo Proust", *Il Verri*, 34: 30-44.
- (ed. 2018), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani.
- Deleuze, Gilles (ed. 1967), *Proust e i sogni*, trad. it. a cura di C. Lusi-gnoli, Torino, Einaudi.
- Fortini, Franco (2003) "Di Sereni", *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 629-61.
- Francioni, Mirko (2010), "Opacità e trasparenza. Proust nella scrittura di Vittorio Sereni", *La presenza di Proust nel Novecento italiano. Debedetti, Morselli, Sereni*, Pisa, Pacini, 159-82.
- Grignani, Maria Antonietta (2007), "Le sponde della prosa di Sereni", *Lavori in corso: poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi: 9-51.
- Kavafis, Costantinos (ed. 2011), *Poesie*, trad. it. a cura di F. M. Pontani, Milano, Mondadori.
- Lenzini, Luca (2012), "Le distanze della prosa: il *Sabato tedesco* di Sereni", *Iterazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Firenze, Cadmo: 111-36.
- (2019), *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet.
- Mazzoni, Guido (2002), *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos.
- Memmo, Francesco Paolo (1970), "Ventisei, verso la trasparenza", *Prospetti*, 20: 59-75.

- Mengaldo, Pier Vincenzo (2013), "Tempo e memoria in Sereni", *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno: 37-62.
- Natale, Massimo (2013), "Il muro di Sereni: una lettura", *Per leggere*, 25: 61-88.
- Nisticò, Renato (1998), *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni.
- Scaffai, Niccolò (2015), "'Il luogo comune e il suo rovescio': effetti della storia, forma libro ed enunciazione negli *Strumenti umani* di Sereni", *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci: 136-71.
- Sereni, Vittorio (1995), *Tutte le poesie*, ed. D. Isella, Milano, Mondadori.
- (1998), *La tentazione della prosa*, ed. G. Raboni, Milano, Mondadori.
- (2013), *Poesie e prose*, ed. G. Raboni, Milano, Mondadori.
- Testa, Enrico (1999), *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.
- (2013), "Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni", *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni: 29-41.

ANDREA SUVERATO

*“Je suis partout”: Stalingrado, Berlino e altri luoghi
infestati in Les Bienveillantes*

1. *Finzione, testimonianza, criterio autoptico*

Charlotte Lacoste ha notato come Robert Antelme (ed. 1957: 53) trovi nell'interrogazione dello spazio un modo per mantenere viva la ragione di fronte alla disgregazione del tempo che accompagna la detenzione nel campo. Tale “movimento pressoché incessante di perimetrazione dell'ambiente a lui prossimo [...] gli consente di non perdere del tutto il controllo” (Lacoste 2010: 88) e, al contempo, informa i tratti della testimonianza attorno a quell'esperienza. Il suo caso offre un buon punto di partenza qualora si ragioni di testi in cui la rappresentazione dei luoghi giochi un ruolo attivo nella costruzione di senso dell'opera letteraria, come avviene in tanta narrativa storica degli ultimi anni: Daniele Giglioli ha fatto di recente il punto su alcune delle più significative esperienze gravitanti nel campo del romanzo storico a partire dal Duemila (Cercas, Sebald, Mauvignier, Énard, Vollmann, Janeczek...) ravvisando come tale eterogeneo insieme di scritti (per ideologia, stile e soluzioni narrative) sia accomunato in primo luogo dalla scelta

“di installare l’immaginazione narrativa in un evento luttuoso della storia novecentesca” (2012: 280-81). A ciò va aggiunta l’adozione, da parte degli autori, di alcuni specifici accorgimenti al livello delle istanze narrative e dei codici impiegati, destinati a deformare la rappresentazione dello spazio e a caricarla di significati ulteriori.

Se è vero infatti che proprio del genere è lo sguardo retrospettivo su un passato che si offre come materia del racconto, del tutto peculiare è il punto di vista adottato dagli scritti in questione. Che sia attraverso la forma del reportage, della *quête* archeologica condotta dal narratore o del *memoir* redatto da un superstita di un determinato evento, il modello manifesto attraverso cui la narrativa contemporanea si accosta al dato storico appare essere infatti quello della testimonianza. Il panorama odierno sembra dunque confermare la bontà delle considerazioni formulate a inizio anni Novanta da Felman e Laub in merito al genere, definito come la “principale modalità di trasmissione e di comunicazione contemporanea” (1992: 6)¹. Un influsso che, di recente, è stato osservato anche da Donnarumma nel suo studio sulla narrativa dell’età ipermoderna, di cui il “realismo testimoniale” rappresenta una delle poetiche cardine: tale pratica consiste nella ricerca della persuasione del lettore non più attraverso il ricorso al documento (altra poetica della letteratura ipermoderna, tipica della *non fiction*), bensì facendo appello alla mediazione soggettiva di un testimone e alle risorse retoriche di cui il discorso testimoniale dispone (2014: 125-28).

Il “regime di credenza [...] senza prova” (Derrida 1998: 80) che ogni testimonianza instaura, fa leva in particolar modo sul vecchio “criterio autoptico” di marca erodotea, ossia su quella postura che punta a persuadere il lettore mediante la visione diretta dei fatti e dei luoghi da parte di chi scrive. Quando Hartog definisce “l’aver visto” come “un operatore di credenza”

(ed. 1992: 225), intende proprio questo: a fondamento epistemologico dell'intera storiografia erodotea sta la partecipazione diretta dell'Io narrante agli eventi rievocati. Si tratta, per certi versi, di un vincolo precario, che dipende in larga parte dalla credibilità di chi scrive; una volta però accreditata la *pistis* del lettore, esso si rivela condizione bastante “perché la cosa narrata [acquisisca] la qualità di verità incontrovertibile, senza neppure aver bisogno di essere ulteriormente dimostrata” (Miglietti 2010: 96). Ora, sebbene gli autori menzionati in avvio siano posteriori agli eventi rievocati nei testi – come ha giustamente ricordato Bertoni, la loro è “la ‘prospettiva archeologica’ di chi non ha potuto essere testimone diretto dei fatti” (Bertoni 2014) – è proprio tale postura testimoniale, associata all'osservazione diretta dello spazio, a essere oggi privilegiata.

2. Il tour infestato di Maximilien Aue

In *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell si assiste al girovagare di Maximilien Aue, un ufficiale delle SS, tra i più disparati scenari della Seconda guerra mondiale. Il suo itinerario bellico, che si snoda lungo le oltre novecento pagine dello scritto, segue dapprima le operazioni del Terzo Reich sul fronte orientale, dall'Ucraina alla Crimea, dal Caucaso alla steppa russa e all'assedio di Stalingrado, per spostarsi poi a Berlino, centro del potere nazionalsocialista, e in altre importanti città europee come Cracovia e Parigi. A queste trasferte si avvicinano dei soggiorni di breve durata ma cruciali per il valore storico dei luoghi visitati (Auschwitz e Birkenau) o per il ruolo che rivestono nell'economia del testo (Antibes). Insomma, Aue è dappertutto, come recita il nome del periodico redatto da alcuni intellettuali parigini vicini alle idee di Charles Maurras (*Je Suis Partout*, per l'appunto). L'onnipresenza del narratore di Littell, derivante dai suoi continui spostamenti da un capo all'altro di un'Europa in fiamme, è stata segnalata

da alcuni come una delle fallacie del romanzo², mentre altri ne hanno enfatizzato la funzione di raccordo dal punto di vista narrativo: una sorta di rivisitazione dell'onniscienza tipica del romanzo storico tradizionale³. Non è questa la sede opportuna per dilungarsi su simili aspetti: nelle prossime pagine, si indagherà piuttosto la complessa relazione che s'instaura tra Aue e i diversi luoghi attraversati, la descrizione dei quali occupa una porzione non trascurabile del testo. In particolare, ci si soffermerà sull'intima corrispondenza che, in *Les Bienveillantes*, intercorre tra lo spazio esterno e lo spazio interno, e dunque tra il luogo fisico e la psiche del protagonista.

Un dato che ha suscitato le reazioni avverse di molti, più ancora che le imprecisioni storiografiche o alcune soluzioni stilistiche, è stata la scelta stessa di collocare un carnefice nella posizione del testimone. Tale usurpazione della postura testimoniale, considerata da alcuni come un'ennesima violenza perpetrata nei confronti delle vittime (Lacoste 2010: 164), ci interessa in questa sede per le importanti ricadute che presenta al livello del linguaggio. La narrazione di Aue, a un'attenta analisi, presenta infatti le stesse caratteristiche formali e retoriche che connaturano il discorso dei sopravvissuti a un evento traumatico. Com'è noto, soprattutto a partire dagli studi di Caruth (1996) e LaCapra (2001), la coazione a ripetere che ne deriva lascia dei segni evidenti anche nel linguaggio, orale e scritto, della vittima. Il "ricordo cosciente" delle cose passate da parte del testimone, nota Langer, spesso è indissociabile dal fatto che questi è, in ultima istanza, ancora posseduto da queste (1991: 173-74). Tale condizione, sul piano della trama, restituirà un racconto dall'incedere ricorsivo e incerto, segnato dalle immagini intrusive di un "passato che non trascorre" (Assmann, ed. 2002: 365). Il superstite gravita dunque in quella singolare condizione per cui "la vita continua, ma il tempo si è in qualche modo fermato" (Fisher, ed. 2019: 17). Il suo presente,

come recita l'*hauntologia* fisheriana, è un tempo infestato dal passato, nel quale ogni premessa di futuro è venuta meno⁴.

La rappresentazione dello spazio in *Les Bienveillantes* è un liquido di contrasto importante per misurare la progressiva discesa del narratore nel suo inferno privato. Le città descritte da Aue sono a tutti gli effetti dei luoghi infestati, la cui rievocazione è in grado di richiamare alla sua mente le immagini traumatiche della propria infanzia, come avviene alla vista delle file di impiccati lungo le vie di Kharkov (Littell 2006: 162). Altrove, la descrizione minuziosa degli spazi naturali o metropolitani risponde invece a logiche di preservazione dell'Io. Per rendere conto dell'ambivalenza che lo spazio assume nell'opera di Littell, l'analisi si avvarrà anche di un altro suo testo, il saggio *Il secco e l'umido* nel quale l'autore franco-americano si è proposto di indagare, a partire dal linguaggio, la "maniera 'fascista' di produrre la realtà" (ed. 2009: 19). Sebbene, come rilevato da alcuni, esistano differenze talvolta abissali tra Aue e il rexista Degrelle, sul cui *memoir* è incentrato il saggio (van Wesemael 2010: 317-30), la dicotomia secco/umido su cui s'impernia il lavoro di Littell si rivela in alcuni casi illuminante per sondare, da un lato, il tentativo del nazista di dominare la realtà che lo circonda e, di contro, il progressivo liquefarsi del suo "Io-co-razza" (nei termini di Theweleit) in seguito all'urto traumatico.

3. Ucraina: proiezione e riterritorializzazione

L'avvio dell'esperienza di Aue sul fronte orientale ha luogo a Lutsk, città situata poco oltre il corso del fiume Bug che segna il confine tra Polonia e Ucraina. Nel castello che domina la zona sono stati ammonticchiati i cadaveri dei prigionieri fucilati dall'NKVD prima dell'arrivo delle forze del Reich: quando Aue entra nella corte l'odore immondo dei corpi gli invade le narici, provocandogli dei conati di vomito. Nonostante ciò, il narratore si sofferma su quell'osceno spettacolo con grande dovizia

di dettagli (Littell 2006: 39). Quando non riesce più a sostenerne la visione, si ritira in cima a una delle torri del castello: lassù, fumando e osservando il panorama che circonda la città, si calma. La scena offre due movimenti all'apparenza antitetici, eppure a mio avviso rivolti al medesimo risultato. Dapprima il confronto diretto con "cette chose incompréhensible, [...], ce vide pour la pensée humaine" (39), cui fa seguito la fuga di Aue in uno spazio appartato e l'estraniamento della sua persona attraverso la contemplazione del paesaggio.

Il fascista – scrive Littell – terrorizzato dalla liquefazione corporea (che va di pari passo, s'intende, con la disgregazione dell'Io), tenta di dominare la propria angoscia attuando "alcune strategie di conservazione" (ed. 2009: 46). La prima consiste nella proiezione dei terrori legati al disfacimento fisico e alla morte sul corpo dell'altro: è in quest'ottica che sia il testo di Degrelle che la narrazione di Aue si lanciano di frequente in lunghe e attente ricognizioni su quei corpi in putrefazione, sulle loro membra gonfie e livide, insidiate da larve e roditori. Un altro caso è offerto dalla macabra scena che ritrae il massacro di Babi Yar, durante il quale Aue è chiamato a finire i feriti ai piedi del burrone:

Pour atteindre certains blessés, il fallait marcher sur les corps, cela glissait affreusement, les chairs blanches et molles roulaient sous mes bottes, les os se brisaient traîtreusement et me faisaient trébucher, je m'enfonçais jusqu'aux chevilles dans la boue et le sang (Littell 2006: 125).

Tuttavia, osserva ancora Littell, "una volta imboccata questa china, il fascista non sarà mai soddisfatto, e ben presto la faccenda gli sfuggirà di mano" (ed. 2009: 46): per quanto cerchi di reificare la dissoluzione nell'altro, verrà sempre il momento in cui questa "riesce [...] a penetrare nel suo corpo" (47), come avviene nel castello di Lutsk (così come durante la *Große*

Aktion di Kiev, quando una giovane in fin di vita incrocia il suo sguardo). Un secondo movimento giunge allora in soccorso del fascista: la "riterritorializzazione" dello spazio fisico, ossia la sua strutturazione secondo i filtri dell'ideologia nazional-socialista (34-38). Non a caso, nella prima scena rievocata, Aue riprende il pieno controllo di sé soltanto dopo essersi impossessato (con lo sguardo) del paesaggio che lo circonda.

Quello che intercorre tra il fascista e l'ambiente è dunque un rapporto di tipo coloniale: quest'ultimo infatti "va urgentemente strutturato, inquadrato, controllato, se non si vuole rischiare di annegarvi" (ed. 2009: 34). Sono numerose in effetti le scene in cui il narratore tenta di dominare lo spazio fisico e, mediante questo processo, di assicurare la propria tenuta mentale. Avviene così che lungo il tragitto che lo separa dalla cittadina di Lemberg, lo sguardo di Aue si soffermi sui villaggi addormentati della campagna ucraina, lungo i campi coltivati e i folti boschi della zona, mentre la sua scorta e l'autista discutono della qualità del terreno e progettano di stabilirsi lì a guerra conclusa. Soltanto un elemento deturpa la serenità di quello scenario: le isbe, le tradizionali abitazioni russe, incendiate durante gli scontri (Littell 2006: 48). Arrivato in città, poi, scopre che è in atto una sommossa: la popolazione locale sta massacrando, sotto lo sguardo complice della Wehrmacht, diversi ebrei accusati di collaborazionismo con i russi. Si ripete così lo stesso copione di Lutsk, con Aue che si sottrae alla vista di quelle esecuzioni sommarie, alle quali predilige una passeggiata nella parte tardorinascimentale della città, con le sue "hautes maisons étroites [...], couronnées de toitures en pointe" (51).

Come ha notato Davies, "dall'inizio del racconto si produce un'alternanza tra la guerra e l'interludio turistico" che permette ad Aue di estraniarsi dalla violenza: per dirla con la studiosa, questi "passeggia per non vedere l'essenziale" (2010: 176)⁵. Sul piano narrativo, la postura di *flâneur* del narratore di Littell è

funzionale alla strategia di conservazione dell'Io citata poco fa, su due livelli: allontanandosi dal contatto diretto con tutto ciò che rimanda alla mortifera categoria dell'umido (i cadaveri in putrefazione, il sangue che colma gli interstizi tra i lastroni di pietra e che si appiccica agli stivali...), l'Aue-personaggio si mantiene al sicuro (e all'asciutto), perdendosi nella contemplazione delle architetture e degli spazi aperti; al tempo stesso, tale condotta (che si traduce nella mancata partecipazione a molte delle *Aktion* delle truppe tedesche) consente all'Aue-narratore (intento a redigere la sua testimonianza) di attenuare, laddove possibile, la sua colpa agli occhi del lettore.

4. *Stalingrado: la fenditura dell'Io-corazza*

Com'è noto, la battaglia di Stalingrado ha segnato un punto di svolta decisivo (in negativo) per le forze tedesche durante la Seconda guerra mondiale. La disfatta in terra sovietica non soltanto ha sancito il fallimento del progetto espansionistico sul fronte orientale, ma ha coinciso con l'avvio del tracollo del progetto nazionalsocialista, che vedrà la fine di lì a due anni con un altro assedio, quello di Berlino. Al declino collettivo della Germania sul piano storico si sovrappone, nella finzione narrativa, quello personale di Maximilien Aue. Anche per il narratore di *Les Bienveillantes* l'assedio di Stalingrado rappresenta un punto di rottura ugualmente esiziale: quello del definitivo incontro con il trauma, con la conseguente fenditura di quell'involucro psichico che era fino a quel momento riuscito a preservare dispiegando varie strategie di evitamento. Tale rottura si riflette non soltanto al livello della trama, ma invade in maniera sempre più vistosa le modalità stesse con cui la narrazione viene condotta.

Il paesaggio russo che accoglie il narratore nella sezione *Courante* costituisce uno dei primi segnali di questo mutamento. La steppa immensa e vuota, l'aria grigia e soprattutto

la neve onnipresente che avvolge e copre ogni cosa come un sudario offrono uno scenario difficilmente addomesticabile da parte del narratore, a differenza di quanto era avvenuto con le prime operazioni in Ucraina. Lo spazio passa come di consueto sotto lo scanner di Aue, che, con l'arrivo a Stalingrado, si dedica anche ad alcune sortite cittadine. Qui però, nota ancora Davies, “le sue passeggiate cambiano di natura” (2010: 181-82): laddove in precedenza queste offrivano ad Aue un'utile evasione dalla realtà della guerra, ora non fanno altro che rimandarlo alla sua condizione presente:

La ville paraissait relativement calme; de temps en temps, une détonation assourdie résonnait à travers la neige [...] Je me sentais effroyablement nu, vulnérable, comme un crabe sorti de sa carapace; [...] et une angoisse pénible alourdissait mes membres et engourdisait mes pensées. [...] Pour tenter de me distraire, je regardais les immeubles de l'autre côté de la rue. Plusieurs façades s'étaient effondrées, révélant l'intérieur des appartements, [...]: au troisième étage, un vélo suspendu au mur, au quatrième, du papier peint à fleurs [...], au cinquième, un divan vert avec un cadavre couché dessus, sa main féminine pendant dans le vide (Littell 2006: 334).

Tale mutamento è dovuto al fatto che “Aue non si trova più sul lato dei vincitori” (Davies 2010: 182): la vittoria di Stalin appare ormai cosa certa, e il suo trasferimento sul fronte sovietico assume ben presto i contorni di una vera e propria catabasi. Tale ‘discesa agli inferi’ è preannunciata già, sul piano spaziale, dal bunker sotterraneo in cui si annida l'esercito tedesco e nel quale Aue svolge le sue mansioni: un dedalo di corridoi, uffici e stanze, immerso in un'aria umida e pesante che lo fa sudare abbondantemente (Littell 2006: 327). Ben presto, alla minaccia della morte per mano dei russi, si aggiunge quella – più prossima – dell'umido, favorita dalla promiscuità degli spazi del

bunker e dal venir meno delle necessarie misure igieniche. Littell, del resto, lo dice chiaro e tondo all'inizio della sua ricognizione su Degrelle: per il fascista, il pericolo è tanto esteriore quanto interiore; o meglio, il nemico esterno non è altro che una proiezione delle proprie "produzioni desideranti incontrollabili" interne (ed. 2009: 20), che nei momenti di crisi rischiano di frantumare l'Io-corazza e di travolgerlo:

ce n'est que lorsque la violence aveugle et irrésistible frappe à son tour les plus forts que le mur de leur certitude se lézarde : alors seulement ils aperçoivent ce qui les attend, et voient qu'ils sont finis. [...] maintenant, autant que l'artillerie et les snipers soviétiques, le froid, les maladies et la faim, c'était la lente montée de la marée intérieure qui les tuait. En moi aussi elle montait, acre et puante comme la merde à l'odeur douce qui coulait à flots de mes boyaux (Littell 2006: 361-62).

Molti dei presenti nel bunker sono assaliti dai pidocchi e piegati dal tifo o dalla dissenteria. Tra questi Aue, che oltre alle frequenti evacuazioni lamenta un dolore sordo e persistente all'orecchio, un'infezione purulenta che degenera in un'otite e in un intenso stato febbrile. A mano a mano che il suo corpo viene invaso dai liquidi e dalle secrezioni, l'involucro psichico si crepa e la realtà si altera. Il racconto di Aue, sin lì lucido e preciso, vira verso un registro onirico, che confonde senza soluzione di continuità il piano della realtà con quello dell'allucinazione. Un esempio è offerto dalla scena in cui Thomas, ferito gravemente al ventre dallo scoppio di uno shrapnel, estrae a mani nude i frammenti dell'ordigno dal suo corpo, e in seguito avvolge e rimette al loro posto le viscere che lo squarcio nella carne aveva fatto riversare fuori (379-80). La definitiva disgregazione dell'Io avviene nel finale della sezione, quando Aue viene colpito in fronte da un proiettile. Come spesso accade nel

racconto delle vittime, il trauma non viene inquadrato direttamente, ma soltanto di sbieco. Anziché la precisa descrizione dei fatti, l'io narrante riporta infatti il resoconto onirico di una sua passeggiata lungo il corso del Volga – e al suo interno, giacché Aue decide a un tratto di tuffarvisi. Spazio esterno e interno si confondono in queste pagine nel segno dell'umido, del liquido e dell'informe; l'immersione dell'ufficiale nazista nelle acque del fiume russo sancisce la definitiva fenditura dell'Io-corazza, e con essa la perdita di controllo di Aue sulle sue pulsioni.

5. Berlino: Kultur e desiderio

Tra i numerosi luoghi menzionati nel romanzo Berlino è – per ovvie ragioni quello in cui Aue risiede più a lungo, e sui quali il racconto ritorna più di frequente. È qui che prende il largo l'esperienza bellica del narratore con il reclutamento tra le fila delle SS, ed è sempre qui che termina, con l'arrivo delle truppe sovietiche in città. Le frequenti apparizioni della capitale tedesca lungo tutto l'arco della vicenda la rendono un utile termometro per meglio comprendere l'evolversi della personalità di Aue e il progressivo sfilacciarsi della sua identità. Come logica conseguenza di ciò, il rapporto tra il narratore e lo spazio urbano si rivela ben più complesso e sfaccettato – per meglio dire, ambiguo – rispetto a quello instaurato con gli altri luoghi visti finora. Berlino infatti, oltre a essere il centro di irradiazione della *Kultur* tedesca (cui rinviano le frequenti digressioni attorno a monumenti, locali, vie e palazzi storici), ospita i vertici del potere nazionalsocialista ed è il luogo in cui Aue termina i suoi studi universitari. Ma la capitale, come si vedrà a breve, è anche la sede di un ritorno del represso, che il racconto colloca in un punto ben preciso del tessuto urbano: il *Tiergarten* e lo zoo che lo fiancheggia.

Tale ambivalenza è già messa per iscritto in avvio, quando il narratore ci informa delle peculiari modalità che hanno

condotto al suo arruolamento tra le fila delle SS. Aue, per prima cosa, ci introduce alla sfera accademica berlinese, al suo rapporto con i professori, alla sua tesi di dottorato in legge e alla sua passione per la filosofia, in particolare per Kant e Hegel. Ma Berlino è anche il luogo delle sue pulsioni segrete, consumate di notte in “des bouges réputés, tels que le *Kleist-Kasino* ou *Silhouette*”, oppure in “certains endroits du Tiergarten, près du Neuer See devant le Zoo” (Littell 2006: 69): è proprio in prossimità del fiume che, una sera di primavera del 1937, Aue incrocia lo sguardo di un giovane appoggiato a un albero con il quale, nel folto del parco, ha un fugace rapporto. Poco dopo, mentre è diretto alla S-Bahn dello zoo, viene però fermato da alcuni Schupo che lo scortano in commissariato. Una volta lì, soltanto l'intervento provvidenziale di Thomas evita l'apertura di un fascicolo a suo carico, segnando al contempo l'avvio della sua carriera nel servizio di sicurezza delle SS.

Dimesso dall'ospedale dov'era stato ricoverato in seguito alla ferita riportata a Stalingrado, Aue fa rientro a Berlino, dove termina la convalescenza in una lussuosa stanza d'hotel con vista sullo zoo (408). La sua vita, grazie alla compagnia di Thomas, sembra tornare alla normalità, tra ristoranti, club privati e appuntamenti. Aue però si rende ben presto conto che quella allegria è soltanto di facciata; al di sotto di essa, egli scorge, temibile, il volto della morte e del nulla che questa comporta (410). Una condizione che, ancora una volta, accomuna il narratore allo spazio esterno che lo circonda: quella che attraversa è infatti una Berlino coperta (e, secondo lui, ‘sfigurata’) da tendoni, finti palazzi e scenografie eretti come misura contro i raid aerei inglesi (409). Così, alle uscite in compagnia, ben presto preferisce le lunghe passeggiate in solitaria, oppure “contempler de [son] balcon les lions, les girafes et les éléphants du Zoo, ou encore flotter dans [sa] luxueuse baignoire, gaspillant l'eau chaude sans la moindre honte” (411). I lunghi bagni

e l'osservazione delle attività interne allo zoo si affiancano, in questa fase, al consueto esercizio della flânerie: laddove quest'ultima era associata in avvio con il tentativo del narratore di dominare l'ambiente circostante, questi due nuovi aspetti – che gravitano intorno alla sfera semantica dell'umido, cioè della produzione desiderante non oggettivata – attestano piuttosto la progressiva perdita di controllo da parte del narratore.

Nonostante le visioni e lo costeggi varie volte, Aue confessa, nel corso di una conversazione con la sorella Una, di non essersi mai recato all'interno dello zoo da quando si trova a Berlino; al che, significativamente, aggiunge: "Oui. Il faudrait que j'aille m'y promener" (449). Tale proposito verrà attuato nel finale, in una Berlino sotto assedio. Aue, in fuga dalle detonazioni e dall'avanzata dei russi, si allontana dall'Unter den Linden tagliando per il parco:

Devant moi plusieurs plans d'eau bloquaient le chemin : plutôt que de me rapprocher de la chaussée, je choisis de les contourner en direction du canal, là où j'allais autrefois, il y avait bien longtemps, rôder la nuit en quête de plaisir. De là, me disais-je, je couperai par le Zoo et irai me perdre dans Charlottenburg. Je passai le canal [...]. Au-delà, le mur du Zoo s'était effondré en plusieurs endroits et je me hissai sur les gravats (892).

L'elemento acquatico predomina anche nella sezione dello zoo in cui si avventura Aue, per via degli acquari fracassati dalle bombe. Il narratore vaga tra branchi di animali terrorizzati che, usciti dalle gabbie sventrate, vagano lungo le vie e gli edifici un tempo percorsi dagli uomini. Qui ha luogo lo scontro finale con Clemens, uno degli agenti che lo perseguitano per il presunto omicidio della madre e del suo compagno: questi viene fatto fuori – ancora una volta, in maniera provvidenziale – da Thomas, il quale a sua volta viene ucciso a tradimento da

Aue con un colpo contundente alla nuca. Così facendo, il narratore si procura i vestiti, i soldi e i documenti che gli permetteranno di farla franca e uscire indenne dall'inferno della guerra. Al contempo, però, questa circostanza segna la definitiva rottura dell'involucro psichico di Aue, ormai preda delle sue pulsioni – “J'étais fébrile, mon esprit se morcelait” (894) –, e l'inizio di quella persecuzione – “Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace” (894) – che continua ancora nel presente della scrittura.

6. *Rimescolarsi il sangue*

Come detto in apertura, il testo di Littell fa ricorso a un variegato arsenale retorico che risente fortemente dell'influsso della testimonianza. Di fatto, più il racconto di Aue si addentra nei meandri del suo passato, più quest'ultimo lo possiede. La progressiva perdita di controllo che ne consegue ha ricadute importanti sull'impianto narrativo del testo, ossia sulle modalità tramite cui l'io narrante riporta gli eventi che interessano l'io narrato. Queste pagine hanno cercato in particolare di dimostrare come la rappresentazione dello spazio in *Les Bienveillantes* sia intimamente connessa allo stato psichico del narratore: qui, la descrizione dei luoghi non si traduce mai in un gesto neutro e disinteressato, ma è la sede di uno scontro continuo per la supremazia tra Aue e le forze che minacciano di sommergerlo dall'interno. Tali forze, come visto nei paragrafi su Berlino e l'Ucraina, sono presenti sin dal principio – ma è soltanto a partire dai fatti di Stalingrado che esse prendono gradualmente il sopravvento.

Un'altra importante conseguenza è il volgere del racconto, dal tono documentaristico degli inizi, verso un registro onirico e grottesco; un mutamento che investe le forme stesse tramite cui il testo ci informa (o meno) degli atti delittuosi di Aue. Nella prima metà del libro, questi uccide di rado e a malincuore, perlopiù in seguito a un ordine piovuto dall'alto – come

lamenta nella prima sezione, *Toccata*, in quegli anni gli era stato tolto "le droit de ne pas tuer" (Littell 2006: 24). Altrove, occulta invece i suoi crimini ricorrendo a degli espedienti narrativi, come nel caso della parallissi che 'copre' l'omicidio della madre e di Moreau ad Antibes. Al contrario, nel finale del libro Aue non si cura più di dissimulare le proprie azioni, come testimonia l'assassinio di Thomas (o, ancora prima, l'uccisione di un giovane conosciuto in un locale), le cui dinamiche sono descritte nel dettaglio, senza che il narratore avverta alcun bisogno di fornire ulteriori commenti a corredo.

D'altra parte, è proprio a tale perdita di controllo che mira (neanche troppo surrettiziamente) il testo, se si decide di prestar fede alle parole con cui in avvio Aue motiva la stesura del suo *memoir* – "Peut-être est-ce pour cela que je rédige ces souvenirs: pour me remuer le sang" (19). Rimescolarsi il sangue, fluidificare ciò che nel tempo si era sedimentato: è questo lo scopo dichiarato dello scritto. Anche il quadro sintomatologico lo attesta: dacché soffriva di frequenti episodi diarroici, l'Aue del dopoguerra è infatti afflitto da una cronica stitichezza. Alla testimonianza spetta dunque il compito che le è proprio, ossia quello di vivificare le memorie, renderle presenti – con il rischio, come avviene nel caso di Aue, di lasciarsi infestare da esse. Che una parte di sé asseconi questi impulsi è confermato dal fatto che, come ha notato van Wesemael, all'umido sia talvolta attribuito un valore positivo, legato perlopiù alla sfera sessuale, o all'impossibile ricongiungimento con l'utero materno (2010: 329). In ciò, le memorie di Aue differiscono da quelle di Degrelle, sulle quali tuttavia sono modellate. Littell sceglie infatti di mostrare con *Les Bienveillantes* ciò che il testo della *Campagne de Russie* dissimula sistematicamente: quella pulsione desiderante tendente alla dissoluzione dei vincoli corporei, che trova espressione nel ritorno di Aue sui luoghi infestati che ne popolano la mente.

NOTE

¹ La letteratura primaria è citata in lingua originale. Le traduzioni dei testi di letteratura secondaria, laddove non riportato diversamente in bibliografia, sono mie.

² Altre accuse a carico del personaggio di Aue hanno riguardato, ad esempio, la sua “fascinazione per l’orrore” (Lanzmann 2006: 14), la “accumulazione eccessiva di tratti caratteriali troppo particolari” (Clément 2010: 2) e persino il suo uso del francese (Blanrue 2006: 18).

³ Sul “troppopieno autoriale” che connota il racconto di Aue si è espresso in termini positivi Serge Zenkine, mentre di un “Io onnisciente” come costante (benché paradossale) del romanzo odierno ha discusso recentemente Pennacchio. Lo stesso Littell, nel corso di un’intervista, ha dichiarato che più che un personaggio verosimile, desiderava creare con Aue una specie di “griglia di osservazione”, capace di fare da tramite tra le altre figure del testo e il lettore (cfr. Zenkine 2010: 231-44; Pennacchio 2018: 55-87; Cohn-Bendit 2008).

⁴ Com’è noto, il teorico britannico rielabora, nella sua opera, il concetto derridiano di *hantologie*, originariamente apparso in *Spettri di Marx* (ed. 1994).

⁵ Considerazioni riprese più di recente da Debarati Sanyal (2015: 202), che ha parlato della “giustapposizione di turismo, imperialismo e genocidio” come di una delle dimensioni più provocatorie dell’opera di Littell.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Antelme, Robert (ed. 1957), *L’Espèce humaine*, Paris, Gallimard.
- Assmann, Aleida (ed. 2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. a cura di S. Paparelli, Bologna, il Mulino.
- Bertoni, Federico (2014), “‘Reader! Bruder!’ Retorica della narrazione e retorica della lettura”, *Between*, 4, 7. [12/12/2020] <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27>
- Blanrue, Paul-Éric (2006), *Les Malveillantes: enquête sur le cas Jonathan Littell*, Paris, Scali.
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Clément, Murielle Lucie, ed. (2010), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers.

- Cohn-Bendit, Daniel (2008), "*Les Bienveillantes*, l'Allemagne et sa mémoire", *Le Figaro*, 03/03/2008, <https://www.lefigaro.fr/debats/2008/03/03/01005-20080303ARTFIG00467-daniel-cohn-bendit-jonathan-littell-lesbienveillantes-l-allemande-et-sa-memoire.php>
- Davies, J. Marina (2010), "La Shoah en flânant?", *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, ed. M. L. Clément, Cambridge, Open Book Publishers: 171-184.
- Derrida, Jacques (ed. 1994), *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. a cura di G. Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- (1998), *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.
- Donnarumma, Raffaele (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Felman, Shoshana; Laub, Dori (1992), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York-London, Routledge.
- Fisher, Mark (ed. 2019), *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, trad. it. di V. Perna, Roma, Minimum fax.
- Giglioli, Daniele (2012), "Il buco e l'evento. Sul *Taccuino siriano* di Jonathan Littell", *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, ed. J. Schiavini Trezzi, Bergamo, Moretti & Vitali: 279-91.
- Hartog, François (ed. 1992), *Lo specchio di Erodoto*, trad. it. a cura di A. Zangara, Milano, il Saggiatore.
- LaCapra, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lacoste, Charlotte (2010), *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Langer, Lawrence L. (1991), *Holocaust Testimonies. Ruins of Memory*, New Haven-London, Yale University Press.
- Lanzmann, Claude (2006), "Lanzmann juge *Les Bienveillantes*", *Le Nouvel Observateur*, 2185, 21-27/09/2006.
- Littell, Jonathan (2006), *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.

- (ed. 2009), *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, trad. it. a cura di M. Botto, Torino, Einaudi.
- Miglietti, Sara (2010), “ ‘Tesmoings oculaires’. Storia e autopsia nel Cinquecento francese”, *Rinascimento*, 50: 87-126.
- Pennacchio, Filippo (2018), *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion.
- Sanyal, Debarati (2015), *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*, New York, Fordham University Press.
- van Wesemael, Sabine (2010), “À propos des corps liquides”, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, ed. M. L. Clément, Cambridge, Open Book Publishers: 317-330.
- Zenkine, Serge (2010), “Un langage impossible” *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, ed. M. L. Clément, Cambridge, Open Book Publishers: 231-44.

FABRIZIO MARIA SPINELLI

*“In the second person plural”:
Climate Change, romanzo e poesia in 10:04 di Ben Lerner*

1. *La grande cecità*

L'obiettivo del presente contributo è quello di provare a verificare, sulla scorta del lavoro di Amitav Ghosh, come la struttura del romanzo moderno sia per sua natura impermeabile al problema del cambiamento climatico, ovvero il trauma in fieri delle generazioni nate dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, confortate, molto spesso, dallo spostarsi dei conflitti bellici in un altrove più o meno lontano dall'Occidente civilizzato. Come dimostrato nel fortunato *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, lo spazio per il racconto dei disastri ambientali sembra limitato, con rare eccezioni (come *The Road* di Cormac McCarthy), alla regione angusta della letteratura di genere, al punto che si è avvertita la necessità di inventare una categoria specifica, quella appunto della *Climate Fiction*, per incasellare dei romanzi eccentrici rispetto a norme di genere tanto autoriali quanto lettoriali (è il caso della trilogia di *MaddAddam* di Margaret Atwood, di molti libri di James G. Ballard, di alcuni racconti di Kurt Vonnegut, di *Solar* di Ian

McEwan, e così via). Il romanzo moderno, nella sua genesi sette-ottocentesca, ha infatti in grossa parte dovuto la sua ascesa al fatto di porsi al pubblico come genere eminentemente *serio* e di raccontare ciò che fino a quel momento storico era di fatto escluso dalla rappresentazione artistica: il quotidiano. “Imitazione seria del quotidiano”, questa è la formula magica con cui Auerbach definisce il realismo di cui è intriso il romanzo moderno (Auerbach, ed. 2010). Tale operazione ha però una sua vittima eccelsa, ossia ciò che potremmo definire l’“inaudito”, cioè quello stesso elemento su cui per tanti secoli si era retto il *romance*, il romanzesco. Il romanzo moderno si è affermato spingendo il sovrannaturale verso lo sfondo e rendendo interessante la vita di tutti i giorni. Ciò è possibile e spiegabile solo se si considera la compatibilità di questo nuovo genere con la regolarità della vita borghese e con la sua capacità di rifrangere il sistema valoriale di quest’ultima. Il “riempitivo”, ossia l’elemento quotidiano della narrazione, ormai pienamente emarginatosi e fattosi autonomo

fa del romanzo “una passione calma” [...]. Esso è un sintomo e un aspetto della “razionalizzazione” (Weber) dell’esistenza moderna: un processo che inizia nelle sfere dell’economia e dell’amministrazione, ma poi le travalica e invade gli ambiti del tempo libero e della vita privata, del divertimento e del sentimento [...]. Il riempitivo è insomma un tentativo di razionalizzare il romanzo, e disincantarne l’universo narrativo: poche sorprese, ancor meno avventure, e miracoli neanche a parlarne (Moretti 2001: 708).

Uno dei feticci della letteratura seria diventa perciò il principio di realtà: tutto ciò che lo esula scade nella letteratura di genere: giallo, fantasy, sci-fi, horror ecc. Il modernismo e il romanzo novecentesco si sono dimostrati sicuramente più flessibili rispetto alle esigenze irrealistiche, hanno messo in

discussione l'oggettività e l'analiticità degli autori ottocenteschi, ma questa legge può dirsi ancora tutto sommato valida per quanto riguarda l'industria culturale: l'inaudito nella rappresentazione romanzesca è perlomeno guardato con sospetto, se non immediatamente derubricato a fenomeno *di genere*.

2. Crisi climatica e crisi dell'immaginario

Secondo Ghosh (ma una simile prospettiva è condivisa anche dall'ormai classico *The Uninhabitable Earth* di David Wallace-Wells) uno dei paradossi cognitivi della civiltà iper-moderna è quello di considerare il cambiamento climatico come una possibilità remota, uno scenario distopico, e non come un processo in atto ormai da decenni e dovuto a cause antropiche. Del resto, come ricorda Marco Caracciolo:

The problem with climate change is that its effects can be detected on a local level, sometimes dramatically, through catastrophic weather events such as deadly hurricanes and heat waves, but climate change per se is a scientific abstraction that works in a scalar level not directly commensurable with everyday experience (2021).

Capita altresì di valutare il fenomeno come un problema che riguarda la natura presa a sé, come un'entità staccata dall'uomo, dotata di una sua storia e separata dalle nostre vite. Alla crisi climatica si accompagna così una crisi dell'immaginazione:

Basta scorgere le pagine delle più autorevoli riviste letterarie in lingua inglese, come la "London Review of Books," la "New York Review of Books", la "Los Angeles Review of Book", la "Literary Review" e la "New York Times Book Review". Quando il tema del cambiamento climatico fa capolino in queste pubblicazioni, si tratta quasi sempre di saggistica; difficile che in tale orizzonte compaiano roman-

zi e racconti. Anzi, si potrebbe addirittura sostenere che la narrativa che si occupa di cambiamento climatico sia quasi per definizione un genere che le riviste letterarie serie non prendono sul serio; la sola menzione dell'argomento basta a relegare un romanzo o un racconto nel campo della fantascienza. È come se nell'immaginazione letteraria il cambiamento climatico fosse in qualche modo imparentato con gli extraterrestri o i viaggi interplanetari (Ghosh, ed. 2017: 14).

Al cuore della crisi climatica c'è quindi un fallimento culturale: l'impossibilità di forme letterarie come il romanzo di raccontare quanto le forze umane (uso dei combustibili fossili, disboscamento, sovrappopolazione) stiano modificando (o meglio, distruggendo) l'ambiente in cui da millenni viviamo. Ciò a cui il cambiamento climatico costringe è di fatto la consapevolezza che gli esseri umani condividano con altri esseri la capacità di intendere e di volere, che il pianeta terra non sia una struttura antropocentrica. Ugualmente, lo mettono in rapporto con la sfera del non-umano. Eppure il romanzo, e la letteratura in generale (fatta esclusione per la saggistica), faticano a riconoscere una tale evidenza: essi sono, in epoca moderna, soprattutto un'avventura dell'individuo raziocinante, un viaggio nella sua psiche e nella sua capacità di autodeterminarsi. L'improbabile, lo stato d'eccezione e insieme il non-umano sono solitamente riposti ai margini dell'immaginazione letteraria. Ma questi sono di fatto gli stessi elementi che minano il principio di realtà borghese e capitalistico, fondato su un rapporto unidirezionale di dominio e sfruttamento dell'uomo ai danni dell'ambiente naturale.

Tuttavia è innegabile come negli ultimi decenni la realtà umana sia un perenne stato d'eccezione: tempeste mai verificatesi prima, violente alluvioni, esondazioni, siccità, tornado anomali, ondate di calore, scioglimento dei ghiacci e altre catastrofi climatiche e meteorologiche sono ormai diventate la norma

per gli abitanti del pianeta terra, la cui unica reazione è – nella maggioranza dei casi – quella di *non accorgersene*, di censurare l'effetto spaesante che tali fenomeni trascinano. Il paradosso è tutto qui: quella stessa realtà che i romanzieri provano a raccontare denuncia ormai l'insufficienza dei loro mezzi e della loro prospettiva: una prospettiva antropocentrica, in cui l'inaudito – di cui ormai sono intessute le nostre vite – è perennemente lasciato sullo sfondo:

Questo è dunque uno dei molti modi in cui l'era del surriscaldamento globale sfida sia l'immaginazione letteraria sia il buonsenso contemporaneo: gli eventi climatici del nostro tempo hanno un alto grado di improbabilità. Non è facile collocarli nell'universo deliberatamente prosaico della narrativa seria (34).

C'è inoltre un'enorme differenza di fondo tra gli eventi climatici che stiamo vivendo e gli eventi inauditi o fantastici che si trovano espressi nelle opere afferenti a movimenti letterari che in passato si sono opposti alla *serietà* del romanzo borghese, come la letteratura surrealista o il realismo magico: questi eventi sono reali, non sono immaginari, sono inauditi ma sono esistenti.

La struttura del reale oggi ci appare perciò infestata da elementi alieni e non-naturali che minano quel principio di realtà a cui è tanto affezionata la letteratura seria e l'ideologia capitalista. L'unica risposta che fino adesso ha dato l'immaginazione letteraria è stata quella di ignorare quei fenomeni che ci costringono a ripensare non solo il nostro rapporto con la natura, ma lo stesso concetto (solitamente antropizzato) di natura.

Sulla stessa linea di Ghosh si pongono molti dei maggiori studiosi dell'argomento: Adam Trexler, che ha di recente pubblicato una monografia sul romanzo nell'epoca del cambiamento climatico, conclude che "the realist fiction", ossia il romanzo moderno tradizionale, non è capace di cogliere le sfide lanciate

dall'Antropocene, cioè il ragionare in termini geologici, di lunga durata, e non ancorati alla storia di un singolo individuo o di una singola collettività (Trexler 2015: 233-36). Ugualmente Timothy Clark, nel suo *Ecocriticism on the Edge*, afferma che “the realist mode still dominant in the novel” non può in alcun modo rappresentare un problema planetario, a larga scala, come il cambiamento climatico poiché “any plot confined, say, to human-to-human dramas and intentions” (Clark 2015: 73, 80).

Secondo Marco Caracciolo, invece, la narrativa ha il potere di raccontare la crisi ecologica e le sue ramificazioni etiche ed epistemologiche. I suoi numerosi studi mettono in risalto soprattutto la capacità della metafora di collegare mondo umano e mondo non-umano, superando così una delle dicotomie che più hanno contraddistinto l'epoca moderna (Caracciolo, Ionescu, Fransoo 2019). In *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Caracciolo sviluppa una vera e propria “econarratologia”, basandosi sia su analisi linguistiche che cognitive, peraltro molto acute e convincenti. Tuttavia, i testi che prende in esame sono soprattutto opere romanzesche che vengono solitamente etichettate come *Climate-Fiction* (Atwood, Jeff VanderMeer, *Solar* di Ian McEwan) o narrativa postapocalittica (*The Swann Book* di Alexis Wright, *The Road* di Cormac McCarthy, *Zone One* di Colson Whitehead). Caracciolo sembra perciò non condividere lo scetticismo di Ghosh, mostrando come la narrativa non sia riducibile al *novel*: proprio la letteratura di genere, con la sua vitalità e le sue sperimentazioni formali, può infatti redimere il *bias* antropocentrico di quella che Ghosh chiama “letteratura seria” (Caracciolo 2021). Il discorso di Caracciolo, soprattutto nel suo rifiuto di una netta separazione tra letteratura “seria” e “di genere” (che per Ghosh però non sottintende un giudizio di valore ma ha un puro scopo euristico) è interessante e condivisibile, anche se il problema della mutua impermeabilità di cambiamento climatico e romanzo realista rimane aperto: solo

svincolandosi dal realismo la *fiction* sembra capace di rappresentare la consapevolezza del non-umano, ossia la principale sfida cognitiva che l'Antropocene sottopone all'uomo contemporaneo (Morton 2013, ed. 2018: 16).

2. Il reale e la poesia

Scrivono Ghosh: "La poesia, invece, ha sempre intrattenuto una relazione intima con gli eventi climatici" (ed. 2017: 34). Non solo, l'improbabilità e lo stato d'eccezione, avvertiti come impropri nel territorio prosastico, sono sempre stati di casa nello spazio poetico. Si potrebbe fare una lista infinita di esempi tanto nelle letterature classiche che in quelle moderne. Ciò che a noi interessa di più in questa sede è considerare come questa appropriazione dell'inaudito o del fantastico sia dovuta a una caratteristica intrinseca del genere lirico: il fatto che in esso l'effetto di referenzialità sia come sospeso. Per comodità ed economia mi approprierò qui di una nota teoria della lirica, quella di marca hegeliana di Käte Hamburger. In *Die Logik der Dichtung* Hamburger sostanzialmente ritorna alla *Poetica* di Aristotele e al concetto di *mimesis*. Rifacendosi a lavori come quelli di Koller (*Die Mimesis und der Antike*) e di Auerbach, l'autrice si interroga sul significato originario del termine, equiparandolo, sostanzialmente, a quello di finzione. Il territorio della letteratura si divide perciò in due grandi campi, quello della finzione e quello della non-finzione, che si esaurisce di fatto con il genere lirico. Il merito di Hamburger è perciò quello di aver letto nella *Poetica* di Aristotele una vera e propria teoria della finzionalità, che essa applica ai generi moderni: romanzo e dramma "veicolano l'esperienza [...] della non realtà" tramite la creazione di personaggi, di vicende inventate e soprattutto tramite la narrazione in terza persona, possibilità solitamente preclusa alla lirica (Hamburger 1957, ed. 2002: 38). Non si è molto distanti

dalle affermazioni di Catherine Gallagher per cui l'invenzione del *novel* è strettamente collegata al concetto di *fiction*:

Tra *novel* e *fiction* c'è insomma un'intima connessione storica. E tuttavia si è a lungo parlato del *novel* come di una forma tendente, per almeno due secoli, a mascherare il proprio aspetto d'invenzione fittizia con la verosimiglianza e il realismo, insistendo su determinati tipi di referenzialità e avanzando frequenti pretese di veridicità [...]. All'apparenza i romanzieri del XVIII secolo affrancarono l'invenzione rinunciando ai tentativi dei loro predecessori di convincere i lettori che le loro storie fossero vere o comunque riguardassero persone reali. Distinguendo esplicitamente le proprie opere dal tipo di referenzialità proclamato dagli altri generi letterari, convinsero i propri lettori ad accettare lo statuto immaginario dei personaggi, imprigionandoli però entro i confini del credibile (Gallagher 2001: 512).

E non è un caso che la stessa Gallagher sottolinei come i primi romanzieri a occuparsi del problema della *fiction* (è il caso, tra tanti, di Fielding) rimandino proprio alla *Poetica*, soprattutto al celebre passo in cui Aristotele confronta poesia e storia:

Da ciò che si è detto risulta evidente che opera del poeta non è dire le cose accadute, ma quali potrebbero accadere e le cose possibili secondo probabilità o necessità. Lo storico e il poeta, infatti, non differiscono per parlare l'uno in versi e l'altro in prosa [...], ma differiscono per questo: per dire uno le cose accadute e l'altro le cose quali potrebbero accadere. Perciò la produzione poetica, infatti, dice soprattutto le cose universali, mentre la narrazione storica dice il particolare. È universale quali cose e quali persone capiti di dire o di fare secondo probabilità o necessità – e questo ha di mira la produzione poetica quando mette i nomi – mentre il particolare è cosa Alcibiade fece o cosa gli capitò (Aristotele, ed. 2010: 66-67).

In Hamburger la teoria della finzionalità si fonde con una teoria pragmatico-logica che prende le mosse dal concetto di enunciato. L'enunciato mimetico è un enunciato finzionale, che non ha un corrispettivo nella realtà: non si riferisce a *questo* mondo ma a un mondo che esso stesso istituisce. In opposizione all'enunciato mimetico si situa l'enunciato di realtà, che può essere di tre tipi: storico, teoretico o pragmatico. Si parla di enunciato storico quando l'individualità del soggetto di enunciato è uno dei fattori decisivi nell'economia del processo comunicativo. Un enunciato storico è qualsiasi tipo di enunciato impiegato in una comunicazione *vis à vis*, diretta, da persona a persona. Il suo contenuto, come vedremo, può essere tanto fattuale che personale, l'importante è che sia pronunciato (o scritto, come nel caso di una lettera) da una persona in carne e ossa. L'enunciato teoretico è invece quel tipo di enunciato in cui il soggetto è astratto, neutro, come nel caso della frase "le rette parallele all'infinito si incontrano", che esprime nient'altro che una regola geometrica. Ma fanno parte degli enunciati teoretici anche le proposizioni di un saggio di storia letteraria, di linguistica, di etologia, insomma, tutti quegli enunciati in cui (teoricamente, perché esistono molti casi limite) la personalità del soggetto di enunciato non è un fattore dirimente. Gli enunciati storici e quelli teoretici informano entrambi riguardo uno stato di cose, sono proposizioni assertive, mentre gli enunciati pragmatici invece sono quelli che realizzano un'azione (si pensi ai performativi di Searle): le interrogazioni, i comandi e così via. Il soggetto di enunciato in questo caso è un soggetto desiderante, vuole cioè che il proprio enunciato produca un effetto in rapporto all'oggetto di enunciato.

Hamburger è molto attenta a specificare che non per forza un enunciato storico è più soggettivo di un enunciato teoretico. Ad esempio la frase "oggi piove" pronunciata da un soggetto di enunciato storico può risultare più oggettiva di un enunciato

teoretico trovato su un manuale di storia o in un libro di filosofia (Hamburger prende come esempio delle proposizioni di Kant e di Heidegger).

Insomma soggetto e oggetto sono le due polarità di ogni enunciato di realtà. Come definire allora questi ultimi? Hamburger chiarisce la loro “essenza” dicendo che “*quanto viene enunciato è il campo esperienziale o il vissuto del soggetto di enunciato*, il che non è che un altro modo di dire che tra il soggetto e l’oggetto di enunciato esiste una relazione”. Gli enunciati teoretici del tipo “le rette parallele all’infinito si incontrano” sono dei casi limite in quanto annullano totalmente il polo soggettivo, mentre il “carattere di realtà” degli enunciati di realtà consiste proprio nel fatto che “noi li viviamo come l’esperienza dell’io che li enuncia” (Hamburger, ed. 2015: 78). Ora, queste ultime parole inseriscono gli enunciati lirici, i versi di una poesia, tra gli enunciati di realtà, poiché, di fatto, noi lettori leggiamo un testo poetico come l’enunciato di un soggetto di enunciato. Mentre l’“Ich-Origo” degli enunciati di finzione non è l’autore, né il narratore, ma i personaggi fittizi, la cui prospettiva e collocazione spazio-temporale guidano tutta l’enunciazione del racconto, l’io lirico è invece a tutti gli effetti un soggetto di enunciato reale. Un soggetto di enunciato tuttavia molto peculiare, poiché non si identifica con una persona in carne e ossa:

Non c’è un criterio esatto, né logico né estetico, né interno né esterno, che ci indichi se si possa o meno identificare il soggetto di enunciato della poesia lirica con il poeta. Non abbiamo né la possibilità né il diritto di affermare che il poeta abbia inteso esprimere con gli enunciati della poesia la sua esperienza vissuta, o che con “io” intendesse se stesso (271).

Ciò non significa che l’io lirico sia un soggetto di enunciato fittivo (come vorrebbe il *New Criticism*), perché altrimenti ci ritroveremo nel campo della *fiction*:

Anche se l'esperienza vissuta può essere "fittiva", cioè inventata, il soggetto di essa, il soggetto di enunciato, l'io lirico, può essere incontrato solo in quanto reale, mai come fittivo. Questo è l'elemento costitutivo dell'enunciato lirico, che in quanto tale non può comportarsi diversamente dall'io dell'enunciato non lirico. [...] La differenza tra enunciato lirico e enunciato non lirico dipende, ciò nondimeno, dal fatto che il soggetto del primo è molto più vibratile e sensibile rispetto alla fissità del secondo. L'io lirico si presenta infatti come un io personale, individuale, del quale non sappiamo dire se è o non è sovrapponibile all'io del poeta. Più precisamente, quello che non sappiamo è se il vissuto dell'io lirico sia identico a quello dell'io del poeta (274).

Ora, diversi punti di questa affermazione andrebbero approfonditi. Inizio dal più lampante: l'oggetto di un enunciato lirico (quello che banalmente chiameremo 'il contenuto dell'enunciato') e quindi di un enunciato di realtà può essere tranquillamente non-reale. Il soggetto di enunciato può mentire, dire il falso, inventare dal niente una propria esperienza, o riportarne una irreale (come la descrizione di un sogno, di un'allucinazione, di un'opera d'arte solo immaginata), ma ciò non scalfisce il suo statuto logico. L'enunciato lirico è un enunciato di realtà paradossale (che può essere sia storico – nella maggior parte dei casi – che teoretico, che pragmatico – si pensi al caso delle invocazioni e delle preghiere) in quanto il suo soggetto per quanto logicamente reale non è individuabile. Esso rimanda fuori dal testo, alla realtà extra-testuale, anche se non si sa precisamente dove. Il rapporto di referenzialità è, nel caso degli enunciati lirici, perciò sospeso, per quanto essi formalmente non siano distinguibili dagli enunciati di realtà. In altre parole, la lirica non è interrogabile dal punto di vista delle referenzialità, il rapporto che intrattiene con la realtà non è univoco né stabile. Nonostante ciò, da un punto di vista logico, la lirica *funziona*

proprio come fosse un enunciato di realtà, pur non rimandando (o non per forza) a quella realtà. Da ciò deriva l'illimitatezza e la variabilità degli esiti dei singoli testi e delle loro interpretazioni. Si potrebbe in conclusione dire che la lirica molto spesso tende a rendere inverosimile ciò che è reale, mentre il romanzo lavora sul crinale opposto, quello della verosimiglianza di ciò che è inventato.

Per quanto detto finora non ci stupirà perciò che un romanziere ibrido come Ben Lerner, nel suo *10:04*, si rivolga proprio alla poesia quando proverà a descrivere gli effetti del cambiamento climatico.

3. *Il reale e la poesia*

10:04 è un meta-romanzo sul tempo, la memoria, il trauma e il clima. Sostanzialmente racconta la storia del narratore (a cui il testo non si riferisce mai con il nome proprio, ma che il lettore è portato a identificare idealmente, da una serie di riferimenti, con lo stesso autore), un poeta a cui è stato commissionato di scrivere un romanzo, il suo secondo, per cui ha ricevuto un lauto anticipo. Nel corso delle pagine letteratura, vita e immaginazione si confondono continuamente: “I’d become the unreliable narrator of my first novel” (Lerner 2014: 148), oppure:

In my novel the protagonist tells people his mother is dead, when she’s alive and well. Halfway through writing the book, my mom was diagnosed with breast cancer and I felt, however insanely, that the novel was in part responsible, that having even a fictionalized version of myself producing bad karma around parental wealth was in some unspecifiable way to blame for the diagnosis (138).

Ovviamente il romanzo rappresenta non solo il proprio processo di composizione ma anche la vita del narratore durante quello stesso processo. Curiosamente, e non a caso, le

coordinate cronologiche entro cui si svolge la storia coprono l'arco di tempo che va dall'uragano Irene (agosto 2011) all'uragano Sandy (ottobre 2012). Nella presente sede ci limiteremo ad occuparci di come questi due eventi siano vissuti dal protagonista e soprattutto rappresentati dal Lerner autore.

Prima di iniziare vorrei però citare alcuni passaggi che dimostrano la sensibilità di Lerner verso il problema del cambiamento climatico, che qua e là affiora come un "iperoggetto" (ossia, nella definizione di Timothy Morton, un fenomeno così ampio da sfuggire a una piena comprensione concettuale: "hyperobjects [are objects that exist] on almost unthinkable timescales [and] confound our limited, fixated, self-oriented frameworks"; 2010: 19) nel corso della narrazione. All'inizio del romanzo il protagonista e la sua amica Alex camminano su un pianeta definito come "sempre più caldo": "Six years of this walks on a warming planet" (7); poche pagine dopo, Roberto, un bambino ispano-americano a cui il narratore fa una sorta di doposcuola creativo, inizia una conversazione sul cambiamento climatico:

"When all the skyscrapers freeze they're going to fall down like September eleventh," he said in his typically cheerful tone, but more quietly, "and crush everyone" [...].

"Maybe if it started getting really cold the scientist would figure out a new heating system for the buildings," I said.

"But global warming," he said, smiling and showing the gap where he was awaiting a mature incisor, but almost whispering, a sign of genuine fear.

"I don't think there will be another ice age," I lied, cutting out another extinct animal. "You don't believe in global warming?" he asked.

I paused. "I don't think buildings are going to fall on anybody," I said (12-13).

Una fugace infatuazione del protagonista per un'allieva del suo mentore, Bernard, è descritta in questi termini:

She said she hoped she would see me again and the next thing I knew I was running through light snow back to my dorm, laughing aloud from an excess of joy like the school-boy that I was. I had an overwhelming sense of the world's possibly and plentitude; the massive luminous spheres burned above me without irony; the streetlights were haloed and I could make out the bright, the crustal highlands of the moon [...]; I was going to read everything and to invent a new prosody and successfully court [her]; my mind and body were as a fading coal awakened to transitory brightness [...]; the earth was beautiful beyond all change (37).

Sedendo su una panchina e guardando lo skyline di Manhattan, in un momento di profonda contemplazione e percezione del paesaggio, il narratore non può fare a meno di notare che "I smell the light, syrupy scent of cottonwoods blooming prematurely, confused by a warmth too early in the year even to be described as a false spring" (108). Va inoltre sottolineato che anche quando la voce narrante evoca eventi nel passato, lo fa molto spesso collegandoli a fattori climatici, soprattutto ad inverni avvertiti come più rigidi: un buon esempio è a pagina quindici, quando il protagonista si proietta nel passato e nella sua memoria compare il rumoreggiare del termosifone, acceso già in novembre: "the radiator sputters in the corner because November in the past is often cold" (15); anche il racconto di un funerale a cui il padre aveva assistito a vent'anni è non casualmente legato a un inverno particolarmente freddo: "[my dad told me] I arrived at Penn Station without incident, although it was snowing heavily, but then in Penn Station there was some kind of problem with the train, no doubt due to the weather. I remember how cold I was" (140). Infine, verso la fine del libro, in un momento di confusione endemica tipicamente lerneriano,

inverno ed estate diventano indistinguibili: “There were a few flakes of snow in the high beams, melting against the wind-shield, but I saw them as moths, or saw them first as one and then as the other, as if it were winter and then the midsummer of my poem” (182).

Qualcosa di simile si ritrova anche all’interno del racconto in terza persona pubblicato dal narratore per il New Yorker, *The Golden Vanity*, e inserito nel libro (si tratta di un racconto realmente pubblicato da Lerner per la rivista nel 2012):

The unusual heat felt summery, but the light was distinctly autumnal, and the confusion of season was reflected in the clothing around them: some people were dressed in T-shirts and shorts, while others wore winter coats. It reminded him of a doubly exposed photograph or a matting effect in film: two temporalities collapsed into a single image (63).

Passando ai due uragani, la prima cosa che salta agli occhi è come le informazioni dei media siano destabilizzanti per il protagonista, creando un cortocircuito tra corpo umano e globo terrestre: egli nota che le app che tracciano Irene usano “the same technology they’d utilized to measure the velocity of blood through my arteries” (17), mentre descrive l’ecografia a cui si sottopone Alex come una descrizione di Sandy “[o]n the flat screen [...] on the wall, we see the image of the coming storm, its limbs moving in real time [...] the chances the creature will never make landfall remain significant” (233). Tuttavia l’impatto dei due fenomeni sulla coscienza del narratore è diametralmente opposto. Nel caso dell’uragano Irene la sua reazione è, potremmo dire, quella del romanzo realista: la tempesta passa, ma lui non se ne accorge, resta a casa di Alex a guardare un film senza audio sul proiettore, si addormenta, e al risveglio la realtà sembra essere la stessa di prima. L’evento, la sua stessa attesa spaesante (con annessa visita in un supermercato

privo di tutti i beni primari) è immediatamente rimosso, come non fosse mai avvenuto. L'epifania che sembrava portare con sé, completamente scomparsa.

Inizialmente l'uragano Irene aveva creato nel narratore un improvviso sovrappiù di senso, donando agli oggetti un'aura pervasiva: è il caso di un barattolo di caffè scorto sugli scaffali del supermercato:

I want to say I felt stoned, did say so to Alex, who laughed and said, "Me too", but what I meant was that the approaching storm was estranging the routine of shopping just enough to make me viscerally aware of both the miracle and insanity of the mundane economy. Finally I found something on the list, something vital: instant coffee. I held the red plastic container, one of the last three on the shelf, held it like the marvel that it was: the seeds inside the purple fruits of coffee plants had been harvested on Andean slopes and roasted and ground and soaked and then dehydrated at a factory in Medellín and vacuum-sealed and flown to JFK and then transported back by truck to the store where I now stood reading the label [...].

Il senso di allerta e di pericolo sembra crescere una volta che la coppia di amici fa ritorno a casa:

It was only when we sat down to eat by the light – even though we still had power – of some votive candles Alex had discovered that the danger and magnitude of the storm felt real to us, maybe because our meal had the feel of a last supper, maybe because eating together produced a sufficient sense of a household against which we could measure the threat. The radio said the storm would make landfall around 4:00 a.m.; it was about ten now and the surges were already alarmingly high. How prepared are you, the radio asked, for days without running water? (21).

I due si mettono a letto e aspettano l'uragano guardando prima *Il terzo uomo* e poi *Ritorno al futuro*, Alex si addormenta, e il narratore, in un gesto di improvvisa intimità, comincia ad accarezzarla, per poi prendere sonno anche lui. Al risveglio l'uragano è passato, venendo declassato a tempesta tropicale: si trattava di un falso allarme. Gli improvvisi aloni di senso che annunciavano l'avvicinarsi di Irene sbiadiscono sino ad evaporare:

At some point I drifted off into strange dreams the radio penetrated and I woke with a start, convinced I'd heard shattering glass. It was 4:43 a.m. according to my phone, the menu screen of the DVD still on the wall, so we hadn't lost power. I focused on what the voice in my ear was saying: Irene had been downgraded before it reached landfall, moderate flooding in the Rockaways and Red Hook, the phrase "dodged a bullet" was repeated, as was "better safe than sorry." I got up and walked to the window; it wasn't even raining hard. The yellow of the streetlamps revealed a familiar scene; few branches had fallen, but no trees. I went into the kitchen and drank a glass of water and glanced at the instant coffee on the counter and it was no longer a little different from itself, no longer an emissary from a world to come; there was disappointment in my relief at the failure of the storm.

I turned off the projector and Alex mumbled something in her sleep and turned over [...]; whatever physical intimacy had opened up between us had dissolved with the storm; even that relatively avuncular gesture would be strange for both us now. More than that: it was as though the physical intimacy with Alex, just like the sociability with strangers or the aura around objects, wasn't just over, but retrospectively erased. Because those moments had been enabled by a future that had never arrived, they could not be remembered from this future that, at and as the present, had obtained; they'd faded from the photograph (23-24).

Il caso dell'uragano Sandy, con il cui avvento il libro si chiude, è invece affatto diverso. In questo caso l'uragano ha conseguenze pesanti sulla città di New York, e investe personalmente il narratore. L'epifania è finalmente raggiunta. Ciò che più ci colpisce è che, nel rappresentare l'uragano e le sue conseguenze, il romanzo sembra trapassare dalla prosa alla poesia: le frasi acquistano peso e i collegamenti sintattici perdono rilevanza, il discorso procede per associazioni, ripetizioni e variazioni su tema, non seguendo più alcun filo logico.

Anche in questo caso, però, tutto sembra iniziare con un falso allarme. Il narratore passa la notte da Alex, i due riguardano ancora *Ritorno al futuro* e si addormentano placidamente:

Again we did the thing one does: filled every suitable container we could find with water, unplugged various appliances, located some batteries for the radio and flashlights, drew the bath. Then we go into bed and projected Back to the Future onto the wall; it could be our tradition for once-in-a-generation weather, I'd suggested to Alex, the way some families watch the same movie every Christmas, except we weren't a family (230).

Dal testo emerge però la consapevolezza, velata di ironia, che due eventi meteorologici che capitano una volta nella vita si sono stavolta susseguiti nel giro di pochi mesi, trasformando i gesti di profilassi in una vuota consuetudine. Ma niente, anche stavolta l'uragano sembra un uragano mancato:

I drifted off too, and when I woke, I walked to the window; it was still raining hard, but the yellow of the streetlamps revealed a mundane scene; a few large branches had fallen, but no trees. We never lost power. Another historic storm had failed to arrive, as though we lived outside of history or were falling out of time (230).

In realtà Sandy ha risparmiato soltanto il quartiere in cui abita Alex, allagando gran parte delle gallerie e dei tunnel metropolitani di Manhattan, facendo mancare elettricità e acqua corrente in vaste zone della città, costringendo vari ospedali ad evacuare. L'uragano ha allagato e distrutto le case lungo la zona costiera, un incendio è divampato nel Queens. Il narratore apprende tutto questo dal suo smartphone, ma ancora non si rende conto della gravità della situazione: "we talked constantly about the urgency of the situation, but were still unable to feel it" (231). Solo due giorni dopo si rapporta con la *weirdness* post-Sandy, dal momento che è costretto ad accompagnare Alex in un ospedale di Manhattan per un'ecografia. All'andata la coppia riesce a trovare un taxi libero, al ritorno, invece, la città è totalmente congestionata e ai due non resta che attraversarla in larga parte a piedi, trovandosi davanti uno scenario distopico e apocalittico. È qui che il romanzo si smembra, a detta del suo stesso autore, in un'opera di versi:

The sense of stability, the Upper East Side architecture, French Renaissance and Federal, seemed to belong to a former age, innocent and gilded, while the ultrasound technology seemed to me in the dark like a premonition from the future; both were too alien to integrate into a narrative. I felt equidistant from all my memories as my sense of time collapsed: blue sparks in Monique's mouth from a fever in Mexico City; watching the shuttle disaster on live TV (235-36).

Tempo e spazio, realtà e letteratura collassano in un indistinto, in una vibrante prosodia che porta il libro alla sua conclusione:

Each woman I imagined as pregnant, then I imagined all of us were dead, flowing over London Bridge. What I mean is that our faceless presences were flickering, every one disintegrated, yet part of the scheme. I'm quoting now, like

John Gillespie Magee. When we were over the water, under the cables, we stopped and looked back. Uptown the city was brighter than ever, although as you looked north you saw the darkened projects against the light. They looked two-dimensional, like cardboard cutouts in a stagecraft foreground. Lower Manhattan was black behind us, its densities intuitive. The fireworks celebrating the completion of the bridge exploded above us in 1883, spidering out across the page. The moon is high in the sky and you can see its light on the water (238-39).

Il riferimento è ovviamente a *The Waste Land* di Eliot, mentre John Gillespie Magee è un poeta dilettantesco alla cui opera il narratore è ricorso più volte per spiegare il funzionamento della prosodia nei testi lirici. Ma proseguiamo. Al *past tense* di questo paragrafo (“exploded”) succede improvvisamente il futuro di quello seguente, come se il tempo si fosse fermato e ciò che segue fosse solo una proiezione, un concentrato di pura virtualità lanciato nel futuro dai due punti:

I want to say something to the schoolchildren of America:
In Brooklyn we will catch the B63 and take it up Atlantic.
After a few stops, I will stand and offer my seat to an elderly woman with two large houseplants in black plastic bags. My feet will ache only then, my knees stiffen a little. A snake plant, a philodendron. Everything will be as it had been. Then, even though it would sound improbable in fiction, the woman with the plants will turn to Alex and say: Are you expecting? She will explain there is a certain glow. She'll guess it is a girl. The sonar pigs will prove to be the ringtone of a teenager in the seat behind me who will answer her phone by yelling, “I’m basically there. Chill, I’m basically there.” It and everything else I hear tonight will sound like Whitman, the similitudes of the past, and those of the future, corresponding (239).

In questa confusione endemica risalta un solo elemento, il fatto che il narratore / aedo si rivolga esplicitamente a uno “you” che, come vedremo nell’ultima frase del libro, è probabilmente giusto intendere come una seconda persona plurale. Questo atto di *addressing* nasconde il senso profondo dell’intero libro, è un gesto che, come nella lirica arcaica, crea una comunità:

It was getting cold. We saw a bright glow to the east among the dark towers of the Financial District, like the eyeshine of some animal. Later we would learn it was Goldman Sachs, see photographs in which one of the few illuminated buildings in the skyline was the investment banking firm, an image I’d use for the cover of my book – not the one I was contracted to write about fraudulence, but the one I’ve written in its place for you, to you, on the very edge of fiction (236-37).

E infine:

The small flame in a gas lamp on Saint Mark’s will flicker across genres. We’ll give wide berth to a discarded box spring neat the curb, as it might contain bedbugs, but tonight even parasitic insects will appear to me as a bad form of collectivity that can stand as a figure of its possibility, circulating blood from host to host. Like a joke cycle, like a prosody. Don’t get carried away, Alex will say, when she offers me a penny – no – strong six figures for my thoughts. In 1986, I put a penny under my tongue in attempt to increase my temperature and trick the school nurse into sending me home so I could watch a movie. Did it work?

[...] Sitting at a small table looking through our reflection in the window onto Flatbush Avenue, I will begin to remember our walk in the third person, as if I’d seen it from the Manhattan Bridge, but, at the time of writing, as I lean against the chain-link fence intended to stop jumpers, I am looking at the totaled city in the second person plural. I know it’s

hard to understand / I am with you, and I know how it is
(239-40).

Ora, è inutile sottolineare con uno sforzo bibliografico quanto il gesto di rivolgersi a un 'tu', per quanto presente anche nella narrativa (soprattutto come apostrofe al lettore) sia il tratto caratterizzante della poesia lirica. Basterà al massimo ricordare come per Northrop Frye il "radicale di presentazione", l'elemento su cui lo studioso nordamericano articola la propria teoria dei generi, ossia il tipo di rapporto che intercorre tra il poeta e il pubblico, è "la forma ipotetica di quello che in religione è chiamato il rapporto "Io-Tu"" (Frye 1957, ed. 2000: 332). Il contatto fatico tra un 'io' e un 'tu' (o un 'voi') ecco cosa rende lirico un testo (e l'inserimento di una barra obliqua tra le due frasi finali del libro, come a supplire un 'a capo' virtuale, trasforma le stesse in due versi, confermandoci di trovarci in un territorio a metà strada tra la prosa e la poesia). Del resto nel capitolo precedente del romanzo Lerner ha inserito nel testo dei lacerti di un suo *long poem*, *The Dark Threw Patches Down Upon Me Also*. In uno di questi leggiamo:

Tonight I see no spheres, but project myself
and then gaze back, an important trick because
the goal is to be on both sides of the poem,
shuttling between the you and I (193).

E alla pagina successiva, non meno importante:

Say that it was standing there that I decided to replace the
book I'd proposed with the book you're reading now, a work
that, like a poem, is neither fiction nor nonfiction, but a flick-
ering between them; I resolved to dilate my story not into
novel about literary fraudulence, about fabricating the past,
but into an actual present alive with multiple futures (194).

Quello espresso dal narratore di *10:04* è lo stesso concetto espresso da Hamburger riguardo l'indecidibilità del contenuto di una poesia. Essa non è interrogabile dal punto di vista referenziale. Una poesia non è vera né finta, non rimanda a un mondo finzionale, ma nemmeno alla realtà. È questo lo stesso paradosso che vuole conseguire il romanzo di Lerner, ponendosi sotto gli occhi del lettore come un oggetto ibrido. Un libro che si spinge "al limite estremo della finzione", in cui l'autore si confonde con il narratore fino ad essere indistinguibile da quest'ultimo, in modo che i suoi enunciati sembrino a tutti gli effetti degli enunciati di realtà, così come sono stati definiti da Hamburger. Tuttavia questo piano si realizza compiutamente solo nelle ultime pagine, quando, non a caso, Lerner deve affrontare il problema di rappresentare gli effetti dell'uragano Sandy sulla città di New York, ossia un tipico esempio di quello che Ghosh chiama "the unthinkable", l'inaudito, un evento reale – perché accade, perché è accaduto e destinato ad accadere sempre più di frequente – ma avvertito come alieno e impossibile, come irreali. In altre parole Lerner si serve di un mezzo – la poesia – a cui è indifferente la separazione tra la realtà e la finzione, quando deve affrontare un fenomeno cognitivo, lo si è visto, paradossale e viscoso, come quello della percezione del disastro ambientale in atto.

5. Conclusioni

Questa veloce lettura di alcuni punti salienti di *10:04* sembrerebbe confermare la tesi di Ghosh, per cui il romanzo tradizionale, il romanzo realista, sarebbe incapace di affrontare il problema del cambiamento climatico. Non a caso, come si è appena detto, quando il libro di Lerner si trova a dover raccontare le conseguenze dell'uragano Sandy, ossia l'elemento inaudito legato a fenomeni meteorologici insoliti, abbandona il realismo che lo aveva fino a quel momento caratterizzato,

così come il suo conseguente effetto di referenzialità illusorio, per entrare nel campo della poesia lirica (confusione di tempo e spazio, a-logicità, allocuzione a uno “you”, bassa coerenza testuale), sospendendo quella stessa referenzialità. Se esistono romanzi che affrontano il problema del cambiamento climatico, essi lo fanno al di fuori della forma romanzo, o almeno, di quello che l’industria culturale intende per romanzo. Il risultato qui ottenuto non vuole in alcun modo porsi come esautivo (avendo del resto interrogato un solo campione) né tanto meno chiude la questione su come e quanto per la letteratura sia possibile raccontare il riscaldamento globale.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aristotele (ed. 2010), *Poetica*, trad. it. a cura di D. Guastini, Roma, Carocci.
- Auerbach, Erich (2010), “Sull’imitazione seria del quotidiano”, *Romanticismo e realismo, e altri saggi su Dante, Vico e l’illuminismo*, ed. it. a cura di R. Castellana e C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale: 19-48.
- Caracciolo, Marco; Ionescu, Andrei; Fransoo, Ruben (2019), “Metaphorical patterns in Anthropocene fiction”, *Language and Literature*, 28/3: 221-40.
- Caracciolo, Marco (2021), *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press (eBook).
- Clark, Timothy (2015), *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, Londra, Bloomsbury.
- Frye, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, trad. it. a cura di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica: Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 2000.

- Gallagher, Catherine (2001), “ ‘Fiction’ ”, *Il romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, vol. 1: 511-36.
- Ghosh, Amitav (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, trad. it. a cura di A. Nadotti e N. Gobetti, *La grande cecità: Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
- Hamburger, Käte (1957), *Die Logik der Dichtung*, trad. it. a cura di E. Caramelli, *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon, 2015.
- Lerner, Ben (2014), *10:04*, Londra, Granta.
- Moretti, Franco, ed. (2001-2003), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 5 voll.
- (2001), “Il secolo serio”, *Il romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, vol. 1: 689-725.
- Morton, Timothy (2010), *The Ecological Thought*, Harvard, Harvard University Press.
- (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, trad. it. a cura di V. Santarcangelo, *Iperoggetti: Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Roma, NERO, 2018.
- Trexler, Adam (2015), *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Wallace-Wells, David (2019), *The Uninhabitable Earth: A Story of the Future*, New York, Penguin.

BENEDETTA BRONZINI

*Topografie sonore. Composizione e spazialità
della memoria nell'opera di Roberto Paci Dalò*

La dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non per spezzoni di tempo che si allontanano ognuno lungo una traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non era ancora esploso, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta (Calvino 1994: 9).

Nell'odierna società occidentale "trauma" e "spazio" necessitano indubbiamente di essere ridefiniti e risemantizzati, alla luce dei molteplici piani di realtà e delle nuove ferite con cui si è aperto il XXI secolo. La domanda su una possibile "epoca senza trauma" voluta dai media post 9/11 genera numerosi interrogativi. Se il ventesimo secolo, segnato da due guerre mondiali e dall'Olocausto, potrebbe essere descritto, seguendo Foucault (ed. 1967), come "ossessionato dalla storia", il secolo attuale sembra aprirsi nel segno di quella che lo stesso autore di *Les mots et les choses* (1966) definì "eterotopia": un'inquietante forma di

globalizzazione che impone all'individuo una rinegoziazione dei concetti di distanza – fisica, temporale, emotiva e mediatica – e di trauma, tanto collettivo quanto personale. Potremmo infatti chiederci se gli incessanti stimoli dovuti alla diffusione incontrollata dell'informazione e il mutamento altrettanto incontrollato del concetto di spazio abbiano prodotto un'epoca tutt'altro che priva di trauma, bensì in perpetuo stato di choc.

Nelle due conferenze radiofoniche del 7 e 21 dicembre 1966, che ben introducono i protagonisti e l'oggetto di analisi di questo lavoro, Foucault indica il groviglio emotivo e spaziale in cui il trauma, lo spazio (esterno ed interiore), le utopie e la memoria si intrecciano:

Ci sono dunque paesi senza luogo e storie senza cronologia città pianeti continenti universi in cui sarebbe certo impossibile trovare traccia in qualche carta geografica o in qualche cielo. [...] Probabilmente queste città, questi continenti, questi pianeti sono nati come si suol dire nella testa degli uomini o [...] negli interstizi delle loro parole, nello spessore dei loro racconti, o anche nel luogo senza luogo dei loro sogni, nel vuoto dei loro cuori. Insomma, è la dolcezza delle utopie (Foucault, ed. 2006: 11).

Alla dolcezza delle utopie fa specchio la tentazione, e in alcuni casi la volontà, di rimozione. La lotta fra memoria e oblio è divenuta un "campo di battaglia" (Passerini 2003: 29) che sfida le capacità di rielaborazione collettive, quanto individuali. È lo spazio, il terreno stesso della battaglia, testimone e protagonista della storia, a rimanere traccia indelebile e, dunque, a rendere impossibile la rimozione. Sono i luoghi della Storia recente ad essere i reali protagonisti dell'opera di W. G. Sebald e di Orhan Pamuk, per i quali le distanze geografiche e gli spazi urbani sono voci di testimonianza. Ad ossessionare un autore come Heiner Müller è la necessità di estirpare la terra per rendere

visibili le rovine e i confini, cicatrici che permettono il dialogo con i morti. Ancora prima, a mostrare il potere evocativo dei luoghi e la loro valenza emotiva, in epoca contemporanea, è Walter Benjamin in *Berliner Kindheit* e *Denkbilder*.

Nel capitolo di *Paesaggi della memoria* dedicato all'approccio mimetico e anti-mimetico nei confronti del trauma, Patrizia Violi chiama in causa la dicotomia benjaminiana tra *Erlebnis* ed *Erfahrung* che trova i propri corrispettivi nei concetti di origine psicoanalitica di *acting out* (ripetizione compulsiva di un trauma non integrato) e *working through* (possibile rielaborazione di un trauma narrativizzato). Se in occidente il rapporto tra individuo e memoria ha dominato il pensiero filosofico del ventesimo secolo, a Benjamin si deve anche il concetto di *Eingedenken* (memoria interiorizzata), che potrebbe essere definito come il fine ultimo dell'auspicato processo di rielaborazione.

Partendo da tali presupposti, si intende qui analizzare il ruolo della spazialità nell'elaborazione del trauma in epoca contemporanea attraverso la collaborazione (diacronica) tra il drammaturgo tedesco Heiner Müller (1929-1995) e l'artista e compositore italiano Roberto Paci Dalò (1962-).

"L'oggetto del mio lavoro? Le due materie più sottovalutate dai sussidiari: storia e geografia." L'interesse nei confronti della storia e della geopolitica delle minoranze è una costante della ricerca di Paci Dalò, che spazia dalle indagini di archivio alla composizione elettronica, si pensi all'installazione audio-video *Ye Shanghai* (2013), che mostra immagini di archivio inedite del Ghetto di Shanghai nel 1949, o al recentissimo *HA – Hannah Arendt* (2020a), installazione audio-video interattiva per una realtà immersiva realizzata per la prima volta a Trieste nel segno di interrogativi che portano spazio, arte e memoria a convergere: "Can voices be used to represent a portrait of a century of the history of a city? Can sound create something similar to an infographic?".

Lo spazio fisico, concreto e sonoro investito di significato nelle opere di Dalò, ha infatti come precursore (oltre alle saturnine erranze narrate da W. G. Sebald) i paesaggi di parole, densi e sinestetici, dei drammi storici mülleriani, come *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (2001a) e *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (2001b). La Storia, ed in particolare i traumi che hanno segnato la Germania del secolo breve, sono gli indiscussi protagonisti dell'opera mülleriana: dal teatro alle interviste, alla prosa, tanto da portare l'autore – nato in Sassonia, cresciuto durante la guerra e cittadino della DDR dal 1954 alla morte – a rendere la propria autobiografia, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (1992), un racconto esemplare. La spazialità ha per Müller un preciso valore storico e allegorico (si pensi all'Impero Romano, precursore del tragico epilogo della DDR) attraverso il quale costruire una vera e propria topografia del terrore. L'analisi che si intende percorrere riguarda la modalità in cui entrambi gli autori hanno dato allo spazio una funzione storico-narrativa, rendendosi agrimensori del trauma. Al centro dell'attenzione vi è in particolare il lavoro di Roberto Paci Dalò, che ha scomposto le visioni mülleriane in elementi di una partitura e ha esteso il metodo di indagine storica “per *Gedanken-Konstellationen*” (ovvero “costellazioni di pensiero”) tipico di Müller a media e contesti disparati accomunati dall'obiettivo della consapevolezza storica. Come insegnano l'installazione audio-video *Greuelmärchen* all'interno di *Heiner Müller. Werkstatt* a Berlino nel 2006, e le recenti performance trasmesse in diretta radiofonica *Funkhaus Heiner Müller* (2019a; 2020b), in cui la radio è spazio fisico e performativo ancor prima di essere mezzo di diffusione, la performance è infatti divenuta il vero e proprio luogo della memoria.

1. *Atlanti sonori-atlanti emotivi*

Molte delle mie composizioni sono state create in forma di partitura grafica e quasi sempre lavorando su geografie reali e immaginarie. In questo modo ogni brano diventava così un viaggio, una ulteriore esplorazione e ogni composizione una mappa. Tanti miei spettacoli e progetti portano titoli espliciti quali: *Sentieri Segreti*, *Corrispondenze Naturali*, *Cave di pietra*, *La natura ama nascondersi*, *Il Cartografo* e così via (Paci Dalò 2005: 24).

Compositore, musicista, artista visuale, pioniere delle tecnologie digitali, ideatore e direttore del “laboratorio permanente di trasmissioni creative del presente” *Usmaradio*, allievo di John Cage, ricercatore e docente di radiofonia, disegnatore, nonché membro della British Cartographic Society, Roberto Paci Dalò definisce sé stesso un “artista monomediale”*, che, di volta in volta, utilizza un canale espressivo prevalente, creando, selezionando e rimodulando input e suggestioni diverse provenienti dal mondo esterno: una *texture* eclettica di luoghi, suoni e persone. Quella che viene presentata allo spettatore è una narrazione pulviscolare e rizomatica fatta di spazi di parole, dettagli, ambienti immersivi e suoni. Nell'introduzione a *Prisma*, Roberto Paci Dalò ne offre un esempio programmatico, che ha il titolo evocativo di *I luoghi dell'ascolto*:

Penso in libertà a una serie di parole-chiave e nomi che mi accompagnano nel lavoro. A partire da questi, traccio una geografia personale per evocare altre geografie, altri luoghi, altre persone e memorie. Come in un gioco di libere associazioni parole e nomi vertiginosamente appaiono... Giardini Pensili, Teatro, Luigi Nono, Carmelo Bene, Demetrio Stratos, Walter Benjamin, John Cage, Joseph Beuys, Samuel Beckett, Heiner Müller, François Couperin, Carlo Scarpa, Orson Welles, nuovo mondo, storia / memoria, computer,

interattivo, contratenore, installazioni, fascismo, cinema, radiofonia, Internet, geografie, drammaturgia dei media, città, trance, estasi, anarchia, archivio, biblioteca, Berlino, Napoli, Vancouver, Balcani, Armenia, Georgia, Mediterraneo, barocco, public space, infanzia, ebraicità, differenze e similitudini, elettronica, lingue, voci, preghiera, noise, layers, comunità, storia, memoria, silenzio, network, architetture invisibili, guerra, bordone, Audiobox, natura (à suivre...) (Paci Dalò 2005: 10).

Osservando nel dettaglio le tessere del mosaico che compongono l'artista Paci Dalò, vi è indubbiamente un'attenzione particolare allo spazio, dimensione sia geografica che emotiva: Berlino, Napoli, Vancouver, Balcani, Armenia, Georgia, Mediterraneo, fino ad includere l'etere cosmico (cfr. *Space is the Place: Radiowork for radio telescope sounds and modular synth*, 2019b). Si potrebbe inoltre affermare che le stesse persone nominate rappresentino in realtà simbolicamente dei luoghi e dei *sample tematici* – si vedano i binomi John Cage-USA, Heiner Müller-Germania, Carmelo Bene e Demetrio Stratos-Italia – alcuni dei quali verranno approfonditi più avanti. Se ciò non bastasse, restando ben ancorati al suolo terrestre, si può notare come lo stesso nome di *Giardini Pensili*, la “galassia artistica” (Monteverdi 2005) a cui Paci Dalò ha dato vita nel 1985, ha un preciso significato estetico-spaziale. Ciò a cui si fa riferimento è infatti un modello di spazio naturale interamente creato dall'uomo e privo di ogni contatto con la natura spontanea: un primo prototipo di realtà virtuale, o di iperrealtà calata nel quotidiano. Paci Dalò, indubbiamente prossimo alle erranze di Kafka – penso qui al protagonista di *Das Schloß*, K., che giunge al castello in veste di agrimensore – indaga le diverse forme di realtà che compongono il quotidiano, crea topografie sonore, sonda le distanze attraverso l'esperienza e gli studi di archivio, producendo vere e proprie geografie emotive. “Sismografo del tempo” lo aveva

non a caso definito nel 2009 Enrico Pitozzi, indagatore del *body-soundscape*, descrivendo il suo lavoro come

[...] segnato da un'incursione in territori che hanno a che fare con la messa in discussione della percezione visiva e uditiva, lavorando sulla soglia di processi subliminali che trovano diretto riscontro nell'organizzazione di architetture visive e sonore che tendono a immergere lo spettatore nell'opera. Si tratta in altri termini di un lavoro che si sviluppa in una dimensione compositiva organica, in cui la componente subliminale della comunicazione artistica dà consistenza alle opere e investe, come una corrente sotterranea, la percezione dello spettatore (Pitozzi 2009).

Nella conversazione con Maria Savarese pubblicata in appendice a *Film Nero*, l'autore, che viene esortato a spiegare il significato di interdipendenza tra memoria e contemporaneità, risponde con una definizione di archivio che molto ricorda l'*Atlas Mnemosyne* warburghiano, dando ancora una volta alla memoria un valore tangibile e presente:

luogo vivo destinato a una continua ricomposizione, o una messa in discussione in relazione ai sempre nuovi contesti. Sono un archivista, il dettaglio è tutto (Paci Dalò 2016).

Così, nella presentazione alla videoproiezione in bianco e nero *Atlas of Emotions Stream* (Paci Dalò 2009a) si apprende che l'obiettivo della vita di un artista è per Paci Dalò quello di mappare luoghi, ed in particolare un luogo specifico: "home", i luoghi delle radici. "Emotional geography. The city as a filmic essence emerges from its porous geology" (cfr. 2009a) spiega ancora Paci Dalò, che cala lo spettatore nell'atmosfera porosa e vulcanica di Napoli, partendo dal dettaglio di una realtà anonima quanto profondamente intima ed evocativa di un bar: sacro luogo di incontro di una folla di solitudini vaganti.

Si tratta di una interdipendenza e di una comunicazione viva, perpetua e totalizzante fra musica, spazialità ed individuo, che molto fa pensare a happenings e performance in cui le voci di uomo e ambiente si fondono, come *Il treno di John Cage* (1978), di cui Paci Dalò, insieme ad altri artisti, ha celebrato il quarantesimo anniversario il 13 ottobre del 2018:

Venezia è un sistema complesso che offre esattamente quell'ascolto pluridirezionale di cui si diceva... I suoni delle campane si diffondono in varie direzioni: alcuni si sommano, vengono trasportati dall'acqua, trasmessi dai canali... altri svaniscono quasi completamente, altri si rapportano in vario modo ad altri segnali della laguna e della città stessa. Venezia è un *multiverso* acustico assolutamente contrario al sistema egemone di trasmissione e di ascolto del suono a cui siamo abituati da secoli (Nono 1987: 262).

Scriveva nel 1984 Luigi Nono che, preparando il suo *Prometeo*, attribuiva all'atmosfera veneziana una vera e propria partitura. Già a partire dai primi anni Novanta, il capoluogo campano si era imposto come luogo delle emozioni, protagonista dell'album *Napoli. L'alfabeto urbano*, del 1993, precursore sonoro dell'atlante del 2009, in cui le luci e ombre che caratterizzano la città partenopea sono espresse attraverso la scomposizione e ricomposizione *field recordings* e suoni elettronici. *Soundscapes*, ovvero paesaggi sonori, è il nome che prendono questi ritratti, frutto dell'incontro fra lo studio della città come spazio urbano, delle sue sonorità, della tecnologia e della percezione. Allo stesso tempo, come insegna *Atlas of Emotions Stream*, che prende il titolo dall'omonimo volume di Giuliana Bruno, in cui vengono mappate di pari passo geografie cinematografiche, corporee e "della tenerezza" in quella che l'autrice definisce "una architettura geopsichica" (Bruno 2006: 13), i paesaggi sonori nascono per riflettere spazi interiori, per ridisegnare e proiettare ricordi e vissuti e definirli grazie a nuove architetture.

Prisma, poliedro cristallino fonte di rifrazione, è il titolo del secondo volume pubblicato da Paci Dalò con Giardini Pensili. Già ad una prima lettura, è palese che non si tratta della semplice trascrizione delle conversazioni con Gabriele Frasca, Walter Dalowitz e Giordano Montecchi (come si legge in apertura), bensì di un collage/dichiarazione di intenti, che proietta la diffrazione di stimoli sui quali si fonda l'opera, nonché la "geografia personale" dell'artista, descritto dal maestro John Cage come appartenente a due mondi paralleli: Musica e Natura (FIG. 1). La costellazione di Paci Dalò è diacronica, diffusa quanto puntuale. Alla dicotomia proposta da Cage si sono aggiunti una dimensione spaziale – l'etere – e un soggetto – la storia – colonne portanti del suo lavoro. Ad accompagnare l'elenco di stimoli che compongono la sua identità poetica, Paci

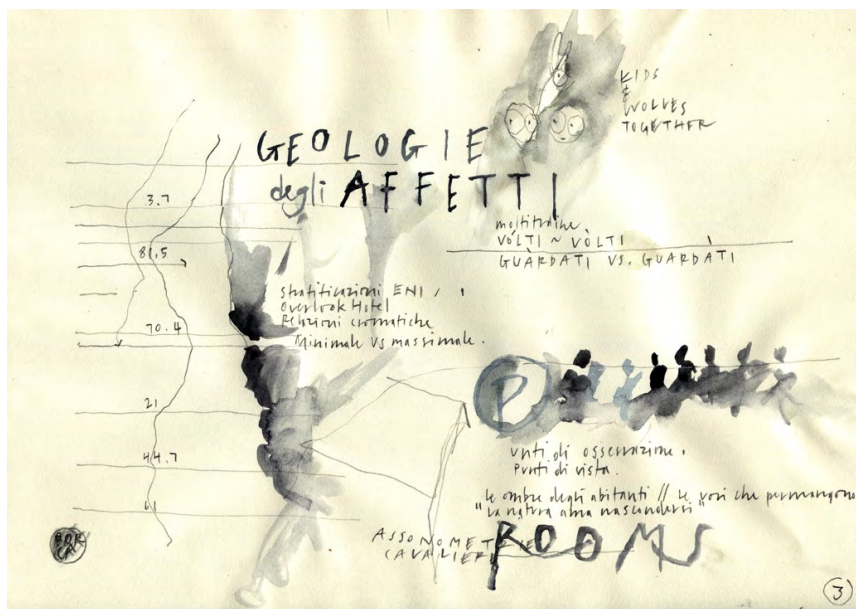


FIG. 1 – *Geologie degli affetti/cartografie dell'invisibile*, disegno di Roberto Paci Dalò per il Progetto Borca, 2014.

Dalò sceglie due testi evocativi, dal valore programmatico. Innanzi tutto, viene dichiarata la supremazia del suono come luogo estetico di significato assoluto, attraverso il *Monologo* di Carmelo Bene: “Nella scrittura vocale, poesia è la voce. Il testo è la sua eco” (Paci Dalò 2005: 11), che, attraverso il contrasto fra il “riformulare” e l’“immedesimarsi” (Bene 1982: 43), offre anche una precisa definizione del ruolo del performer solista. Di seguito, troviamo invece quella che potrebbe essere definita una riflessione per lo spettatore: la trascrizione italiana del frammento *Schwarzfilm* (*Filmnero*) di Heiner Müller scritto nel 1993 per Jean-Luc Godard che invoca la cecità, o meglio la *insight*, davanti ad un mondo che si nega alla comprensione umana. “Il visibile Può essere fotografato OH PARADISO DELLA CECITÀ CIÒ CHE ANCORA SI ASCOLTA È IN SCATOLA TURATI LE ORECCHIE FIGLIO I sentimenti Sono di ieri Non si pensa Nulla di nuovo Il mondo Si sottrae alla descrizione Tutto l’umano Diventa estraneo” (Müller, ed. Kammerer 1996: 73). Ciò che si auspica per il pubblico, e per l’artista stesso, è dunque la possibilità di ri-conoscere lo spazio attraverso un’esperienza iperreale, immersiva.

La componente performativa, il passaggio da *acting out* a *working through* alla presenza del pubblico o, come è lo stesso Paci Dalò a spiegare nel 2019, la costruzione di uno spazio empatico condiviso fisico, tangibile, sono dunque elementi irrinunciabili:

Ora come ora, la possibilità che un manipolo di umani sconosciuti tra di loro si ritrovi per uno spazio-tempo dato ad assistere a qualcosa che, per la maggior parte di loro, è sconosciuto, mi sembra la dimostrazione della possibilità della speranza. Costruire uno spettacolo significa innanzitutto costruire un luogo temporaneo dove delle persone si possono ritrovare. L’artista è colui che disegna l’interfaccia e porta il pubblico a disegnare quel luogo.*

1.1 Working through Trauma. *Performare il Novecento nell'epoca della "post-memoria"*

“Attingere ad un passato che non c'è per ri-disegnarlo nel presente”*, ovvero sublimare la memoria e renderla un *sample* riproducibile, è uno dei tratti distintivi della poetica di Roberto Paci Dalò, vincitore del “Premio Napoli per la lingua e la cultura italiana” nel 2015 con la *Trilogia sulla Grande Guerra*, dedicata ai luoghi della prima Guerra mondiale.

Attraverso una tecnica compositiva non lontana da quella di W. G. Sebald, altro illustre indagatore di *post-memoria*, l'artista si è calato negli abissi del Novecento europeo, partendo dal dettaglio. Proprio come l'autore di *Austerlitz* (2001, ed. 2006) attinge al trauma collocando nello spazio storie ed erranze esemplari, frammenti di vite e scorci letterari attraverso i quali prendono la parola le vittime e i protagonisti della seconda Guerra mondiale, così, attraverso le performance di Paci Dalò viene reso possibile un dialogo con le ferite aperte dell'epoca contemporanea, fino a strutturare una vera e propria geografia dei tabù della storia recente e a dar voce alle vittime tagliate fuori dai libri di scuola, ai drammi silenziosi che si sono consumati e si consumano nell'ombra dell'*unicum* negativo e inenarrabile rappresentato dall'Olocausto.

Se la storia, e in particolare la “storia come geografia personale dei dimenticati”* pervade l'intera opera di Paci Dalò, vi è un luogo, oltre a Napoli, che ricorre come oggetto e teatro del suo lavoro, già a partire dai primi anni '90, ovvero la Germania: campo di battaglia ed epicentro del secolo breve europeo.

Per l'agrimensore mitteleuropeo l'esperienza tedesca ha implicato innanzitutto il confronto con le altre voci che a partire dal 1945 hanno provato a spingere le parole e le emozioni oltre la soglia del rappresentabile, seguendo la formulazione di Theodor W. Adorno (ed. 1977: 30), come vittime, testimoni e figli della guerra, si pensi allo stesso Sebald, a Paul Celan, Nelly

Sachs, Primo Levi, Jean Améry e, indubbiamente, ad Heiner Müller. Come prerequisito teorico, la sfida di Paci Dalò ha visto come necessario il dialogo con Walter Benjamin come autore tanto di *Angelus Novus* quanto di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* e ancor di più con l'erede che ha dato nuova voce alla testimonianza del trauma come *Eingedenken*, rendendola il fulcro della propria opera: Hannah Arendt, protagonista e voce narrante di *HA* (Cfr. Paci Dalò 2020a; 2020c).

Numerosi sono i lavori che, in particolar modo a partire dai primi anni Duemila, vedono la Germania come esplicita protagonista, innanzitutto *Greuelmärchen* (2006), *Roter Schnee* (2009b), *Luftkrieg Skulptur, Zeichnung, Klang, Film* (2012), *Funkhaus Heiner Müller* (2019a), *HA* (2020a). Tre di loro – *Greuelmärchen*, *Roter Schnee* e *Funkhaus Heiner Müller* – sono espressamente dedicati ad Heiner Müller. Infatti, se la preghiera, le voci del popolo ebraico attraverso i secoli, e delle vittime dell'Olocausto, come si osserva nel videodocumentario *Ye Shanghai* (2013) e nella performance *Niggunim* (2018) sono affidate alla musica e dunque all'assenza di parola, per verbalizzare l'orrore, Paci Dalò utilizza la voce, e ancor di più l'approccio del drammaturgo tedesco orientale, protagonista, testimone oculare e vittima del secolo breve tedesco, nonché cittadino di due Germanie e due dittature nel corso della propria vita. Già dal titolo dell'autobiografia mülleriana (trad. "Guerra senza battaglia", Müller 1992, ed. 2005) è evidente come la tensione fra memoria e oblio sia uno dei principali *leitmotiv* del suo lavoro. Altrettanto evidente è il ruolo della spazialità del trauma nella vita e nell'opera di Müller, nato in Sassonia, cittadino volontario della DDR dal 1954 alla caduta del blocco sovietico, berlinese di elezione fino alla morte, sopraggiunta nel 1995, e *Zeitpendler*, ovvero viaggiatore spazio-temporale a cavallo della cortina di ferro grazie al privilegio dei *Reisevisa*. Attraverso Müller, e ancor

più attraverso i suoi luoghi, in primis Berlino Est, il Novecento europeo prende voce:

Nella seconda metà del Novecento e in particolare nell'ultimo scorcio del secolo, dopo la caduta del Muro di Berlino, una delle linee prevalenti riguarda infatti la ricostruzione e la testimonianza degli eventi cruciali nella storia del Ventesimo secolo: eventi di cui il Muro è stato il tangibile effetto. Il suo crollo ha perciò liberato la necessità (e la possibilità) di un "ritorno del rimosso" (Scaffai 2004: 18).

Scrivono Niccolò Scaffai, vedendo nel Muro di Berlino il tentativo di arginare la memoria storica e di limitarla nello spazio, oltre che nel tempo. La stessa architettura ha invece rappresentato per Müller un confine da sfidare, nonché un'ulteriore ferita aperta nella già irrimediabilmente compromessa identità tedesca. A ben vedere, gli spazi e i tempi della storia di Müller e Roberto Paci Dalò si incontrano più volte, e non solo in Germania.

Addentrando nell'universo mülleriano, a colpire l'immaginario dell'artista riminese, prima ancora delle opere dedicate alla Seconda guerra mondiale come catastrofe dell'umanità, o al fallimento delle utopie occidentali post-rivoluzionarie – si pensi a *Hamletmaschine* (1976), *Der Auftrag* (1979), o a *Wolokolamsker Chaussee* (1984-1986) – vi sono i testi dedicati da Müller alla storia dell'identità tedesca, un'indagine rizomatica quanto puntuale con l'intento di risalire alle origini e alla natura intrinseca del male – a partire dallo scontro tra i due fratelli Arminio e Flavio, schierati in fronti opposti sulle due sponde del Weser nella battaglia di Teutoburgo narrata da Tacito, maestro delle narrazioni *horror* mülleriane, negli *Annales*. Ancor prima di *Germania Tod in Berlin* (1977), *Germania 3 Gespenster am toten Mann* (1995) e *Anatomie Titus Fall of Rome* (1995), a suscitare interesse da parte di Paci Dalò, emerge il frammento *Deutschland*.

Ein Greuelmärchen, scritto sulla falsa riga dell'altrettanto inquieto e disilluso *Wintermärchen* di Heinrich Heine, nato come sottotitolo di *LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI* (1977). Si tratta del primo "racconto per immagini" della storia tedesca scritto da Müller, reso possibile e pensabile per il drammaturgo della DDR solo all'indomani del viaggio negli USA. Come per Paci Dalò, anche per Müller infatti gli Stati Uniti – dove i luoghi, sconfinati e disumanizzati, sono di per sé evocativi dell'identità storica e culturale (Müller 1992: 220) – sono stati innanzi tutto l'occasione per misurarsi con lo spazio.

Questo primo esperimento di *Bildbeschreibung* ("descrizione per immagine") dalle caratteristiche macabre e visionarie è per Müller l'inizio di una metamorfosi della parola in immagine, che attraversa gli anni '80 del secolo scorso, trovando massima espressione nel paesaggio desolato in cui prende forma il dramma di Medea, *Verkommenes ufer medeamaterial landschaft mit argonauten* (1983), fino a divenire *Traumtexte* ("testi onirici") e poi afasia negli ultimi anni di vita del drammaturgo tedesco, reso muto dall'implosione del proprio mondo di riferimento: la DDR.

2. Landscapes, soundscapes: Müller e Paci Dalò

È proprio grazie all'avvento della radio, medium di elezione di Roberto Paci Dalò, come mezzo di comunicazione e intrattenimento nella società del ventesimo secolo e con lo sviluppo del cosiddetto "dramma radiofonico" che la letteratura è divenuta materiale sonoro replicabile e manipolabile. Da questa riflessione prende le mosse *Text als Klangmaterial*, uno studio dedicato all'opera di Müller come materiale sonoro per i cosiddetti *Hörspiele* del musicista e compositore tedesco Heiner Goebbels (Souksengphet-Dachlauer 2010: 11), che ha trasposto in partitura musicale (e in performance scenica alla presenza

del drammaturgo di Berlino Est), tra il 1984 e il 1991, i principali “testi-paesaggio” mülleriani: *Verkommenes Ufer*, *Der Mann im Fahrstuhl*, *Wolokolamsker Chaussee I–V*, *Die Befreiung des Prometheus* e *Herakles 2*. Non c’è dunque da stupirsi se Paci Dalò ha scelto proprio l’autore dei *Textlandschaften* appena citati per disegnare le proprie geografie sonore.

Nel corso della sua lunga e poliedrica carriera, Heiner Müller, definito provocatoriamente da Paci Dalò “insieme a Walter Benjamin e a Carl Craig, il miglior Dj del ‘900”*, è stato più volte autore e oggetto di interpolazioni e ibridazioni testuali intermediali. Abile manipolatore di testi altrui (primi fra tutti, di Brecht e Shakespeare) e ancor più abile nel remixare se stesso, il drammaturgo della Germania orientale ha innanzitutto reso la creazione e riformulazione di *sample* letterari una caratteristica specifica del proprio teatro e delle numerose interviste. Allo stesso tempo, ha fatto del proprio *habitus*, della propria immagine e della propria voce, un *sample* riproducibile, come insegnano le collaborazioni degli anni ‘80 del secolo scorso con il già citato Heiner Goebbels e con gli *Einstürzende Neubauten*, ai quali si deve la celebre versione riarrangiata del primo monologo di Amleto in *Hamletmaschine*, e come dimostrano ancor di più le interpolazioni postume, tra cui spiccano *Mea Culpa* (2009) di Christoph Schlingensief, in cui la voce e l’immagine di Müller compaiono sulla scena all’apice della catarsi rituale, e *Bagdad-Berlin 2005* del regista e attore iracheno Awni Karoumi, il cui testo, composto interamente da citazioni mülleriane, è dedicato alla miserevole condizione dell’Iraq dei primi anni 2000. “Stalingrado è Bagdad. Considerate globalmente tutte le guerre si equivalgono” (Karoumi 2005), spiega il Karoumi nel motivare la propria scelta drammaturgica, dimostrando come, ancora a dieci anni dalla morte, Müller sia l’emblema del tentativo inesausto di dar voce alle catastrofi storiche

del Novecento, riunendo le forme e i contenuti selezionati dallo stesso Paci Dalò.

“Heiner-Müller-Virus”, è infatti il termine coniato dall’artista riminese per descrivere l’approccio virale, diffuso, trasversale, diacronico e diastratico di Heiner Müller nei confronti della storia e del trauma stesso.

Già nei primi anni 2000, nel confrontarsi con Müller, Paci Dalò combina il tempo e la tecnica compositiva mülleriana alla dimensione spaziale, utilizzando i suoi testi per creare un vero e proprio “campo elettrico”, lontano dalla definizione di *Hörspiel* à la Heiner Goebbels per la centralità dello spazio e dell’interazione simultanea con lo spettatore, in cui il luogo virtuale è divenuto l’esasperazione della realtà fisica, e ogni medium ha acquisito una propria indipendenza esecutiva.

Dalle finestre dell’appartamento nelle Erich-Kurz-Straße 9 si vede Tierpark. La stessa vista che aveva Heiner Müller quando abitava all’ultimo piano di questo edificio in un appartamento di sei stanze identico a quello scelto per il progetto.

Similmente a una delle sue pagine manoscritte, *Greuelmärchen* è un campo elettrico. Luogo attivato dalla storia e dalle persone. Una stazione ricetrasmittente, dispositivo che crea vibrazioni, scariche, lampi, bagliori, ombre, cadute, mancamenti tra interno e esterno. Luogo alchemico dove i materiali si trasformano. Ogni stanza è legata a una frase del testo e abitata da suoni, immagini, luci e pochi oggetti dove reazioni sono attivate da sensori e sistemi interattivi. Uno stato sospeso, allucinatorio, dove si incontrano più tempi. Luogo biografico come autobiografico è, in taluni punti, *Leben Gundlings*: “Ich bin 47 Jahre alt” (Paci Dalò 2006).

Così è nato nel 2006 *Greuelmärchen*, letteralmente “racconto dell’orrore”. Un’installazione audiovisuale *site specific* presente dal 27 gennaio al 26 febbraio del 2006 nell’appartamento,



FIG. 2 – *Greuelmärchen*, 2006. Ph. Roberto Paci Dalò.

un *Plattenbau* nella Erich-Kurz Straße 9 a Berlin Lichtenberg (ex DDR), in cui Müller ha trascorso gran parte della propria vita prima della caduta del Muro. Ad accompagnare il visitatore nel luogo della memoria sono le voci del drammaturgo stesso e del pubblicista e studioso di drammaturgia Henning Rischbieter, pronte ad attivarsi alla presenza di un pubblico nella stanza, per recitare estratti da *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei*. Il testo di Müller scelto per l'installazione è un collage grottesco che illustra in modo brutale e dissacrante il dramma della storia tedesca a partire dalla corte prussiana del XVIII secolo, da cui ha avuto inizio il processo di unificazione nazionale. La Prussia dell'età dei lumi viene presentata dall'autore come una vera e propria allucinazione: lo storico Gundling è stato degradato a *Hofnarr* (matto di corte), schernito e offeso da Federico Guglielmo I, l'utopia illuminista, impersonata da Kleist, Schiller e Lessing è distorta e annientata dall'atteggiamento assolutista e tutt'altro che magnanimo di Federico II, le cui gesta sono scandite da apocalittici *refrain* "GLÜCKLICH IST WER VERGISST WAS EINMAL NICHT ZU ÄNDERN IST [...] LIEBER GOTT MACH MICH FROMM WEIL ICH AUS DER HÖLLE KOMM" ("fortunato è colui che dimentica ciò che non può essere cambiato/ Signore mio, rendimi devoto, perché vengo dall'inferno" Müller 2001b: 515).

Anche il teatro tedesco moderno viene annientato sul nascere attraverso il destino del drammaturgo Gotthold Ephraim Lessing, che ha plasmato con il proprio sangue due macabri manichini imbottiti di segatura. Il dramma si conclude con la proiezione onirica ambientata in un cimitero di automobili americano, luogo simbolico del trauma antico, prussiano – con cui si confronta l'autore di *Nathan der Weise* e dell'*Emilia Galotti* – e paesaggio desolato dell'apocalisse capitalistica, in cui uomo e macchina si intrecciano e si sovrappongono sperimentata da Müller, cittadino della DDR, nel suo primo viaggio negli USA.

Autofriedhof. Elektrischer Stuhl, darauf ein Roboter ohne Gesicht. In zwischen unter den Autowracks in verschiedenen Unfallposen klassische Theaterfiguren und Filmstars. Musik WELCOME MY SON WELCOME TO THE MACHINE (Pink Floyd WISH YOU WERE HERE) (Müller 2001b: 534).

Protagonista politico del terrore generato dalla storia tedesca è Federico II di Prussia, il cui regno è un'arcadia sanguinaria. "Roter Schnee", neve rossa, l'invocazione ripetuta dal sovrano come un mantra nel corso del dramma è il titolo scelto da Roberto Paci Dalò per la ripresa del lavoro su *Greuelmärchen*, una performance/ live set realizzata nel 2009 tra Berlino e Napoli.

"Can voices be used to represent a portrait of a century of the history of a city?" In concomitanza al lavoro su Hannah Arendt e a *Space is the Place*, nel 2019, a trent'anni dalla caduta del Muro di Berlino, Paci Dalò è tornato a confrontarsi con Müller come medium, rendendolo protagonista del progetto *Funkhaus Heiner Müller*. Il titolo – "Funkhaus", ovvero "studio radiofonico" – dà conferma dell'approdo ad una funzione della radiofonia ancora rinnovata e sempre più dominante nel lavoro di Paci Dalò: è divenuta l'elemento che garantisce la simultaneità e la spazialità della performance.

Funkhaus Heiner Müller, divenuto performance e workshop basato sul *Glückloser Engel* benjaminiano e mülleriano in Italia nel 2020, è stato presentato in anteprima a Weimar in occasione della celebrazione *100 Jahre Bauhaus* con una performance dell'artista insieme al Digital Bauhaus Ensemble trasmessa in diretta radiofonica su *Bauhaus FM* e su *Usmaradio* (Cfr. Paci Dalò 2019b).

Ad accompagnare Paci Dalò e l'*ensemble* a Weimar, luogo emblematico della storia tedesca, vi è ancora una volta la parola di Heiner Müller letta dagli orchestrali, e ancora una volta ad

essere evocato è un *Textlandschaft*: le coste desolate del Mediterraneo, protagoniste di *Medeamaterial Verkommenes Ufer Landschaft mit Argonauten* quanto del tempo presente, in cui sbarchi e naufragi di migranti e rifugiati affollano i mezzi di informazione e tengono acceso il dibattito dell'opinione pubblica:

Aber die Reise war ohne Ankunft NO PARKING/ An der einzigen Kreuzung mit einem Auge/ Regelte Polyphem den Verkehr/ Unser Hafen war ein totes Kino/ Auf der Leinwand verfaulten die Stars in Konkurrenz/ Im Kassenraum würgte Fritz Lang Boris Karloff/ Der Südwind spielte mit alten Plakaten
 ODER DIE GLÜCKLOSE LANDUNG Die toten Neger/
 Wie Pfähle in den Sumpf gerammt/ In den Uniformen ihrer Feinde/ DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DONT (Müller 2001a: 83).

La voce di Medea, la “barbara” (Müller 2001a: 79) è quella di chi ha perso la propria identità nello scontro emotivo, ideologico e culturale fra “Heimat” e “Ausland” (“patria” e “terra straniera”), sfociato nel tradimento e nell’infanticidio. Davanti all’ultima frontiera della disumanità, sulla quale Roberto Paci Dalò vuole riportare l’attenzione nell’oggi e scuotere l’ascoltatore dal torpore, il dramma della figlia di Creonte si conclude con l’implosione del paesaggio e le indicazioni di Heiner Müller per la regia, sulle quali ogni lettore ha il dovere di interrogarsi:

Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv: Die Gleichzeitigkeit der drei Textteile kann beliebig dargestellt werden (Müller 2001a: 84).

Sintetizzato e mixato da Paci Dalò, il paesaggio mülleriano diviene un codice comunicativo, un dispositivo da riproporre diacronicamente e in diverse latitudini per dar voce alla testimonianza, in cui la progressiva dissolvenza dell’Io e la

simultaneità riescono a realizzarsi grazie all'immersione dello spettatore e del performer stesso nel qui e ora dello spazio presente.

* Si fa riferimento alla conversazione, finora inedita, intercorsa a più riprese tra me e Roberto Paci Dalò nell'agosto del 2019.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Adorno, Theodor W. (ed. 1977), *"Kulturkritik und Gesellschaft", Gesammelte Schriften*, Band 10.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bene, Carmelo (1982), *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore.
- Benjamin, Walter (ed. 2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. E. Filippini, Torino, Einaudi.
- (ed. 2014), *Angelus Novus*, ed. R. Solmi, Torino, Einaudi.
- Bordoni, Paci Dalò (1987), *Giardini Pensili. Il libro dei paesaggi*, Ravenna, Exit Edizioni.
- Bronzini, Benedetta (2020), *Dare voce al silenzio*, Pisa, Pacini Editore.
- Bruno, Giuliana (2006), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori.
- Calvino, Italo (1994), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori.
- Foucault, Michel (ed. 1967), *Le parole e le cose*, trad. it. a cura di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli.
- (1984), *"Des espaces autres"*, *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, t. IV, n. 360, 1994: 752-62.
- (ed. 2006), *Utopie Eterotopie*, ed. A. Moscati, Napoli, Cronopio.
- Giancotti, Matteo (2017), *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani.
- Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Mass. / London, Harvard University Press.

- Karoumi, Awni (2005), "Eine Geschichte von Neid", *Der Spiegel*, 20-21.08.2005: 13.
- Kluge, Alexander, (2000), *Chronik der Gefühle*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Kluge, Alexander; Von Schirach, Ferdinand (2020), *Trotzdem*, München, Luchterhand Literaturverlag.
- Ludwig, Janine (2009), *Heiner Müller. Ikone West*, Bern, Peter Lang.
- Mayer, Hans (1975), *I diversi*, trad. it. a cura di L. Bianchi, Milano, Garzanti, 1992.
- Müller, Heiner (1992), "Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen", *Werke 9*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- (ed. 1996), *L'invenzione del silenzio*, ed. P. Kammerer, Milano, Ubulibri.
- (2001a), "Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten", *Werke 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2001b), "Leben Gundlings Friedrich von Preussen Nessings Schlaf Traum Schrei", *Werke 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2001c), "Die Hamletmaschine", *Werke 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2001d), "Der Auftrag", *Werke 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2002a), "MaelströmSüdpol", *Werke 5*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2002b), "Krieg der Viren", *Werke 5*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2002c), "Wolokolamsker Chaussee", *Werke 5*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Nono, Luigi (1987), *Verso Prometeo*, Milano, Ricordi.
- Paci Dalò, Roberto (2005), *Pneuma. Giardini Pensili: un paesaggio sonoro*, Monfalcone, Teatro Comunale di Monfalcone.
- (2016), *Film Nero*, Rimini, Marsèll.
- Passerini, Luisa (2003), *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Sebald, Winfried Georg, (ed. 2006), *Austerlitz*, trad. it. a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi.
- (ed. 2013), *Gli emigrati*, trad. it. a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi.
- (ed. 2014), *Vertigini*, trad. it. a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi.
- Scaffai, Niccolò (2004), "Memoria e oblio. Le scritture nel tempo", *Compar(a)ison*, 1-2: 5-37.
- Souksengphet-Dachlauer, Anna (2010), *Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels Hörstücke*, Bielefeld, transcript.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.

SITOGRAFIA

- Goebbels, Heiner (1988), *Maelströmsüdpol*, [24.03.2021] <https://vimeo.com/7296695>
- Monteverdi, Anna Maria (2005), *I Giardini Pensili e Roberto Paci Dalò festeggiano venti anni di attività tecnoartistica*, [24.03.2021] <http://www.ateatro.it/webzine/2005/05/05/i-giardini-pensili-e-roberto-paci-dalo-festeggiano-ventanni-di-attivita-tecnoartistica/>
- Paci Dalò, Roberto (1993), *Napoli, L'Alfabeto urbano*, [24.03.2021] <https://www.youtube.com/watch?v=-5pOpnR-PHc>
- (2002), *Dust*, [24.03.2021] <https://vimeo.com/3065774>
- (2006), *Greuelmärchen*, [24.03.2021] <https://www.youtube.com/watch?v=vfYqdAvebIM>
- (2009a), *Atlas of Emotions Stream*, [24.03.2021] <https://giardini.sm/projects/atlas/>
- (2009b), *Roter Schnee*, [24.03.2021] <https://giardini.sm/projects/roterschnee/>

- (2011), *De Bello Gallico*, [24.03.2021] <https://www.riminiturismo.it/press/video/roberto-paci-dalo-de-bello-gallico-rimi-ni-enklave>
- (2012), *Luftkrieg*, Berlin [24.03.2021] https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/veranstalt_detail.php?id=768
- (2013), *Ye Shanghai*, [24.03.2021] <https://vimeo.com/robertopacidalo>
- (2015), *Armenian Files*, [24.03.2021] <https://vimeo.com/robertopacidalo>
- (2018) *Niggunim*, [24.03.2021] <https://www.youtube.com/watch?v=ZLLAOe-EvNA>
- (2019a), *Funkhaus Heiner Weimar Premiere*, [24.03.2021] <https://www.mixcloud.com/BauhausFM/funkhaus-heiner-m%C3%BCller-weimar-roberto-paci-dal%C3%B2-und-das-dbe-radiophonic-spaces-opening/>
- (2019b), *Space is the Place*, [24.03.2021] https://archive.org/details/radia_s41_n720_usmaradio_Space_Is_The_Place_MASTER_bounce
- (2020a), *HA-Hannah Arendt*, [24.03.2021] <https://www.youtube.com/watch?v=KCFRVT753jA&t=1068s>
- (2020b), *Funkhaus Heiner Müller*, [24.03.2021] <https://stazione-heinermueller.tumblr.com>
- (2020c), *Intervista su HA*, *Artribune*, [24.03.2021] <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2021/01/sound-art-hannah-arendt-roberto-paci-dalo/>
- (2020d), *Intervista su 'Crown'*, [24.03.2021] <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2020/04/crown-radio-intervista-roberto-paci-dalo/>
- Pitozzi, Enrico (2009), *Seismographs of Time. A Conversation with Roberto Paci Dalò*, [24.03.2021] <http://digicult.it/it/digimag/issue-048/seismographs-of-time-a-conversation-with-roberto-paci-dalo/>
- Usmaradio - Centro di Ricerca per la Radiofonia - UNIRSM - [24.03.2021] <https://www.usmaradio.org/>

SILVIA DE MIN

*La parola al cospetto della morte: il trattamento
dell'eredità traumatica nell'Orestea di Anagoor*

1. *Introduzione*

Il silenzio di Ifigenia, che come un'agnella viene trascinata all'altare del sacrificio, è il primo nucleo tragico dell'*Orestea* di Eschilo. Agamennone, per partire alla guerra, compie come necessario l'atto immondo, imponendo il proprio potere su una nuda vita condannata al mutismo¹. Nella *parodo* dell'*Agamennone* il corifeo ricorda infatti di come il re, preparandosi dieci anni prima a salpare alla volta di Troia, avesse lasciato precipitare inascoltate le preghiere della giovanissima figlia, ordinando ai sacerdoti di trascinarla sopra l'altare dopo averla messa a tacere:

Violenta la forza di quel morso che la ammutoliva.
Le vesti erano già una macchia tinta di croco, sparse per terra,
e lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate,
come pietose frecciate,
vivida e bella come
un quadro dipinto; e voleva

dire qualcosa, lei che tante volte
 nelle stanze del padre per i suoi banchetti
 aveva cantato: voce pura, intatta, che celebrava l'amato
 padre nel terzo brindisi con un peana
 di buon augurio, facendogli onore con tutto il suo amore.
 Poi non più ho visto e non voglio più parlare:
 soltanto dirò che l'arte di Calcante è potente, si compie,
 e che la Giustizia solo a chi soffre concede in cambio il sapere.
 (Eschilo, ed. Centanni 2003: vv. 238-50)

Ifigenia viene resa muta dall'imposizione di un morso e al mutismo sembra auto-condannarsi il corifeo insieme al coro di giovani della casa di Argo. Come scrive Roberto Nicolai (2009: 37), "il fatto che Ifigenia non possa parlare trasforma la scena stessa in un quadro, nel quale la mancanza della parola è sostituita dall'*evidentia* dell'immagine"². Proprio l'immagine e i frammenti di narrazione sopravvissuti al silenzio sembrano allora le sole memorie superstiti del trauma subito dalla figlia-animale, così come lo sono dei traumi subiti dagli schiavi, dai barbari, dagli stranieri. A partire da quell'immagine e da quei frammenti, Anagoor, collettivo teatrale nato a Castelfranco Veneto negli anni 2000, propone una contemporanea messa in scena dell'*Orestea* che sarà l'oggetto di studio di queste pagine³.

Se, almeno in parte, il trauma si definisce come ferita, fisica o psicologica, la cui invivibilità rompe la continuità del vissuto, esso può essere indagato nelle tracce lasciate da questa lesione che si manifestano alterando uno stato di equilibrio. L'alterazione può durare giorni, mesi, anni o, come accade alla famiglia degli Atridi, intere generazioni. La chiave d'accesso con cui si vorrebbe leggere lo spettacolo in questione è proprio l'indagine proposta sulla lunga durata dell'eredità traumatica e sull'accettazione dell'impossibilità di ricucire le lacerazioni⁴.

Il sacrificio terribile di Ifigenia è dunque la ferita incurabile da cui ha inizio l'esperienza del dolore per la casa di Agamennone,

dolore di cui Eschilo apprende a rinnovare il peso: “Non c’è magia che ci liberi dal male che ci hanno lasciato in eredità i nostri genitori”, dice Elettra in un passaggio delle *Coefore*⁵. Il trauma si installa come eredità di una condanna familiare che si perpetua nel tempo: cosa fare di tale eredità? E, più in generale, quale rapporto è possibile stabilire con la memoria e con la morte?

Anagoor, la cui messa in scena sembra muovere da questi interrogativi, indaga da sempre la fragilità umana, la sofferenza e il rinnovarsi dell’esperienza del dolore. Nel 2018, la compagnia presenta la propria versione dell’*Oresteia*⁶, il cui sottotitolo *Agamennone. Schiavi. Conversio*, suggerisce immediatamente una rielaborazione del testo eschileo quantomeno rispetto alla seconda e alla terza tragedia.

Nonostante *Oresteia* sia uno dei lavori di Anagoor in cui la parola ha peso e presenza maggiori, la trilogia procede con un progressivo alleggerimento del portato testuale per arrivare a un finale di quasi assenza di testo. Scrive Maddalena Giovannelli:

al solo *Agamennone* viene dedicata più di metà della durata complessiva [pari a quattro ore], a *Schiavi* circa un’ora, e a *Conversio* solo trenta minuti. Si tratta, nella visione registica, della trasposizione spettacolare del ritmo interno della drammaturgia eschilea, costruita su una progressiva accelerazione: quasi che il carattere arcaico e monumentale della prima tragedia venisse pian piano decostruito e alleggerito (Giovannelli 2018).

Se l’*Agamennone* propone una traduzione pressoché letterale del testo originale ad opera di Simone Deraï e Patrizia Vercesi, *Schiavi* è costruito come contrappunto poetico e gestuale ad alcuni lunghi passi di *Campo Santo* di Sebald (ed. Vigliani 2011). In *Conversio*, infine, non viene inscenato il tribunale delle

Eumenidi ma un coro, dando le spalle al pubblico, dà voce a un canto funebre che accompagna le immagini proiettate sul grande schermo che fa da fondale alla scena. L'ultimo episodio della trilogia suggerisce in fondo una traslazione contemporanea della questione della giustizia: "Il tribunale di questa *Oresteia* diviene il tempo, presieduto da un giudice ancora più implacabile della divinità ateniese: la memoria" (Giovannelli 2020: 256-57). Come vedremo, progressivamente, parole e immagini interrogano i punti di contatto tra la memoria privata e la memoria collettiva in un'ipotetica rielaborazione del trauma iniziale. Una rielaborazione che, lo ribadiamo, non significa superamento del dolore originario, ma accostamento semantico, slittamento prospettico, sovrapposizione compositiva.

Nelle pagine che seguono cercheremo di presentare i percorsi di una drammaturgia del trauma, indagando le tre forme attraverso le quali lo spettacolo si sforza di portare alla luce la ferita: dapprima le parole, poi i corpi, infine lo spazio⁷.

2. *La parola e il trauma: il principio del montaggio*

Nel primo capitolo della vicenda degli Atridi, che manifesta il dominio della violenza mitica e l'esercizio del diritto di vita o di morte da parte di chi detiene il potere, Anagor elabora la resistenza della parola secondo due declinazioni sceniche: una parola spontanea, tragica e direttamente attinta dal testo d'origine, e una parola filosofica, così come la pensava Emanuele Severino che proponeva di superare attraverso di essa la dimensione sacrale-rituale del teatro delle origini (Severino 1985). Queste due declinazioni sono costantemente messe in relazione tra loro attraverso un'abile composizione di montaggio di estratti testuali, grazie al quale sistemi di parole e conseguenti evocazioni di immagini creano una rete di rimandi tra il dettato poetico della tragedia antica e il distendersi della parola riflessa.

Prima di portare in scena l'*Orestea*, la compagnia si è a lungo interrogata su quale atto di traduzione potesse oggi rendere accessibile il tragico a un pubblico sprovvisto dell'ausilio della forza del sacro con cui il cittadino ateniese assisteva alla rappresentazione. Elaborando allora un nuovo linguaggio di accesso al mito, Anagoor opera un lavoro drammaturgico che ha portato alla pubblicazione di un testo inedito, una forma letteraria anfibia tra il dramma, la narrazione e la riflessione filosofica⁸. Tale scrittura, che racconta il processo preventivo di ri-elaborazione del classico e una resa consuntiva che tiene conto dell'esperienza concreta del fare teatro (Anagoor 2020), mostra il lavoro di cesello su un mosaico di parole e immagini accostate per tentare di esprimere l'ineluttabile eredità del trauma.

Nell'*Agamennone*, le parti tradotte della tragedia antica sono accompagnate da brani estrapolati dagli scritti di Quinzio, Socrate, Broch, Severino, Sebald, Arendt, Mazzoni e Virgilio, attraverso una modalità compositiva che rivela la permeabilità dell'evento traumatico antico ad esperienze diverse, comuni, persino attualissime.

L'azione, in questa prima tragedia, è ridotta al minimo. Agamennone quasi non agisce, limitandosi all'entrata nella reggia dopo il rientro in patria, in una scena lenta e coreografata. Come scrive Deraï (2020: 204) "ciò che si attende immobili sono le conseguenze del passato". In effetti, le prime due ore di spettacolo generano una stasi, l'attesa di un giudizio e di un'inevitabile capitolazione. Non c'è la gioia energica che ci si aspetterebbe nell'accogliere il ritorno del re e delle truppe dei vincitori. Al contrario, in un clima lugubre, dove atti e parole solenni lasciano trasparire l'opacità dei sentimenti, la drammaturgia racconta di una reggia che diventerà presto la tomba del re-marito-padre, lì dove era prima avvenuto il sacrificio della figlia-bambina-sorella.

Nel trattamento delle *Coefore* (qui *Schiavi*), alla domanda su quale lingua scenica possa essere parlata oggi da Oreste e Elettra, Anagoor sceglie di lasciare emergere l'incertezza, l'indisposizione giovanile, la fatica della scelta: "Cosa devo fare?", "Cosa dobbiamo fare?", chiedono con semplicità, a più riprese, i giovani figli. Il loro cuore porta pesi smisurati: il sacrificio di una sorella, la morte del padre per mano della propria madre e, soprattutto, l'eredità di un destino doloroso non scelto. La semplicità delle battute dei personaggi, in questa seconda parte dello spettacolo, è intessuta nel discorso più ampio e complesso del Corifeo-Didaskalos, una presenza che, fin dall'inizio dello spettacolo, occupa una posizione mediana, dentro e fuori la scena. In *Schiavi*, egli dà voce a un unico grande stasimo composto dalle parole tratte da *Campo Santo* di Sebald, uno stasimo interrotto, a tratti, da alcuni frammenti superstiti delle *Coefore* e dalle azioni di Elettra e Oreste sulla tomba del padre. Il lungo stasimo che contiene la tragedia suggerisce, narrativamente, una riflessione sul rapporto con quei morti che, sembra rammentare Eschilo, finiscono per uccidere i vivi. Le parole melanconiche e meditative di Sebald, infatti, attraverso le toccanti descrizioni delle pratiche funerarie corse, tra immagini simboliche e pratiche rituali, ricordano la permeabilità della frontiera tra vivi e morti. Grazie alla possibilità del montaggio di creare una finzione scenica che operi degli scarti rispetto al concatenarsi degli eventi di una storia⁹, le parole e i gesti ripercorrono le tracce di rituali funebri antichi e moderni, di fosse comuni, di antiche e nuove vittime sacrificali. Le immagini portate dai corpi degli attori e le memorie suggerite dalla parola riflessa iniziano a sovrapporsi.

Le dinamiche portate alla luce dall'*Orestea* di Anagoor non hanno solo a che fare con la complessità della fondazione di una nuova politica in conflitto con una società arcaica, secondo la lettura comune della trilogia eschilea, ma si tratta piuttosto

della messa in luce del trauma sotteso alla fallibilità insita in ogni presa di potere, un trauma che coinvolge intimamente i membri di una famiglia e, allo stesso tempo, una più vasta collettività. La costruzione a montaggio, inteso come “meccanismo mitopoietico all'opera sia nel teatro ‘predrammatico’ che in quello ‘postdrammatico’” (Sacco 2013: 9), consiste nella combinazione giustapposta di tasselli testuali eterogenei che, accostati, aprono all'interpretazione non univoca del senso del tragico. Scrive Daniela Sacco in un importante saggio dedicato proprio al principio del montaggio:

[...] la visione mitica sull'intero consiste nella capacità di cogliere la plurivocità della realtà e la polarità semantica che la attraversa: l'intero sta nella visione delle sfaccettature spesso antitetiche di una stessa realtà, non è quindi assimilabile al concetto di unità e identità che viene sviluppato successivamente [dalla logica metafisica]. Ne consegue che se è giusto leggere la frammentazione dell'unità del discorso novecentesco, ossia la nuova modalità di raccontare la percezione del reale, come riflesso della crisi della metafisica e dell'ordine razionale del pensiero, dall'altra bisogna leggere in conseguenza di questa disgregazione l'emergere del pensiero prelogico e prediscorsivo che ha come termine di riferimento non tanto la storia quanto il mito. [...] Il montaggio quindi articola la connessione e l'associazione delle immagini tra loro dando vita a una forma espressiva alternativa a quella fornita dall'articolazione logica e discorsiva, e perciò è ricondotto non alla narrazione storica ma a quella mitica (2013: 151-52).

Gli interventi affidati alla voce del coro, nella tragedia antica, coincidevano con gli stasimi e si ponevano tra un episodio e l'altro, per commentare, intervallare e analizzare quanto accaduto o quanto stava per accadere. Questo tipo di commento, nel lavoro di Anagoor, prende il sopravvento: proprio lo stasimo

sembra infatti dar forma alla drammaturgia del trauma, facendo passare il filo d'oro di ciò che resta delle parole antiche in una trama di testi che le accolgono, cercando non tanto di esprimere l'orrore, la lacerazione ma, quantomeno, di aprire spazi di riflessione che vi facciano allusione¹⁰.

La tragedia contemporanea non cerca una verosimiglianza che sia mezzo della catarsi, ma il pubblico riceve una parola stratificata. Come in altri spettacoli del gruppo, i microfoni attraverso i quali giunge la voce degli attori sono gli strumenti che garantiscono l'assunzione di una distanza rispetto al contenuto trattato, una distanza che impedisce l'immedesimazione dello spettatore nel personaggio e, allo stesso tempo, impedisce all'attore di abbandonarsi a un'interpretazione esclusivamente patetico-sentimentale. Questo è vero soprattutto per la voce del Corifeo-Didaskalos che, presente per l'intera durata dello spettacolo, non incarna la tensione mimetica, ma copre lo spazio diegetico del racconto¹¹ e quello del commento. Con un distacco che pure non è la freddezza di una lezione accademica, egli fa dono di un discorso non imposto emotivamente e, anche quando la voce tradisce l'emozione di una parola difficile da dire, l'attore non crolla nell'emotività esasperata. L'operazione drammaturgica dell'*Orestea* poggia sull'accostamento delle parole e sulla ricerca di una giusta distanza emotiva nel dar loro voce.

La primissima scena, che precede il prologo dell'*Agamennone*, inizia con le parole di Sergio Quinzio (1967), teologo, aforista ed esegeta biblico:

La morte è molto più potente della vita [...]. Adesso ci manca una categoria importante per spiegarci come le cose appartenute al defunto, o entrate in contatto con lui, si carichino di un significato intenso e speciale. In qualche modo partecipano della morte dalla quale sono state toccate: diventano uniche e magiche. Diventano sacre, ma noi non sappiamo

più che cosa vuol dire [...]. Il morto si allontana da noi velocemente (11-12).

Cercando di trattenere i morti ancora un po', in punta di piedi, Anagoor affida in partenza una riflessione sulla morte proprio alla voce del Corifeo-Didaskalos. La figura aedica, presenza poetica e profetica ad un tempo¹², assume sulla scena la postura del narratore capace di andare oltre il proprio vissuto personale, per tessere quella rete di vissuti che costituisce l'esperienza collettiva, radicata nell'orizzonte della storia naturale¹³. La rete testuale creata attraverso la tecnica del montaggio sembra allora proteggere la caduta di quanti precipitano nel vortice traumatico della perdita dei vivi, ma anche e soprattutto nel vortice della perdita della memoria dei morti.

Proprio attraverso il montaggio di tasselli letterari che comunicano tra loro in modo inatteso, la parola di questa nuova *Orestea* rivela, in situazioni esistenziali lontane dalla sua produzione originaria, aspetti diversi del suo essere proprio.

3. I corpi in scena: geometrie del trauma

Lo spazio della scena teatrale, nell'*Agamennone*, è lo spazio del palazzo reale. Quando Agamennone esce di scena per entrare nelle stanze presaghe di morte, il vuoto scenico si carica di un'attesa preta delle conseguenze dell'agire passato, una sospensione dell'azione che farà cambiare di segno quello stesso spazio. In *Schiavi*, infatti, il palcoscenico non è più casa, ma è il luogo della sepoltura del re: un cono di luce delimita un rettangolo a terra, soglia tra il mondo dei vivi e quello dei morti e unico possibile punto d'incontro tra Elettra e Oreste. I fratelli, sull'orlo della perdita di se stessi, privati della possibilità di accostarsi al letto del proprio caro morente, si ricongiungono proprio sulla tomba del padre.

A lato della scena, il Didaskalos tesse il montaggio drammaturgico. La prima immagine evocata dalla sua parola racconta della fatica odierna nel celebrare i morti: la descrizione del vecchio cimitero di Piana visitato da Sebald nel suo soggiorno in Corsica rivela un abbandono che lascia proliferare le erbe spontanee, il cui omaggio lento, inatteso e magnifico è incomparabile rispetto ai fiori finti e scoloriti che noi lasciamo, in fretta, ai nostri morti.

Il corpo del Didaskalos occupa idealmente una linea verticale come l'asta su cui è appoggiato il microfono che amplifica la sua voce: alla verticalità, in tutta l'*Oresteia*, sembra appartenere la parola riflessa. Sulle sue parole, entrano in scena Oreste, accompagnato da Pilade, ed Elettra, accompagnata dal corteo delle sue ancelle. La posizione occupata dai due fratelli si dispone su una linea orizzontale che dà rilievo scenico al contatto con la terra dove è sepolto il padre, al contatto con quel mondo degli inferi a cui avvicinare l'orecchio e verso cui proiettare la propria parola di preghiera. Accolti tra verticalità e orizzontalità, i movimenti dei figli di Agamennone e Clitennestra sono pochi, i loro corpi sono contratti.

C'è poi un terzo vettore, la linea obliqua, scomposta: è il movimento della danza. Elettra e Oreste vivono un trauma personale che diventa collettivo proprio nelle azioni danzate in cui l'alleanza tra giovani prende forma corale. La nenia funebre cantata dal coro seduto in cerchio sulla tomba di Agamennone e poi la danza del gruppo, un corteo mobile progressivamente sempre più energico, sono momenti di forte condivisione drammatica. La danza monta e prende il sopravvento dopo il canto commatico. Nel crescendo dello scambio di battute tra Elettra, Oreste e la giovane donna a capo del coro di Coefore, quest'ultima esorta i fratelli al matricidio con incitamenti il cui ritmo poetico preannuncia la danza (Anagoor 2020: 222):

Battete questo tempo,
usiamo il ritmo e le melodie dei compianti orientali.
Percuoti, colpisci!
Graffia. Alza la mano. Falla calare.
Su. Giù.
Percuoti, colpisci, colpisci!
Il capo, il petto, le gambe.
Percuoti, colpisci, colpisci!
Colpisci, colpisci!

Nelle geometrie del trauma, la danza si posiziona dunque in una zona collettiva e semanticamente ambigua. Il movimento stabilisce l'alleanza nel dolore e nella vendetta, ma esso è anche la vitalità istintiva di un gruppo di giovani, senza freni e inibizioni. La danza è l'ultimo omaggio sulla tomba di Agamennone, ma essa rievoca anche i gesti oscillatori dei cori di prefiche che eseguono le drammaturgie commemorative raccontate poco prima da Sebald e dal Didaskalos attraverso di lui. È una danza disperata e, al contempo, per sovrapposizione di immagini e immaginari, festosa.

I movimenti dei giovani, animati dal canto commatico, si fanno sempre più concitati. Il disegno sonoro di Mauro Martinuz ne segue le tracce. I corpi si lasciano trasportare dagli altri corpi, dai suoni, in un vortice che esprime una rivoluzione giovanile danzata: nella tensione di forze lanciate e forze trattenute, il montare dell'agitazione diventa scontro tra gli stessi corpi che la generano. Gli attori finiscono a terra, distrutti, incapaci forse di portare fuori scena, fino in fondo, la forza rivoluzionaria che sarebbe loro propria. Essi occupano ora nuove pose orizzontali e la potenza istintiva del gesto collettivo si ritira, lasciando spazio alla risoluzione tragica privata di Oreste *versus* Clitennestra. È proprio l'occhio di quest'ultima a posarsi sui corpi a terra, ansimanti e stremati: la regina madre, per l'ultima volta,

entra in scena a guardare i giovani della sua reggia pronti ad agire contro di lei.

La vendetta, la reazione illusoriamente risolutiva, incendia il meccanismo della ripetizione: si cambia perché nulla cambi, e le ferite traumatiche mostrano il loro carattere ereditario nel perenne scontro tra corpi di padri e corpi di figli. La regina proietta il proprio sguardo lungo su quei giovani che lentamente si alzano ed escono di scena. Le linee verticali, orizzontali, scomposte nei movimenti fluidi della danza si fissano nello sguardo immobile di Clitennestra che catalizza, a sua volta, lo sguardo del pubblico. Ciò che la donna vede, rievocando una scena già vista in *Lingua Imperii*¹⁴, non sono soltanto i giovani della sua corte, ma sono i fantasmi che si porta dentro. Anche in questo spettacolo “i giovani, attraverso la lente dello sguardo della madre, appaiono sotto una luce nuova e, nelle menti di chi guarda la scena, si compone l’immagine di una casa in lutto” (De Min 2016: 81).

Il coro abbandona la scena lasciando soli Oreste e Clitennestra. Occhi negli occhi, madre e figlio si guardano facendo coincidere, all’apice del tragico, affetti opposti: il dramma di Oreste, tra la compassione filiale e l’obbligatorietà della vendetta del padre¹⁵; il dramma di Clitennestra, tra l’amore materno e il rigetto disperato di un figlio pronto a levare il pugnale contro di lei.

I gesti sono ridotti al minimo perché oramai più a nulla vale l’azione. Il palcoscenico, area cimiteriale per tutto il tempo di *Schiavi*, torna ad essere, alla fine del secondo capitolo della trilogia, lo spazio della reggia, più che mai riempito di fantasmi. L’ultimo scambio dialogico tra Clitennestra e Oreste, prima dell’uscita di scena di entrambi, è affidato alle loro immagini proiettate su due schermi a cristalli liquidi che, sospesi e verticali, ai due estremi del proscenio, costituiscono un segno stilistico di Anagor. Tramite l’ausilio di dispositivi

che guardano alla direzione multimediale del teatro contemporaneo, il montaggio qui di materiali visivi “tende a trasformare il palcoscenico in un polittico: la scena viene sagomata come un’immagine multipla dalle molte ante” (Puppa 2016: 23)¹⁶.

Se la parola è affidata agli schermi, in posizione elevata, in proscenio i corpi della madre e del figlio si avvicinano e si sfiorano in silenzio. A parlare è Oreste, mostrando tutta l’insicurezza e l’angoscia che lo colgono in quel momento fatale: l’immagine e la voce dislocate su uno schermo sembrano provenire dall’intimità lontana di un giovane che vive il trauma familiare nella più tragica delle solitudini. Oreste parla attraverso le parole di *Grammatica* di Guido Mazzoni (2017):

L’insetto enorme che occupa la parete del salotto si è scontrato per ore contro il vetro cercando di uscire. Troppo pesante per essere ucciso senza rimorsi come un insetto piccolo, esprimeva il proprio terrore scagliando se stesso contro un limite che non poteva vedere. Ho aperto i vetri per aiutarlo, ma la differenza fra di noi era così grande che ogni mio gesto, indecifrabile per lui, amplificava la sua paura. Cercavo di capire che cosa percepisse, volevo evitare che la sua agitazione perdesse valore diventando una funzione della mia, una metafora umana.

Dopo un prolungato silenzio, Oreste, dallo schermo, si rivolge a Pilade, che ha riconquistato il centro della scena: “Pilade, che cosa devo fare?”. Risponde l’amico: “Chiediti che fine faranno gli dei. / Chiediti cosa ti dice la voce ambigua di Delfi. Sei pronto a mancare ai giuramenti, a metterti tutti contro?” (Anagoor 2020: 228). Pilade, interpretato da un attore il cui corpo e la cui bellezza androgina denunciano un distacco e una freddezza che la parola vorrebbe negare, sembra pronto a intraprendere il destino che per lui ha scritto Pier Paolo Pasolini (1967).

Clitennestra, che non ha mai proferito parola, esce di scena seguita dal figlio, così come Agamennone era uscito di scena seguito dalla donna: le traiettorie descritte nello spazio teatrale, ripentendosi, rimettono al centro del dramma “la muta e disperata violenza del gesto” (Anagor 2020: 228) che pure in scena non vediamo. Per Oreste, ripiombato nel mutismo, l’uccisione della madre è l’azione necessaria. Incapace di operare uno scarto, egli si avvia a compiere il gesto tremendo vivendolo come frutto di un’eredità familiare, culturale o sociale inevitabile.

4. *La misura del frammento: il teatro e il museo*

La trilogia termina con *Conversio* e la scena, prima casa e poi limite tombale, diventa infine lo spazio che accoglie un rinnovato tribunale: il teatro. Quest’ultimo, pensato nella dimensione di cui l’etimologia porta il peso, incarna il luogo della visione, dove la memoria prende definitivamente forma d’immagine.

Gli attori, usciti dalla finzione drammatica e vestiti gli abiti di ogni giorno, dando le spalle al pubblico, compongono un coro che intona un canto polifonico; il loro sguardo, nel frattempo, è rivolto alle immagini che scivolano, una dopo l’altra, sul grande schermo-fondale¹⁷. Se da un lato gli spettatori vedono, in quel gruppo di uomini e donne, i fantasmi dei personaggi che hanno interpretato, dall’altro essi incarnano un raddoppiamento dello sguardo del pubblico: nell’esodo di questa *Oresteia* il soggetto lirico diventa definitivamente un soggetto-corale, capace di abbattere le frontiere tra sé e il mondo.

Al termine del canto, gli attori che impersonavano Elettra e Oreste danno voce all’*incipit* de *Les années* di Annie Ernaux (ed. 2015: 13):

Tutte le immagini scompariranno. [...] Svaniranno tutte in un colpo solo come sono svanite a milioni le immagini che erano dietro la fronte dei nonni morti da mezzo secolo, dei

genitori morti anch'essi. [...] E così un giorno saremo nei ricordi dei figli in mezzo a nipoti e a persone che non sono ancora nate. Come le forze biologiche, la memoria non si ferma mai. Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali a quelli immaginari, il sogno alla storia. [...] Si annienteranno d'un tratto le migliaia di parole che sono servite a nominare le cose. Sarà il silenzio e nessuna parola per dirlo.... Eppure la lingua continuerà a mettere il mondo in parole.

Queste parole sembrano suggerire la necessità di dare nuovo spazio ai frammenti provenienti da una memoria antica, non obliterando l'esperienza traumatica, ma trattenendone brandelli. Nel frattempo, il carattere compositivo delle immagini proiettate, data la loro varietà e diversità, lascia allo spettatore la libertà di individuare ponti, echi o dissonanze: sullo schermo scorrono l'acqua di un fiume, il movimento delle greggi, una sequenza di volti. Visivamente, la misura del frammento trova poi un parallelo nell'evocazione dei resti di pietra esposti nei musei archeologici del mondo. Vediamo infatti alcune riprese girate al museo archeologico di Olimpia: frammenti di frontoni, pezzi di statue antiche. Il palcoscenico accoglie l'ulteriore sovrapposizione di spazi: la casa, la tomba, il teatro e ora il museo.

In *Schiavi*, il Coro, per sostenere Oreste nell'atto estremo dell'uccisione della madre, non si era limitato al richiamo dell'*atimia*, ma aveva rievocato un'immagine (Anagoor 2020: 223):

CORO Lo ha mutilato!
 Che tu sappia anche questo.
 Lo ha fatto lei stessa seppellendolo,
 perché vi fosse insopportabile vivere
 ora che sapete come ha ridotto il suo corpo.
 [...]
 Incidilo!
 Lascialo entrare attraverso le orecchie,

lascia che la parola scenda come un fluido
e poi inchioda l'immagine alla base del tuo cuore,
fissala nella calma stabile della profondità del pensiero.
Questo il passato.
Le cose del futuro preparati a impararle –
apprendile dalla tua rabbia.

L'immagine rievocata è quella del corpo mutilato del re; un corpo fatto a pezzi nel tentativo fisico di decostruirne la memoria. L'immagine del corpo spezzato viene consegnata ai figli perché ne facciano tesoro ai fini di una giusta vendetta. Vendicare il padre, onorandone la memoria, coinciderebbe con un processo di ricostruzione dell'immagine mutila. Anagoor, nella messa in scena di *Orestea*, sembra invece suggerire la possibilità di una diversa reazione dinnanzi al dolore dell'immagine e della memoria spezzate: accettare il frammento, partire da esso per ricostruire un intero diverso, quel "molteplice ragionato"¹⁸, frutto delle connessioni del montaggio.

Le riprese fatte al museo di Olimpia mostrano dei visitatori che passeggiano davanti alle tracce del passato; nell'immagine video soltanto i resti antichi sono a fuoco, mentre il flusso dei visitatori è sempre fuori fuoco: paradossalmente, l'incapacità da parte del pubblico di soffermare il proprio sguardo sui frammenti superstiti delle statue antiche sembra averle rese mute e vane, nonostante si trovino riprodotte in centinaia di selfie.

Al silenzio delle statue è giustapposta la carrellata dei volti degli attori che si susseguono, sul grande schermo, silenti e semi-immobili, come presenze fantasmatiche con le bocche coperte da museruole. Il racconto del morso che ammutoliva Ifigenia ha aperto la trilogia e la stessa immagine di mutismo forzato la conclude. La parola e l'immagine, dopo aver lasciato affiorare i frammenti di ciò che di loro resta, ammutoliscono.

L'ultima immagine proiettata rappresenta un cubo di polistirolo bianco su cui lentamente la punta di uno strumento di

precisione intaglia e riproduce tridimensionalmente la statua di Apollo del frontone occidentale del tempio di Zeus, conservato al Museo archeologico di Olimpia. Compiuta la scansione 3D della statua, Anagoor riproduce una copia del dio ambiguo in polistirolo: anche in questo caso i movimenti sono composti e spezzati, “dal marmo alla scansione, dalla scansione all’immagine matematica, dalla matematica alla realizzazione in polistirolo, dalla fresatura all’immagine video” (Anagoor 2020: 252).

Apollo, giovane giudice divino, è mutilo, quasi a rimarcare l’ambiguità su cui egli fonda la propria giustizia. Parziale e mutevole, la sua statua viene riprodotta cercando di adattarsi a contesti diversi. La tecnica ha tentato in tutti i modi di sottrarci al trauma della perdita della memoria, ma cosa comunica oggi questo Apollo, ora salvato perché copiato, nella sua riproduzione rassereneante?

Se possiamo pensare all’iconolatria del contemporaneo come una forma di iconoclastia, ciò significa che il rapporto con l’accumulo di immagini parla del modo in cui il presente prevale su ogni temporalità. Il terrore della perdita, controbilanciato da una bulimia visuale, rivelerebbe soprattutto l’incapacità, per la nostra società, di pensare la morte, di convivere con l’invivibilità del trauma¹⁹.

Il teatro di Anagoor, rimettendo al centro questa questione, offre tentativi di approccio al letto dei morenti: alla tomba di Agamennone prima, al museo di Olimpia poi. I traumi privati di Elettra e Oreste, nel teatro-museo, lasciano in eredità il loro peso e a fare i conti con la loro memoria ora non sono più solo i giovani membri della casa di Argo, ma un’intera civiltà. Il tribunale del tempo, messo in scena in questa versione di *Eumenidi*, ribadisce di fatto la nostra condanna all’oblio degli altri e di noi stessi. Nonostante le tecnologie, nonostante la rassicurante replicazione in serie delle opere del passato, quelle immagini faticano a produrre narrazione.

La consuetudine contemporanea di dare il massimo valore alla pura esistenza, al culto dell'immediato, viene rigettata da una scelta teatrale in controtendenza: quattro ore di spettacolo per tenere insieme i frammenti, conducendo il pubblico al tribunale di un tempo in cui la giustizia tenta di stabilire un nuovo rapporto con i morti e con l'eredità del passato:

Un rapporto equilibrato con il passato e con la morte, capace di tenersi lontano dagli estremi dell'ossessione e della rimozione, è considerato indice di sanità in un individuo. Allo stesso modo – sembra suggerire questa *Oresteia* – va guardato il rapporto della società con la propria tradizione: tenere il proprio passato in una teca, senza farlo dialogare con il presente, è inutile quanto dimenticarlo del tutto (Giovannelli 2018).

5. Conclusioni

Per Anagor, mettere in scena la catena traumatica della trilogia eschilea ha significato fare i conti con i frammenti di un passato mitico la cui ambivalenza semantica, portata alla luce dalle tecniche di montaggio, consente allo spettatore di percepire ricorrenze e permanenze che svelano ferite ancora aperte. La drammaturgia del trauma può allora essere considerata uno spazio di interrogazione dello spettacolo della memoria. Del resto, come scrive Raimondo Guarino, alla cui prospettiva metodologica queste pagine si ispirano, "la lunga durata che importa al teatro non è quella della geografia e delle economie, su cui pure si profila la collocazione e la definizione dei suoi tempi, ma la permanenza delle pratiche" (Guarino 2005: 7).

In queste pagine, abbiamo indagato le forme teatrali che compongono un'unità poetica costruita a partire dalla misura spezzata. Tre sono le prospettive considerate in un'ottica di montaggio: la giustapposizione di porzioni testuali che fanno stridere temporalità e modalità riflessive diverse; l'accostamento

di composizioni gestuali su assi simbolici verticali, orizzontali o spezzati; l'evocazione, infine, di possibili sovrapposizioni spaziali nel perimetro del palcoscenico (la reggia, la sepoltura, il teatro, il museo)²⁰.

In un dialogo sull'*invivable* tra Judith Butler e Frédéric Worms²¹, si legge una nota polemica nei confronti dell'abusato ricorso al termine *resilienza* che coglie nel segno il lavoro proposto da Anagoor in seno alle scritture del trauma:

Ce terme [résilience] appartient à un vocabulaire néolibéral qui feint d'ignorer la réalité de la destruction et du malheur chez les êtres humains; ce discours a tendance à postuler *a priori* que les personnes ne sont jamais définitivement brisées, qu'une vie n'est jamais véritablement défaite [...]. La survie avec l'invivable n'est pas la même chose que la résilience. [...] Je crains que le terme de "résilience" serve à nier et à refouler la réalité du traumatisme, et à attribuer trop rapidement une puissance de résurrection là où elle n'est clairement plus possible (Butler 2021: 35-36).

Interrogando l'eredità traumatica, Anagoor suggerisce una forma teatrale che non snaturi il carattere invivibile dell'esperienza dolorosa: se il montaggio consente di accostare parole e immagini inattese rispetto alla linea narrativa principale, i corpi degli attori condensano spazi e tempi stratificati²², incarnando ad un tempo la sopravvivenza all'invivibile traumatico e la sopravvivenza dell'invivibilità stessa. Il corpo degli attori, divenuto nel finale corpo collettivo, invita infine gli spettatori alla stessa esperienza di percezione, comprensione, reazione (De Marinis 2014: 196)²³.

Se i lavori di Anagoor si iscrivono nelle forme drammaturgiche post-traumatiche, essi ricordano che nasciamo in quello che Worms (2021: 57) chiama un terreno minato, un territorio

critico determinato dalla trasmissione di traumi familiari, sociali, culturali.

Il linguaggio tragico dell'*Oresteia* di Anagoor va quindi pensato al di fuori della forma tragica. Nessuna progressione teleologica o struttura lineare; nessuna rivelazione o catastrofe finale. La struttura avanza per sottrazione di parole e di immagini, per ascoltare non tanto la voce dei morti ma il silenzio a cui noi per primi condanniamo i lacerti delle loro voci. La resilienza silente coincide con il rischio della perdita della memoria, un rischio nei confronti del quale la parola riflessa di Anagoor mette in allerta.

Alla fine dello spettacolo, la chiusa spetta ancora al Corifeo-Didaskalos, appiglio per le anime inquiete e per i fantasmi della tragedia eschilea, quelle presenze sceniche che materializzano in fondo i turbamenti interiori di un'intera civiltà:

[una Giustizia altissima]
chiede di risarcire l'ingiustizia
del nostro farci troppo sentire nel mondo.
Ci invita a lasciare spazio, a non costruire torri,
a non colonizzare,
ci interroga con la voce dei morti.
Ma per capire le parole dei morti,
bisogna che ci sia una festa tra noi e loro.
Le parole si odono a questa condizione:
rinunciare a noi, dimenticare noi,
convertire l'ordine consueto della nostra ricerca,
compiere la pazzia di perdere anziché di acquistare,
senza il timore della mancanza,
perché la storia non è madre del nulla
qualcosa viene generato e resta (Anagoor 2020: 251).

NOTE

¹ Per il riferimento alla nuda vita cfr. Agamben (1995).

² Il sacrificio di Ifigenia viene messo al centro di una riflessione, in termini ecfrastici, sui limiti di ogni rappresentazione in De Min (2017: 97-117).

³ Il primo intervento del corifeo nell'*Agamennone* di Eschilo è citato anche in un altro spettacolo di Anagoor, *Lingua Imperii*. Una riflessione dedicata nello specifico a queste parole si trova in De Min (2016: 99-102).

⁴ Per l'assunzione di questa prospettiva il riferimento principale è un dialogo tra Judith Butler e Frédéric Worms che pone al centro la questione dell'invivibilità. In questo scambio, Butler insiste sulla necessità di raccontare la "déchirure" dell'esperienza traumatica, senza però "prétendre la recoudre ou la rapiécer par le récit qu'on en fait" (2021: 33). Si tratta di dare spazio al silenzio, alla ferita stessa, a ciò che resta nella sua forma frammentaria.

⁵ Al dramma centrale della trilogia eschilea, *Coevole*, Anagoor dà il titolo *Schiavi*. Il verso citato si trova nella traduzione proposta dalla compagnia. Cfr. Anagoor (2020: 217).

⁶ *L'Orestea* è un testo amato, interpretato e riscritto da drammaturghi e registi per tutto il corso del Novecento. I riferimenti bibliografici sono a questo proposito molti, ma ci si limita qui a indicare il volume di Anton Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*, 2005.

⁷ Se a partire dagli anni Novanta, in area anglosassone, si sono sviluppati importanti studi sull'espressione artistica del trauma, per quanto riguarda la specificità della rappresentazione teatrale, le pagine che seguono sono debitorie ad alcuni studi di area francofona. Tra questi citiamo gli studi raccolti in un volume diretto da Christiane Page (2012), un recente dossier diretto da Christian Biet e Philippe Mesnard (2015) consacrato al teatro di storia, gli studi di Élisabeth Angel-Perez che guardano alla scena anglo-americana. Si rimanda infine alla raccolta di saggi curata da Isabelle Ligier-Degauque e Anne Teulade (2018).

⁸ Le note alla traduzione e le approfondite indagini testuali sono affidate alla penna di Susanna Pietrosanti.

⁹ Si vedano a questo proposito le pagine di Jean-Pierre Vernant (2011) sulla storicità e la transistoricità del soggetto tragico. Tra gli studiosi italiani, Caludio Longhi, che ha dedicato pagine importanti al montaggio inteso come strumento della composizione drammaturgica novecentesca con trama narrativa storica, scrive: "anche quanto apparentemente si trova ad affrontare soggetti mitologici, il drammaturgo moderno è tendenzialmente portato a coniugare l'azione teatrale non già nelle forme dell'ineffabile ed autonoma extratemporalità del Mito, ma in quelle della temporalità appassionatamente

e disperatamente condizionata dalla Storia" (2001: 16). Il montaggio, per Longhi, rivelerebbe la narrazione di un sistema culturale che non regge più sui concetti di unità, di identità o totalità, ma che esprime, come scrive Daniela Sacco, il "disgregarsi della logica metafisica" (2013: 150).

¹⁰ Si vedano a questo proposito le riflessioni di Pier Vincenzo Mengaldo in *La vendetta è racconto* (2007: 117-18).

¹¹ Negli ultimi anni diversi studi sono stati proposti a proposito delle possibilità teatrali delle componenti diegetiche. Cfr., tra gli altri Vescovo (2015).

¹² Ricorderemo quanto scrive Vernant (ed. 1978: 95-96): "Posseduto dalle Muse, il poeta è l'interprete di Mnemosyne, come il profeta, ispirato dal dio, è l'interprete di Apollo. [...] L'aedo e l'indovino hanno in comune uno stesso dono di veggenza, privilegio che hanno dovuto pagare a prezzo dei loro occhi. Ciechi alla luce, vedono l'invisibile. Il dio che li ispira scopre loro, in una specie di rivelazione, le realtà che sfuggono allo sguardo umano. Questa doppia vista ha per oggetto, in particolare, le parti del tempo inaccessibili ai mortali: ciò che è accaduto una volta e ciò che non è ancora".

¹³ Il punto di vista adottato dalla compagnia fa necessariamente pensare alla celebre riflessione di Walter Benjamin sul narratore (ed. 1995).

¹⁴ *Lingua Imperii* è uno spettacolo del 2012 che indaga il dolore dell'uomo e le dinamiche di un potere che si esercita attraverso certi usi linguistici. Per una visione complessiva degli spettacoli di Anagoor e delle relazioni poetiche tra gli stessi cfr. De Min (2016).

¹⁵ Vernant (ed. 1976: 32) scrive al proposito che l'azione di Oreste "non traduce la libera scelta del soggetto, ma il riconoscimento di questa necessità d'ordine religioso, alla quale il personaggio non può sottrarsi e che fa di lui un essere interiormente forzato nel cuore stesso della sua decisione". Così Bruno Snell (1969: 160) aveva visto giocarsi nel petto di Oreste "una lotta di divinità, una contro le altre".

¹⁶ Paolo Pappa, in un'importante intervista con Anagoor, a proposito del montaggio di materiali visivi eterogenei sulla scena a cui la compagnia ricorre in ogni spettacolo, scrive: "Per mezzo dei dispositivi visivi che occupano il vostro palco — i due schermi Led e il terzo che a volte può essere il cubo tridimensionale o una ulteriore apertura — si creano squarci, aperture sul fuori, sull'oltre, che avvalorano semanticamente quanto avviene in palcoscenico o vanno in direzione contraria ad esso" (2016: 24).

¹⁷ La scena ricorda quella di un altro spettacolo, *Virgilio Brucia*: in quel caso, alludendo alla discesa nel regno dei morti da parte di Enea (*Eneide*, VI), regno in cui Virgilio fa convergere passato e futuro invitando il suo eroe a guardare insieme ai morti anche al futuro glorioso di Roma, un coro invade la scena e, con le spalle al pubblico, fissa i propri occhi alle immagini che appaiono sullo schermo. Cfr. De Min (2016: 120).

¹⁸ La definizione è di Simone Deraï nell'intervista condotta da Paolo Puppa a cui si è fatto cenno in precedenza (cfr. nota 15).

¹⁹ Parafrasiamo qui un pensiero di Andrea Cosentino (2015).

²⁰ Cfr. a questo proposito il capitolo *L'arte incontra il trauma* nel volume di Carla Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo* (2012).

²¹ Cfr. la nota 4.

²² I *performance studies*, come è noto, hanno dedicato ampio spazio allo studio dei nessi tra teatro, corpo e memoria. In particolare, sulla base di quella che gli antropologi chiamano *embodied knowledge*, Rebecca Schneider ha trattato la dimensione temporale delle possibilità di trasmissione della conoscenza attraverso i corpi, parlando di una "knotty and porous relationship to time" (2011: 9).

²³ La messa in scena di corpi vivi, che accolgono il reiterarsi del trauma e che si pongono, insieme agli spettatori, davanti ad esso, potrebbe essere indagato, nei lavori di Anagoor nell'ottica della *performance come memoria*. Si veda poi quanto scrive Marco De Marinis (2014) a proposito del corpo dello spettatore in un saggio che ripercorre le principali tappe degli studi teatrali che pongono al centro quella che gli antropologi definiscono *embodied knowledge*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agamben, Giorgio (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
- Angel-Perez, Élisabeth (2006), *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Parigi, Klincksieck.
- Anagoor (Deraï, Simone) (2020), *Una festa tra noi e i morti: sull'Orestea di Eschilo*, Napoli, Cronopio.
- Bierl, Anton (2005), *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*, Roma, Bulzoni.
- Biet, Christian; Mesnard, Philippe, eds. (2015), "Violences radicales en scène" (dossier), *Témoigner entre histoire et mémoire/Testimony between History and Memory*, 121 / 2: 46-107.

- Benjamin, Walter (ed. 1995), "Il narratore", *Angelus Novus*, ed. it. a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2000.
- Butler, Judith; Worms, Frédéric (2021), *Le vivable et l'invivable*, Parigi, PUF.
- Centanni, Monica (2017), "Fantasmi che evocano altri fantasmi: Dario, Agamennone e Clitennestra nelle tragedie di Eschilo", *Lo spettro e la verità: fantasmi, apparizioni, profezie dalla Bibbia al Decameron*, a cura di F. Cardini e G. Larini, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Cosentino, Andrea (2015), "Iconoclastia (voce in *Manuale minimo del comico*), *Hystrio – dossier: il comico istruzioni per l'uso*, a cura di M. Giovannelli e M. Treu, 4: 48.
- De Marinis, Marco (2014), "Il corpo dello spettatore. *Performance Studies* e nuova teatrologia", *AOFL IX*, 2: 189-201.
- De Min, Silvia (2016), *Decapitare la Gorgone: ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano.
- (2017), *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ernaux, Annie (ed. 2015), *Gli anni*, trad. it. a cura di L. Flabbi, Roma, L'Orma Editore.
- (2008), *Les années*, ed. L. Flabbi, *Gli anni*, Roma, L'Orma Editore, 2015.
- Eschilo (ed. 2003), "Agamennone", *Le Tragedie*, ed. M. Centanni, Milano, Mondadori.
- Giovannelli, Maddalena (2018), "Per una nuova Oresteia. Anagoor a Venezia", *Stratagemmi*[27/07/2018]<https://www.stratagemmi.it/per-una-nuova-orestea-anagoor-a-venezia>
- (2020), "Tradurre Eumenidi", *Una festa tra noi e i morti*, Napoli, Cronopio: 254-57.
- Guarino, Raimondo (2005), *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza.
- Ligier-Degauque, Isabelle; Teulade, Anne, eds. (2018), *La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXIe siècle*, Rennes, PUR.

- Mazzoni, Guido (2017), *La pura superficie*, Roma, Donzelli.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2007), *La vendetta è racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Nicolai, Roberto (2009), "L'ekphrasis, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna", *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, eds. Riccardo Palmisciano e Matteo D'Acunto, *AION (filol)*, 31.
- Pasolini, Pier Paolo (1967), "Pilade", *Nuovi Argomenti*, 7/8: 13-128.
- Puppa, Paolo (2016), "Intervista sulla bellezza e sul male", *Decapitare la Gorgone: ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano: 7-47.
- Quinzio, Sergio (1967), *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, Milano, Adelphi.
- Sacco, Daniela (2013), *Mito e teatro: il principio drammaturgico del montaggio*, Milano-Udine, Mimesis.
- Sebald, Winfried G. (ed. 2011), *Le Alpi nel mare*, ed. Ada Vigliani, Milano, Adelphi.
- Severino, Emanuele (1985), *Interpretazione e traduzione dell'Orestea di Eschilo*, Milano, Rizzoli.
- Schneider, Rebecca (2011), *Performing Remains. Art and War in Time of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge.
- Snell, Bruno (ed. 1969), *Eschilo e l'azione drammatica*, ed. it. a cura di D. Del Corno, Milano, Lampugnani Nigri.
- Vernant, Jean-Pierre (ed. 1978), *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. a cura di M. Romano e B. Bravo, Torino, Einaudi.
- (2011), *Il soggetto tragico: storicità e transtoricità*, in Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi.
- Vescovo, Piermario (2015), *A viva voce: percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio.

ILARIA BIANO

*La città come spazio della stratificazione del trauma
nelle rappresentazioni del post-Katrina
di Spike Lee e David Simon*

Quando alla fine di agosto del 2005 il mondo puntava gli occhi sul Golfo del Messico e su New Orleans, era il passaggio dell'uragano denominato Katrina, classificato la mattina del 28 di categoria 5, massimo grado di distruzione sulla scala Saffir-Simpson, a suscitare maggiori preoccupazioni. Immagini di colonne d'auto che lasciavano la città dopo l'ordine di evacuazione emanato dal sindaco Nagin e di coloro che cercavano riparo al Superdome, stadio cittadino adibito a rifugio per chi fosse impossibilitato a lasciare la città, rendevano idea della gravità della situazione. Ma quello che si sarebbe dispiegato sulla città, rivelandosi come una delle maggiori catastrofi nella storia degli Stati Uniti, non avrebbe avuto origine tanto naturale, quanto umana. Mentre l'uragano toccava la città in misura relativamente ridotta rispetto a quanto temuto, il sistema di argini cedeva in oltre 50 punti causando l'allagamento di oltre l'80% del territorio cittadino, con i danni maggiori nel Lower

Ninth Ward. I primi argini cedettero prima ancora del passaggio dell'uragano. L'allagamento, che in molte zone superò i tre metri, proseguì fino al 1 Settembre.

Nelle prossime pagine ci soffermeremo sulla rappresentazione del passaggio di Katrina sulla città di New Orleans, dei suoi effetti sul breve e medio periodo e sul rapporto tra evento traumatico e città in due testi: il documentario in quattro parti di Spike Lee *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* (HBO 2006)¹ e la serie televisiva *Treme* scritta e prodotta da David Simon e Eric Overmyer (HBO 2010-2013). Considereremo dapprima brevemente i principali riferimenti teorici in cui l'analisi dei testi si colloca nonché le specificità dei due autori. Vedremo quindi le modalità in cui i due testi declinano dal punto di vista formale i temi dello spazio e del trauma come elementi chiave delle narrazioni. Un'analisi di alcuni paradigmatici episodi, personaggi e principali archi narrativi chiuderà la trattazione.

La chiave di lettura e interpretazione che si intende proporre mira a evidenziare come questi testi riescano a far emergere e rappresentare la complessità dell' 'evento traumatico Katrina' mediante le modalità in cui questo viene spazializzato: non solo nella rappresentazione di specifici quartieri e residenti, nel rapporto tra città e residenti prima, durante e dopo gli eventi e nella dimensione culturale e collettiva su cui si innesta e con cui reagisce, ma anche nelle modalità estetiche e narrative con cui lo spazio diviene non solo contesto, cornice ma attore direttamente coinvolto nei processi storico-sociali che al trauma sottostanno. Questi testi hanno svolto un ruolo cruciale nell'enfatizzare e comunicare le componenti (e responsabilità) del tutto umane e affatto naturali nell'evento traumatico Katrina scolpendo nella rappresentazione dello spazio le tracce di un trauma che emerge dalle acque come una stratificazione di una molteplicità di traumi storicamente e socialmente dati, di cui uragano e allagamento costituiscono solo l'ultima cicatrice.

1. Le coordinate teoriche e i testi

Il contesto teorico in cui ci si intende inserire si articola lungo due direttrici principali: da una parte, un approccio critico ai *Trauma Studies* così come si è venuto delineando negli ultimi due decenni, declinato in particolar modo intorno a una concezione complessa del fenomeno traumatico, inteso in una molteplicità di accezioni differenti. Dall'altra, il contesto della produzione artistica e delle cifre stilistiche dei due autori, caratterizzati da forti elementi di continuità e distinzione.

Approcci critici allo studio delle rappresentazioni del trauma hanno orientato il dibattito negli ultimi anni verso un ripensamento del concetto stesso, a partire da aporie strutturali alla base delle teorizzazioni classiche che avevano costruito a partire in particolare dall'approccio post-strutturalista di Cathy Caruth (1996). Tali approcci stigmatizzano una visione essenzialista e depoliticizzata del trauma, sorda a forme 'altre' di sofferenza, non occidentali, ma anche minoritarie nel contesto egemonico in cui i *Trauma Studies* si sono formati (Craps 2014; Casper, Wertheimer, eds. 2016). In questo contesto, il trauma emerge come un fenomeno plurale, inerente in potenza a una molteplicità di contesti e manifestazioni differenti².

Gli approcci critici all'analisi del trauma nei prodotti culturali valorizzano allora gli aspetti delle rappresentazioni inerenti non solo e non tanto al trauma nei suoi aspetti di sofferenza, compulsività e *acting out*, ma soprattutto a quelle forme di trasmissione della memoria traumatica che insistono su dimensioni di agency, lotte per la giustizia e *working through* (Traverso, Broderick 2010). Il trauma è dunque trasmissibile, nel senso di rappresentabile e narrativizzabile nella misura in cui, attraverso un processo di *working through*, il testo riesce a porre una distanza critica tra soggetto ed esperienza, ma anche tra esperienza e spettatore. Questa distanza è cruciale per evitare una conflazione tra vittime, carnefici e spettatori, pur riuscendo

a suscitare quel che si definisce turbamento empatico (*empathic unsettlement*, LaCapra 2001), rimettendo al centro le vittime ‘reali’.

Anche la dimensione spaziale acquisisce, in questi approcci, una centralità che in Caruth era subordinata alla dimensione temporale ritardata che colloca il trauma in nessun luogo preciso. In linea con un più generale *Spatial Turn* nelle scienze sociali e umane, il trauma viene inquadrato nel rapporto tra evento/esperienza traumatica, memoria traumatica e spazi o luoghi, integrando approcci di geografia critica e enfatizzando la rilevanza della dimensione spaziale: “*where things happen is critical to knowing how and why they happen*” (Warf, Arias, eds. 2009: 1). Tumarkin, in particolare, ha parlato di *traumascapes* come spazi concreti e materiali “*inscribed with trauma and materially implicated in the production and re-production of mourning, remembering, and meaning-making*” (Tumarkin 2005: 9).

In secondo luogo, come detto, è necessario considerare i testi all’interno del *corpus* più generale dei loro due autori, firme con una personalità rilevante come quelle di Spike Lee e David Simon. I due testi, infatti, mettono in scena paradigmaticamente alcune delle loro tematiche ricorrenti: la storia della comunità afroamericana, le discriminazioni e persecuzioni per l’uno, le realtà urbane marginalizzate e i conflitti al loro interno per l’altro. Anche i generi sono loro tipici. Il genere documentaristico è infatti presente e rilevante nell’opera di Lee al pari della sua produzione drammatica; il *drama* televisivo tra *facts* e *fiction* è l’emblema di Simon. I due stili e approcci al documentario e al dramma appaiono peraltro complementari e quasi speculari. Se Simon “fattualizza il finzionale” (Rossini 2018) ed è quasi etnografico nel suo realismo mimetico (Williams 2011), i documentari di Lee sono stati definiti una *non-fiction* creativa, una forma di narrativizzazione del reale (Letort 2015). Allo stesso modo,

la dimensione spaziale è nodale nella produzione di entrambi gli autori. Simon pone nel rapporto tra umanità travagliata e spazio urbano il punto di equilibrio della sua poetica. Il tema del rapporto tra spazio urbano e diseguaglianze, tra discriminazioni razziali strutturali e processi di gentrificazione, rappresenta, a sua volta, uno degli assi portanti dell'opera di Lee.

Con un intreccio bilanciato di immagini storiche d'archivio, filmati tratti dai notiziari che coprivano il passaggio di Katrina, riprese originali e soprattutto lunghe interviste con i residenti realizzati da Lee tra il settembre 2005 e il febbraio 2006, *WLB* si propone come una narrazione completa, 'impegnata' e non neutrale di una vicenda dalle molte implicazioni. *Treme* è la storia corale di un variegato gruppo di persone residenti a New Orleans, nel Ninth Ward, tutte colpite seppur in modi differenti da Katrina. Nel corso della prima stagione viene narrato come ciascuno di essi, dal professore universitario alla ristoratrice, dal musicista di strada al Big Chief del Mardi Gras Indians, cerca di ricostruire attività perdute, case distrutte, vite interrotte.

In questa sede s'intende evidenziare la complementarità di questi due testi e per tale ragione ci si focalizzerà sulla sola prima stagione di *Treme*. I primi due atti di *WLB* si focalizzano infatti sul passaggio di Katrina e sulla settimana di allagamento. Il terzo e il quarto episodio si soffermano sulla situazione della città rispettivamente a tre e sei mesi di distanza; su questo stesso periodo si articolano i primi dieci episodi di *Treme*³.

2. Katrina e le rappresentazioni del post-uragano: situare i testi e il trauma

Esiste un sostanziale spartiacque tra la narrazione che di Katrina è stata fatta in tempo reale, dagli organi di informazione e dagli organi ufficiali federali e statali, e le narrazioni che su di essa si sono elaborate in seguito. Non si tratta meramente di un diverso grado di conoscenza dell'evento o di accesso alle

fonti. Larga parte dei media, infatti, ha diffuso narrazioni spesso incentrate su una criminalizzazione in particolare della popolazione afroamericana di New Orleans, enfatizzando quelli che si sono rivelati sporadici casi di saccheggi e ignorando le violenze e i respingimenti operati contro coloro che cercavano di lasciare la città (Andersen 2018; Keeble 2020). Da questa prospettiva, *WLB* e *Treme* rappresentano vere e proprie contro-narrazioni rispetto a quello che il pubblico, americano e non, aveva letto guardato e ascoltato tramite la copertura originale.

I due testi possono essere letti, come si vuole suggerire, come speculari e complementari: due narrazioni che, pur nelle loro differenze circa il formato, lo stile e l'epoca di produzione, non sono solo intertestualmente collegate, ma anche leggibili in parallelo come un'unica grande narrazione che condivide cornice interpretativa e obiettivi.

Elemento centrale delle narrazioni, infatti, è la spazializzazione dell'evento traumatico. Se un evento dirompente come Katrina agisce sullo spazio su cui si dispiega in maniera tale non solo da cambiarne radicalmente i connotati, ma anche da metterne in evidenza dimensioni strutturalmente critiche e conflittuali, che ruolo svolgono nella lettura e nella definizione di tale spazio due testi che si sono posti programmaticamente come contro-narrazioni 'ufficiali' dell'evento catastrofico e delle sue conseguenze?

In una situazione come quella della New Orleans post-Katrina, inaccessibile ai più e in larga parte sotto-rappresentata nel dispiegarsi dell'evento, sono esattamente testi come *WLB* e *Treme* che forniscono la rappresentazione dei luoghi e dello spazio attraverso i quali gran parte delle persone ha potuto avere accesso a quegli spazi e raffigurarsi quegli eventi, anche a distanza di tempo (George 2015).

Queste rappresentazioni, d'altra parte, portano con sé gli espliciti *frames* interpretativi dei loro autori. A differenza di

quanto è stato scritto, tanto in riferimento a Lee (che in *WLB* si sottrarrebbe fino a rendersi quasi invisibile; Denby 2006), quanto su *Treme* (considerata come una voce depotenziata a livello di impatto narrativo a carica critica rispetto, ad esempio, a *The Wire*; Nussbaum 2012), lo sguardo degli autori permea profondamente i testi, non solo a livello interpretativo ma anche formale. Da una parte *Treme* che fonde due tendenze insite nei lavori precedenti di Simon come l'inserimento di elementi narrativi in opere di *nonfiction* e un realismo estremo in testi finzionali (Bruun Vaage 2017; Rossini 2018). La serie, infatti, ha un referente storico, che tanto reinterpreta finzionalmente quanto riproduce talvolta anche in forma di *re-enactment*. Dall'altra il documentario di Lee che, pur nella rappresentazione diretta degli eventi, opera di fatto una *mise en scène* della sua ricostruzione, in particolare attraverso un meticoloso *character building* degli intervistati, i quali più che oggetto della narrazione divengono autori e interpreti delle loro testimonianze (Letort 2015).

In entrambi i casi ci troviamo di fronte a narrazioni corali in cui le vicende individuali sono radicate nella città e nei luoghi e tra loro intrecciate; tali narrazioni si realizzano però attraverso differenti strategie formali ed estetiche, rispondenti al diverso intento narrativo, nella rappresentazione dello spazio. In *WLB* la narrazione multivocale dell'esperienza del trauma trae tutta la sua forza narrativa dal legame instaurato tra voci e luoghi. Questo si realizza, in particolar modo, nei primi due atti, attraverso le immagini brutali della devastazione e della morte; inoltre, il rapporto tra trauma e spazio è reso nella dimensione relazionale che porre gli intervistati nei siti del trauma (davanti alle loro case distrutte, nelle roulotte o davanti al cancello di un cimitero) istituisce tra persone e luoghi. Lasciar parlare i soli protagonisti della vicenda, residenti e città in egual misura, in stretta connessione formale e solo relativamente e in maniera

funzionale immagini d'archivio. Se *Treme* a sua volta si presenta come una *network narrative* (Fisher 2019) o *community biography* (Gendrin, Dessingen, Roberts 2017), la relazione tra personaggi e spazio del trauma si articola in modalità differenti che hanno a che fare solo marginalmente con il parzialmente differente *setting* cronologico. *Treme*⁴ non mostra sostanzialmente mai i giorni dell'uragano o dell'allagamento, né alcuna delle brutali immagini di corpi e devastazioni che sono presenti in *WLB*. È nell'intreccio delle storie dei personaggi, tra loro e con la città, che viene veicolata la memoria traumatica dell'evento, tanto a fini narrativi quanto allo scopo di elaborare una memoria pubblica condivisa. Le storie non si intrecciano casualmente: è New Orleans in quanto tale, le sue tradizioni e la sua conformazione, a unire le storie dei personaggi e nelle modalità in cui ciò si realizza è possibile scorgere la geografia delle trasformazioni che affronta (Fisher 2019). Cionondimeno il riferimento ai giorni dell'uragano e dell'allagamento è suggerito sottilmente, da una parte attraverso saltuari ricorsi a sequenze oniriche o flashback, dall'altra attraverso il riferimento intertestuale allo stesso *WLB*, sia in maniera esplicita, tramite l'utilizzo di immagini nei titoli di testa e il casting di attori e non professionisti già apparsi nel documentario, sia in modo implicito ereditando e sviluppando alcune delle linee narrative esplorate in *WLB*, come la questione securitaria o il tema dei ritorni e del *public housing*.

Pensati e prodotti in fasi diverse del post-Katrina, i due testi si pongono scopi e funzioni in parte differenti nei processi non solo di rappresentazione dello spazio del trauma e di trasmissione della memoria collettiva, ma anche di significazione e risignificazione dell'evento traumatico. Entrambi, tuttavia, segnano il passaggio dal trauma al patrimonio traumatico (Violi 2014), attori non solo nella costruzione e trasmissione delle memorie traumatiche, ma anche direttamente coinvolti nei processi di ricostruzione.

3. *Katrina, New Orleans e la stratificazione del trauma*

Nelle modalità in cui *WLB* e *Treme* scelgono di spazializzare il trauma emergono tutte la specificità di Katrina come evento traumatico complesso. Se da una parte l'evento Uragano e Allagamento riporta in prima piano e dà nuova vita al trauma culturale della comunità afroamericana (Eyerman 2002), dall'altra è l'intero apparato istituzionale nazionale e locale a tradire gli abitanti della città o almeno di alcune sue aree, lasciando un senso di abbandono e disorientamento. Infatti, il 'trauma storico' dell'evento è trauma personale e insieme collettivo di portata catastrofica che colpisce la società nel suo insieme. Si realizza come trauma ambientale, con una categoria che nell'identificare una serie di occorrenze di eventi traumatici, implica al suo interno una forte componente di sperequazione sociale. Ed è anche trauma urbano, legato alle forti diseguglianze presenti in una città come New Orleans, ma dovuto anche ai ricollocamenti e al dispossessamento che a Katrina fanno seguito. Un trauma che è politico nella dimensione del senso di abbandono da parte delle istituzioni, di *unaccountability* e perdita di fiducia nel sistema. Ma soprattutto, emergendo prepotentemente nei giorni immediatamente successivi e nei mesi seguenti, amplifica il trauma culturale afroamericano, trauma di lungo periodo che mette in evidenza 'l'eccesso' ulteriore, per determinati soggetti, del trauma contingente.

Su New Orleans e soprattutto su una parte dei suoi abitanti si stratificano, dunque, una molteplicità di forme di trauma differenti, che non emergono unicamente come categorie interpretative e narrative, ma appaiono nei testi per quello che sono: ferite storiche e sociali strutturali inscritte nello spazio pubblico, così come nei luoghi privati che *WLB* e *Treme* pongono al centro della narrazione.

WLB, nel suo dispiegarsi come una narrazione lineare dal punto di vista cronologico, si struttura, tuttavia, come un

progressivo disvelamento delle varie dimensioni del trauma che emergono nel corso del tempo. I quattro atti in cui il documentario è suddiviso rappresentano quattro momenti di emersione e strutturazione del trauma nelle sue diverse dimensioni, nonché di radicamento nella formalizzazione dello spazio. Il trauma storico di tipo ambientale emerge nel primo atto incentrato sulla manciata di giorni dall'ordine di evacuazione al passaggio dell'uragano e i primi allagamenti. Già nel secondo atto dalla dimensione contingente dell'evento emerge un trauma politico di natura sistemica: ci troviamo di fronte alla settimana di allagamento, alle persone stipate nel Superdome e in altre strutture e al paradosso di una città ultra militarizzata ma senza soccorsi. È nel terzo atto che queste dimensioni si rivelano come innestate in uno strutturale trauma culturale collettivo che è specifico di New Orleans ma anche nazionale: la narrazione si sposta avanti di tre mesi e il tema è quello dei ricollocati che diventano nel dibattito pubblico "rifugiati" all'interno del loro stesso Paese e le molteplici discriminazioni nei confronti della comunità afroamericana. Il quarto atto inizia con il Mardi Gras del 2006 e nel presentare la situazione nella sua apparente immobilità, inquadra le criticità dell'evento Katrina nella loro dimensione strutturale e di lungo periodo.

In *Treme* i vari livelli del trauma sono esplorati non diacronicamente ma sincronicamente attraverso il coro polifonico di voci, luoghi e spazi che articolano la narrazione. Le principali linee narrative incarnano nel rapporto tra personaggi e aspetti specifici dello spazio, urbano e intimo, aspetti diversi del trauma. Nella vicenda di Albert Lambreaux, Big Chief del Mardi Gras Indians, e in quella di LaDonna Batiste, alla ricerca del fratello Daymo, detenuto scomparso durante l'uragano, si intrecciano trauma culturale e politico che colpiscono la comunità afroamericana. Lambreaux, mentre ricostruisce la sua casa e i luoghi della sua comunità, si batte per il diritto al ritorno

e contro i progetti di esproprio e distruzione delle case popolari. LaDonna si ritrova con una famiglia separata e dispersa e un'attività commerciale colpita e a sua volta sperimenta le ingiustizie del sistema carcerario e giudiziale. Un terzo arco narrativo è quello di Creighton Bernette: professore universitario, bianco, esperto di storia della città e cultore delle sue tradizioni, non si capacita dell'evento Katrina stesso, di come la città sia stata devastata e rischi di non venir ricostruita per colpe tutte umane e sistemiche; lui, che sull'alluvione del 1927, sta scrivendo un libro che ormai gli pare inutile, dà voce alla sua frustrazione tramite invettive su YouTube, ma sceglierà di uscire di scena in quelle stesse acque divenute nemiche solo per l'incuria umana. Altri due filoni raccolgono le vicende di personaggi legati da una parte al mondo della musica, come Antoine Batiste, rinomato trombettista affannosamente alla ricerca di impiego, e dall'altra a quello delle attività commerciali e alle loro difficoltà economiche, come la ristoratrice Janette, acclamata eppure sempre rincorsa dai creditori. Sono tutti personaggi traumatizzati che stabiliscono una relazione di costante scambio con lo spazio con cui interagiscono, in relazione al trauma da cui sono colpiti.

In modi diversi, dunque, ma lontani da rappresentazioni isolate da conflitti strutturali o visioni folkloristiche o turisticizzanti⁵, i due testi ci propongono New Orleans e il Lower Ninth Ward come *traumascape*s che, nell'evocare memorie di violenza, sofferenza e perdita, stravolgono il modo in cui i residenti fanno esperienza e danno un senso ai loro luoghi (Tumarkin 2005: 11).

4. "What it means to miss New Orleans". Spazio, trauma e appartenenza

Ci soffermeremo ora sull'analisi di alcune specifiche linee narrative e momenti paradigmatici all'interno dei due testi, in

relazione a quanto fin qui considerato da un punto di vista più generale e teorico.

È nelle rappresentazioni della città dei due testi che viene formalizzata quella stratificazione del trauma Katrina di cui si diceva. Le linee narrative si articolano su alcune dicotomie ricorrenti: appartenenza/sradicamento, dentro/fuori, vita/morte e si intrecciano con la performatività programmatica della dimensione spaziale intrinseca nei due testi. Il ricorso a testimonianze situate, riprese in loco, o al coinvolgimento a vario livello dei residenti, sono tutti aspetti funzionali a questo scopo e in essi si realizza la peculiare dimensione di narrazione traumatica dei due testi che si collocano infatti come peculiari combinazioni di *writing trauma* (come forma testimoniale) e *writing on trauma* (come narrazione 'esterna'). Non si tratta, infatti, di *trauma narratives* che rispettano i criteri estetici (modernisti e anti-realisti) individuati dai teorici 'classici' del trauma (Felman, Laub 1991; Whithead 2004)⁶. L'uso di flashback, incubi, frammentazione, presenze fantasmatiche è decisamente marginale e anche l'utilizzo documentaristico delle immagini d'archivio in *WLB* non indugia su dinamiche di *acting out*, evitando la ripetizione compulsiva di medesime sequenze e seguendo una narrazione piuttosto lineare. Allo stesso modo, come abbiamo già detto, *Treme* si colloca nell'alveo stilistico realista tipico di Simon. Ciononostante, i due testi si costruiscono precisamente sulla rappresentazione del trauma, lungo registri prossimi a un realismo traumatico, un'estetica del trauma basata su un bilanciamento di forme realiste, moderniste e postmoderniste (Rothberg 2000) che esplora il disorientamento tipico esperito dai soggetti traumatizzati nelle sue manifestazioni sintomatiche, senza rifuggire una possibilità di trasmissione dell'esperienza traumatica stessa (LaCapra 2001). Questo linguaggio si struttura sull'uso della *middle voice*, nell'accezione ristretta e specifica formulata da LaCapra⁷. L'utilizzo, limitato e contestualizzato,

della *middle voice* articola la narrazione del trauma lungo vie che permettono un *empathic unsettlement* che non si risolva in una identificazione tra autore e vittima o tra spettatore e vittima, identificazione che tradirebbe la natura testimoniale stessa della narrazione: il trauma è trasmissibile ma non si può assimilare il trauma con il trauma vicario. In *WLB* e in *Treme* tale modalità si realizza in larga parte attraverso la formalizzazione dei luoghi del trauma e la dimensione relazionale che istituiscono con le voci narranti.

Lo spazio viene esplorato principalmente lungo due direttrici, insieme distinte e integrate: lo spazio urbano (la città nel suo insieme o specifici quartieri, ma anche le strade, palcoscenici della musica e teatro di tensioni e controllo) e alcuni suoi luoghi specifici (abitazioni, i locali commerciali, della musica, della convivialità).

Lo spazio urbano di New Orleans è per entrambi i testi protagonista al pari delle persone intervistate o dei personaggi ritratti: attraverso la sua rappresentazione si evidenzia come sia nel tessuto cittadino, nella trama urbana e nella specificità della sua storia, sia possibile leggere effetti e cause del trauma e contemporaneamente rielaborare e costruire nuove memorie condivise.

La prima sequenza di *WLB*, dalle sembianze di *opening credits*, ma che di fatto non si ripete negli episodi successivi, è un montaggio di filmati storici di New Orleans, delle sue tradizioni, dal *Mardi Gras* alle parate, sequenze festose e allegre alternate a immagini dell'uragano, dei corpi, delle case distrutte. Lo stridente contrasto è accentuato dal sottofondo musicale di "Do You Know What It Means to Miss New Orleans?" cantata da Louis Armstrong. In maniera concettualmente non dissimile ma formalmente diversa, il primo episodio di *Treme* inizia con una scena in *medias res*, portando lo spettatore nel mezzo di una conversazione tra un gruppo di musicisti, per poi seguire il gruppo in strada in quella che scopriamo essere la prima

second line dopo l'uragano⁸. Se da una parte veniamo quindi introdotti alla coralità, realismo e quotidianità che saranno tipici della narrazione di *Treme*, d'altra parte questa sequenza musicale e vivace è inserita in un contesto ancora una volta stridente: le case portano i segni dell'uragano, le scritte sui muri sono quelle che indicano la presenza di morti all'interno, ma anche invettive contro governo e FEMA e, soprattutto, risalta l'intrusiva presenza di polizia e esercito. Già queste due primissime sequenze pongono al centro due aspetti: da una parte il tutt'uno trauma-spazio, l'iscrizione e la permanenza dell'evento traumatico nello spazio; dall'altra lo stretto rapporto tra spazio urbano e residenti, una relazionalità simbiotica che, ci viene suggerito, se da una parte è insita nella tradizione di New Orleans, dall'altra è stata stravolta da Katrina.

Ma i luoghi, intesi come spazi fisici specifici, svolgono un ruolo ugualmente importante, in questo senso, quanto lo spazio urbano. In *WLB* lo spartiacque tra i primi due atti, incentrati sull'evento e sulla dimensione politica del trauma, e i secondi due che radicano nella dimensione culturale e strutturale e in ultima istanza razziale, è evidenziato nei primi minuti del terzo episodio durante i quali vengono mostrati molti dei residenti già intervistati in precedenza davanti alle loro case distrutte o in altri luoghi simbolici per la loro vicenda. Viene in questo modo introdotto il tema del diritto al rientro e all'abitare. Nel primo episodio di *Treme* la *second line* incornicia l'introduzione di tutti i personaggi principali, presentati in contesti che rimarranno i riferimenti dei loro archi narrativi. Uno di questi, Lambreaux, ci viene mostrato mentre torna in città per la prima volta, accompagnato dalla figlia, con un solo intento: riprendere possesso dei suoi 'luoghi' e li rimanere, nonostante la sua casa e il suo bar portino i segni della catastrofe. Negli episodi successivi la storia di Lambreaux verterà sul tema della riappropriazione. Dei luoghi dell'appartenenza, prima ancora che della memoria,

anche se portano i segni di un trauma che permane: la casa, il bar. Ma anche dei luoghi della denuncia di quel trauma culturale e politico, come le case popolari sbarrate ai residenti anche se non danneggiate o le strade ora sbarrate al *Mardi Gras* degli Indians. Battaglie che sfidano l'istituzione e i tentativi di dispossessamento dei luoghi nei confronti dei residenti più svantaggiati cui è ostacolato il ritorno.

È dunque tanto sul suolo di New Orleans quanto nelle case e nei luoghi dei suoi residenti che i testi costruiscono quella stratificazione del trauma, il rapporto tra evento traumatico e diseguglianze strutturali, trasmutando il paesaggio in critica socio-politica che rende palese la diseguale distribuzione del rischio ambientale e il suo intrecciarsi con le discriminazioni razziali ed economiche.

Paradossalmente, questo tema si incarna nelle narrazioni anzitutto attraverso una rappresentazione per assenza dello spazio traumatico. La città, il tessuto comunitario di riferimento, rappresenta il trauma in una dimensione che è insieme reale, nell'esperienza quotidiana, e immaginata nella sua figurazione. In *Treme* questo tema emerge, oltre che esplicitamente nelle storylines di Lambreaux e LaDonna, nel frequente collegare idealmente New Orleans ad altre città: spesso i musicisti suonano all'aeroporto, di frequente si recano in club di Houston, dove si trovano molti 'rifugiati' e dove serate vengono dedicate ai musicisti di New Orleans; il figlio di Lambreaux, il marito di LaDonna e altri familiari fanno la spola costantemente con altre città. Il tema in *WLB* emerge in particolare nel terzo atto analizzato, da una parte, tramite le narrazioni di chi è stato 'ricollocato' e non riesce a ritornare (per ragioni economiche e logistiche), stigmatizzato per di più come rifugiato; dall'altra, seguendo il rientro a casa di alcuni residenti, in scene cui il già citato ritorno di Lambreaux farà da eco. In questo atto, inoltre, viene anche messo a tema, come in una sorta di controcanto, la

dimensione più propriamente psicologica, patologica e individuale, del trauma, dai trattamenti alle sintomatologie. Il trauma viene quindi verbalizzato e al tempo stesso traslato in immagine nelle sue componenti di *loss*, perdita, che è anzitutto perdita dell'appartenenza, e quindi in parte anche *absence*, dimensione strutturale legata a un mancato riconoscimento della propria dignità individuale e culturale.

Se la rappresentazione del trauma culturale si articola sul registro dell'assenza, quella del trauma politico si realizza attraverso pratiche spaziali che sono a un tempo performative e conflittuali. Come abbiamo visto, il trauma politico si riferisce al senso di abbandono che suscita il venir meno di un'istituzione ai suoi doveri. In *Treme* è la vicenda di Bernette a incarnare più di ogni altra questa condizione, a partire dalla sua prima apparizione mentre rilascia un'intervista davanti a una parte dei sistemi di argini denunciando "What hit the Mississippi Gulf Coast was a natural disaster; a hurricane pure and simple. The flooding of New Orleans is a man-made catastrophe, a federal fuck up of epic proportion, and decades in the making" (*Treme*, S1, E1). Ma è la città in quanto tale, nei suoi quartieri più colpiti e nel suo corpo ferito, composto dai suoi residenti e dalle sue strutture, ad essere colpita da questo abbandono. Ed è la città che si mobilita per riappropriarsi dello spazio ferito e occupato con la forza. Lo fa performativamente, attraverso una quantità di eventi collettivi legati a quella dicotomia vita/morte: *Second Line*, *Mardi Gras*, funerali, manifestazioni.

I due testi rappresentano in una molteplicità di occasioni e modalità questa duplice dimensione performativa e politicizzata della città. Lo spazio urbano è spesso co-abitato da due anime: la musica e il controllo. I musicisti, le parate, i cortei e, a fare da contraltare, le forze dell'ordine, l'esercito, dispositivi di controllo. Questa sovrapposizione crea inevitabilmente momenti di cortocircuito e bruschi cambi di tono nella

narrazione, dati dallo scontrarsi con questa presenza ostile che è fisica, ma anche psicologica e metaforica. È ancora Bernette, in *Treme*, a dar voce a questa sensazione “Living now, here, is like a dream, the way that everything in a dream is the same yet not the same. Familiar, yet strange. Not quite right, but you just can’t put your finger on it” (*Treme*, S1, E8).

In questo senso non è possibile parlare per questi due testi di narrazioni ‘da cartolina’ o indifferenti a un quadro interpretativo storico più ampio. La rappresentazione dello spazio nella sua dimensione performativa si costruisce su aspetti tradizionali della cultura di New Orleans, ma non fa dell’autenticità un feticcio né delle conflittualità contingenti un elemento di eccezionalità. Piuttosto, *Treme* performa una autenticità critica che inscena, attraverso musica, spettacolo, folklore, cibo, una certa immagine della città e, allo stesso tempo, la usa come strumento polemico nei confronti delle due tendenze ricostruttive post-Katrina: da una parte quella omologante neoliberale che blocca i rientri e dall’altra la turistificazione e la trasformazione di New Orleans in un parco giochi. Allo stesso modo WLB radica la sua critica della gestione del post-Katrina in quella stratificazione storicamente data, sulla città di New Orleans, di decenni di discriminazioni, storicizzando il senso di perdita in una dimensione strutturale di assenza, in cui la politica urbanistica e sociale della città e del Paese svolgono indubbiamente il ruolo di *perpatrators*.

È in questo senso, allora, che testi di questo genere rappresentano non solo forme di trasmissione del patrimonio traumatico legato alla multidimensionalità di un evento come Katrina, ma costituiscono essi stessi dei siti della memoria. Testi che, nel costruire e ricostruire gli spazi e perpetuare la memoria del trauma, rappresentano a loro volta veri *traumascapes*, spazi immateriali e complementari a quelli fisici in cui gli eventi vengono vissuti e ri-vissuti nel tempo (Tumarkin 2005: 12).

Non si tratta infatti di sole drammatizzazioni o resoconti di eventi, ma di testi che realizzano o si pongono come *working through*. In questo senso la rilevanza della rappresentazione degli spazi e dei luoghi del trauma è allora ancor più precipua. I luoghi e le strade che impariamo a conoscere nel corso delle narrazioni si trasformano davanti ai nostri occhi, incarnando un desiderio di guarigione tanto performato da almeno una parte dei personaggi, quanto auspicato dagli autori stessi nella loro rappresentazione.

È stato scritto che questi testi non forniscono alcuna *narrative closure* né ai loro personaggi né all'evento in sé, poiché non realizzano un superamento che si compia con l'oblio (Hakola 2017). Tuttavia, per certi traumi una *closure* non è possibile e nemmeno auspicabile e cionondimeno un *working through* è realizzabile. Il trauma Katrina, che non si racchiude nell'esperienza traumatica dell'evento in sé, nella perdita delle case, degli effetti personali o di persone care, ma inasprisce o porta a galla traumi sistemici, siano essi culturali o politici, può essere rielaborato unicamente nella implementazione di forme di lotta e resistenza, in una continua negoziazione, senza che questo comporti un *acting out* ossessivo.

È allora in questo senso che questi testi manifestano le potenzialità del loro articolare la narrazione in forme prossime alla *middle voice*, una voce mossa dal turbamento empatico che mira a problematizzare convinimenti e condizioni date "in an agonistic, possibly fruitful, interaction with one another" più che porsi come veicolo per "truth claims" (LaCapra 2001: 197). Una voce riflessiva che pone in prospettiva il suo stesso rapporto di transfert con l'oggetto narrato.

Questo approccio riflessivo nei confronti della capacità di formulare pretese di verità, anche nel contesto di narrazioni criticamente orientate, emerge con chiarezza nei due testi. In *Treme* i confini sfumati tra realtà e *fiction* e una "reflexive

representation and negotiation of the contested events” rinforzano il peso della critica sociale nel bilanciamento tra autenticità e emozionalità (Moylan 2019: 319). Un’attitudine riflessiva che caratterizza anche l’impianto narrativo di *WLB* laddove, nel dar voce ai residenti, anche con posizioni cospirazioniste o apertamente parziali, senza screditarli, in quanto voci dell’esperienza traumatica da essi vissuta, mette alla prova la sua stessa natura di ricerca della verità: “weakening the documentary’s ability to unearth truth, but enhancing the narratives shaped by survivors” (Letort 2015: 32).

La New Orleans che *WLB* e *Treme* ci mostrano emerge come una delle *wounded cities* descritte da Till: città e popolazioni provate non solo da una distruzione materiale, ma da una storia di “displacement and individual and social trauma resulting from state-perpetrated violence” strutturale e sistemica che “continue to structure current social and spatial relations” determinando una condizione di trauma permanente sui suoi abitanti (Till 2012: 6). E tuttavia è in questi contesti, nota Till, che artisti e residenti insieme possono svolgere un ruolo cruciale nell’implementare “political forms of witnessing to respect those who have gone before, attend to past injustices that continue to haunt contemporary cities, and create experimental communities to imagine different urban futures” (3). Testi come *WLB* e *Treme*, in questo senso, sembrano non solo rappresentare, manche lavorare il e con il trauma, in modalità quanto più possibile situate e relazionali, con i luoghi e le persone, dando conto del trauma e del marchio che esso lascia sullo spazio, non cancellandolo, ma integrandolo nello spazio stesso e nella sua trasformazione in una dimensione più giusta e sostenibile.

NOTE

¹ D'ora in avanti WLB.

² Data la multidimensionalità dell'approccio al trauma che tanto i due testi esprimono quanto la presente trattazione intende proporre e nel contesto di un approccio critico ai *Trauma Studies*, si fa riferimento in questa sede ad alcune specifiche accezioni di trauma (come categoria tanto interpretativa quanto politico-sociale) che si sono affermate in ambiti disciplinari anche differenti. Già nel 1976 Erikson definiva il *collective trauma* come "a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality" (153). Su questa base Alexander parla di *cultural trauma*: "when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness marking their memories and changing their identity" (2004: 1). Più nello specifico Eyerman (2002) ha applicato l'idea di *cultural trauma* a realtà come l'identità afroamericana in relazione al trauma della schiavitù prima e della segregazione poi. L'attenzione sempre maggiore ai cambiamenti climatici e all'impatto dell'uomo sull'ambiente ha acuito anche la sensibilità nei confronti delle ricadute culturali e sociali di tali processi. Se l'idea di *climate trauma* mette a fuoco gli effetti sulla psiche della presa d'atto del cambiamento climatico, quella di *environmental trauma* si focalizza sugli effetti di eventi cataclismatici e sulla diseguale distribuzione del rischio in diverse aree del mondo e su diversi gruppi sociali. Si parla di *urban trauma* con riferimento soprattutto alla violenza sistemica legata a processi di trasformazione urbana, gentrificazione, dispossessamento.

³ È bene ricordare che *Treme* è andata in onda per altre tre stagioni, ambientate tra il 2006 e il 2009, mentre Spike Lee ha girato nel 2010 un *follow up* di WLB intitolato *If God Is Willing and da Creek Don't Rise*, due episodi per un totale di 4 ore che si focalizzano sugli anni passati, in particolare sui problemi del *public housing* e più in generale delle politiche di ricostruzione.

⁴ Tremé è il nome del quartiere di New Orleans in cui si svolge per lo più l'azione; si tratta di uno dei più antichi quartieri della città e di tutti gli Stati Uniti, punto di riferimento per la cultura e la storia afroamericana. Vi si trova, per esempio, Congo Square, antica sede del mercato degli schiavi, dove questi avevano anche la possibilità di riunirsi, suonare, avere un certo grado di libertà in determinati momenti.

⁵ In questi termini si sono espressi autori come Parmett, Thomas e Letort nei confronti di *Treme* che spettacolarizzerebbe New Orleans e il post-Katrina, creando una forma di turismo televisivo e appiattendolo le disuguaglianze in un'armonia multiculturale posticcia. Per Walker, invece, WLB pur promuovendo istanze rilevanti, tralascerebbe il contesto storico di povertà strut-

turale della città (2010).

⁶ Autori come Felman, la stessa Caruth o Whitehead hanno identificato alcune strategie formali ricorrenti nella narrativa traumatica: la presenza perturbante di fantasmi, uso di elementi fantastici, frammentazione del racconto, nel convincimento che “a modernist anti-realist aesthetic offers the most effective textual form for representing traumatic events” (Felman, Laub 1991). Autori come Luckhurst (2008) e Craps (2014), invece, hanno evidenziato la limitatezza e potenziale dimensione discriminante di una tale estetica che concepisce solo forme avanguardistiche e sperimentali come adeguate a rappresentare un trauma validato nel suo derivare da eventi specifici e insensibile a forme sistemiche di trauma.

⁷ Non è il caso di soffermarsi sull'origine e gli usi della *middle voice*, una voce intermedia tra l'attivo e il passivo persa in gran parte delle lingue moderne e in grado di esprimere un'azione in cui il soggetto è insieme attore e implicato nelle conseguenze dell'azione. Enfatizzata da Hayden White come strumento per la scrittura del trauma in storiografia, LaCapra suggerisce un utilizzo limitato e cauto della *middle voice*, in particolare attraverso l'utilizzo del discorso indiretto libero “a hybridized, internally dialogized form that may involve undecidability of voice [...] irony and empathy, distance and proximity” (LaCapra 2001: 196). Nella scrittura sul trauma l'uso della *middle voice* può risultare adeguato quando “the narrator is empathically unsettled and able to judge or even predicate only in a hesitant, tentative fashion” (197). In questo senso, la *middle voice* “allows engagement with, critical distance on and self-reflexivity towards transferential relation [...] is empathetic rather than over-identificatory” (Crownshaw 2010: 79-80).

⁸ Le *second lines* sono parate musicali, con bande prevalentemente di ottoni, danze, uso di costumi; si svolgono in varie parti della città, organizzate da associazioni locali. Il nome si riferisce al fatto che in origine si trattava di parate spontanee che si accodavano ai *jazz funerals*, la *first line*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Alexander, Jeffrey (2004), “Toward a Theory of Cultural Trauma”, *Cultural Trauma and Collective Identity*, eds. J. Alexander; R. Eyerman; B. Giesen; P. Sztompka; N. Smelser, Berkeley, University of California Press: 1-30.

- Alexander, Jeffrey; Eyerman, Ron; Giesen, Bernhard; Sztompka, Piotr; Smelser, Neil, eds. (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkley, University of California Press.
- Andersen, Robin (2018), *HBO's Treme and the Stories of the Storm: From New Orleans as Disaster Myth to Groundbreaking Television*, Lanham, Lexington Books.
- Bruun Vaage, Margrethe (2017), "From The Corner to The Wire: On Nonfiction, Fiction, and Truth", *Journal of Literary Theory*, 11(2): 255-71.
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Casper, Monica J.; Wertheimer, Eric, eds. (2016), *Critical Trauma Studies. Understanding Violence, Conflict, and Memory in Everyday Life*, New York-London, New York University Press.
- Craps, Stef (2014), "Beyond Eurocentrism: trauma theory in the global age", *The Future Of Trauma Theory. Contemporary literary and cultural criticism*, eds. G. Buelens, S. Durrant, R. Eaglestone, New York, Routledge: 45-62.
- Crownshaw, Richard, Kilby Jane, Rowland Antony (2010), *The Future of Memory*, New York, Berghahn Books.
- Denby, David (2017), "Disasters", *The New Yorker*, [26/03/2021] <https://www.newyorker.com/magazine/2006/09/04/disasters>
- Erikson, Kai T. (1976), *Everything in its Path*, New York, Simon and Schuster.
- Eyerman, Ron (2002), *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Felman, Shoshanna; Laub, Dori (1991), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge.
- Fisher, Jaimey (2019), *Treme (TV Milestones Series)*, Detroit, Wayne State University Press.
- Gendrin, Dominique M.; Dessinges, Catherine; Roberts, Shearon (2017), "Tremé, New Orleans, and Post-Katrina Catharsis", *Hbo's Treme And Post-Katrina Catharsis. The Mediated Rebirth Of New*

- Orleans*, eds. D. M. Gendrin, C. Dessinges, S. Roberts, Lanham, Lexington Books: 3-22.
- George, Courtney (2015), "Revisiting Place, the Memorial, and the Historical in Tom Piazza's *Why New Orleans Matters* and Natasha Trethewey's *Beyond Katrina*", *After the Storm. The Cultural Politics of Hurricane Katrina*, eds. S. Dickel, E. Kindinger, Bielefeld, Transcript: 113-30.
- Hakola, Outi J. (2017), "Emotional Public: *Treme* as Post-Katrina Trauma Narrative", *American Studies in Scandinavia*, 49(2): 27-49.
- Keeble, Arin (2020), *Narratives of Hurricane Katrina in Context: Literature, Film and Television*, Londra, Palgrave Pivot.
- LaCapra, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University.
- Letort, Delphine (2013), "The tales of New Orleans after Katrina: the interstices of fact and fiction in *Treme*", *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 5: 1-15.
- (2015), *The Spike Lee Brand: A Study of Documentary Filmmaking*, Albany, State University of New York Press.
- Luckhurst, Roger (2008), *The Trauma Question*, New York, Routledge.
- Morgan Parment, Helen (2011), "Space, Place, and New Orleans on Television", *Television & New Media*, 13(3): 193-212.
- Moylan, Katie (2019), "Mediating the real: *Treme*'s activated aesthetic", *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 14(3): 307-21.
- Nussbaum, Emily (2017, June), "Roux with a View", *The New Yorker*, [26/03/2021] <https://www.newyorker.com/magazine/2012/10/01/roux-with-a-view>
- Rossini, Gianluigi (2018), "Fattualizzare il finzionale. *The Wire* tra cronaca e fiction", *SigMa - Rivista di Letterature Compare, Teatro e Arti dello Spettacolo*, 2: 149-73.
- Rothberg, Michael (2000), *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Thomas, Lindsey (2012), "People Want to See What Happened", *Television & New Media*, 13(3): 213-24.
- Till, Karen E. (2012), "Wounded cities: Memory-work and a place-based ethics of care", *Political Geography*, 31(1): 3-14.
- Traverso, Antonio; Broderick, Mick (2010), "Interrogating trauma: Towards a critical trauma studies", *Continuum*, 24(1): 3-15.
- Tumarkin, Maria (2005), *Traumascapes. The power and fate of places transformed by tragedy*, Victoria, Melbourne University Press.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- Walker, Janet (2007), "Moving testimonies and the geography of suffering: Perils and fantasies of belonging after Katrina", *Continuum*, 24(1): 47-64.
- Warf, Barney; Arias, Santa, eds. (2009), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London-New York, Routledge.
- Whitehead, Anne (2004), *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Williams, Linda (2011), "III Ethnographic Imaginary: The Genesis and Genius of The Wire", *Critical Inquiry*, 38(1): 208-26.

FILMOGRAFIA

- If God Is Willing and da Creek Don't Rise*, HBO, USA, (2010).
- The Wire*, HBO, USA, (2002-2008).
- Treme*, HBO, USA, (2010-2013).
- When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*, HBO, USA, (2006).

SAMUEL ANTICHI

*This should be the place. Ri-disegnare il traumascape
nel cinema documentario post-traumatico*

Il trauma, nella sua declinazione storica o personale, ha assunto ormai un ruolo centrale nel cinema documentario contemporaneo che diventa parte attiva del processo di ri-elaborazione dell'esperienza. Il documentario post-traumatico¹, nonostante sia difficilmente associabile ad un genere o filone, data la sua natura politestuale e ibrida, si interroga sulla relazione che intercorre tra il trauma storico e le modalità, così come le forme, per rappresentarlo, diventando uno strumento conoscitivo capace di rileggere e riformulare il passato. Il seguente contributo si pone l'obiettivo di esplorare un aspetto chiave per riflettere sulla ri-messa in scena del trauma nel cinema documentario contemporaneo, ovvero il rapporto che si instaura tra spazio, evento e memoria². Nello specifico prenderò in esame *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia della luce*, Guzmán 2010), *Dubina dva* (*Depth Two*, Glavonic 2016) e *Le dernier des injustes* (*L'ultimo degli ingiusti*, Lanzmann 2013), film che ri-disegnano il paesaggio agli occhi dello spettatore, riscoprendo le tracce traumatiche,

seppur ad una prima vista invisibili, in spazi ancora infestati dai fantasmi del passato.

Indagando sulle politiche della memoria, sulle funzioni sociali e culturali del ricordo, Patrizia Violi sottolinea come si siano moltiplicati, specialmente negli ultimi anni, musei e memoriali legati ad un avvenimento traumatico³. La studiosa propone la distinzione tra luoghi creati ex novo con funzione commemorativa e memoriale che contribuiscono a riflettere e proseguire una revisione critica del passato, ricostruire una storia seppur parziale, e i luoghi del trauma, ovvero gli spazi originariamente deputati alla prigionia e allo sterminio in cui si è consumato ed è stato esperito direttamente il trauma. Questi ultimi luoghi subiscono un profondo processo di de-semantizzazione e ri-semantizzazione, perdendo il senso originario per acquisirne uno nuovo nel momento in cui vengono trasformati in siti⁴. Il sito del trauma è dunque “un memoriale che elabora una traccia esistente e sorge nel luogo stesso dove si sono consumati orrori ed eccidi di vasta scala; campi di concentramento, di detenzione e tortura successivamente trasformati in luoghi museali e aperti al pubblico” (Violi 2014: 43). Oltre a conservare la memoria dell’evento di cui recano testimonianza, i siti trasformano radicalmente la loro funzione e il loro senso, non un semplice deposito di memoria ma mediatori e produttori di memoria.

Maria Tumarkin conia invece il termine *Traumascapes* facendo riferimento ai luoghi in cui sono avvenuti attacchi terroristici, catastrofi naturali, industriali o genocidi (Tumarkin 2005). Tuttavia, i *traumascapes*, oltre ad essere stati teatro di un evento traumatico, possono considerarsi “luoghi di innegabile potere e vasto significato culturale (e transculturale) nel mondo Occidentale” (Tumarkin 2019: 4). L’importanza e il valore centrale del *Traumascapes* è dato anche dalla natura dell’esperienza traumatica, un evento che viene esperito e ri-esperito attraverso il tempo e le generazioni. Oltre ad essere luoghi fisici in cui sono

avvenute esperienze traumatiche, questi spazi sono costituiti e formati a partire dal processo individuale e collettivo, rituale e privato, di commemorazione, lutto e rimembranza, che mostra le tracce del trauma nel tempo presente. Non tutti i luoghi in cui avviene una tragedia diventano *traumascape*, dal momento che sono necessari alcuni presupposti concernenti le conseguenze di un evento traumatico, che non includono il numero delle vittime, il grado di devastazione, la copertura mediatica, ma la condivisione di un certo tipo di esperienza e le tracce che il sito conserva nel tempo. Il *traumascape* in questo modo costruisce e riunisce una comunità.

Se i luoghi del trauma contribuiscono a riformulare il passato attraverso forme di memorializzazione, il cinema documentario, come produttore e mediatore della memoria, ha la potenzialità di ri-disegnare il paesaggio, riconfigurarne, riscoprire le tracce traumatiche. Patricio Guzmán nel film *Nostalgia de la luz* decide di concentrarsi sul paesaggio inteso come un enorme archivio, effettuando una lettura e una ricerca archeologica, da diverse prospettive, atte a riscoprire, restaurare ed evidenziare le tracce di un trauma storico⁵. La ricerca nel passato diventa una ricerca nel paesaggio, non il *cityscape* di una città ma il deserto di Atacama, che si estende tra le Ande e la cordigliera cilena. Il clima estremamente arido e inospitale di questo luogo ha reso praticamente impossibile lo sviluppo di qualunque tipo di forma di vita. Le immagini del paesaggio vengono commentate dalla voce over: “Immagino che l'uomo presto camminerà sulla superficie di Marte. Questo suolo sotto i miei piedi ha una forte somiglianza con un mondo molto lontano. Non c'è niente. Nessun insetto, animale, uccello. Tuttavia, è pieno di storia”.

Un luogo spoglio che risulta morto per lo sguardo umano ma che contiene e conserva al proprio interno, negli innumerevoli strati e livelli di sedimentazione che compongono il sotto-suolo, moltissime storie e memorie. Nell'immensità di questo

spazio si trovano incisioni risalenti all'anno 1000, rovine Inca, così come Chacabuco, il più grande campo di concentramento, ormai abbandonato, dei tempi della dittatura di Pinochet⁶. Nel deserto non sono solo sepolti reperti e resti archeologici preziosissimi ma anche segni e tracce di violenza, i resti delle civiltà pre-colombiane come simbolo del colonialismo cileno, così come i corpi di un altro popolo scomparso, oppresso e ucciso durante il regime dittatoriale. Materia antica e materia più recente, materia ancora oscura su cui il film cerca di gettare luce. Il deserto è terreno di differenti ricerche che seppur distanti, per prospettiva e sguardo, convergono all'interno della narrazione. Tra gli astronomi che esplorano le immensità e la vastità del cielo e dell'universo, gli archeologi che sondano il terreno per scovare delle tracce delle civiltà pre-colombiane, c'è un altro gruppo di ricerca, composto dai parenti dei *desaparecidos* che sperano di poter trovare, sepolti nel terreno arido del deserto, i resti dei propri cari.

Se la nitidezza del cielo sopra Atacama lo ha reso un luogo unico per lo studio delle stelle, tanto da ospitare il più grande osservatorio del mondo, la vacuità di quel deserto, arido ma ricco di segreti nascosti, oggetti perduti ed ossa sepolte, diventa "metafora del *memoryscape* cileno" (Murphy 2016: 274). Il deserto cristallizza e ingloba la traccia passata all'interno dei suoi strati, un processo di conservazione, immagine e reperto che diventano archeologia ma anche rimozione dalla superficie. Gli studiosi cercano le risposte nel tempo remoto quando invece a venir obliato è il passato prossimo (Epps 2017). Come afferma una delle donne che sta cercando i resti di un *desaparecido*: "Vorrei che i telescopi non osservassero solo il cielo ma potessero vedere attraverso la terra. Setacceremo con il telescopio il terreno, guardando verso il basso, ringraziando le stelle per averci aiutato a ritrovarli ... Sto solo sognando"⁷. Se la storia e la ricerca volgono lo sguardo al passato, il processo di

rimemorazione è saldamente ancorato nel presente. Il gruppo di donne è alla ricerca di resti che rendano visibili le influenze del passato nel presente, un collegamento tra la memoria e la materialità del ricordo, oggetti, luoghi e paesaggi. La ricerca delle ossa dei propri cari risulta essere un rituale di rimemorazione contro l'oblio dialogico promosso dalle istituzioni, dallo Stato, la possibilità di dare sepoltura a delle anime rinchiusi in un limbo. Senza la presenza di un corpo, quindi una prova incontrovertibile del loro decesso, non viene riconosciuta la morte di decine di migliaia di *desaparecidos*, esuli, figure fantasmatiche che abitano queste terre. Oltre alle ossa inghiottite dal terreno, ad emergere sono oggetti appartenenti alle persone scomparse come scarpe, cucchiaini, camicie e asciugamani.

Come sottolineano Marianne Hirsch e Leo Spitzer, riflettendo sul valore testimoniale degli oggetti preservati dopo l'Olocausto, facendo riferimento in particolar modo agli album di fotografie appartenenti alle vittime del genocidio, questi materiali "portano tracce di memoria del passato... e incarnano il vero processo di questa trasmissione" (Hirsch, Spitzer 2006: 355). Dal momento che molti degli oggetti rinvenuti, a differenza delle fotografie, non sono direttamente riconducibili ad un possessore, la ricerca delle donne da individuale diviene collettiva. Vengono raccolti e collezionati nuovi materiali, nuove immagini che possano formare una contro-storia. La ricerca si estende coinvolgendo anche i figli delle donne che aiutano le madri a recuperare i resti dei familiari. Lo scavo in questo modo diventa anche processo di costruzione della memoria da parte delle seconde generazioni che hanno vissuto il trauma storico della dittatura in maniera indiretta, attraverso le immagini, gli oggetti, i racconti, i ricordi e i comportamenti trasmessi all'interno della famiglia e della cultura in generale⁸. Ad emergere è il concetto di *post-memory*, teorizzato da Marianne Hirsch, forma "distinta dalla memoria da una distanza generazionale e

dalla storia da una connessione personale” (1997: 22). Secondo quanto afferma la studiosa:

La post-memoria è una forma di memoria potente e molto particolare precisamente per la sua connessione agli oggetti, è mediata non tramite il ricordo ma attraverso creazione e un investimento immaginativo. [...] La post-memoria caratterizza l'esperienza di persone cresciute sotto il dominio di narrazioni che hanno preceduto la loro nascita, le cui storie personali, arrivate in seguito, sono forzate a farsi da parte dalle storie della generazione precedente, storie che hanno preso forma da eventi traumatici che non possono essere né compresi né ricreati (22).

Nel contatto e nell'interazione tra gli individui e il paesaggio inteso come archivio, il film riflette su nuovi processi storiografici, la materialità della storia e i segni delle sue tracce, dei suoi artefatti. Figure e oggetti nel paesaggio riempiono il silenzio della narrazione ufficiale. *Nostalgia de la luz* restituisce dunque un *affective o faceified landscape*, come sottolinea Jones (2013). I corpi emergono dal terreno per dare testimonianza, dimostrando come anche la storia possa essere racchiusa e incapsulata nel paesaggio. Il deserto, da immagine di indicibili e imperscrutabili assenze, simbolo dell'impossibilità di arrivare alla verità gli orrori perpetrati dal regime, diventa terreno di ostinata ricerca e re-interpretazione del passato. Il luogo diventa dunque la traccia stessa, impronta di un segno traumatico, immagine che contrasta la dimenticanza.

A concentrarsi sul profilo del paesaggio, per raccontare ciò che resta di una guerra, di un genocidio, il dolore dei vivi e l'ombra dei morti, è anche *Dubina dva* di Ognjen Glavonic. Il film esplora un episodio poco conosciuto della guerra del Kosovo avvenuto nel 1999. In apertura si fa riferimento al ritrovamento di un camion nel Danubio, presso la cittadina di Tekija,

al confine tra Serbia e Romania. Al suo interno vengono rinvenuti cinquantacinque cadaveri di civili albanesi. Il documentario unisce differenti testimonianze, punti di vista opposti che si intersecano e si incrociano nella ricostruzione dell'accaduto. Grazie al supporto dell' *Humanitarian Law Center*, nonostante le reticenze delle persone coinvolte, Glavonic riesce ad ottenere e ad utilizzare circa quattrocento ore di testimonianze registrate durante il processo avvenuto vent'anni prima per crimini di guerra. La verità ufficiale viene riformulata a partire dai singoli frammenti. Ad alternarsi sono i racconti di alcune donne miracolosamente sopravvissute al massacro, di uno dei poliziotti che guidò il trasporto, così come le parole del medico legale, straniero, incaricato di analizzare il DNA delle vittime. Come dichiara il regista in un'intervista: "L'idea era quella di adottare una logica differente per parlare di guerra, per provare a ripristinare un ragionamento che è stato impedito dal nazionalismo e dalla propaganda negazionista" (Petrovic 2016).

Non viene mai mostrato il volto dei testimoni. La *voice over* accompagna lunghi piani sequenza che mostrano desolazione, degrado, rovine che segnano il paesaggio, sacchi sparsi nell'erba, cumuli di plastica coprono alberi spogli, enormi cave si stagliano sulle colline, strade perdute nella notte, acque inquinate, pneumatici accatastati, discariche a cielo aperto, muri con crepe crivellati da proiettili e detriti. Le rovine che frammentizzano l'ambiente sembrano designare un luogo in cui è avvenuto un trauma, il paesaggio urbano diventa potenziale paesaggio del terrore. Il viaggio per immagini conduce lo spettatore in un luogo che, seppur apparentemente anonimo e privo di vita, conserva e incarna le tracce di un trauma. Il *traumascape* è infestato dai fantasmi del passato, uno spazio in cui collidono l'immaginazione e la memoria repressa⁹. Ogni racconto viene cristallizzato nella memoria attraverso la forma filmica e associato ad un'immagine, al luogo in cui si è consumato il crimine.

Analogamente al caso precedente, possiamo considerare il film come uno *psychogeographical documentary*, facendo riferimento al concetto elaborato da Villarmeia lvarez, dal momento che sottolinea una connessione tra “l’attuale sguardo sul paesaggio” e “le sue precedenti incarnazioni” (Villarmeia lvarez 2015: 40).

La strategia contemplativa dei due esempi citati fa emergere quindi un *blinking space*, “uno spazio cinematografico in cui le tracce del passato e del presente sono mostrate simultaneamente” (2016: 33). Se Guzmán adotta uno sguardo archeologico, per sottolineare una continuità temporale tra periodi distanti tra loro, in *Dubina dva* la combinazione di due temporalità simultanee avviene attraverso il commento sonoro, uno *spectral soundscape* (2019) che ri-disegna e ri-semantizza il paesaggio in *traumascap*e. Le testimonianze del processo per crimini di guerra re-instaurano e riscoprono le memorie superando l’oblio dialogico che le aveva rimosse. Prima della costruzione di un memoriale, della formazione di un luogo di pellegrinaggio o di commemorazione, il regista compie un viaggio tra piccoli villaggi della Serbia fino al luogo in cui nel 2001 e 2002, nei pressi di Belgrado, sono state scoperte cinque enormi fosse comuni dove venivano gettati i cadaveri durante la guerra. *Dubina dva* ristabilisce dunque il nesso di continuità tra evento, esperienza e spazio. Luoghi in rovina, anonimi, incolori e vuoti, in cui è lo spettatore a dover immaginare l’orrore accaduto, acquistano un nuovo valore testimoniale arrivando ad incarnare la sofferenza di cui sono stati teatro. Le tracce traumatiche ritornano visibili.

A porre l’accento sui luoghi fisici del trauma, ormai abbandonati e trascurati, così come su quelli poi trasformati in siti memoriali, è anche Lanzmann in *Shoah* (1985) e successivamente in *Le dernier des injustes*¹⁰. Questi spazi assumono la funzione di *memory trigger*, nel momento in cui il soggetto, attraverso la

pratica del *re-enactment*, performa e ri-mette in scena la propria esperienza dove è avvenuto l'accaduto in una testimonianza *site-specific*. Riflettendo sulla natura controversa di questi spazi, che promuovono sia intenti di inclusione che di esclusione, per quanto concerne determinati ricordi nella memoria collettiva e culturale, il regista identifica questi luoghi come *les non-lieux de la mémoire* (Lanzmann, Gantheret 1986). Lanzmann descrive il vuoto e il completo senso di oblio che contraddistingue questi spazi, facendo riferimento ai luoghi abbandonati in cui si è consumata un'uccisione di massa¹¹. Nonostante possano sembrare ambienti tranquilli e pacifici, invisibili e trasparenti, dal momento che non vengono colti e distinti dall'occhio del passante, tra le fronde degli alberi e tra le rocce, emergono ancora le tracce di un passato traumatico. Il regista parla di questo aspetto in un'intervista rilasciata ai *Cahiers du Cinéma*, "Non c'era niente, il vuoto più completo, e dovevo fare un film sulla base di questo nulla" (Lanzmann, Chevie, Le Roux 2016: 786).

La riflessione sulla natura di questi luoghi emerge a partire dall'incipit di *Shoah*, nel momento in cui Simon Srebnik non riesce a riconoscere il campo di concentramento di Chelmno, ormai ridotto a poche rovine nascoste tra l'erba. Come sottolinea il regista, i non luoghi della memoria non sono spazi completamente dimenticati e rimossi, ma costituiscono una parte attiva nei processi sociali delle comunità che risiedono nelle vicinanze. Tuttavia, molti di questi luoghi sono spazi anonimi, non segnalati, spazi tabù in cui è vietato costruire, edificare abitazioni così come forme di ricordo. I non luoghi della memoria, *traumascape*s che non sono stati ancora istituzionalizzati come siti commemorativi, dislocati e localizzati fuori dal tessuto urbano, incarnano una peculiare mescolanza di negazione e rimembranza. La comunità locale che vive in prossimità di questi luoghi molto spesso decide di nascondere e occultare le tracce del passato traumatico, evitando di segnalare adeguatamente questi spazi o

di trasformarli in teatri di cerimonie commemorative. La definizione proposta da Lanzmann si pone in contrapposizione al concetto di *lieux de mémoire*, formulata da Pierre Nora. I luoghi di memoria mantengono un equilibrio tra passato e presente, spazi materiali e simbolici, e sono contraddistinti da un senso di continuità in cui prevale la relazione della memoria con la storia (Nora 1984-1992). I luoghi delineati dal filosofo francese comprendono monumenti, musei, siti commemorativi, cimiteri di guerra ma anche archivi e biblioteche, romanzi, simboli e personaggi che caratterizzano un paese. Come sottolinea lo studioso, “l'imperativo della nostra epoca non consiste solo nel preservare qualunque cosa, ogni indicatore della memoria anche quando non siamo sicuri di che memoria indichi, ma anche di produrre archivi” (Nora 1989). I luoghi della memoria emergono a seguito della de-ritualizzazione che caratterizza l'epoca moderna, dal momento che non ci sono più i *milieux de mémoire*, ambienti in cui la memoria è parte reale dell'esperienza quotidiana. I luoghi della memoria raccolgono, riuniscono e sacralizzano i resti e i frammenti del passato che diventano i riti di una civiltà ormai priva di qualunque processo rituale (Rothberg 2010).

Per concludere, se i luoghi del trauma contribuiscono a ricostruire e riformulare il passato attraverso forme di memorializzazione, il cinema documentario post-traumatico invita lo spettatore ad un ripensamento critico e immaginifico di questi spazi che assumono un nuovo valore testimoniale. Cristallizzando la memoria delle vittime nel paesaggio, i casi presi in esame, riconfigurano il ricordo, preservandolo dallo scorrere del tempo, salvandolo dall'oblio. Alternando un approccio osservativo e contemplativo con uno sguardo archeologico o con uno *spectral soundscape*, gli esempi analizzati ri-disegnano e ri-semantizzando i luoghi del trauma in *traumascapes*, facendo emergere tracce materiali ed elementi simbolici che acquisiscono una significativa relazione con la memoria collettiva.

NOTE

¹ Il concetto di cinema post-traumatico viene elaborato da Joshua Hirsch facendo riferimento ai film che si confrontano con la latenza del trauma, l'accadimento dell'esperienza e la sua successiva ricomposizione e figurazione audiovisiva; cfr. Hirsch (2004).

² Come sottolinea Janet Walker, la Trauma Theory, elaborata dalla scuola di Yale, ha sicuramente dato vita ad un prezioso dibattito concernente "la temporalità, la verità storica e gli enigmi che l'esperienza traumatica fornisce, ma significativamente meno attenzione è stata rivolta agli aspetti spaziali" (2010: 48). La studiosa fa riferimento al concetto di *belatedness*, proposto da Cathy Caruth, e alla struttura dell'esperienza traumatica che "risiede precisamente nella sua latenza, nel suo rifiuto di essere localizzata semplicemente, nella sua insistenza di apparire al di fuori dei legami di un singolo luogo e tempo" (Caruth 1995: 8). Walker propone invece uno *Spatial Turn* all'interno del terreno di ricerca dei Trauma Studies, prendendo in esame una serie di documentari tra cui *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* (Lee 2006), *Trouble the Water* (Lessin, Deal 2008), che si concentrano sulle conseguenze dell'uragano Katrina, tra i più devastanti disastri naturali che hanno colpito gli Stati Uniti. La studiosa identifica queste produzioni come *documentaries of return*, riflettendo su come le *situated testimony*, le "perorazioni site-specific e le visite nel luogo" siano "manifestazione di uno spazio traumatico, distanziato, e non collocabile all'interno della contemporanea geografia della sofferenza" (Walker 2010: 48). Per una panoramica generale sulla Trauma Theory e le successive ridefinizioni si rimanda ad esempio a (Kaplan 2005; Radstone 2007; Bond, Craps 2019; Jerrold, Ringel 2019). La bibliografia secondaria si cita sempre in traduzione nostra facendo riferimento alla pagina dell'edizione originale.

³ Sharon Macdonald parla di *memorylands*, dove il paesaggio è costellato da "prodotti della memoria collettiva, siti commemorativi, memoriali, musei, placche e installazioni atte a ricordarci delle storie che altrimenti andrebbero perdute" (Macdonald 2008: 1).

⁴ Sergei Loznitsa nel film *Austerlitz* (2016) illustra e delinea i rischi dell'annullamento della consapevolezza e la produzione della dimenticanza e dell'oblio nella formazione di siti memoriali. L'opera mostra il comportamento dei visitatori, ripresi in maniera più o meno consapevole, e il loro relazionarsi, rappresentarsi e rappresentare un luogo del trauma come il campo di concentramento di Sachsenhausen, diventato ormai nota attrazione turistica nei pressi di Berlino. Su questo aspetto cfr. Del Bò (2017), Guerra (2020).

⁵ Il cinema documentario cileno ha riflettuto in maniera approfondita sulla memoria storica del paese, investigando, scoprendo e revisionando in maniera critica le tracce traumatiche lasciate dalla dittatura, offrendo uno spazio per la testimonianza e il racconto dei sopravvissuti così come dei perpetratori. Questo aspetto include in particolar modo il racconto personale della seconda generazione di cineasti e la modalità indiretta e mediata in cui hanno esperito il trauma della dittatura. Per un approfondimento cfr. Traverso (2018).

⁶ Estesa per sessantadue ettari, la città negli anni Venti del Novecento ospitò i minatori che operavano nelle cave per l'estrazione del salnitro. Dopo essere stata abbandonata agli inizi degli anni Quaranta, venne riconvertita in un campo di concentramento durante la dittatura cilena. A partire dal settembre 1973, a Chacabuco, vennero rinchiusi circa 2200 prigionieri (Gómez-Barris 2012).

⁷ Come sottolinea l'astronomo Galaz, l'indagine scientifica ha una profonda differenza rispetto alla ricerca compiuta dalle mogli dei desaparecidos. "Noi possiamo andare a dormire serenamente dopo ogni notte spesa ad osservare il passato. La nostra ricerca non disturba il nostro sonno. Il giorno dopo, ci immergiamo nuovamente nel passato senza problemi. Contrariamente, per queste donne deve essere difficile andare a dormire dopo aver cercato invano i resti dei propri cari. Non dormiranno fino a che non li avranno trovati. Questa è la differenza maggiore. Non c'è paragone.... Fino a quando non avranno trovato i loro cari, non avranno pace".

⁸ Alice Cati (2015) riflette sulla relazione tra le fotografie di famiglia e le pratiche del ricordo in risposta alla campagna di repressione promossa dalla dittatura cilena e argentina, attraverso l'analisi di differenti casi di studio, tra cui i progetti fotografici *Good Memory* (Buena Memoria, 1997) di Marcelo Brodsky e *Absences* (Ausenc'as, 2006) di Gustavo Germano oltre che i film *Fernando ha vuelto* (Fernando Returns, Caiozzi 1998) e *Nostalgia de la luz*.

⁹ Lo scrittore e giornalista austriaco Martin Pollack nel suo report descrive i paesaggi della Polonia, Ucraina, Austria e Slovenia come contaminati, luoghi scelti per le uccisioni di massa eseguite clandestinamente e poi occultate con la massima segretezza. Pollack indaga e investiga criticamente il paesaggio, il suo modellarsi, scavando nelle pieghe dell'oblio per riportare alla luce le vittime "sepolte da qualche parte in tombe senza nome, livellate con il terreno in modo che appaiano parte dell'ambiente circostante, così che nessuno le potesse trovare" (Pollack 2014: 24).

¹⁰ Lanzmann propone un'intervista realizzata nel 1975 a Benjamin Murmelstein, ultimo presidente del Consiglio Ebraico del ghetto di Terezin (contributo che avrebbe dovuto inizialmente essere parte di Shoah). Nonostante

riuscì a salvare migliaia di ebrei dallo sterminio nazista, a causa del lavoro svolto per i tedeschi, l'uomo venne accusato di collaborazionismo e gli fu impedito di recarsi in Israele. Il regista alterna frammenti della lunga intervista all'unico sopravvissuto dei decani, autorità scelte dai nazisti per soprintendere l'amministrazione dei ghetti, con immagini riprese nel tempo presente. Lanzmann, ormai ottantanovenne, guida lo spettatore nei luoghi che caratterizzano il racconto del rabbino mostrando come appaiano oggi, ripercorrendo le tracce degli ebrei austriaci che da Vienna venivano trasportati nelle campagne della Repubblica Ceca e poi verso il campo di concentramento di Theresienstadt.

¹¹ Lanzmann identifica questi luoghi anche come les lieux défigurés (Lanzmann, Gantheret 1986).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Beulens, Gert; Durrant, Samuel, Eaglestone, Robert, eds. (2013), *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, New York-London, Routledge.
- Bond, Lucy; Craps, Stef (2019), *Trauma*, London-New York, Routledge.
- Caruth, Cathy (1995), *Trauma: Explorations in memory*, Baltimore-London, John Hopkins University Press.
- Cati, Alice (2015), "Private Images in Place of the Beloved Bodies: Relics Against the Politics of Disappearance", *Cinéma & Cie*, 15/24: 79-91.
- Del Bò, Corrado (2017), *Etica del turismo: responsabilità, sostenibilità, equità*, Roma, Carocci.
- Epps, Brad (2017), "The Unbearable Lightness of Bones: Memory, Emotion, and Pedagogy in Patricio Guzmán's *Chile, La Memoria Obstinada*, and *Nostalgia De La Luz*", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 26/4: 483-502.
- Gómez-Barris, Macarena (2012), "Atacama Remains and Post-Memory", *Media Fields Journal*, 5: 1-16.
- Guerra, Michele (2020), *Il limite dello sguardo. Oltre i confini dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

- Hirsch, Joshua (2004), "Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary", *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, eds. A. Kaplan, B. Wang, Hong Kong, Hong Kong University Press: 93-122.
- Hirsch, Marianne (1977), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne; Spitzer, Leo (2006), "Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission, *Poetics Today*, 27/2: 353-383.
- Jerrold, Brandell; Ringel, Shoshana, eds. (2019), *Contemporary Directions in Trauma Theory, Research, and Practice*, New York, Columbia University Press.
- Jones, David (2013), "Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' in *Nostalgia de la luz / Nostalgia for the Light* (2010)", *Third Text*, 27/6: 707-722.
- Kaplan, Ann (2005), *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Lanzmann, Claude; Chevrie, Marc; Le Roux, Hervé (1986), "Site and Speech: An interview with Claude Lanzmann about Shoah (1985)", *The Documentary Film Reader, History, Theory, Criticism*, ed. J. Kahana, New York, Oxford University Press, 2016: 784-793.
- Lanzmann, Claude; Gantheret, François (1986), "L'Entretien de Claude Lanzmann. Les non-lieux de mémoire", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 33: 293-305.
- Macdonald, Sharon (2008), *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London, Routledge.
- Murphy, Kaitlin (2016), "Remembering in Ruins: Touching, Seeing and Feeling the Past in *Nostalgia de la luz / Nostalgia for the Light* ([2010] 2011)", *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 13/3: 265-281.
- Nora, Pierre (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, 26: 7-24.
- (1984-1992), *Les Lieux de mémoire*, 3 voll., Paris, Gallimard.

- Petrovic, Anja (2016) "Depth Two: An Illusion-Destroying Documentary Thriller", *Balkanist*, 12 Aug. <https://balkanist.net/depth-two-an-illusion-destroying-documentary-thriller/>
- Pollack, Martin (2014), *Kontaminierte Landschaften: Unruhe bewahren*, Salzburg, Residenz Verlag, trad. it. a cura di M. Maggioni, *Paesaggi contaminati*, Rovereto, Keller, 2014.
- Radstone, Susannah (2007), "Trauma Theory: Contexts, Politics", *Paragraph*, 30/1: 9-29.
- Rothberg, Michael (2010), "Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de Mémoire", *Yale French Studies*, 118-119: 3-12.
- Traverso, Antonio (2018), "Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors", *Humanities*, 7/1: 1-16.
- Tumarkin, Maria (2005), *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne, Melbourne University Press.
- (2019), "Twenty Years of Thinking about Traumascapes", *Fabrications*, 29/1: 4-20.
- Villarme Ivarez, Ivan (2015), *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*, London and New York, Wallflower Press.
- (2016), "Blinking Spaces: Koyaanisqatsi's Cinematic City", *Culture, space and power: Blurred lines*, eds. J. Suarez, D. Walton, Lanham, MD. Lexington Books: 33-43.
- (2019), "Blinking Spaces in Contemporary Psychogeographical Documentaries", *New Approaches to Cinematic Space*, eds. F. Rosario, I. Villarme Ivarez, New York and London, Routledge: 111-128.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- Walker, Janet (2010), "Moving Testimonies and the Geography of Suffering: Perils and Fantasies of Belonging after Katrina", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24/1: 47-64.

FILMOGRAFIA

Austerlitz, Dir. Sergei Loznitsa, Germania, 2016.

Le dernier des injustes (L'ultimo degli ingiusti), Dir. Claude Lanzmann, Francia, 2013.

Dubina dva (Depth Two), Dir. Ognjen Glavonic, Francia, Serbia 2016.

Fernando ha vuelto (Fernando Returns), Dir. Silvio Caiozzi, Argentina, 1998.

Nostalgia de la luz (Nostalgia della luce), Dir. Patricio Guzmán, Cile, 2010.

Shoah, Dir. Claude Lanzmann, Francia, 1985.

Trouble the Water, Dir. Tia Lessin, Carl Deal, USA, 2008.

When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts, Dir. Spike Lee, USA 2006.

VARIA

a cura di

Annamaria Corea, Angela Di Benedetto,
Iacopo Leoni e Savina Stevanato

NICCOLÒ AMELII

*Viaggio al centro delle cose.
Forme, luoghi ed esperienze della metropoli moderna
come principio stilistico
in Manhattan Transfer di John Dos Passos*

*1. Le manifestazioni della metropoli come principio stilistico
e compositivo*

Il concetto di “spazio letterario” non ha mai avuto una designazione univoca e ben delineata all’interno dei vari indirizzi di studio ed analisi che si sono sviluppati e succeduti nella teoria della letteratura del XX secolo. L’espressione ha mutato di senso numerose volte, anche in base alle teorie più in voga in determinati periodi storici, assumendo spesso significati tra loro assai differenti e incompatibili. A partire dagli anni Novanta è esploso un rinnovato interesse multidisciplinare per la dimensione spaziale, indagata secondo metodologie, interessi e finalità diverse da geografi, sociologi, filosofi, semiologi, urbanisti.

Il tema della spazialità nella letteratura “ricompare negli orizzonti di studio soprattutto in conseguenza delle riflessioni sollevate dai ‘teorici’ dello *Spatial Turn*, principalmente

Jameson, Soja, Cosgrove" (Sorrentino 2011: 10), all'interno di un'estesa apertura interdisciplinare, in cui la teoria letteraria si dirama sino a scavallare in campi del sapere contigui.

In un contesto critico-teorico che si rinnova perciò con grande fermento, esplorando nuove dinamiche dialettiche anche nel rapporto tra letteratura e urbanistica, parallelamente alla proliferazione di istanze narrative contemporanee che mirano a fare della città il loro nucleo poetico, è necessario però, per istituire le giuste genealogie ed eredità, tornare ad illuminare, con strumenti interpretativi rinnovati, l'evidente cambio di paradigma ontologico ed epistemologico che investe nel primo Novecento sia la città sia le forme narrative che tentano di riproporle fedelmente in un quadro romanzesco.

Manhattan Transfer, *Berlin Alexanderplatz* e in una certa misura anche *Ulysses* di Joyce, romanzi non più "sulla" città, come i loro antecedenti ottocenteschi, ma romanzi-città, che tentano di restituire la realtà nella sua totalità multiprospettica, consentono di indagare per la prima volta la spazialità con un approccio diversificato, consapevole che "lo spazio rappresentato nei testi può, se opportunamente tratto, fare emergere un linguaggio spaziale che articola gli altri livelli di senso del testo" (Cavicchioli 1996: 4).

Assecondando questa prospettiva ermeneutica, ciò che ci preme indagare e verificare qui, attraverso una *close reading* tematica e stilistica che si avvale anche degli imprescindibili concetti sociologici introdotti da Simmel nel suo *Le metropoli e la vita dello spirito* (ed. 2012), sono le possibilità sperimentali che un romanzo come *Manhattan Transfer* ha di adattare la propria forma letteraria al soggetto che vuole rielaborare finzionalmente, prestando molta attenzione alle modalità percettive e performative attraverso cui il testo della città interagisce con il testo narrativo e con le sue strutture compositive interne (formali, strutturali, estetiche).

Al contempo, è nostro interesse analizzare come lo spazio urbano articolato nel testo narrativo, dunque divenuto finzione, rielaborato artisticamente, veicoli il proprio portato di significazione, anche psicologico e valoriale, e impatti sugli sviluppi della storia narrata e come a sua volta subisca un processo di risemantizzazione, di attribuzione e ricezione di nuovo senso e nuovo valore da parte degli attanti finzionali, quindi dei personaggi della narrazione.

Manhattan Transfer di John Dos Passos, romanzo in cui la città di New York assume a protagonista assoluta e catalizzatrice tirannica dei destini dei personaggi finzionali, si presta paradigmaticamente ad un'operazione critica basata su tali premesse non solo perché è un fulgido esempio di ciò che la critica anglo-americana ha definito canonicamente "city novel" (Gelfant 1954: 36), ma anche perché è un testo che rappresenta esemplarmente l'apertura modernista a istanze, espedienti, formule sperimentali permeate da altre esperienze artistiche, in primis dal cinema (D. W. Griffith, Ejzenštejn, Vertov) e dall'arte avanguardista, che vengono poi riconfigurate compiutamente entro le maglie del genere narrativo.

Dos Passos modella stilisticamente il proprio romanzo per farlo coincidere globalmente con la percezione urbana del moderno, plasmando una poetica compositiva che si identifica a pieno con la struttura della grande città (Pala 2004: 21) e ne simula l'immanente fenomenologia, fornendo dunque, anche grazie a una catena policronotopica (Keunen 2001: 421) che permette di qualificare il tempo attraverso lo spazio, "a vision of the American city for American modernism" (Harding 2003: 67). Non solo come tema, ma dunque anche e soprattutto come forma e come lingua, la metropoli diviene principio narrativo ed estetico, soggetto preferenziale del testo e al contempo metodo di costruzione romanzesca. Del resto, scrive Pala:

L'arte moderna si differenzia dal naturalismo ottocentesco in quanto riconosce che uno stile dal quale traspaia senza mediazioni il senso dell'esistenza contemporanea sia molto più profondamente vero, perché non solo *ha* verità (Wahrheit) ma è verità esso stesso (2004: 22).

Pur iscrivendosi nel solco dei romanzi di Dreiser e Upton Sinclair, che fondono sociologia urbana e realismo con l'intento di denunciare le ingiustizie e le problematiche socio-economiche connesse all'espansione fuori controllo delle metropoli, alla massificazione incipiente, all'artificiosità del "sogno americano", Dos Passos ne devia la traiettoria, innestando sul germe fondativo del romanzo metropolitano uno sperimentalismo stilistico che lo avvicina maggiormente al modernismo e alle avanguardie europee, modelli costitutivi per lo sviluppo del suo lavoro tra gli anni '20 e gli anni '40.

Costruito come un patchwork disomogeneo e impressionista di linee narrative non sempre destinate a incontrarsi, che coinvolgono più di trenta differenti personaggi, alcuni votati ad emergere – Ellen Thatcher, Jimmy Herf, George Baldwin –, altri a rimanere comprimari, *Manhattan Transfer* condensa nel proprio orizzonte narrativo una New York al contempo mitizzata, erede della cosmogonia whitmaniana, connotata (come vedremo in seguito, gli accostamenti metaforici che paragonano New York alle antiche città bibliche sono numerosi) e storicizzata, applicando una sistematica decostruzione degli assi portanti sociali, economici, politici e relazionali che condizionano coercitivamente l'esistenza schizofrenica dei suoi abitanti.

Manhattan Transfer, così come i precedenti *One Man's Initiation* (1917) e *Three Soldiers* (1921), è animato sotterraneamente, infatti, da una "romantic sort of socialism" (Wade 1937: 351), da una seduzione marxista mai del tutto elaborata che Piero Gelli collega a una certa fascinazione per l'"unanimismo socialisteggianti" di Jules Romains e l'"individualismo libertario" (2012: 9)

di Pio Baroja. Rispetto a questi lavori, risalenti alla prima maturità artistica, i successivi romanzi di Dos Passos, a partire dalla trilogia *District of Columbia – The Adventures of a Young Man* (1939), *Number One* (1943), *The Great Design* (1949) – saranno invece caratterizzati da una politicizzazione maggiormente esplicita, che si accompagnerà a un radicale cambiamento di prospettiva politica, per cui dal radicalismo “chic” della gioventù (Gelli 2012: 7) lo scrittore stanutitense si attesterà negli anni su posizioni conservatrici sempre più accentuate, sino a sostenere apertamente negli anni Sessanta la candidatura presidenziale di Barry Goldwater, esponente dell’ala più a destra del Partito Repubblicano.

L’operazione romanzescamente sperimentale che Dos Passos porta avanti in *Manhattan Transfer* non è perciò un tentativo di tradire il realismo, ma anzi di rivitalizzarne gli assunti metodologici e performativi per adeguarlo alle stringenti necessità di rappresentazione della nuova proliferazione metropolitana e del rinnovato ecosistema cittadino. L’impossibilità di restituire fattualmente il panorama storico-antropologico e socio-culturale di New York e i cambiamenti radicali che ne modificano la morfologia interna e le dinamiche soggiacenti nel periodo intercorso tra la fine dell’Ottocento e la metà degli anni Venti, spinge Dos Passos a optare per un “tipo di prosa orientata secondo un diagramma dinamico che riflette una composizione cubista” (Pala 2004: 169), calata dentro un’ottica collettivista e agglutinante.

Dos Passos seleziona esponenti tipizzati appartenenti a differenti classi sociali e ad antitetiche categorie professionali, che rappresentano metonimicamente la vastissima ed eterogenea umanità che affolla le strade di New York, e li pone come vettori finzionali all’interno dello spazio urbano, tratteggiando frammentariamente la loro evoluzione narrativa mediante estemporanea drammatizzazione dei momenti salienti, delle

svolte decisive che ne segnano irreversibilmente il tracciato esistenziale e l'apparente maturazione.

I personaggi di *Manhattan Transfer* – “sensory presences inseparable from the flow of objective phenomena” (Lowry 1969: 1630) – sono agiti dalla città, succubi del suo discorso auto-promozionale, e si muovono attraverso le sue strade brulicanti di folla incapaci di elaborare interiormente la totalità sensoriale che li circonda, di concettualizzare la propria esperienza, rimanendo dunque scissi, incompleti, depotenziati. Tra uomo e ambiente si verifica una compenetrazione che vede pendere verso il secondo termine lo scettro decisionale, secondo un'orbita però non deterministica, ma anzi tensionale, deflagrante, che conduce irrimediabilmente alla costituzione di un *continuum* organico in cui il sapere oggettivato della società moderna “sovrasta le capacità di elaborazione di ogni singolo individuo” (Jedlowski 2012: 24).

Dos Passos, il cui fine poetico è quello di produrre “an active reconstruction of reality” (Lowry 1969: 1630), che sappia illuminare l'ethos della modernizzazione incipiente, converte Manhattan nel laboratorio perfetto dove esplorare “the degenerative effect of modern urban existence on individual subjects” (Nazare 2001: 42). L'unica coscienza possibile è allora quella che si produce dal conflitto costante tra individuo e collettività, tra psicologia del singolo e processo sociale, il cui risultato è un ripetuto sfasamento tra la propria personalità e la personalità della massa, un'antinomia del desiderio che spersonalizza l'uomo sull'altare del grande sogno condiviso, dell'euforia e della vertigine. Si produce in tal modo non solo una percezione priva d'appercezione, sprovvista di autoconsapevolezza del sé, ma anche “un'atrofia della sensibilità e della capacità di percepire le differenze qualitative tra i fenomeni e di elaborarle” (Jedlowski 2012: 26).

La metropoli, fungendo da agente calamitico che impone le proprie ragioni su quelle dei personaggi, decide l'andamento

del loro percorso, le salite e le discese, innescando un processo di estraniamento a cui è possibile rispondere o sottomettendosi indifferenti al sistema che tutto governa e trascende o fuggendo, rigettando quella parte di sé oramai compromessa. New York diviene in tal modo una seconda pelle, una verità incontrovertibile e inglobante, “un luogo da cui si è abitati come un vuoto” (Amoruso 1998: 160).

Preda ormai del capitale finanziario ubiquo e senza volto, che si oggettivizza nelle verticalità accecanti rappresentate dai grattacieli, delle manifestazioni più caratterizzanti dell'*American way of life* – pubblicità, traffico, spettacolo – New York incombe sui suoi cittadini, influenzandone le scelte, le impressioni, le percezioni soggettive, di fatto annullando il confine tra privato e pubblico, tra “status” ed essenza, rovesciando osmoticamente in essi le contraddizioni strutturali che ne minano al fondo il tessuto urbano, proiettando su di essi le ombre con cui puntella alacramente il proprio mito, altra merce da vendere e propagandare.

Apprendo il testo alle propaggini peculiari del palinsesto metropolitano – titoli di giornale, stralci di conversazione, inserzioni pubblicitarie – Dos Passos rifica romanzescamente la polisemia e il polimorfismo che caratterizzano l'esperienza quotidiana dello spazio urbano per costituire, secondo un processo di selezione, proposizione simultanea, montaggio e valorizzazione percettiva e sensoriale, “a synoptic view of the city” (Gelfant 1954: 44). L'obiettivo è quello di restituire il senso di incessante mobilità, la rapidità di transizione, l'atomizzazione della società, la complessità frenetica dei processi in atto che fanno di New York un'utopia distopica, una paradossale incubatrice di successo e fallimento, teatro di un'incessante lotta per la sopravvivenza, per il potere e per l'ascesa sociale che ne è *conditio sine qua non*, “the awesome arena of vast Social Darwinian forces” (Splinder 1981: 396).

Lo scrittore statunitense si pone un interrogativo poetico sulla rappresentabilità della metropoli moderna e tenta di rispondervi applicando tecniche compositive e linguistiche proprie dell'estetica modernista – l'influenza esercitata sulla struttura del romanzo dalle opere di Joyce, Eliot, Gertrude Stein, Cendrars è stata ampiamente segnalata dai critici: si vedano, tra gli altri, Wade (1937), Colley (1978), Lowry (1974), Dow (1996), Pizer (2012) –, in grado di introiettare nel testo un campionario altamente significativo dell'esperienza percettiva, sensoriale, cacofonica che si produce quotidianamente negli spazi di Manhattan.

Rendere il romanzo una cronaca simultanea (Gretchen 1986: 189) di persone, oggetti, architetture che confluiscono compenetrandosi entro lo stesso magma, provocando il livellamento di ogni specificazione umana, vuole dire innanzitutto registrare l'impatto che la città e le sue forme concrete hanno sull'agglomerato di entità monadiche che vi entra in attrito, condizionandone alla base l'evoluzione e l'andamento. Con uno stile cinematografico e di matrice fortemente visuale, che alterna con una certa frequenza primi piani d'osservazione e panoramiche dall'alto, inserendo altresì nei passaggi chiave una focalizzazione interna che filtra il paesaggio urbano attraverso lo sguardo dei personaggi, Dos Passos cerca di rendere leggibile nel testo, anche cromaticamente, il processo di sovrapercezione visiva e di contiguità spaziale che si esperisce camminando per le strade affollate e rumorose della New York di inizio secolo.

All'interno di una successione ad alta densità e compressione di immagini, espressioni, iscrizioni, informazioni, colori, i fenomeni della città "are multiplied into a host of separate details, a myriad of things to be seen and experienced", ma la totalità dell'esperienza metropolitana è talmente estesa e moltiplicativa da rendere fallace in partenza ogni pretesa di poterla cogliere interamente. Da qui origina la necessità paradossale di

scrivere “a novel of saturation which is also a novel of selected incident”, secondo una procedura “suggestive rather than exhaustive” (Lowry 1969: 1632).

La simultaneità, la velocità, il caos e la giustapposizione casuale del divenire cittadino, strettamente legato al discorso che la città genera incessantemente, entrano nel testo mediante un principio compositivo internamente dialettico e stratificato, che consta nella rappresentazione espressionistica del colore, nei brevi monologhi interiori, nel montaggio e nel collage. La registrazione espressionistica dei colori, coniugandosi a una resa spesso geometrica e meccanizzata delle forme urbane (che molto deve a Fernand Léger), è utile a tratteggiare prospettive distorte, destabilizzanti, allucinate, e a incrementare “the sense of space and masses moving in diverse directions” (Knox 1964: 26).

Il collage permette a Dos Passos di aprire la lingua del testo (come se esso divenisse ora un reportage a presa diretta) alla discorsività rapidissima, eterogenea e assordante che si sviluppa all’interno della metropoli attraverso l’inserimento sistematico di slogan, réclame, sigle e refrain pubblicitari, manifesti degli spettacoli teatrali, titoli di giornali, canzoni popolari, dialoghi della massa, che si mescolano senza soluzione di continuità alla narrazione vera e propria, a volte prevalendo sulla stessa. Così come lo spazio vitale è costantemente minacciato e invaso dallo spazio metropolitano, così lo spazio del testo è contaminato dal testo della città.

Ne consegue non solo un fraseggio concitato, spezzato, nervoso, un andamento descrittivo di natura impressionistica che indugia sulla superficie delle cose, dei volti e dei corpi, traendone effetti scenografici e psicologici, ma anche “un ritmo di racconto contratto e sincopato che si adegua splendidamente alla cacofonia della metropoli” (Tedeschini-Lalli 1968: 41).

Il montaggio è, invece, un espediente tecnico che Dos Passos mutua principalmente, almeno per quanto riguarda la stesura

di *Manhattan Transfer*, dal cubismo sintetico e dal cinema di D. W. Griffith (Pizer 2012: 57), in special modo da *The Birth of a Nation* (1915), come ribadito anni dopo dallo stesso autore (Plimpton 1976: 80). L'influenza della tecnica del montaggio introdotta Ėjzenštejn è invece successiva, dal momento che le pellicole del regista russo hanno varcato per la prima volta i confini dell'URSS solo nel 1926, un anno dopo la pubblicazione del romanzo.

Il montaggio, così come sperimentato da Griffith nei suoi lavori, è un metodo di elaborazione formale al contempo decostruttivo e costruttivo, perfetto per restituire sulla pagina "the immense variety yet essentially similar nature of life in a twentieth-century metropolis" (Pizer 2012: 57), e si rivela essere il presupposto cardinale dell'impalcatura romanzesca, la chiave strutturale e organizzativa per tenere insieme le numerose e frammentarie saghe metropolitane che si susseguono convulsamente.

Le microsezioni che compongono l'esteso quadro narrativo – inciso reiteratamente da ellissi, cesure, salti temporali –, collaborano a formare "dynamically emerging patterns of meaning" (Lowry 1969: 1633), campi significativi di forze e tensioni che, entrando in contraddizione, non solo gettano luce sulle emozioni e sugli stati d'animo dei personaggi, ma ne indirizzano sotterraneamente le traiettorie e le svolte nel dipanarsi dell'arco narrativo. Il montaggio funge dunque da dispositivo funzionale ed espressivo atto a drammatizzare per contrasto le vicende narrate, a farle significare secondo un dialogo al contempo differenziale e agglomerante.

Come fossero parti disomogenee ma complementari della stessa città, le brevi sezioni narrative di *Manhattan Transfer* lavorano in maniera interdipendente per produrre architettonicamente "patterns which 'redeem' reality by giving it a new aesthetic interest and new, previously unsuspected meanings"

(Lowry 1969: 1636). Ecco perché l'accostamento apparentemente illogico che approssima in maniera altalenante le vicende dei caratteri minori a quelle dei caratteri maggiori è, al contrario, frutto di una precisa scelta compositiva, di un principio creativo che consente di trovare in controluce proprio nel destino dei caratteri minori echi, rimandi, contiguità col destino dei caratteri maggiori.

In un universo romanzesco bloccato e alienato, in cui è bandito ogni psicologismo onnisciente di eredità ottocentesca, le microsezioni che a un primo sguardo potrebbe apparire inutili "become a way of explaining the motives and decisions of major figures who are given almost no moments of introspection or dramatic self-revelation" (Hughson 1976: 188).

2. Rielaborare narrativamente il reale

La metropoli innesca una forzosa esternalizzazione dell'io per cui l'esperienza di autoconsapevolezza si atomizza e si disgrega dentro uno scambio multilaterale con l'ambiente circostante. Ecco due passaggi che ben illustrano questo processo:

Declaration of war...rumble of drums...beefeaters march in red after the flashing baton of a drummajor in a hat like a longhaired muff, silver knob spins flashing grump, grump, grump...in the face of revolution mondiale. [...] Extra, extra, extra. Santa Claus shoots daughter he has tried to attack. SLAYS SELF WITH SHOTGUN...[...] Workers of the world, unite. Vive le sang, vive le sang. "Golly I'm wet", Jimmy Herf said aloud. As far as he could see the street stretched empty in the rain between ranks of dead windows stud-ded here and there with violet knobs of arclight (Dos Passos 1925: 236, d'ora innanzi MT).

I may be down on my luck, but I'm not all ham inside the way he is...Cancer he said. She looked up and down the car

at the joggling faces opposite her. Of all those people one of them must have it. FOUR OUT OF EVERY FIVE GET... Silly, that's not cancer. EX-LAX, NUJOL, O'SULLIVAN'S... She put her hand to her throat. Her throat was terribly swollen, her throat throbbed feverishly. Maybe it was worse. It is something alive that grows in flesh, eats all your life, leaves you horrible, rotten...The people opposite stared straight ahead of them, young men and young women, middleaged people, green faces in the dingy light, under the sourcolor-ed advertisements. FOUR OUT OF EVERY FIVE...A train load of joggling corpses, nodding and swaying as the express roared shrilly towards Ninetysixth Street (MT: 293-94).

Il romanziere non è allora più in grado di tenere salde le redini della psicologia dei suoi personaggi, può solo registrare le loro azioni una volta calate nel contesto sociale e negli spazi urbani e sondare con estrema attenzione, assottigliando al massimo il filtro romanzesco e integrandolo a quello sociologico, la relazione simultanea e reciprocamente configurante che intercorre tra individuo e massa.

Questa dinamica è interpretabile mediante le nozioni simeliane di "reciprocità", per cui "ogni fenomeno è connesso con innumerevoli altri in un'infinita rete di causazioni, ma ciascuno retroagisce anche su quelli che [...] appaiono esserne causa", e di "sociazione", il processo "attraverso cui una forma di azioni reciproche si consolida nel tempo" (Jedlowski 2012: 13). La proliferazione di caratteri marginali, dunque, permette di dislocare secondo uno spettro più ampio punti di vista inediti, che possono dischiudere "unexplored aspects of the theme" (Lowry 1969: 1631), suggerendo "the social diversity of the city as well as its glaring inequalities" (Brosseau 1995: 97).

La costruzione solo illusoriamente episodica dei blocchi narrativi rivela sottotraccia un nuovo modello di impostazione diegetica, in cui solo la somma dei frammenti di un determinato

capitolo permette di intuire alla base un senso unificante. Parallelamente a questa estensione orizzontale del testo, che ingloba a sé personaggi e sequenze come fossero isole di uno stesso arcipelago, se ne produce una verticalizzante, concretizzantesi nei riferimenti biblici e mitologici assai frequenti, che aprono a un ulteriore livello connotativo e allegorico mediante il quale allargare il campo di significazione e dialettizzare ulteriormente, riproponendo in una dimensione più elevata la dicotomia strada-grattacielo, il portato valoriale dell'opera.

I brevi poemetti in prosa che introducono i capitoli del libro, caratterizzati da una lingua altamente figurativa e lirizzante, da un'intensificazione della tecnica di giustapposizione di dati sensoriali e percettivi – risultato di una ripresa visiva in stile *camera eye* – sono finestre aperte su una New York trasfigurata, in grado di evocare “the apocalyptic overtones of the rest of the novel” (Nazare 2001: 42) e di catturare “the symbolical and axiological dimension of the novel” (Brosseau 1995: 103).

In questa prospettiva i titoli dei diciotto capitoli, che rimandano agli aspetti meccanici e dominanti della metropoli e alle sue metaforizzazioni bibliche – *Dollari*, *Rullo Compressore*, *La città gaudente che si sentiva sicura*, *Oracolo su Ninive*, solo per citarne alcuni – agiscono simbolicamente come indirizzo preliminare del tono, dell'atmosfera, del campo semantico che soggiace ai blocchi narrativi seguenti, “like movie subtitles” (Gretchen 1986: 187). Essi forniscono un reagente che permette di generare senso a partire dal contrappunto programmatico che viene a innescarsi non solo tra le microsezioni e il titolo del capitolo a cui afferiscono, ma tra i titoli stessi dei capitoli, sintomatici dell'orbita narrativa che intende scandagliare a mo' di carotaggio gli aspetti più caratterizzanti della società capitalistica e delle sue declinazioni metropolitane.

Procedendo per accumulazione selettiva, drammatizzazione scenografica e orchestrazione intima delle parti costitutive

del discorso romanzesco, Dos Passos rielabora narrativamente il reale, vivisezionandolo per ricavarvi le costanti peculiari, i fenomeni onnipervasivi, gli elementi specifici che contribuiscono a formare lo *Zeitgeist* della New York dei primi vent'anni del Novecento.

Data l'accortezza e la sistematicità con cui Dos Passos rielabora e risemantizza narrativamente gli spazi urbani e i suoi significanti, restituendoli nella loro ambiguità costitutiva sia a livello tematico che a livello formale, è necessario interrogarsi ora sul ruolo occupato dal tempo e sul trattamento degli aspetti diacronici entro le fila della messinscena romanzesca.

Nonostante le vicende del romanzo occupino complessivamente un lasso di tempo esteso – dal 1892 al 1920 –, il tempo storico è relegato in posizione secondaria rispetto al tempo psichico della metropoli, che equivale a un tempo iper-presentizzato e impersonale, paradossalmente bloccato, nella sua pur incessante mobilità, in un eterno ripetersi del quotidiano. L'apparente stasi del moto frenetico di New York deriva dal suo "poter essere sempre coniugabile al presente" (Amoruso 1998: 161), entro una dimensione di progressione trascendente che pare riesca a fare a meno della diacronia.

La linearità cronologica lascia il posto alle sincronie coercitive della città e ai suoi ritmi disumani. Il tempo dei grandi avvenimenti è costretto sullo sfondo dall'universo metropolitano, che forgia il proprio tempo specifico e lo impone ai suoi abitanti, ed emerge solamente attraverso rapsodici riferimenti nei ritagli di giornale, stralci di documenti, parole di una conversazione fortuita.

La spazializzazione del tempo porta a uno sfaldamento della Storia, che in *Manhattan Transfer* "no longer has a center or a teleological direction" (Keunen 2001: 427) e per questo soccombe alle storie dei singoli. Come spiega bene Baudrillard:

[L'America] Non avendo conosciuto l'accumulazione primitiva del tempo, vive in una perenne attualità. Non avendo conosciuto l'accumulazione lenta e secolare del principio di verità, vive nella simulazione perpetua, nella perenne attualità dei segni (ed. 2016: 88).

I marcatori cronologici, rari e disseminati marginalmente lungo l'arco del testo, agiscono sottopelle, accompagnati da indizi ancor più indiretti, come le trasformazioni morfologiche, architettoniche e socio-economiche che mutano gradualmente il volto della città, l'invecchiamento dei personaggi, l'alternarsi delle stagioni. Tuttavia, questi mutamenti "seem to come from nowhere, or from the city's own inertia [...] over which individuals and communities seem to have little hold: characters witness such changes without really participating" (Brousseau 1995: 103).

La scansione temporale-storica serve quindi a puntellare l'andamento della narrazione, ma acquista significato proprio unicamente nei passaggi cronotopici, quando essa coincide nei suoi apici a una svolta esistenziale decisiva per i personaggi. Lo sfasamento evidente che viene a crearsi tra tempo storico e tempo della metropoli è legato dunque "alla perdita di un rapporto finalistico tra valore degli eventi e dimensione del tempo narrato" (Praloran 2002: 235), non c'è più alcuna visione escatologica all'orizzonte.

Come segnalato ampiamente da Vanderwerken (1977: 253), le associazioni reiterate che Dos Passos istituisce tra New York e le città presenti nell'Antico Testamento – Babilonia, Ninive, Sodoma – rivestono il testo di un tono profetico e apocalittico che sembra recidere alla base ogni speranzosa ed ecumenica palingenesi o ipotetico intervento di una divina provvidenza. Non solo, il sottotesto biblico che soggiace a gran parte del testo permette di veicolare indirettamente la visione critica che Dos Passos ha della società americana dei primi decenni del XX

secolo, introducendo attraverso parallelismi alleogrico-metaforici “the theme of urban corruption, ultimate judgment, and destruction that permeate the novel” (Goldsmith 1991: 30).

Il tempo del progresso rivela infine solo sé stesso, non ambisce a nient'altro che alla propria realizzazione presente. La New York che si affaccia sulla soglia del Novecento, strutturandosi organicamente come una novella Torre di Babele, “has created its own confusion of language by turning its ‘old words’ inside out. ‘Life, liberty and the pursuit of happiness’ have been corrupted into success, fame and the pursuit of the big money” (Vanderwerken 1977: 255).

3. *Dentro/fuori*

Dopo aver indagato le modalità strutturali, le tecniche formali e gli espedienti retorici attraverso cui in *Manhattan Transfer* Dos Passos tenta di riproporre e simulare, spingendo all'estremo i limiti narrativi e linguistici, l'intera esperienza sensoriale, percettiva, cacofonica della geografia urbana e delle dinamiche relazionali e collettive che vi si producono all'interno, procederemo ora, soffermandoci sulle parabole narrative dei due protagonisti, ad una disamina articolata e dettagliata della funzione diegetica dello spazio metropolitano all'interno del romanzo, nel tentativo di far emergere il dialogo sostanziale che intercorre tra la raffigurazione attiva e partecipativa della città e lo svolgimento dell'intreccio, determinando la soggettività dei personaggi e condizionando il loro sviluppo narrativo.

Il romanzo si apre con la nascita di Ellen Thatcher, una delle poche figure che potremmo considerare, nella folta schiera di personaggi che affolla il romanzo, “vincente”. La sua storia, che occupa 32 microsezioni spalmate in 16 capitoli su 18, rappresenta “an urban ‘success’ story” (Brevda 1996: 81) ed esemplifica perfettamente le modalità attraverso cui la città, assecondando un moto progressivo e incessante, proietta sé stessa, i propri

idoli e simulacri sul sé dei suoi abitanti, svuotandoli a poco a poco della loro umanità e privandoli della loro personalità.

Cresciuta in un ambiente agiato, Ellen diviene una star di Broadway in giovane età e successivamente, terminata la Prima guerra mondiale, trova lavoro come *editor* di un *magazine* assai in voga, *Manners*. La sua è perciò un'ascesa che passa attraverso diverse fasi, tappe graduali di un processo di "urbanizzazione" del proprio essere per cui il "centro delle cose" si tramuta in luogo sacro, costituendo il baricentro della propria identità artefatta.

Non è un caso allora che in uno degli episodi centrali del romanzo Ellen si trovi proprio a *Manhattan Transfer*, stazione ferroviaria situata in New Jersey, insieme al suo novello sposo, John Oglethorpe, a cui si è unita in matrimonio ad appena diciott'anni solamente per progredire nella sua carriera da attrice, in attesa di partire per la luna di miele da trascorrere ad Atlantic City.

Manhattan Transfer in quanto snodo ferroviario percorso costantemente da treni in partenza e treni in arrivo, teatro di corse e fughe, salite e discese, abbandoni e ricongiunzioni, oltre a prestarsi significativamente come titolo del romanzo, assurge qui a *myse en abyme* dell'intera opera, condensando nei propri ritmi accelerati e frenetici un correlativo oggettivo dei moti di velocizzazione estrema che caratterizzano la quotidianità della metropoli, la sua temporalità insostenibile.

"They had to change at Manhattan Transfer" (MT: 115) costituisce perciò una frase cardine nel quadro globale delle vicende narrate, "which doubles not only as a descriptive of the character's travel itinerary but as a prescriptive for dealing with modernization" (Nazare 2001: 38). Ellen consuma i segni della città, li introietta nel flusso febbrile della propria personalità depersonalizzata (segnale indicativo è il ripetuto cambio di nome – Ellie, Elaine, Helena – che certifica di volta in volta le svolte occorse nella sua esistenza privata e pubblica, passaggi di stato

che hanno significato il necessario mutamento-camuffamento del proprio sé) per essere infine da essi consumata.

Prestandosi deliberatamente a una costruzione coercitiva del proprio carattere, adeguando i propri comportamenti alle situazioni che la vedono coinvolta e alle persone che la circondano, Ellen tende a riconoscersi solamente nelle spire dell'iniqua dialettica che porta avanti con la metropoli. New York le dona il successo, la fama, l'adulazione, il riconoscimento trasversale, ma in cambio pretende di impossessarsi di lei, di irretirla nei suoi meccanismi pubblicitari e merceologici. In quest'economia del desiderio la soggettività di Ellen è costantemente presa in ostaggio dalla superficie fenomenologica dell'esperienza urbana.

La materialità e la sensorialità sprigionata dalle cose, dagli eventi, dalle persone, da cui Ellen non può e non vuole esimersi, rendono la metropoli una presenza più che attiva, aggressiva, un organismo che la minaccia ripetutamente attraverso gli eccitamenti percettivi che si producono passeggiando tra le sue strade:

Sunlight dripped in her face through the little holes in the brim of her straw hat. [...] In the *heavy* heat streets, stores, people in Sunday clothes, strawhats, sunshades, surface-cars, taxis, broke and crinkled brightly about her *grazing* her with sharp *cutting glints* as if she were walking through *piles of metalshavings*. She was groping continually through a tangle of *gritty sawedged brittle noise* (MT: 136, corsivi miei).

D'altronde, la strada è l'elemento cronotopico che prelude all'imprevisto della moltitudine, ai rischi dell'ignoto, apertura che si oppone antitetivamente alla stanza chiusa, allo "spazio classico del teatro e del romanzo, con il suo gruppo di personaggi fissi e collegati fra loro, e la sua trama unitaria dallo sviluppo lineare" (Fisher 2002: 608).

Ogni qualvolta Ellen esperisce le forme più caratterizzanti della modernità urbana si innesca un effetto transitivo per lei inconsapevole tramite cui le propaggini significative della metropoli divengono funzioni mediatrici nelle relazioni tra lei e gli altri. Ellen adotta con estrema facilità i significanti propri del consumismo e della pubblicità per integrare parte di un senso esistenziale altrimenti perduto.

Eppure, nonostante si sottoponga a questa reiterata assimilazione tra sé e la città, che le promette una pienezza illusoria, trasmutandosi in *"a product of the city signs that circulate around her"* (Geyh 2006: 434), Ellen rimane incapace di stabilire legami sentimentali stabili e soddisfacenti con i propri partner poiché la sua volontà si colloca sempre al di fuori del suo io individuale.

All'interno di questo processo sequenziale di paralisi spirituale e di meccanizzazione psicologica, Ellen diventa parte integrante di quella cultura materiale che va affermandosi nell'America dei primi decenni del Novecento, presentandosi come *"a new kind of modern star: the mass media celebrity"* (Breda 1996: 85). Il suo successo a Broadway deriva preminentemente dalla sua capacità di *"dare al pubblico quello che vuole"* (Dos Passos 2012: 246), personificare i loro desideri repressi e inconfessabili.

Più di chiunque altro, Ellen è in grado di incarnare fisicamente la costruzione mediatica, autoreferenziale e performativa che la società dello spettacolo e della performance mette in piedi tra Broadway e Times Square.

Se New York è una città che ricorda il Panopticon di Bentham, come suggerito da Paul Petrovic (2009: 153), dove ogni persona è sotto gli occhi di tutti ed è impossibile, in primis per le donne, sfuggire allo sguardo indagatorio della folla, Ellen, come gli altri personaggi femminili del romanzo, è così, a suo modo, *"a victim of a patriarchal surveillance that turns private suffering into a spectacle for public consumption"* (152).

Tuttavia, anche gli uomini che ne sono attratti non riescono mai a possederla davvero perché Ellen appartiene solamente alla città. Personalità già in carriera, essi vogliono “something more that they believe Ellen represents” (Brevda 1996: 85). Attraverso di lei gli uomini che la corteggiano ambiscono fallacemente a raggiungere finalmente “the center of things” (85), luogo mitologico che si rivela vuoto, irreali, definito da una “metaphysics of absence” (89), spazio di tutti e quindi di nessuno.

Sintomatica della traiettoria deumanizzante che coinvolge Ellen, per cui l'intera vita è il palcoscenico di un teatro, è la progressiva associazione metaforica che la accomuna a oggetti meccanici, inanimati, come le bambole di porcellana. A cena con il secondo marito, Jimmy Herf, si palesa uno dei tanti segnali di questo alienante mutamento antropologico: “He felt paralyzed like in a nightmare; she was a porcelaine figure under a bellglass” (MT: 300).

Tuttavia, il fenomeno per cui Ellen tende a somigliare sempre più a un essere amorfo, straniato, non è solo percepito dall'esterno, mediante il punto di vista di un altro personaggio, ma è anche un'evoluzione interna, consapevolmente autoimposta, una strategia mimetizzante. Ne abbiamo chiara comprensione in un'altra occasione di ritrovo, quando Ellen, dopo essersi lasciata con Jimmy, è a cena con George Baldwin, che le sta per chiedere di sposarlo:

Ellen stayed a long time looking in the mirror, dabbing a little superfluous powder off her face, trying to make up her mind. She kept winding up a hypothetical dollself and setting it in various positions (MT: 374).

Nell'acme finale del percorso di metamorfizzazione, Ellen assurge a simbolo *princeps* della metropoli moderna, il grattacielo. In uno dei brani centrali dello scioglimento conclusivo del romanzo Jimmy Harf vaga per strade di Manhattan dopo

essersi licenziato, al contempo insofferente, disperato ed epifanicamente ricettivo alle manifestazioni invasive della città, ed ha un'improvvisa allucinazione visiva:

All these April nights combing the streets alone a skyscraper has obsessed him, a grooved building jutting up with uncountable bright windows falling onto him of a scudding sky. Typewriters rain continual nickelplated confetti in his hears. Faces of Follies Girls, glorified by Ziegfeld, smile and beckon to him from the windows. Ellie in a gold dress, Ellie made of thin gold foil absolutely lifelike beckoning from every window (MT: 365).

La natura lascia il posto alla rappresentazione, l'esperienza reale al sogno e alla finzione, l'identità alla maschera, la specificità alla tipizzazione.

Se Ellen Thatcher rappresenta l'accettazione acritica che diviene fusione totalizzante con il sistema capitalistico, consumistico, i suoi valori e le sue reificazioni metropolitane, proprio Jimmy Herf, al contrario, simboleggia il tentativo di non rimanere succube degli stilemi della nascente *American way of life* e della città che ne è il fulcro pulsante, New York.

Jimmy Herf è, inoltre, il solo personaggio "a cui sia concesso, oltre che vivere, agire e parlare [...] anche di riflettere", tanto che le sue riflessioni si rivelano infine essere "l'unica parte 'commentaria' dell'intero libro" (Tedeschini-Lalli 1968: 38).

La storia di Jimmy Herf, spalmata in 28 microsezioni presentati in 14 capitoli su 18, inizia con un arrivo al molo, un ritorno dall'Europa. Jimmy non ha padre, vive con sua madre al Fifth Avenue Hotel e trascorre la sua infanzia in un pressoché continuato isolamento, all'interno di una di gabbia dorata in cui il suo più grande passatempo è leggere a caso parole dell'enciclopedia, immaginarsi un mondo altro, tutto suo, perché quello in cui vive gli è totalmente estraneo.

Già da piccolo Jimmy è costretto a vivere una dislocazione permanente, un senso naturale di disappartenenza e instabilità che è però obbligato a combattere forzosamente perché solo rimanendo ben saldo al terreno e conservando spirito patriottico può servire la società, rispondere a ciò che essa si aspetta da lui e interpretare al meglio il ruolo dagli altri assegnatogli: l'uomo di successo.

La morte della madre, all'inizio del quinto capitolo, "marks the final dissolution of the home, of its tenuous existence as a sentiment even if not as a physical reality" (Gelfant 1961: 136). Rimasto orfano a sedici anni, Jimmy è un ragazzo che non si riconosce minimamente nelle priorità intorno alle quali la maggior parte delle altre persone modellano le loro esistenze: potere, soldi, elevata posizione sociale.

Unico personaggio capace di capire "that, behind the simple categories of winners and losers, successes and failures, there exists a cruel reality of psychic waste, of emotional agony, phisycal abuse, moral laxity" (Vanderwerken 1977: 257), Jimmy sa cosa non vuole essere – una persona i cui punti cardinali sono quelli elencati da suo zio Jeff: ricchezza, successo, risparmio –, ma non sa ancora cosa vuole essere.

È all'interno del perimetro innescato da questa sfasatura, da quest'aporia costitutiva, che si sviluppa il suo estremo tentativo di resistenza ai tentacoli corrotti della metropoli. Tuttavia, il suo coinvolgimento iniziale nelle spire vorticosi di quel mondo da cui tenta di tenersi a distanza è inevitabile. Come giornalista si posiziona obliquamente nei confronti degli eventi che lo coinvolgono, cercando di rimanere impersonale nel proprio lavoro e di mantenere ben distinta la sfera privata da quella professionale. Ma le forze della città gradualmente lo annichiliscono, l'universo esterno fatto di eventi che si susseguono frenetici, incontri, appuntamenti, corse, comincia a obnubilare quella parte di coscienza critica che era riuscito a salvaguardare a costo di estraniarsi dal circostante.

Il linguaggio dei giornali, il cui lessico è ricercato ad hoc per vendere il massimo numero di copie e plasmare l'immaginario collettivo, corrode il linguaggio reale, ne sovverte la trama e l'ordito, ogni cosa diventa cliché, dramma, farsa, sentimentalismo spicciolo. La realtà perde di spessore e si tramuta in artificio, fantasmagoria abile a fare della verità un mero simulacro, un miraggio. Imbrigliato in una rapida fase di involuzione esistenziale, Jimmy acquista consapevolezza che il suo lavoro lo sta lentamente rendendo simile a un automa grazie ad un sogno chiarificante:

The arm of the lynotype was a woman's hand in a long white glove. Through the clanking from behind amber foots Ellie's voice Don't, don't, don't, you're hurting me so...Mr. Herf, says a man in overalls, you're hurting the machine and we wont able to get out the bullgod edition thank god. The lynotype was a gulping mouth with nickelbright rows of teeth, gulped, crunched. He woke up sitting up in bed (MT: 329, corsivi miei).

Da questo momento Jimmy, nel tentativo di emanciparsi dal giogo vessatorio che alterna schizofrenicamente successo e fallimento, gloria e oblio, si impegna in un logorante sforzo di riappropriazione della propria identità fratturata, la cui prima tappa è separarsi da Ellen, "who is clearly identified with the nonhuman" (Vanderwerken 1977: 262).

Ellen, infatti, appartenendo solo alla città, è un nome a cui corrisponde un referente fluido, adattabile alle circostanze e ai sogni di ognuno. Il passo successivo da compiere nel percorso di liberazione è licenziarsi, riconquistando così la possibilità di vivere da protagonista le proprie esperienze di vita e non da semplice spettatore.

Immaginando di dire addio ai suoi anni migliori – "James Herf young newspaper man of 190 West 12th Street recently lost

his twenties" (MT: 353) –, Jimmy esorcizza la morte di una parte di sé e prende congedo dalla metropoli, non prima però di aver sperimentato direttamente la sua disgregante dimensione babelica, l'incompatibilità ontologica tra le parole vecchie e obliate e le parole nuove e inflazionate, tra la promessa iniziale e il risultato raggiunto, tra i valori di un tempo e le prerogative dell'oggi, tra i significanti e i significati che dovrebbero veicolare:

One of two unalienable alternatives: go away in a dirty soft shirt or stay in a clean Arrow collar. But what's the use of spending your whole life fleeing the City of Destruction? What about your unalienable right, Thirteen Provinces? His mind unreeling phrases, he walks on doggedly. There's nowhere in particular he wants to go (MT: 366).

Durante l'ultima passeggiata Jimmy legge oracolarmente la città – i suoi palazzi, le sue insegne, le sue pubblicità – come concreta e opprimente oggettivazione di un potere incontrastabile, ma è al contempo soverchiato dal discorso che la città produce, "his sense of self seems to disintegrate amid the oversweet flavors of the language all around him" (Geyh 2006: 433).

Jimmy decide allora di abbandonare Manhattan, di scappare dal vortice metropolitano e lasciarsi alle spalle "the 1920 version of the American success myth" (Brevda 1996: 92). L'allontanamento definitivo dal "centro delle cose" per andare "I dunno....Pretty far", verso uno spazio ignoto, deurbanizzato, dove è finalmente possibile "taking pleasure in breathing" (MT: 404), conclude il romanzo con un movimento centrifugo "that reverse the direction of the spatial metaphor of "How do I get to Broadway?" (Brevda 1996: 91), l'interrogativo posto da Bud Korpenning che inaugurava il romanzo sotto una spinta centripeta, rivelando altresì la struttura aperta del romanzo.

Fuggire si rivela essere l'unico atto eroico ancora possibile, l'unica salvezza all'orizzonte per spezzare il dramma

dell'inazione e non ricadere artificiosamente nello stereotipo del borghese sconfitto e decaduto.

Al termine della nostra analisi possiamo, allora, affermare che, nel tentativo di narrativizzare la metropoli e dunque di ri-creare finzionalmente la Manhattan tentacolare di inizio Novecento, Dos Passos è consapevole di dover rinunciare ad una rappresentazione descrittivo-tematica, tipica del romanzo metropolitano ottocentesco e perciò destituita ora di legittimità ed efficienza di fronte agli sviluppi rapidissimi del fenomeno urbano, per operare, invece, in direzione di una costante sperimentazione formale, permeata dalle nuove tecniche compositive introdotte dalle avanguardie artistiche che si vanno affemando tra le due guerre, maggiormente predisposta a veicolare una rielaborazione globale del fenomeno metropolitano in crescente mutazione e capace di aderire alla materia rappresentata rinnovando dall'interno le stesse strutture organizzative del romanzo, spostando in tal modo "il fuoco dell'attenzione dall'oggetto città alla città come soggetto attivo" (Turnaturi 2006: 32).

New York entra perciò in gioco come spazio urbano agente, costantemente riscritto, che impone leggi e discorsi propri, producendo un confronto serrato e vicendevolmente configurante tra la storia propriamente detta (l'intreccio e lo sviluppo dei caratteri) e le manifestazioni significanti della città, incorporate nel romanzo mediante i dispositivi formali indagati nella prima parte del saggio e risemantizzate (o, almeno, rinegoziate) tramite una stringente dialettica romanzesca, esplicantesi nelle reiterate e decisive opposizioni pubblico vs privato, sensazione vs percezione, intenzione vs azione, libertà vs costrizione.

Agendo da polo calamitico e però respingente (almeno per chi non agisce secondo moti di totale adattamento), la New York di Dos Passos, colonizzata, come tutte le grandi metropoli moderniste, dalle pubblicità, dai giornali, dalle réclame, dai volantini, dai cartelloni di spettacoli, si è trasformata da "city

of things” a “city of signs” (Geyh 2006: 413), da città degli individui a città delle masse, a cui si può sopravvivere solamente rinunciando ad opporsi alla forza agglutinante e conformante che tale massificazione urbana comporta, come insegna la parabola esemplare di Ellen. Altrimenti, non resta che fuggire via, come è costretto a fare Jimmy, “sconfitto”, espulso, ma in fondo sereno.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Amoruso, Vito (1998), “Racconto di New York”, *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, ed. P. Amalfitano, Roma, Bulzoni: 157-66.
- Baudrillard, Jean (ed. 2016), *America*, trad. it. a cura di L. Guarino, , Milano, SE.
- Brevda, William (1996), “How Do I Get to Broadway? Reading Dos Passos’s *Manhattan Transfer* Sign”, *Texas Studies in Literature and Language*, 38/1: 79-114.
- Brosseau, Marc (1995), “The city in textual form: *Manhattan Transfer*’s New York”, *Ecumene*, 2/1: 89-114.
- Cavicchioli, Sandra (1996), “Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa”, *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 73/74: 3-43.
- Colley, Iain (1978), *Dos Passos and the Fiction of Despair*, Totowa, Rowman.
- Dos Passos, John (1925), *Manhattan Transfer*, New York-London, Harper & Brothers Publishers; trad. it. a cura di S. Travagli, Milano, Dalai Editore, 2012.
- Dow, William (1996), “John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the ‘Other’ Modernism”, *Twentieth Century Literature*, 42/3: 396-415.
- Fisher, Philip (2002), “Giornale strada racconto. Lo spazio discontinuo dell’*Ulisse*”, *Il romanzo*, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, vol. 2: 599-613.

- Gelfant, Blanche (1954), *The American city novel*, Norman, University of Oklahoma Press.
- (1961), "The Search for Identity in the Novels of John Dos Passos", *PMLA*, 76/1: 133-49.
- Gelli, Piero (2012), "Introduzione", J. Dos Passos, *Manhattan Transfer*, ed. S. Travagli, Milano, Dalai Editore: 7-16.
- Geyh, Paula (2006), "From Cities of Things to Cities of Signs: Urban Spaces and Urban Subjects in *Sister Carrie* and *Manhattan Transfer*", *Twentieth Century Literature*, 52/4: 413-42.
- Goldsmith, Arnold (1991), "The Naturalistic Impressionism of *Manhattan Transfer*", *The Modern American Urban Novel. Nature as "Interior Structure"*, ed. A. Goldsmith, Detroit, Wayne State University Press: 17-38.
- Gretchen, Foster (1986), "John Dos Passos' Use of Film Technique in *Manhattan Transfer* & *The 42nd Parallel*", *Literature/Film Quarterly*, 14/3: 186-94.
- Harding, Desmond (2003), *Writing the city. Urban Visions & Literary Modernism*, London, Routledge.
- Hughson, Lois (1976), "Narration in the Making of *Manhattan Transfer*", *Studies in the Novel*, 8/2: 185-98.
- Jedlowski, Paolo (2012), "Introduzione", G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, ed. P. Jedlowski, Roma, Armando Editore.
- Keunen, Bart (2001), "The Plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel: The Case of *Manhattan Transfer*", *English Studies*, 82/5: 420-36.
- Knox, George (1964), "Dos Passos and Painting", *Texas Studies in Literature and Language*, 6/1: 22-38.
- Lowry, Edward D. (1969), "The Lively Art of *Manhattan Transfer*", *PMLA*, 84/6: 1628-38.
- (1974), "*Manhattan Transfer*: Dos Passos' Wasteland", *Dos Passos: a collection of Critical Essays*, ed. A. Hook, Englewood Cliffs, Prentice Hall: 53-60.

- Nazare, Joe (2001), "Backtrack to the future: John E Stith's/John Dos Passos's *Manhattan Transfer*", *Extrapolation*, 42/1: 37-52.
- Pala, Mauro (2004), *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste*, Cagliari, CUEC.
- Petrovic, Paul (2009), "'To Get to the Center': Recovering the Marginalized Woman in John Dos Passos's *Manhattan Transfer*", *Studies in American Naturalism*, 4/2: 152-72.
- Pizer, Donald (2012), "John Dos Passos in the 1920s: The Development of a Modernist Style", *Mosaic*, 45/4: 51-67.
- Plimpton, George, ed. (1976), , *Writers at Work: "The Paris Review" Interviews*, New York, Viking Press.
- Praloran, Marco (2002), "Il tempo nel romanzo", *Il romanzo*, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, vol. 2: 225-50.
- Simmel, Georg (1903), *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden, Petermann.
- Sorrentino, Flavio (2011), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore.
- Splinder, Michael (1981), "John Dos Passos and the Visual Arts", *Journal of American Studies*, 15/3: 391-405.
- Tedeschini-Lalli, Biancamaria (1968), *Dos Passos*, Firenze, La Nuova Italia.
- Turnaturi, Gabriella (2006), "Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città", *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, eds. G. Marrone, I. Pezzini, Roma, Meltemi: 31-37.
- Vanderwerken, David (1977), "*Manhattan Transfer*: Dos Passos' Babel Story", *American Literature*, 49/2: 253-67.
- Wade, Mason (1937), "Novelist of America: John Dos Passos", *The North American Review*, 244/2: 349-67.

ANNA BELOZOROVICH

*Un corpo plasmabile:
Il ragazzo di guttaperca di Dmitrij Grigorovič
tra trasposizioni e adattamenti*

Из чего только сделаны мальчики?
(Maršak 1955)¹

ГУТТАПЕРЧА, -и, ж. Упругая, похожая на кожу масса из свернувшегося млечного сока нек-рых растений, обладающая высоким электрическим сопротивлением и водонепроницаемостью.
ГУТТАПЕРЧЕВЫЙ, -ая, -ое. 1. см. гуттаперча. 2. Уклончивый, допускающий разные истолкования. Гуттаперчевое решение. Гуттаперчевая резолюция. (Ožegov, Švedova 1992)²

1. Il ragazzo di guttaperca di Dmitrij Grigorovič

Nel 1883, dopo un lungo silenzio letterario durato trent'anni, Dmitrij Grigorovič, già noto al lettore e alla critica russa con *Derevnja* (Campagna, 1846), *Anton-Goremyka* (Anton lo sfortunato, 1847), e *Rybaki* (Pescatori, 1853), e annoverato tra i classici del proprio tempo (Meščerjakov 1976), riprende la penna per dare

vita a un'opera breve ma dotata di grande profondità: il racconto lungo *Guttaperčevyj mal'čik* (*Il ragazzo di guttaperca*). In linea con le opere precedenti, lo sguardo attento dello scrittore è rivolto agli strati meno fortunati della società, ai quali si era interessato sin dai primi esperimenti di scrittura e dalla collaborazione con Nekrasov a *Fiziologija Peterburga* (*Fisiologia di Pietroburgo*, 1845), e che avevano ispirato i suoi più celebri romanzi.

Sebbene l'ingresso di Grigorovič nella cerchia dei suoi illustri contemporanei fosse stato lento e ostacolato dalla padronanza limitata della lingua russa, come egli stesso racconta nelle sue *Memorie letterarie* uscite nel 1893, lo scrittore ebbe un ruolo rilevante nella storia della letteratura russa e ottenne un significativo riconoscimento. Lo testimoniano la pubblicazione della sua opera completa avvenuta quando egli era ancora in vita (cfr. Grigorovič 1896) ma anche l'apprezzamento da parte di importanti voci critiche della sua epoca (cfr. Annenkov 1854), che lo accostarono a Turgenev. Il posto di Grigorovič fu tra gli scrittori di quella grande generazione che fece della Russia una delle patrie del realismo europeo (cfr. Poggioli 1951; Lukács 1964), un realismo interessato soprattutto alla riproduzione e all'interpretazione della vita interiore dell'uomo e meno all'inseguimento della bellezza e dell'emozione estetica (Bertoni 2007: 213-14). Quel movimento seppe in maniera straordinaria mettere in contatto la natura umana e la società e coinvolgere le due in un dialogo intenso, facendo emergere le criticità dell'ultima (Lukács 1964: 126-241). Così, agli scrittori realisti, tra cui Grigorovič, si può riconoscere un merito nelle trasformazioni dell'opinione pubblica che determinarono l'abolizione della servitù della gleba, grazie alle opere che seppero raffigurare in tutta la sua umanità un popolo sino ad allora invisibile (Lo Gatto 1921: 109).

Scritto oltre vent'anni dopo l'abolizione della servitù della gleba, in un periodo in cui la società russa era interessata, tra le

altre cose, ai problemi di diritto di famiglia, *Il ragazzo di guttaperca* si aggiunge a un corpus di opere incentrate sull'“infanzia ferita” (Belozorovitch 2020: 57-59) e riserva uno spazio centrale a figure vulnerabili e lontane dalle istituzioni (64). Il racconto, visto sia come testo “sull’”infanzia sia “per” l’infanzia, godette di una vita lunga nell’universo russo, prestandosi, anche per la sua sensibilità “di classe”, all’inserimento nel canone scolastico dell’Unione Sovietica, che aveva presto riconosciuto il valore didattico della letteratura per bambini e la possibilità di utilizzarla per promuovere una linea ideologica (Husband 2006). Così *Il ragazzo di guttaperca*, più modesto dei suoi celebri contemporanei e meno noto all’estero, riuscì ad attraversare numerosi decenni rimanendo ancorato nell’immaginario del lettore russo, grazie anche alle rivisitazioni di cui fu oggetto.

1.1 *Dalle pagine alla pellicola*

La trama tragica e commovente dell’opera di Grigorovič ebbe fortuna sul grande schermo, affascinato, sin dagli albori, dall’universo circense in cui il racconto è ambientato. Spazio per eccellenza della trasformazione e delle possibilità illimitate, simbolo della transizione e del movimento, il circo ispirò le prime produzioni di un’arte che, come il circo, nasceva itinerante, associata al divertimento fieristico (Belen’kij 2008: 21). Arrivato dapprima come prodotto occidentale ma presto diventato nazionale con la prima pellicola prodotta nel 1908 (Fedorov 2021: 8-9), come in Occidente il cinema russo fu affascinato dal setting circense per la sua fantasia di volo e scoprì rapidamente il potenziale delle trame drammatiche (cfr. Stoddart 2015; Zacharova 2020; Belen’kij 2008: 146-48). Il bambino orfano, sfruttato sull’arena sotto la guida di un acrobata spietato e infine vittima di un incidente mortale davanti agli occhi di un pubblico benestante, venne “adottato” nel 1915 dal regista Kas’janov in *Guttaperčevyj mal’čik, Drama*. La pellicola rappresentò uno dei

primi film realizzati per l'infanzia e riscosse notevole successo nel pubblico (Sobolev 1961: 126). Il libretto originale dell'opera può essere utile, a questo punto, per riassumere la trama del racconto:

“Il ragazzo di guttaperca” (secondo il racconto di Grigorovič).

Dramma dalla vita circense in quattro parti.

Parte 1a: Il luogo perduto.

Parte 2a: Su una strada difficile.

Parte 3a: Sofferenze terribili.

Parte 4a: La morte pone fine a tutto.

Esistono al mondo molti bambini infelici, verso i quali il destino, sin dalla loro nascita, si comporta come una matrigna e i quali conoscono solo il dolore e la sofferenza. Il piccolo Petja era una di queste creature infelici e tutta la sua breve vita fu una catena ininterrotta di privazioni e di sofferenze. Petja nacque in un sottoscala piccolo e sporco e fu la causa involontaria della perdita di lavoro da parte di suo padre, poiché le grida e gli strilli del neonato disturbavano gli inquilini del palazzo altolocato dove questi lavorava. Presto, suo padre fu richiamato al servizio militare e ucciso in battaglia, mentre Anna, la madre di Petja, rimase ad accudire il bambino priva di mezzi.

Venne assunta in una lavanderia e, inoltre, svolse lavori saltuari di casa in casa. Petja subì numerose privazioni perché sua madre non aveva i mezzi per sfamare sé stessa né il bambino. Distrutta dal lavoro, Anna si ammalò gravemente e, dopo un cedimento in strada, muore in ospedale. Dopo la morte della madre, Petja passa di mano in mano, a donne semplici e di cuore che compatiscono il povero orfanello. Infine, grazie all'impegno di una comare della madre, Varvara la lavandaia, finisce in qualità di allievo presso il malvagio acrobata circense Karl Bekker.

Qui, Petja conosce tutta la fatica della scienza circense, la fame e il gelo, e i maltrattamenti continui dell'acrobata

malvagio e arrogante il quale pensa che un'educazione autentica sia fatta di crudeltà indicibili e di botte. Invano i compagni di Bekker lo persuadono ad essere più delicato con il bambino. Le crudeltà di Bekker indignano in maniera particolare il clown Edward, il quale si è legato al piccolo Petja e ha preso ad amarlo con tutta la sua anima solitaria. Per il povero Petja, l'amore del clown è l'unico raggio luminoso nella sua vita sofferente, a maggior ragione perché Edward, avendo pietà del bambino, gli fa dei doni semplici. Ma il crudele Bekker confisca i doni e punisce l'allievo per insubordinazione.

A causa della difficile vita e della cattiva alimentazione, i muscoli di Petja non riescono a rafforzarsi abbastanza per poter affrontare il duro lavoro circense e in un'occasione, durante uno spettacolo, Petja cade da una lunga asta, tenuta in equilibrio sulla spalla di Bekker, sulla quale avrebbe dovuto esibirsi in contorsioni ed esercizi acrobatici. Dopo un volo dall'alto, Petja si schianta di fronte all'orrore del pubblico e, soprattutto, agli occhi dei figli del Conte Z., portati al circo per vedere il numero del "ragazzo di guttaperca", come il povero Petja figurava sul cartellone del circo. I figli del conte vengono riportati, sconvolti, a casa, e i genitori sono molto preoccupati che la loro preferita, la figlia più grande Veročka, possa ammalarsi per le impressioni ricevute, essendo sensibile e molto matura per i suoi anni. Al circo, invece, al termine dello spettacolo, sotto le volte della stalla buia, su un materasso di paglia sporco, accanto al corpo distrutto e avvolto nelle garze del piccolo e povero Petja, piange il clown Edward, l'unico che l'aveva amato, mentre tenta di annegare il dolore nel vino (*Guttaperčevyj mal'čik. Drama*, 1915).³

Il libretto rappresenta una sinossi quasi perfetta del racconto. Sappiamo che Kas'janov aveva introdotto precocemente l'utilizzo dei sottotitoli nelle sue pellicole (Sobolev 1961: 126-27), e dunque possiamo ipotizzare che il testo accompagnasse

la proiezione. Merita una breve osservazione la suddivisione della trama in quattro parti fondamentali, che sembrano voler rintracciare nel racconto le “leggi” che ne reggono l’universo, ovvero un ciclo narrativo (cfr. Bremond 1969). In particolare, la seconda parte, intitolata “Su una strada difficile”, suggerirebbe una possibilità di miglioramento delle condizioni del protagonista che poi non verrà realizzata. Gli episodi principali del racconto sono rispettati nel contenuto e nella disposizione cronologica. Viene, tuttavia, ridotta la presenza di Veročka, personaggio al quale Grigorovič dedicava un’attenzione quasi pari a quella riservata al protagonista. La personalità della contessina, le sue condizioni sociali e familiari e il suo sentire venivano dettagliatamente descritte dall’autore, il quale riuscì, in una trama dominata dalla tragedia della povertà e dell’esclusione sociale, a mettere in evidenza anche le forme di negligenza di cui può essere oggetto un infante circondato dal benessere (Belozorovitch 2020: 58-60).

L’adattamento cinematografico implica inevitabilmente un processo di esplicitazione che altera, espande, riduce il testo letterario dal quale è originato. Le soppressioni, le condensazioni, le espansioni a livello narrativo servono a produrre coerenza interpretativa e al contempo orientano l’esperienza dello spettatore (Del Grosso 2008: 14; Dusi 2017: 136-37). La dosatura delle informazioni necessaria a organizzare l’esperienza del fruitore finale dell’opera avviene, nel caso della pellicola cinematografica, sfruttando mezzi diversi dalla sola parola e la “traduzione” si muove anche sfruttando codici diversi, generando, in ultima istanza, una nuova vita dell’opera (Lanzo 2015: 68-71). Il risultato che ne consegue è un testo meno ambiguo rispetto all’opera letteraria (Dusi 2017: 123-24): ciò che viene mostrato coincide in maniera significativa con quanto si vuole che lo spettatore veda.

Se, per quanto possibile evincere dal libretto, il film di Kas’janov rappresenterebbe una trasposizione nel vero senso

del termine (Wagner 1975: 10-11), un adattamento realizzato più tardi si discosterà maggiormente dal testo originale, generando un'opera impegnata nel "gioco di interazioni" con l'originale (Costa 1993: 9) ma autosufficiente. Dal primo adattamento cinematografico passano oltre quarant'anni finché il regista Vladimir Gerasimov riporta il piccolo Petja sul grande schermo (*Guttaperčevyj mal'čik*, 1957). Nel ruolo principale troviamo il dodicenne Aleksandr Popov, un bambino acrobata la cui corporatura e i cui movimenti sicuri sull'arena del circo contrastano con la fragilità e l'inadeguatezza del piccolo Petja di Grigorovič. Questa differenza trova riscontro anche nel carattere del protagonista della pellicola di Gerasimov. Non solo egli è bravo a eseguire gli esercizi che gli vengono insegnati, ma è fiero della propria bravura. Invece di essere terrorizzato dal suo maestro, risponde alla sua durezza con sfida. In un episodio assente nell'opera letteraria, Petja, per ripicca, dà il nome del suo maestro a un'oca ammaestrata. Il nomignolo si diffonde tra i circensi e mette in ridicolo l'esperiente acrobata. Quando Bekker uccide il cucciolo regalato a Petja, la sua esasperazione sembra quasi giustificata dalla provocazione ricevuta dal bambino. Bekker sembra essere ulteriormente scusato dal regista per la sua ingenuità quando domanda al bambino: "Ma perché non mi vuoi bene? Non importa, farò comunque di te un artista". Alla fine del racconto è Petja stesso a rassicurare Edwards quando, dopo la caduta, si risveglia: "Sono duraturo/resistente/uno che sopravvive" [*живучий*], gli dice. La consapevolezza che ha di quel che gli accade è evidente sin da quando prova i primi trucchi acrobatici e all'insistenza di Bekker esclama "Giuro su Dio che cadrò!", o quando racconta all'amico Edwards del tempo in cui chiedeva l'elemosina e gli recita la sua vecchia preghiera, che termina con le parole "Niente soldi per seppellirmi, nessuno per ricordarmi!". Mentre il pagliaccio scoppia in lacrime, Petja esibisce un ghigno, consapevole del potere della sua performance.

Il rapporto tra Edwards e Petja nella pellicola di Gerasimov viene “nobilitato” rispetto al racconto. Per Grigorovič, il pagliaccio è un alcolizzato che si affeziona alle piccole creature – cani e bambini – nei suoi periodi di depressione, e il suo sentimento di pietà, seppure colmo di trasporto, resta in superficie e non si traduce mai in un tentativo deciso di salvataggio. Il clown del grande schermo, invece, si dà da fare per salvare il piccolo amico. Dapprima contatta le autorità e denuncia le condizioni di lavoro pericolose per la vita del ragazzo. Un funzionario gli spiega che può solo far rispettare le leggi dell’Impero russo, al che Edwards esclama: “Possibile che queste migliaia di pagine non contengano una riga che possa proteggere il nostro Petja?”. Edwards decide quindi di mettere a rischio la vita e prepara un numero pericolosissimo per racimolare una grossa cifra e fuggire insieme al bambino. Il sogno della fuga comune accompagna i due fino alla fine della trama e rappresenta per Petja un barlume di speranza, del tutto assente nell’opera letteraria. Dopo la caduta, Petja non si spegnerà abbandonato in un corridoio, in mezzo agli attrezzi inutilizzati, come accade in Grigorovič, ma verrà trasportato amorevolmente nell’ufficio del direttore dove potrà contare sulla presenza dell’amico Edwards. Dopo la morte di Petja giungono degli impiegati delle pompe funebri ed Edwards esige che si tolgano il cappello. I soldi guadagnati per portare il piccolo via da quel luogo servono ora a coprire le spese di un funerale. Petja ottiene il rispetto, i soldi per la sepoltura e qualcuno che lo pianga.

Anche in questo adattamento la figura di Veročka passa in secondo piano. La sua condizione non viene presentata in maniera critica e lei rappresenta il prototipo della bambina ricca e viziata. La sua fragilità e la sua empatia sono scarsamente esplorate. Tuttavia, Gerasimov aggiunge un dettaglio interessante proprio in apertura del film: mentre Petja cammina seguendo il feretro della madre, molto prima del suo approdo

al circo, Veročka lo intravede dalla carrozza. È un incontro casuale che resta impresso nella mente della bambina. Nel vedere il ragazzino piangente, Veročka inventa una storia su di lui: prima della morte della madre era un gigante, ma per una maledizione è stato obbligato a crescere “all’indietro”, in una modalità che richiama la vicenda del protagonista del film *The Curious Case of Benjamin Button* (Il curioso caso di Benjamin Button, Fincher 2008). Questo momento racchiude l’immaginazione fervida della bambina descritta da Grigorovič e la sua passione per le storie. Ma, simbolicamente, apre uno spazio per la discussione sulla plasmabilità di un protagonista infantile, che “può essere” qualunque cosa ma è condannato alla peggior delle opzioni.

2. In versi e sul palco

Il *Ragazzo di guttaperca* resta nella cultura popolare russa dell’era post-sovietica anche tramite la musica. Nel 2012, il gruppo musicale darkwave Otto Dix, caratterizzato dalle melodie cupe e dai testi di ispirazione mistica e biblica cantati dal controtenore di Michael’ Drau, pubblica l’album *Mortem* di cui fa parte la canzone *Guttaperčevyj mal’cik* (Otto Dix 2012). Le strofe dipingono a pennellate tetre l’ambiente circense, mettendone in evidenza la sofferenza celata agli occhi del pubblico:

I pagliacci annegano il dolore nel vino,
Le mantelle nascondono il sangue sulle schiene,
Le ossa dei ginnasti fanno male sempre
Ma ognuno continua nel proprio ruolo.

Un “intermezzo” ricorda l’inevitabilità dello spettacolo che deve continuare nonostante tutto (“*Ars longa, vita brevis est*”), e il ritornello ricompare tra le strofe, mettendo a fuoco il giovane acrobata:

Balla, balla, ragazzo di guttaperca,
sulla fune sottile, sopra una voragine di sguardi.
Balla e ridi, inciampa e cadi.
Fa male, fa male, ma il bambino non piange.

L'imperativo del ritornello "detta" al protagonista la coreografia. La caduta è così fatale da farne parte. Il verso "il bambino non piange", ripetuto più volte alla fine del pezzo, esalta la capacità di sopportazione. L'immagine di Petja subisce una nuova riscrittura rispetto all'opera originale, che si apriva con l'epigrafe:

... quando io nacqui, piansi;
in seguito, ogni giorno vissutomi rese chiaro come mai
avessi pianto, nascendo... (Grigorovič 1883, ed. 2018: 225)

L'epigrafe è coerente con la trama del racconto che presenta una spirale peggiorativa quasi ininterrotta. Non soltanto Petja è un bambino che soffre ma, nell'opera di Grigorovič, egli è praticamente privato della parola. Non è un caso, forse, che Gerasimov avesse inserito il pianto del bambino in apertura del film: per tre scene consecutive, ambientate in luoghi e tempi differenti, Petja singhiozza.

Il tema della sofferenza del protagonista è centrale nel racconto di Grigorovič anche alla luce della collocazione di quest'ultimo nel realismo ottocentesco russo e il suo peculiare rapporto con la giustizia sociale. Proprio l'ineludibilità dei mali a cui il bambino viene sottoposto nella trama funge da liquido rivelatore in grado di portare a galla l'ingiustizia della condizione di Petja, caratterizzata da una specifica intersezionalità. Egli è un minore, nato in povertà da una madre appartenente a una minoranza etnica di origine finnica e successivamente orfano di entrambi i genitori. Il suo destino è segnato sin dalla nascita. L'opera di Grigorovič, in linea con il movimento letterario in

cui è inserita, compie la sua “giustizia poetica” riunendo tali elementi in maniera sapiente (cfr. Belozorovitch 2020). Le rivisitazioni, però, sembrano cedere in diversi gradi alla tentazione di rimediare alle ingiustizie o di renderle almeno un po’ più blande.

In tempi recenti, *Il ragazzo di guttaperca* è stato oggetto di due adattamenti teatrali. Il primo, a cura della compagnia SamArt e sotto la regia di Evgenija Nikitina (*Guttaperčevyj mal’čik*, 2014), è pensato per bambini dai sei anni in su e pone il clown Edwards nel ruolo di un angelo custode che ha a cuore il destino di Petja ma “non fa in tempo a salvarlo” al momento della caduta (“Prem”era *Guttaperčevogo mal’čika...*” 2014). Il secondo, realizzato dal Teatro delle marionette di Brest [*Brestskij teatr kukol*] sotto la regia di Irina Cypina (*Guttaperčevyj mal’čik*, 2015), pone nel ruolo di alleata di Petja non solo Edwards ma anche Veročka, che aiuta il bambino a “superare le difficoltà” (*Sostožalsja obščestvennyj prosmotr...* 2015). In una presentazione televisiva del progetto, si dichiara che “la priorità non è il divertimento del pubblico, ma l’educazione alla bontà e alla compassione”, e che forse “i genitori avranno maggiore cura dei loro bambini”. Intervistata, Cypina afferma: “Io vorrei che il pubblico piangesse” (Utrennij Espresso 2015), quasi a volersi collegare alla funzione originaria della tragedia di suscitare la pietà dello spettatore (Aristotele ed. 2011: 29). Entrambi gli spettacoli da una parte riconoscono la funzione educativa dell’opera mentre dall’altra interferiscono con la fabula del racconto originale, individuando dei personaggi ai quali attribuire la funzione di aiutante (Propp 1928, ed. 2000: 85-97) e infondendo nel racconto una certa dose di speranza.

Nello spettacolo curato da Cypina, Petja è inevitabilmente una marionetta: il suo corpo scenico richiama, simbolicamente, la sua posizione di essere umano nell’universo raccontato da Grigorovič. Alla densità dei dialoghi si privilegia la voce del

narratore fuori campo. La scelta estetica è di presentare bambole quasi prive di corpo, e senza un antropomorfismo immediato, per poter “trasmettere appieno l’immagine tragica di un bambino solo e indifeso” (Selamova 2015). In diversi passaggi la narrazione si affida all’animazione con la sabbia, sottolineando la natura “incorporea, effimera”, delle figure protagoniste (Gapeeva 2015).

Non dobbiamo dimenticare che questi due adattamenti sono stati pensati per un pubblico prevalentemente infantile e di conseguenza privilegiano alcune delle strategie narrative già caratteristiche dei testi per l’infanzia, quali la scelta dell’azione a favore della descrizione e l’enfasi sulla funzione didattica intrinseca del testo (Nodelman 2008: 76-81). Altri elementi, ovvero il protagonista (innocente) coetaneo dei fruitori del testo e la narrazione in terza persona (81), erano già presenti nel racconto. L’opera originale, tuttavia, non fu scritta per l’infanzia e, anzi, sfida la distinzione tra letteratura per l’infanzia e quella per l’età adulta (Gubar 2011: 209-16), ricalcando, forse, la posizione dello stesso Grigorovič, che sembrerebbe voler rifiutare ogni distinzione gerarchica tra bambini e adulti. La “plasmabilità” del bambino viene problematizzata nel racconto, ricollegandosi all’immagine di un “ragazzo di guttaperca” in senso simbolico. Ed è proprio per questo che il trattamento riservato a Petja e al suo corpo infantile nelle diverse forme di adattamento che sono nate da quest’opera ha particolare interesse.

3. Un Petja “italiano”

Il ragazzo di guttaperca viene pubblicato in italiano per la prima volta in versione integrale nel 2020. Tuttavia, già nel 1910 Renato Fucini proponeva un adattamento dell’opera con il titolo di *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch* (1910b). Nella prefazione, Fucini precisava di non aver tradotto egli stesso il testo bensì di es-

sersi servito dell'aiuto di Barbara Naryškina (Marchesa Pucci), che gli avrebbe comunicato il contenuto del racconto, successivamente elaborato in italiano (1910a: 7-9). Lo scrittore italiano specificava, inoltre, di aver voluto abbreviare "qualche lungaggine" e aggiungere "qualche pennellata di colore" pur "lasciando intatta l'ossatura e i grossi muscoli del racconto" (9).

L'operazione risulta estremamente interessante proprio per le modalità scelte per venire incontro a tali premesse. Tra gli interventi di sottrazione, spiccano quelli che riguardano la memoria di Petja (Pietrino in Fucini). I flashback che rivelano i momenti felici della sua esistenza ancora in compagnia della madre (Grigorovič 1883, ed. 2018: 239-49) e quelli sul funerale della donna (242-43) scompaiono nell'opera italiana. Scompare anche una lunga descrizione di Veročka, raffigurata da Grigorovič come bambina sensibile e dotata di fervida immaginazione, capace di inventare storie (260). Questi passaggi rappresentavano gli unici spazi della soggettività dei personaggi. Tra gli elementi aggiunti o modificati, invece, emerge una tendenza generale a esplicitare l'emotività tramite il linguaggio non verbale, o a caricare i gesti fisici là dove, nel testo originale, erano appena accennati. Così, se nell'opera russa Petja nasconde il pianto spalancando gli occhi (Grigorovič 1883, ed. 2018: 235), in Fucini egli si asciuga le lacrime (1910b: 35). Se in Grigorovič l'acrobata Bekker avvicina a sé il viso del bambino prendendolo dal mento (1883, ed. 2018: 247), nella versione italiana gli dà una "botta sotto il mento" (Fucini 1910b: 63). E se l'autore del racconto originale accennava a maltrattamenti subiti da Petja con espressioni ambigue, come "vedersela nera" [*приходится плохо/хуже*] (Grigorovič 1883, ed. 2018: 250), lo scrittore italiano inserisce passaggi esplicativi: "Beeker andava a sfogarsi addosso a lui con [...] tremende scariche di pugni e di pedate" (Fucini 1910b: 70-71).

L'adattamento italiano mostra, inoltre, in una luce completamente diversa il rapporto di Petja con la madre. L'indifferenza

di quest'ultima in Grigorovič viene mitigata da Fucini con interventi piccoli, se presi separatamente, ma di portata significativa una volta messi a confronto. Gli sforzi che la donna compie per guadagnarsi da mangiare (Grigorovič 1883, ed. 2018: 241) avvengono, in Fucini, "per poter dare al suo bambino, almeno la sera, prima di metterlo a letto, una fetta di pane" (1910b: 50). La follia che precede la morte della donna (Grigorovič 1883, ed. 2018: 246) viene attribuita dallo scrittore italiano ai debiti troppo alti che lei avrebbe contratto per sfamare il bambino (Fucini 1910b: 52). L'intervento si esprime anche sul piano grammaticale, sostituendo Fucini in più occasioni un soggetto singolare o neutro con il plurale per "madre e figlio", suggerendo per i due un destino e un interesse comune (Grigorovič 1883, ed. 2018: 239; Fucini 1910b: 46-47).

Anche i personaggi secondari, di cui l'opera è ricca nonostante la sua brevità, diventano nell'adattamento di Fucini molto più solidali verso il bambino. Ne è un esempio l'anziana venditrice ambulante alla quale Petja viene occasionalmente affidato e che in Fucini si preoccupa di non fargli prendere freddo nelle giornate invernali (1910b: 51). In Grigorovič, la donna sfrutta il calore del suo pentolone per scaldare se stessa (1883, ed. 2018: 241-42). Ne è esempio anche Varvara, amica della madre di Petja, che lo affida, ormai orfano, all'acrobata Bekker. L'autore russo le attribuiva gesti di cura sbrigativi, mentre Fucini esalta la sua premura con numerose parole e gesti di conforto (Fucini 1910b: 61; Grigorovič 1883, ed. 2018: 246).

Nonostante Fucini dichiara di aver voluto adattare il racconto "alla nostra indole e ai nostri costumi" (1910a: 9), i suoi interventi non si limitano alla traduzione o eliminazione dei toponimi, dei nomi stranieri o dei *realia* della cultura russa (cosa che, in verità, non avviene in maniera consistente) ma producono senz'altro un differente quadro affettivo e relazionale (cfr. Belozorovich 2021). Sotto la sua penna, il *bambino di gommaelastica*

rivela tutta la sua plasmabilità e, proprio come un bambino, “subisce” una nuova narrazione che dà origine a una nuova immagine.

3.1 *Un corpo plasmabile e la sua morte*

E, a proposito di plasmabilità, di che cosa era dunque “fatto” il corpo del piccolo Petja? La guttaperca appartiene a un più ampio gruppo di gomme naturali ottenute dal lattice di estratto dalle foglie di diverse piante. La caratteristica della guttaperca, a differenza di altre simili gomme naturali, è quella di avere una elasticità limitata ma di essere, in cambio, estremamente flessibile. Il termine in russo (e italiano) è un prestito da *gutta-percha* già in uso nell'inglese e nel francese (Vasmer 1950, ed. 1986: 479) e a sua volta deriva dalla lingua malese, con diverse ipotesi sull'etimologia originaria (479; Ćudinov 1894: 269). La guttaperca arriva in Russia a metà dell'Ottocento e trova il suo uso nelle prime apparecchiature elettriche, così come nella produzione di oggetti di uso domestico e giocattoli (Belovinskij 2003: 721). Secondo alcuni dati sull'importazione di materie prime dell'Impero Russo, i prodotti elastici iniziano a essere oggetto di interesse a partire dal 1860 e restano in graduale aumento sino al 1890, quando si assiste a una vera e propria esplosione (Mendel'son 1959: 726). Il termine compare già nel dizionario di Vladimir Dal', pubblicato tra il 1863 e il 1866, accompagnato dal rispettivo aggettivo di materia (Dal' 1880: 422). L'aggettivo russo *guttaperčevyj* indica ciò che è prodotto da tale materiale (Ušakov 1935: 642) ma acquisisce anche il significato figurato di 'evasivo', 'ambiguo', 'passibile di varie letture' (Ožegov, Švedova 1992: 351). Una fonte più affidabile in senso diacronico è rappresentata dall'opera di Michel'son (1912) (lo studioso morì nel 1908), che suggerisce come significati anche 'indifferente', 'insensibile', 'impassibile' [бесчувственный, бесстрастный] (171). L'esempio riportato in Michel'son, “Non sono mica di

guttaperca!" [*Бедь я не гуттаперчевая!*] suggerisce, per estensione, l'idea di finto, opposto all'umano.

Quanto descritto permette di fare due osservazioni. La prima è che il materiale al quale faceva riferimento il titolo dell'opera originale potesse essere percepito come "nuovo" o "di avanguardia", come oggi giorno accade con materiali più recentemente impiegati nell'industria e riconosciuti per il loro potenziale, come ad esempio il titanio o il kevlar. Così, il titolo del racconto – e, nell'universo che il racconto raffigura, il titolo sul cartellone del circo – doveva suscitare fantasie futuristiche sul corpo del bambino. La seconda, è che l'autore potrebbe aver tenuto conto del significato figurato dell'aggettivo, ricalcando con ironia il divario tra quel che il bambino "era" (solo un bambino) e ciò che rappresentava per gli altri: un giocattolo, un oggetto "artificiale" della cui interiorità non è necessario tener conto. Infine, che fosse "passibile di più letture".

L'"artificialità" di Petja raggiunge, nel racconto, il proprio culmine al momento della caduta fatale. Grigorovič, infatti, opta per il pronome indefinito neutro [*что-то*] per descrivere il corpo in caduta libera:

Внезапно что-то сверкнуло и завертелось, сверкая в воздухе; в ту же секунду послышался глухой звук чего-то упавшего на арену (1883, ed. 2018: 277).

All'improvviso, qualcosa brillò e si mise a ruotare, scintillante, in aria. In quello stesso istante si udì il rumore sordo di qualcosa che atterrava sull'arena.

Fucini riproduceva l'effetto, eliminando, tuttavia, la ripetizione del soggetto:

In quell'istante qualche cosa brillò avvolgendosi per l'aria, e si udì un tonfo sordo sull'arena (1910b: 124-25).

Questo passaggio, che vede il bambino coincidere in toto con un oggetto, è anche la narrazione della sua morte. Le poche ore che gli resteranno da vivere saranno trascorse proprio là dove vengono riposti gli attrezzi, in mezzo a essi.

È proprio l'esperienza circense a deumanizzare il bambino. Prima di approdare al circo, sottolinea Grigorovič, Petja era un bambino comune, semplice, normale [обыкновенный], "come tutti gli altri bambini" (1883, ed. 2018: 240). L'autore russo contrapponeva il suo essere associato a un materiale "speciale" a nessun materiale, all'inutilità di specificarne uno: ovvero, all'appartenere al genere umano. Fucini genera un'antitesi diversa, contrapponendo alla gomma-elastica la carne: "era di semplice carne come tutti i ragazzi" (1910b: 47). L'opposizione viene così spostata da umano/non-umano, alla dimensione fisica del corpo, sollevando una questione di portata simbolica tale da non poter essere ignorata. La scelta di Fucini, infatti, che può apparire meramente lessicale nei primi passaggi del racconto, conosce la sua massima espressione nelle righe finali:

На следующее утро афишка цирка не возвещала упражнений 'гуттаперчевого мальчика'. Имя его и потом не упоминалось; да и нельзя было: гуттаперчевого мальчика уже не было на свете (Grigorovič 1883, ed. 2018: 281. Corsivo mio).

Al mattino seguente, la locandina del circo non annunciava più il numero del 'ragazzo di guttaperca'. Il suo nome non fu più ricordato. D'altronde non sarebbe stato possibile. Il ragazzo di guttaperca non c'era più (Corsivo mio).

La mattina di poi sugli avvisi della Compagnia equestre non era annunciato l'esercizio del Bambino di Gomma elastica. Sul fare del giorno egli aveva cessato d'essere di gomma elastica e d'essere infelice; era ritornato di carne e aveva finito di soffrire (Fucini 1910b: 133. Corsivo mio).

La morte del bambino, in Fucini, coincide con il suo “ritornare” ad essere di carne e rappresenta anche la sua liberazione definitiva dal titolo che lo teneva prigioniero. Grigorovič non suggerisce passaggi intermedi: Petja aveva cessato da molto di possedere un corpo, e nella sua condizione giuridica di infante non aveva mai posseduto se stesso. Egli “era” il nome con il quale veniva chiamato. La sua identità era definita interamente dalla sua performance. Allo scomparire della performance, egli non esiste più.

Il piccolo “martire” (Fucini 1910b: 61), invece, attraversa una tappa intermedia: il privilegio di ritornare ad essere un corpo che può essere abbandonato dall’anima. L’immagine affonda le radici nella cultura cristiana e nel concetto di risurrezione che accompagnò l’immaginario funebre sin dal primo Cristianesimo (Mastino 2006). In questo lessico, il corpo è anche metafora della comunità cristiana, della Chiesa, luogo della somiglianza tra Dio e l’uomo, speranza di salvezza (Biffi 2000: 28, 33). La morte come liberazione si trova in dialogo con la vicenda di Cristo, che sperimenta su di sé la sofferenza e la distruzione fisica e fa del corpo un messaggio (Tilliette 2001). L’incarnazione offre una forma temporanea al Verbo divino, che mantiene la propria vitalità anche dopo la distruzione del corpo nella celebrazione liturgica (Fernández Rodríguez 2016). La morte di Petja, dunque, passando attraverso il corpo, e per tramite della carne, esalta la sua esperienza in termini di martirio e ripone la “giustizia” ad egli riservata nella salvezza intesa in termini cristiani, come un ritorno all’abbraccio accogliente di Dio.

Il bambino di Grigorovič non riceve pietà nel corso della vita né ottiene sollievo per tramite della morte. Più che corpo e anima, Grigorovič sembrerebbe interessato alle categorie di identità e riconoscimento. La vocazione della sua opera è semmai sociologica. Il processo di riconoscimento, non di salvezza, viene affidato al lettore e il testo letterario offre a Petja – in quanto

“singolare frequente” (Turnaturi 2003: 23-27) – l’unica salvezza possibile.

4. Osservazioni conclusive

Petja rappresenta idealmente, vorrei suggerire, la metafora tra corpo e testo (cfr. Maier 2007) o, ancora, tra corpo infantile e testo nel contesto della performance che vede coinvolto il corpo infantile, asessuato, astratto, in movimento (cfr. Tada-shi 2006). Egli è eterno o mortale tanto quanto lo possa essere l’immagine del suo corpo artistico, acrobatico: la durata della sua immagine corrisponde alla durata della sua esistenza. E proprio il suo essere bambino permette di incanalare il problema politico che la sua presenza comporta: Petja di Grigorovič, così come gli altri minori rappresentati nel racconto, è (problematicamente) “altro” dall’adulto (cfr. Alberth 2013). In quanto personaggio, Petja non è progettato per diventare adulto ma per evolvere verso una materia che lo allontana sempre di più dall’essere umano. Il suo corpo, al quale Grigorovič non prevede un “ritorno”, è il corpo della vittima, alla quale il corpo non appartiene ed è estraneo, parte del mondo vittimizzante che ne rappresenta il carnefice (Ataria 2016: 225-26). Il contatto di Petja con il proprio corpo si realizza attraverso le tecniche corporee nell’accezione di Mauss (1934) e tramite i gesti che lo distinguono dall’adulto sulla base della differente distribuzione del potere (Alberth 2013: 73): nell’essere (mal) vestito, (mal) nutrito, allenato, esibito. La sua caduta improvvisa, sfuggita al controllo altrui, tuttavia, svela la verità come un lampo di luce denuda l’illusione praticata al buio: scostandosi dalla coreografia che gli è destinata, Petja sfugge alla metafora in cui è intrappolato.

L’opera di traduzione o adattamento del racconto mette colui che si trova ad aver a che fare con Petja di fronte al problema del testo come corpo, che reclama una propria dignità ed agency (Maier 2007: 138). Proprio perché il nuovo testo genera

necessariamente un nuovo universo, si avrà a che fare con un nuovo corpo intessuto in una rete di relazioni tutte da costruire. Come nel cinema, così nel teatro, il lavoro di adattamento avviene in bilico tra l'opera originale e i "grandi schemi narrativi tratti dal patrimonio universale" ai quali tende (Battisti 2008: 45). Petja non è "solo" con gli sceneggiatori, i registi e gli scrittori che lo hanno ri-scritto ma è invece "un" bambino-protagonista facente parte dell'"inconscio collettivo" (45). Le opere cinematografiche, teatrali e letterarie che abbiamo potuto osservare molto brevemente raccontano di un rapporto con la figura di Petja coinvolto in numerosi legami intertestuali. Il mito del gigante all'origine del bambino vulnerabile (Gerasimov), le bambole incorporate in un paesaggio di sabbia animata (Cypina), il martire spezzato tra la sua natura carnale e quella spirituale (Fucini) sono la traccia leggibile di un braccio di ferro con "i muscoli grossi del racconto" (Fucini 1910b: 9), che Fucini aveva riconosciuto e identificato, felicemente, con tale immagine corporea. Le differenti letture producono inevitabilmente differenti soggetti e, insieme ad essi, differenti soggettività. Ma Petja resta, attraverso tutte queste opere, fedele alla sua natura di bambino – plasmabile nelle mani altrui – e di acrobata: elastico, passibile di numerose letture.

NOTE

¹ "Di che cosa sono fatti i bambini?" è un verso della poesia *O mal'čikach i devočkach* (*Sui bambini e sulle bambine*, 1955) di Samuil Maršak. Nel testo, i bambini sono fatti "di lumache, di conchiglie, di rane verdi" e le bambine "di caramelle, di pasticcini, di ogni genere di dolciume" (1955: 21).

² Si riportano le voci del dizionario di lingua russa a cura di Ožegov e Švedova relative al sostantivo femminile *guttaperča* [guttaperca] e del relativo aggettivo di materia *guttaperčevyj* (di guttaperca), i cui usi e la cui interpretazione verranno trattati con maggiore dettaglio nel par. 3.1. La prima voce dà la definizione della sostanza, la seconda indica alcuni usi figurati

nella lingua russa. Come esempi vengono riportate le espressioni “decisione di guttaperca” e “mozione di guttaperca”, entrambe con il significato di ‘ambiguo, reticente, evasivo, passibile di più letture’ (1992: 351).

³ Qui e in tutti i passaggi successivi, ove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo sono mie. Per motivi di spazio si è preferito riportare l’originale in lingua russa solo laddove questo presenta un certo grado di ambiguità e/o nei passaggi in cui l’analisi si concentra su aspetti traduttologici.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alberth, Lars (2013), “Body Techniques of Vulnerability: The Generational Order and the Body in Child Protection”, *Human Studies*, 36/1: 67-88.
- Annenkov, Pavel Vasil’evič (1854), “Romany i rasskazy iz prostanorodnogo byta v 1853 godu”, *Sovremennik*, 2/3: 1-22.
- Aristotele (ed. 2011), *Poetica*, ed. G. Paduano, Bari, Laterza.
- Ataria, Yochai (2016), “I Am Not My Body, This Is Not My Body”, *Human Studies*, 39/2: 217-29.
- Battisti, Chiara (2008), *La traduzione filmica: il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre Corte.
- Belen’kij, Igor’ (2008), *Lekcii po vseobščej istorii kino. Gody bezzvučija*, Moskva, Gitr.
- Belovinskij, Leonid (2003), *Enciklopedičeskij slovar’ rossijskoj žizni i istorii: XVIII - načalo XX v.*, Moskva, Olma Press.
- Belozorovich, Anna (2020), “Il ragazzo di guttaperca e la ‘giustizia poetica’ di Dmitrij Grigorovič”, *MediAzioni*, 27/2020: 53-77.
- Belozorovich, Anna (2021), “Un ragazzo di guttaperca e ‘la voglia di travestirlo da italiano’: Da Grigorovič a Fucini, tra traduzione e adattamento”, *Agon*, 28/2021: 155-201.
- Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Biffi, Giacomo (2000), “La capitalità salvifica di Cristo: La prospettiva anagogica”, *Divus Thomas*, 2013/2: 18-41.

- Bremond, Claude (1969) "La logica dei possibili narrativi", *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, ed. R. Barthes, Milano, Bompiani: 94-122.
- Costa, Antonio (1993), *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET Libreria.
- Čudinov, Aleksandr (1894), *Slovar' inostrannykh slov vošedšich v sostav russkogo jazyka*, Sankt- Peterburg, Izdanie knigoprodavca. Gubinskogo, vol. 1.
- Dal', Vladimir (1880), *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*, Sankt-Peterburg-Moskva, Izdanie knigoprodavca-tipografa M. O. Vol'fa, vol. 1.
- Del Grosso, Simone (2008), *Sequenze. Strategie e dispositivi di traduzione intersemiotica dal romanzo inglese al cinema*, Roma, Aracne.
- Dusi, Nicola (2017), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET Università.
- Fedorov, Aleksandr (2021), *Tysjača i odin samyj kassovyj sovetskij fil'm: mnenija kinokritikov i zritelej*, Moskva, Informacija dlja vsech.
- Fernández Rodríguez, Pedro (2016), "La Parola di Dio nella Celebrazione Liturgica", *Angelicum*, 93/ 3: 599-614.
- Fucini, Renato (1910a), "Due parole di prefazione", *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch*, Firenze, R. Bemporad & figlio: 7-9.
- Fucini, Renato (1910b), *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch*, Firenze, R. Bemporad & figlio.
- Gapeeva, Tat'jana (2015), "V teatre kukol postavili Guttaperčevogo mal'čika", 12/06/2015, *Brestskaja Gazeta* [28/12/2020] <https://www.b-g.by/culture/26966/>
- Grigorovič, Dmitrij (1883), *Il ragazzo di guttaperca*, trad. it a cura di A. Belozorovitch, Roma, Croce, 2020.
- (1883), *Guttaperčevyj mal'čik, Guttaperčevyj mal'čik: povesti*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2018.

- (1893), *Literaturnye vospominanija*. Iz 'Vospominanij V. A. Panaeva', ed. G. Elizavetina, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1987.
- (1896), *Polnoe sobranie sočinenij v 12-ti tomach*, Sankt-Peterburg, Izdanie A.F. Marksa.
- Gubar, Marah (2011), "On Not Defining Children's Literature", *PMLA*, 126/1: 206-16.
- Husband, William A. (2006), "Correcting Nature's Mistakes: transforming the Environment and Soviet Children's literature, 1928-1941", *Environmental History*, 11/2: 300-18.
- Lanzo, Ludovico (2015), "L'adattamento e il cinema postmoderno. Il caso di *The Great Gatsby*", *Quaderni del Ludovicano*: 67-96.
- Lo Gatto, Ettore (1921), *I problemi della letteratura russa*, Napoli, Riccardi Ricciardi.
- Maier, Carol (2007). "Translating as a body: meditations on mediation (Excerpts 1994-2004)", *The Translator as Writer*, eds. S. Bassnett, P. Bush, New York, Continuum: 137-48.
- Lukács, Georg (1964), *Studies in European Realism*, New York, Grosset & Dunlap.
- Maršak, Samuil (1955), "O mal'čikach i devočkach", *Ogoněk*, 38: 20-21.
- Mastino, Attilio (2006), "La risurrezione della carne nelle iscrizioni latine del primo cristianesimo", *Diritto @ Storia*, 5.
- Mauss, Marcel (1934), *Le tecniche del corpo*, trad. it a cura di M. Fusacchi, Pisa, ETS, 2017.
- Mendel'son, Lev A. (1959), *Teorija i istorija ekonomičeskich krizisov i ciklov*, Moskva, Izdatel'stvo social'no-ekonomiceskoj literatury.
- Meščerjakov, Viktor (1976), "D. V. Grigorovič. Tvorčeskij put'", D. Grigorovič, *Izbrannoe*, Moskva, Chudožestvennaja literatura: 3-19.
- Michel'son, Moric (1912), *Russkaja mysl' i reč. Svoë i čužoe. Opyt russkoj frazeologii. Sbornik obraznyh slov i inoskazanij*, Sankt-Peterburg, Brokgauz-Efron.
- Nodelman, Perry (2008), *The hidden adult: defining children's literature*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.

- Ožegov, Sergej; Švedova, Natalija (1992), *Slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Az".
- Poggioli, Renato (1951), "Realism in Russia", *Comparative Literature*, 3/3: 253-67.
- "Prem"era *Guttaperčevogo mal'čika* projdët na scene samarskogo TJuZa", 01/03/2014, *Ria Novosti – Kul'tura* [28/12/2020] <https://ria.ru/20140301/997647573.html>
- Propp, Vladimir (1928), *Morfologia della fiaba*, trad. it. a cura di G. L. Brava, Torino, Einaudi, 2000.
- Šelamova, Tat'jana (2015), "Teatr kukol gotovit spektakl' *Guttaperčevyj mal'čik*", 13/06/2015, *Večernij Brest* [28/12/2020] <https://vb.by/culture/theatre/teatra-kukol-gotovit-spektakl-guttaperchevyj-malchik.html>
- Sobolev, Ramil P. (1961), *Ljudi i fil'my russkogo dorevoljucionnogo kino*, Moskva, Iskusstvo.
- Sostojalsja obščestvennyj prosmotr spektaklja* (2015), Brest, Brestskij Teatr Kukol [28/12/2020] <http://www.puppet-brest.by/rus/articles/194/sostojalsja-obschestvennyj-prosmotr-spektaklja>
- Stoddart, Helen (2015), "The Circus and Early Cinema: Gravity, Narrative, and Machines", *Studies in Popular Culture*, 38/1: 1-17.
- Tilliette, Xavier (2001), "Come Cristo visse la sua umanità: Un saggio di esegesi fenomenologica", *Gregorianum*, 82/3: 527-41.
- Tadashi, Uchino (2006), "Globality's Children: The 'Child's' Body as a Strategy of Flatness in Performance", *TDR (1988-)*, 50/1: 57-66.
- Ušakov, Dmitrij (1935), *Tolkovyj slovar' v četyrëch tomach*, Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, vol. 1.
- Vasmer, Max [Fasmer, Maks] (1950), *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Progress, 1986, vol. 1.
- Wagner, Geoffrey (1975), *The novel and the cinema*, Vancouver-Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Zacharova, Alexandra et al. (2020), "Nemaja i svobodnaja. Emansipacija v rannem kino", 12/08/2020, *Seans* [28/12/2020] <https://seance.ru/articles/silent-and-free>

FILMOGRAFIA

Guttaperčevyj mal'cik, Dir. Sergej Gerasimov, URSS, 1957.

Guttaperčevyj mal'cik, Dir. Vladimir Kas'janov, Russia, 1915.

The Curious Case of Benjamin Button (Il curioso caso di Benjamin Button),
Dir. David Fincher, USA, 2008.

Utrennij Espresso, 04 giugno 2015, Teleradiokompanija "Brest",
Belarus', 2015.

DISCOGRAFIA

Otto Dix, "*Guttaperčevyj mal'cik*", *Mortem*, Russia, Dizzaster Music,
2012.

TEATRO

Guttaperčevyj mal'čik, Dir. Irina Cypina, Brestskij Teatr Kukol, Brest,
Belarus', 2015.

Guttaperčevyj mal'čik, Dir. Evgenija Nikitina, Teatr Junogo Zritelja
"SamArt", Russia, 2014.

ANGELA DI BENEDETTO

L'amara ebbrezza della fine.
Lettura di Point de lendemain

Pubblicato nel 1777, e successivamente nel 1812 con poche ma significative varianti, *Point de lendemain*, per l'argomento, il tono e l'edonismo che lo pervade, sembra iscriversi perfettamente nella tradizione del libertinismo materialista settecentesco. Un giovane, inesperto e ingenuo, viene invitato dall'amica della sua amante ufficiale, una donna più matura e scaltra di lui, a profittare di una notte di puro piacere nella consapevolezza, e reciproco accordo, che dopo tale parentesi per loro non ci sarà un domani.

Quelle nuit délicieuse, dit-elle, nous venons de passer par l'attrait seul de ce plaisir, notre guide et notre excuse! Si des raisons, je le suppose, nous forçaient à nous séparer demain, notre bonheur, ignoré de toute la nature, ne nous laisserait, par exemple, aucun lien à dénouer... quelques regrets, dont un souvenir agréable serait de dédommagement... Et puis, au fait, du plaisir, sans toutes lenteurs, le tracas et la tyrannie des procédés (Denon 1995: 53)¹.

L'invito a cogliere l'attimo, il *carpe diem* oraziano che attraverso la voce di La Mettrie riecheggia in gran parte della letteratura dell'epoca², accosta il racconto di Denon alle opere libertine di Crébillon, Dorat, Nerciat, Duclos, tutte inneggianti euforicamente al *moment*, quel "momento" propizio al trionfo dei sensi che garantisce il *bonheur*³. Ma, sebbene l'esperienza erotica occupi gran parte della narrazione, in *Point de lendemain* l'accento più che sul piacere euforico dell'inizio mi sembra cadere singolarmente sulla fine del *moment* stesso. La negazione richiamata dal titolo, *point de lendemain*, invece di valorizzare il momento inaugurale⁴, evocandone il termine denuncia, in realtà, la precarietà e il carattere illusorio di questo momento, e conferisce così al racconto un tono malinconico.

Nell'analisi che segue, a dispetto del tono generale dell'opera e di una struttura narrativa (si tratta di un racconto di iniziazione sessuale che segue rigorose modalità settecentesche) che ne fa un esemplare del genere libertino, cercherò di mettere in evidenza gli elementi che lo collocano, invece, con grande originalità, in uno spazio letterario di confine tra il libertinismo euforico di fine Settecento e la malinconia romantica post-rivoluzionaria.

1. *Le strategie della seduzione*

La storia si avvia per caso. Il protagonista attende nella loggia la sua amante, quando Mme de T..., dalla loggia vicina, scorrendolo solo, lo chiama nella sua.

"Quoi! déjà? me dit-on. Quel désœuvrement! Venez donc près de moi." [...] "Il faut, me dit-elle, que je vous sauve le ridicule d'une pareille solitude; puisque vous voilà, il faut... L'idée est excellente. Il semble qu'une main divine vous ait conduit ici. Auriez-vous par hasard des projets pour ce soir? Ils seraient vains, je vous en avertis; point de questions, point de résistance... appelez mes gens. Vous êtes charmant." Je me prosterne... on me presse de descendre, j'obéis (35-36).

Già da questo primo paragrafo si delineano con evidenza i ruoli che i due personaggi assumeranno nel corso della storia; ruoli che si conformano perfettamente al codice libertino. Alla assoluta passività del sedotto, nei comportamenti così come nei movimenti nello spazio (sottolineata dalla ripetizione del privativo *point*, “point de questions”, “point de résistance”, “point de morale”), corrisponde l'intraprendenza della seduttrice che, pur rispettando le regole della *décence* – la prima delle quali consiste nell'attribuire all'uomo l'iniziativa e a sé stessa il cedere –, dirigerà ogni mossa⁵.

Il caso ha creato condizioni favorevoli all'incontro. La donna, approfittando del momento, trasforma il caso in un “projet” cui il giovane, pur ricoprendo, come vedremo, un ruolo determinante – essere lo strumento del suo piacere –, deve rimanerne all'oscuro⁶. All'iniziato, infatti, non è dato conoscere i piani della seduttrice, e neppure interferire con essi contestandone le modalità (“Point de questions, point de résistance”). I tentativi che egli compie per dissuaderla dal progetto di condurlo con sé nella dimora del marito, in occasione della loro riconciliazione, vengono puntualmente bloccati con risposte perentorie: “Ah! point de morale, je vous en conjure; vous manquez l'objet de votre emploi. Il faut m'amuser, me distraire, et non me prêcher” (38). Niente morale, dunque, se non la nuova morale del secolo, il piacere, che si oppone a quella della predica. E il piacere, pensiero costante e sorta di ossessione nel Settecento francese (Starobinski 1964: 53), in *Point de lendemain* presuppone la padronanza e il dominio del sedotto; risultati che la donna può ottenere mettendo in atto tecniche e strategie di seduzione abili quanto raffinate.

La prima consiste nel separare fisicamente il giovane dall'amante in titolo. Conformemente al suo etimo latino – *seducere* significa “condurre in disparte” –⁷, la seduzione femminile contiene in sé i semi della spazializzazione e della separazione,

definisce l'azione di dislocare per conquistare. Conquistare e al tempo stesso sbaragliare la concorrenza è la finalità duplice delle libertine quanto dei libertini. Mme de T..., trasportando il giovane nella sua dimora e allontanandolo dalla rivale, crea condizioni psicologiche e affettive indispensabili alla notte d'amore con lui. Condizioni comunque provvisorie, come detta il titolo del racconto: non ha alcuna intenzione, infatti, di sostituirsi all'amata; al termine della notte lo restituirà di buon grado all'amica.

La seduzione prosegue attraverso una seconda e decisiva strategia: far rompere provvisoriamente al giovane i vincoli morali e affettivi precedenti che potrebbero trattenerlo dal completo abbandono. Per allontanarlo emotivamente dall'amante, la donna ricorre a una delle più antiche tecniche persuasive: l'indebolimento della reputazione dell'avversario. Porta il discorso sulla contessa tracciandone un *portrait* crudele nella più squisita forma mondano-moralista:

Comme elle est fine, disait-elle! qu'elle a de grâces! une perfidie dans sa bouche prend l'air d'une saillie; une infidélité paraît un effort de raison, un sacrifice à la décence. Point d'abandon; toujours aimable; rarement tendre, et jamais vraie; galante par caractère, prude par système, vive, prudente, adroite, étourdie, sensible, savante, coquette et philosophe: c'est un Protée pour les formes, c'est une grâce pour les manières: elle attire, elle échappe. Combien je lui ai vu jouer de rôles! Entre nous, que de dupes l'environnent! Comme elle s'est moquée du Baron...! Que de tours elle a fait au Marquis! Lorsqu'elle vous prit, c'était pour distraire deux rivaux trop imprudents et qui étaient sur le point de faire un éclat. Elle les avait trop ménagés, ils avaient eu le temps de l'observer; ils auraient fini par la convaincre. Mais elle vous mit en scène, les occupa de vos soins, les amena à des recherches nouvelles, vous désespéra, vous plaignit, vous consola; et vous fûtes contents tous quatre (47).

Distrutta l'integrità dell'immagine dell'amata e superata così ogni remora morale nei confronti della donna a cui credeva di dover restare fedele in virtù di un codice sentimentale basato sul reciproco rispetto, il giovane è pronto a intraprendere l'iter che la seduttrice ha predisposto per lui. Un itinerario erotico, che corrisponde ad uno spaziale, scandito da *degrés*, tappe, stazioni diverse raggiunte progressivamente. Come ha osservato Michel Delon, lo spazio in *Point de lendemain* diventa racconto (Delon 2004: 122). Ogni tappa segna un avanzamento e la donna inflessibilmente fa seguire all'iniziato il percorso programmato⁸.

2. *Degrés della seduzione*

Prima tappa. Raggiunto il castello e rimasti soli, i due escono sulla terrazza. Durante la passeggiata le loro braccia si intrecciano e su una panchina la donna precisa: "Je sais trop combien vous tenez au lien que je vous connais (42)". Preventivamente, attraverso il riconoscimento di un altro legame, c'è l'assicurazione che quel che sta per accadere non intende sconvolgere le loro vite. È una sorta di passaporto di sospensione provvisoria per entrare in una dimensione altra. Questa frase, però, in quanto cantilenante, sembra escludere come non pertinente il fatto. Finora non c'è stato nulla di compromettente. A sormontare questi confini tuttavia non sarà la donna ma il giovane che esigerà da lei un bacio. Come dettano le regole galanti, l'iniziativa, apparentemente, resta maschile, ma la donna, concedendolo in una forma di sfida, lo svalorizza come pegno d'amore e al tempo stesso ribadisce la sua posizione dominante: "Je le veux bien: vous seriez trop fier si je le refusais. Votre amour-propre vous ferait croire que je vous crains" (43). Si consuma così il primo approccio erotico, in forma quasi involontaria, in un crescendo di baci, confidenze, sospiri. Che la padronanza della situazione, anche dopo un certo furore corporeo, sia tutta della libertina è

dimostrato dal verbo adoperato per costringere il giovane, che avrebbe voluto portare a termine l'amplesso, a rientrare al castello: "je l'exige" (44).

Seconda tappa. La tappa successiva è quella del padiglione, santuario dell'amore. Come mostrano numerosi racconti libertini, a cominciare da quello di Bastide (1995) e da questo di Vivant Denon, lo spazio ha un potere afrodisiaco irresistibile. "Il s'empara de nous" (49). Non sono i personaggi a piegare lo spazio ai loro desideri, quanto questo a imporsi a loro. Nello spazio si penetra sottoponendosi alle sue leggi come in una chiesa. Il padiglione infatti viene definito "un sanctuaire", un tempio, il *canapé* appare un altare. Questo paragone vagamente blasfemo s'inscrive nella nuova estetica settecentesca e testimonia del potere dell'arte, dell'architettura e del paesaggio sui sensi⁹. Lo spazio che obbliga e la notte che rende indistinguibili i corpi (l'ultimo raggio della luna toglie l'ultimo velo di pudore) attribuiscono una sorta di inevitabilità al gioco erotico. Ciononostante, Mme de T... oppone una resistenza formale: "La main qui voulait me repousser sentait battre mon cœur (49)". Secondo le regole della *décence* è la donna che deve cedere... e cede sentendo il cuore. L'amplesso si sentimentalizza: "Nos âmes se rencontraient, se multipliaient; il en naissait une de chacun de nos baisers" (49). L'attitudine di lei è sentimentale, si rifugia sul suo petto. Desidera ottenere altro oltre al piacere: vuole anche la sublimazione affettiva. Aspira a possedere la totalità della persona del giovane, altrimenti rischierebbe di essere lei la preda.

Terza tappa. "Tout ceci avait été un peu brusqué. Nous sentîmes notre faute. Nous reprîmes avec plus de détail ce qui nous était échappé. Trop ardent, on est moins délicat. On court à la jouissance en confondant tous les délices qui la précèdent"

[...] (50). Il primo amplesso, trascinato dagli istinti e favorito dal caso, è un errore. Non può arrecare quella pienezza di piacere che solo l'arte della *gradation*, che presuppone il controllo dell'animalità e la progettazione, può dare (Delon 2015: 83).

Il nuovo amplesso viene trasfigurato nella notte in una scena mitologica: "Nous aurions défié Psyché et l'Amour. J'étais aussi jeune lui; je trouvais Mme de T... aussi charmante qu'elle" (51). Lo scorrere del fiume segna un ritmo a cui i corpi degli amanti si adeguano e l'erotismo investe l'intero spazio: "La rivière nous paraissait couverte d'amours qui se jouaient dans les flots. Jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplées d'amants, que nous en peuplions l'autre rive" (50). La sensualità si estende su tutte le superfici uniformemente, sui corpi come sulla natura. Anche in questa trasfigurazione si riconferma il ruolo femminile: di chi cede all'adorazione. Si allontanano da quel luogo meraviglioso verso una nuova tappa. Nel giovane la tristezza dell'allontanamento viene alimentata da lei che la riceve come una prova d'amore e non solo di appagamento dei sensi ("Mais tu m'aimes donc bien!"; 52). Ma una volta ottenuta, la conversazione segue un'altra direzione ("elle devint moins sérieuse"; 52): l'eccesso di sentimento (l'amore che prevale sul piacere) potrebbe causare problemi alla reputazione della dama, creando i presupposti di un'intrusione di questo incontro nella dimensione sociale. Dunque, dagli affetti si torna a parlare del piacere, il fine dell'incontro: un piacere che è tale – viene ribadito – a condizione che resti squisitamente privato e invisibile allo sguardo del mondo¹⁰. La seduzione femminile, a differenza di quella maschile che sbandiera le sue conquiste, deve rimanere segreta. Il senza domani, come osserva Delon, ha l'effetto di neutralizzare una delle più odiose costanti del comportamento libertino: vantarsi delle conquiste (2015). Il giovane ancora una volta è indotto a condividere il piacere, malgrado "la delicatezza" dei suoi precedenti sentimenti. Il narratore adulto si

intromette per prendere le distanze da questo cedimento, arrossendo nel riconoscere la supremazia degli istinti sulla morale. “Nous sommes tellement *machines* (53)”: il corsivo sottolinea il rimando alla nozione di *homme machine* di La Mettrie.

Ultima tappa. Il *cabinet* è la meta di questa notte d’amore. È un luogo destinato esclusivamente al piacere (il giardino precedente non aveva questa unica destinazione) e costruito dal padrone di casa per alimentare il desiderio verso la giovane moglie. In quest’ultima tappa, la seduzione della donna prosegue spostando il desiderio del giovane verso il luogo proibito (“ce n’était plus Mme de T... que je désirais, c’était le cabinet”; 56). Si smaschera così l’equiparazione tra corpo e spazio come nutrimenti dell’eros, che regge l’intero racconto. Il *cabinet* è un luogo d’arte che simula la natura – il boschetto, la grotta – in un illusionismo rococò, uno spazio che, più che imporsi, avvolge. Un gioco di specchi rimanda all’infinito l’immagine dei corpi degli amanti: in questo modo lo spazio stesso – oltre che il tempo – viene abolito, ridotto solo a quello presente del loro amplesso.

Je ne vis plus qu’un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien; enfin je me trouvai dans une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints que, répétés, ils produisaient l’illusion de tout ce qu’ils représentaient (58).

Si tratta sempre di un luogo ieratico, un “nouveau temple”, e il giovane vi entra come per eseguire una cerimonia iniziatica: “Tout cela avait l’air d’une initiation [...] Mon cœur palpitait comme celui d’un jeune prosélyte que l’on éprouve avant la célébration des grands mystères...” (58). La donna si trasforma in una sacerdotessa, indossando anche un vestito di rito, e lo incorona. Ma questi non viene iniziato ad alcuna conoscenza

o alcun ordine nuovo che non sia il piacere. Questo piacere non è dettato dalla istintualità dei corpi; presuppone l'artificio e si presenta esso stesso come un'arte. L'ultima parola sarà ancora della dama che rivendica il suo primato sull'amante in titolo del giovane ("Eh bien! aimez-vous jamais la Comtesse autant que moi?"; 60-61). Il piacere della seduzione, oltre al possesso dell'oggetto, comporta sempre anche la vittoria sulla rivale.

3. Il lendemain

Come l'inizio della storia è stato casuale, anche la fine lo è: la casa si sta svegliando e i rumori del *cabinet* possono divenire sospetti. "Tout s'évanouit avec la même rapidité que le réveil détruit un songe" (61). Il paragone col sogno relativo alla repentinità del risveglio di fatto coinvolge per intero l'opposizione tra sogno e veglia. Al pari di un sogno, l'esperienza della notte trascorsa è estranea alla vita sociale della veglia. E, come per un sogno, il dubbio del giovane si estende anche alla relazione con la dama: è o non è il suo amante ("Je n'eus rien de plus pressé alors que de me demander si j'étais l'amant de celle que je venais de quitter, et je fus bien surpris de ne savoir que me répondre"; 61)?

La riconsegna, nell'esperienza diurna, del giovane alla contessa ("Adieu, encore une fois. Vous êtes charmant... Ne me brouillez pas avec la Comtesse"; 69) sancisce il ristabilimento dello *status quo ante*. Si sta verificando quello che è il progetto di Mme de T...: collocare l'episodio della seduzione in una dimensione temporale altra rispetto al susseguirsi dei giorni, in una sorta d'intervallo onirico, affinché non possa avere conseguenze sulla vita reale. Col nuovo giorno, essendosi ferreamente chiusa la parentesi notturna, i due protagonisti tornano alla loro vita e ai rispettivi amanti.

Questa messa tra parentesi si raddoppia quando si scopre per intero il piano di Mme de T.... Il giovane doveva passare

per suo amante presso il marito, col quale si stava riconciliando, al fine di cautelare il vero amante, il marchese (che, a sua volta, però, non era consapevole delle implicazioni erotiche del progetto). Tutti dunque hanno recitato un ruolo in una commedia costruita ad arte dalla donna, inconsapevoli di essere stati al tempo stesso *trompeurs* e *trompés*¹¹. L'amante si crede amato (pur denunciando la frigidità della donna) e, in realtà, è tradito; il marito crede di allontanare l'amante della moglie e invece lo accoglie in casa; il giovane pensa di essere stato scelto per sé ma è un uomo-schermo. La ricompensa sessuale e/o sociale offerta agli uomini per l'inganno subito fornisce loro, in qualche maniera, un appagamento.

Ma trasferendo l'intera esperienza in una sorta di illusione, Mme de T... accontenta davvero tutti? Diversamente dal marchese e dal marito, per i quali il lieto fine dell'avventura appare garantito dalla "durata" dei loro rispettivi rapporti (al primo viene riconfermato il primato erotico e al secondo quello sociale), non mi sembra che il *beau rêve* "pagato" dalla donna ("je vous dois bien des plaisirs; mais je vous ai payé d'un beau rêve"; 68), pur nella intensità del piacere procurato, generi nel protagonista il medesimo effetto. Soprattutto non mi pare che alla fine del *moment* questi sia completamente persuaso, e in grado di persuadere il lettore, della grandezza del "frammento" amoroso.

Se ci trovassimo, infatti, di fronte a un racconto libertino tradizionale inneggiante al piacere passeggero, dovremmo assistere ad un cambiamento dell'iniziato o, per lo meno, ad una sua appropriazione dell'ideale edonista professato dalla seduttrice¹². In *Point de lendemain*, invece, Denon decide, singolarmente, di non dirci nulla sulle "conseguenze" psicologiche e morali dell'esperienza sull'iniziato. Chiusosi il "sogno", l'atteggiamento di questi oscilla fra il silenzio, lo stupore e l'incertezza. Nessuna esaltazione verbale del piacere, nessun proposito

esplicito di accogliere questa nuova morale, di orientare diversamente la propria esistenza, alla luce del vissuto¹³. Solo un'esitazione intellettuale, suggerita da puntini di sospensione, tra il desiderio di trovare il senso di quell'avventura e la constatazione del fallimento dell'impresa: "Je cherchai bien la morale de toute cette aventure, et... j'en trouvai point" (69). L'evocazione della ricerca, vana, della morale della storia più che suggerire l'accettazione euforica e indiscussa, da parte del giovane, della filosofia dell'effimero mi sembra, al contrario, costituire una sua negazione, o per lo meno un suo depotenziamento. Se così non fosse, perché cercare una morale altra rispetto a quella fruttuosa, sul piano sensoriale, di Mme de T...? Questa morale, infatti, se può persuadere nel momento propizio all'abbandono dei sensi grazie all'artificio e alle arti della seduzione, in un contesto non più incantatorio perde la sua forza e svela l'amarrezza della perdita del piacere provato. I puntini di sospensione potrebbero, forse, allora, marcare un atteggiamento di "rassegnazione" all'illusione e alla riduzione del piacere al *moment*, piuttosto che una "esaltazione euforica" dell'effimero¹⁴. L'illusione, è vero, rappresenta l'unica possibilità per assaporare il piacere; ma il piacere di una notte senza un futuro finisce per accomunarlo alla morte, evento per eccellenza improrogabile, senza domani¹⁵. E, forse, per questo lo pervade di melanconia.

Significativamente Balzac, uno dei più illustri lettori di *Point de lendemain*, rievoca questo stesso piacere ne *Les Chouans*¹⁶. Il capitolo, nell'edizione del 1843, porta il titolo *Un jour sans lendemain*. L'espressione, già nella prima versione del romanzo (1829), viene ripetuta dalla protagonista prima di morire, a conferma che costituisce la chiave per comprendere l'epilogo della storia raccontata.

Questo giorno senza domani è quello in cui Marie de Verneuil, spia dei Repubblicani, e il marchese di Montauran, capo dei ribelli monarchici, dopo ostilità e fraintendimenti, arrivano

ad amarsi e sposarsi, chiusi in una casa circondata dall'esercito repubblicano pronto ad uccidere il marchese. Il loro amore viene collocato fuori dal tempo storico – in quanto unisce due personaggi che la storia disloca in campi avversi – e fuori dallo spazio, in una notte dove scende la nebbia a cancellare il paesaggio. Infatti, dopo sei ore d'amore, all'inizio del nuovo giorno, la nebbia si dirada, i due amanti balzachiani rientrano nella realtà e vengono uccisi.

Balzac arriva, dunque, nel 1829, a colorare di tragico quell'effetto melanconico che chiudeva il racconto di Denon del 1812: per i suoi personaggi il senza domani s'identifica esplicitamente con la morte. La tristezza della irripetibilità di un momento si converte nell'esperienza traumatica della fine di tutto. Il romanzo non concepisce più la possibilità dell'idillio, sia esso sentimentale o erotico. Non esistono più zone franche. Il sogno si scontra inesorabilmente con la vita sociale e con la Storia e il romanzo deve fare i conti con la Rivoluzione che rende la vita precaria.

Vois, Lili, comme l'occasion manquée est souvent perdue pour longtemps, il prend la fantaisie au roi de quitter la France, il est, dans sa marche, arrêté à Varennes, nous recevons les ordres les plus positifs, comme fonctionnaires publics, de retourner dans délai à nos postes) le lendemain il fallut sacrifier son amour pour la salut de sa patrie (Giroust an VII, VIII: 249-50)¹⁷.

Così scrive l'amante a Illyrine, in un romanzo ambientato in epoca rivoluzionaria. La Storia interviene come disturbo nella dimensione privata. Il *carpe diem*, sottoposto a questa minaccia, perde la sua spensieratezza libertina e finisce per spezzare o rendere drammatico il piacere settecentesco del *moment*.

NOTE

¹ Denon 1995: 53. D'ora in avanti tutte le citazioni indicate faranno riferimento a questa edizione. Indicherò, dunque, solo la pagina.

² Così La Mettrie nell'*Art de jouir*: "Spectacle enchanteur dont l'éternité même ne pourrait me rassasier; un destin, cruel sans doute, nous arrache au plaisir de vous voir et de vous admirer sans cesse, mais il est inévitable. Ne perdons point le temps en regrets frivoles; et tandis que la main du printemps nous caresse encore, ne songeons point qu'elle va se retirer; jouissons du peu de moments qui nous restent; buvons, chantons, aimons qui nous aime; que les jeux et les ris suivent nos pas; que toutes les voluptés viennent tour à tour, tantôt amuser, tantôt enchanter nos âmes; et quelque courte que soit la vie, nous aurons vécu" (1753:64).

³ Sulla concezione del *bonheur* nel Settecento, cfr., in particolare, gli studi di Mauzi (1994) e Delon, Farrugia (2015).

⁴ Cfr. Reichler 1981. Per Reichler il titolo avrebbe il merito di evocare immediatamente un immaginario diametralmente opposto all'idealismo del romanzo prezioso che, al contrario, esalta la durata amorosa.

⁵ Sul libertinaggio femminile cfr. in particolare il saggio di Jatton (1983).

⁶ Sul rapporto fra *hasard* e *décence* in *Point de lendemain*, cfr. Cusset 1997. Nella sua lettura del romanzo, la studiosa sottolinea come il continuo riferimento al caso (*le hasard*) in tutta la prima parte del racconto, dall'incontro all'opera sino alla scena del padiglione, abbia la funzione di deridere il principio della *décence* continuamente difeso dalla libertina (763).

⁷ Si noti che se nel latino ecclesiastico seducere sta per "corrompere", in quello classico, in quanto "azione di condurre in disparte", sembra invece meno connotato moralmente. Tale "condurre in disparte" veniva riferito spesso, già in antico, a proprie finalità personali: da ciò seducere = "tirare a sé", "(cercare di) appropriarsi di"; e anche seducere = "allettare", "adescare". Per un maggiore approfondimento sulle differenti accezioni del termine e sulla sua evoluzione nei secoli, cfr.: Parret 1991 e Modrzejewska 2008.

⁸ Mi pare interessante il riferimento intertestuale rovesciato alla *Carte du Tendre* delle preziose. Qui il sentimento cede il posto al desiderio e gli spazi, lungi dal costituire un ostacolo al raggiungimento della meta, contribuiscono in maniera decisiva ad amplificare gradualmente il piacere.

⁹ Sulla funzione preliminare della "jouissance esthétique" nell'"extase sexuelle", cfr. l'interessante analisi di Herman (2005).

¹⁰ Più tardi Mme de T... legherà indissolubilmente il piacere alla discrezione: "La discrétion est la première des vertues; on lui doit bien des instants de bonheur" (58).

¹¹ Nel suo "Les perils du visible", Juin Hubert insiste sul valore scenico della seduzione. Questa viene definita "espace ludique, mise en scène, jeu, et discours, discours, voilà la séduction" (1980: 171).

¹² Mi pare significativo il fatto che Denon non solo non faccia alcuna allusione al cambiamento del protagonista ma soprattutto modifichi, nella versione che stiamo analizzando (1812), l'incipit originario trasformando il libertino venticinquenne, determinato a vendicarsi della contessa che lo ha ingannato, in un ventenne ingenuo, inesperto e sentimentale che preferisce l'illusione della durata alla realtà dei rapporti amorosi. Così si apre il racconto: "J'aimais éperdument la Comtesse de ...; j'avais vingt ans, et j'étais ingénu; elle me trompa, je me fâchai, elle me quitta. J'étais ingénu, je la regrettais; j'avais vingt ans, elle me pardonna: et comme j'avais vingt ans, que j'étais ingénu, toujours trompé, mais plus quitté, je me croyais l'amant le mieux aimé, partant le plus heureux des hommes" (Denon 1995: 35).

¹³ Diversamente in *La vida es sueño* di Caldéron de la Barca, dove l'esperienza illusoria funge da insegnamento riuscendo a cambiare il protagonista.

¹⁴ Sull'illusione all'epoca del Lumi cfr. l'opera, ormai classica, di Sozzi (2007).

¹⁵ Anche Giovanni Macchia individua nel finale un momento disforico ("Era un'esperienza senza amore e senza crudeltà, che aveva tutta l'amarezza di un giuoco che sta per finire: fantasmi che svaniscono alle fredde luci dell'alba"; 1997: 594) ma, retrodatando Denon alla generazione di Crébillon e Duclos, non coglie la struggente malinconia post-illuminista dell'opera.

¹⁶ Balzac dovette leggerlo probabilmente nel 1829, proprio quando tornava alla carriera di scrittore, dopo l'esperienza giovanile di romanziere sotto altro nome. Allo stesso anno risale *La Physiologie du mariage*, opera che riprende espressamente il racconto di Denon. Balzac ricopia il racconto, espungendone alcune parti giudicate troppo scabrose per il pubblico della Restaurazione, come un esempio della spregiudicatezza femminile e soprattutto del libertinismo settecentesco. Quale versione del racconto fosse riuscito a procurarsi è estremamente difficile appurare. René Guise, che ha affrontato la questione, ipotizza che ne abbia avuto sottomano parecchie. Oltre a quella, a minima tiratura, del 1812 presso Didot, non solo quella del 1777 nel *Mélange littéraire ou le Journal des dames* di Dorat, ma anche altre versioni ridotte che pure stavano circolando in quegli stessi anni. In un primo momento attribuì giustamente la paternità del racconto a Denon, per poi correggersi, forse per un suggerimento fallace di Latouche, a favore di Dorat (Guise 1980). Bisognerà attendere Anatole France per una attribuzione definitiva del racconto a Vivant Denon (France 1890: XI).

¹⁷ Questa filosofia edonista è sovente ripetuta dalla protagonista: "Vous savez que ma devise est de jouir du bonheur de l'instant; celui qui fuit n'est plus en notre pouvoir, et manquer à jouir, c'est abuser de la vie" (Giroust ed. 1983: 71).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Balzac, Honoré de (ed. 1980), "Physiologie du mariage", *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. 11.
- Balzac, Honoré de (ed. 1989), "Les Chouans", *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. 8.
- Bastide, Jean-François de (ed. 1995), *La Petite Maison*, ed. M. Delon, Paris, Gallimard.
- Coulet, Henri (2014), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin.
- Cusset, Catherine (1997), "La leçon de décence de Vivant Denon", *Critique*, 605, Octobre: 757-72.
- Delon, Michel (1995), "Préface", V. Denon, *Point de lendemain*, ed. M. Delon, Paris, Gallimard: 7-32.
- (2004), *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette.
- (2011), *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII siècle*, Paris, Albin Michel.
- Delon, Michel; Farrugia, Guilhelm, eds. (2015), *Le Bonheur au XVIII siècle*, Rennes, La Licorne.
- Denon, Vivant (1995), *Point de lendemain*, ed. M. Delon, Paris, Gallimard.
- France, Anatole (1890), *Notice historique sur Vivant Denon*, Paris, Rouquette.
- Giroust, Suzanne (Mme de Morency) (an VII, VIII), *Illyrine ou l'écueil de l'inexpérience*, Paris, Rainville, vol. II.
- (ed. 1983), "Illyrine ou l'écueil de l'inexpérience", *L'Érotisme Directoire*, Paris, Garnier.

- Guisse, René (1980), "Notes", H. de Balzac, "Physiologie du mariage", *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. 11: 1905-09.
- Herman, Jean (2005), "Séduction des arts, art de la séduction", *Le Roman libertin et le roman érotique. Actes du Colloque international de Chaudfontaine, 9-10-11 novembre 2002*, Liège, Ed. du Céfal: 13-29.
- Jaton, Anne Marie (1983), "Libertinage féminin, libertinage dange-reux", *Laclos et le libertinage. Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses*, Paris, PUF: 151-62.
- Juin, Hubert (1980), "Les perils du visible", *La Séduction*, eds. M. Olan-der, J. Sojcher, Paris, Aubier: 165-71.
- La Mettrie, Julien Offroy de (1753), "L'art de jouir", *Œuvres philoso-phies de Mr de la Mettrie*, [s.n.], Amsterdam, vol. 2.
- La Mettrie, Julien Offroy de (ed. 1999), *L'Homme machine*, Paris, Gallimard.
- Macchia, Giovanni (1997), "Balzac e il libertino", *Ritratti, personaggi, fantasmi*, Milano, Mondadori: 587-94.
- Mauzi, Robert (ed. 1994), *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII siècle*, Paris, Albin.
- Modrzejewska, Krystyna (ed. 2008), *L'art de séduire dans la littérature française*, Opole, Uniwersytet Opolski.
- Parret, Herman (1991), "Les arguments du séducteur", *L'argumenta-tion. Colloque de Cerisy*, ed. A. Lempereur, Liège, Mardaga: 195-213.
- Starobinski, Jean (ed. 1964), *La scoperta della libertà, 1700-1789*, Genève, Skira.
- Reichler, Claude (1981), "A propos de l'intertextualité: l'exemple du roman libertin", *Diogenes*, 114, avril-juin.
- Sozzi, Lionello (2007), *Il paese delle chimere: aspetti e momenti dell'idea di illusione nella cultura occidentale*, Palermo, Sellerio.
- Trousson, Raymond (1993), "Introduction", V. Denon, "Point de len-demain", *Romans libertins du XVIII siècle*, Paris, Laffont: 1291-98.

VALERIO DI PAOLA

*Neverending Story: la seduzione del déjà-vu
nella serialità televisiva contemporanea*

1. *L'estetica del déjà-vu*

“Malgrado la finzione della pagina bianca – afferma Jean-François Lyotard – scriviamo sempre su pagine già scritte” (ed. 2018: 83): gli immaginari *rétro* perdurano nel mediascape postmoderno con continuità, se si guarda alla produzione di intrattenimento *fictional* e alla sua organizzazione formale ed estetica. Come avrò modo di osservare, con una panoramica sul fenomeno e un affondo su *Stranger Things* (Netflix 2016-in produzione), la nostalgia, da suggestione stilistica, è progressivamente diventata un ingrediente strategico nella negoziazione del successo con l’audience televisiva. Inoltre la nostalgia è spesso un *topos* che fortifica la struttura degli ecosistemi narrativi, attraverso paratesti promozionali organizzati in una pervasiva e capillare plurimedialità, connaturata all’odierna condizione transmediale (Leonzi 2017).

Coazione a ripetere, l’atto di rivedere sembra in numerose serie televisive superare per valore la novità e l’originalità. Numerose narrazioni gestiscono l’economia dell’attenzione

dello spettatore attraverso l'esposizione di elementi ricorsivi: un ritorno del noto che già Umberto Eco descrive come ingrediente chiave (1985, ed. 2015). Queste serie propongono il piacere di riconoscere e collezionare, quasi rimandando alla nozione di attrazione del cinema delle origini, all'immersione nella situazione spettacolare innescata dalla fascinazione ludica per la pura immagine ricorsiva (Gunning 1990)¹. L'estetica del déjà-vu è così un compiacimento, autoriale quanto dell'audience, che trova riscontro nella riproposizione di stilemi del passato in numerose produzioni culturali pop (Arizia, Di Paola, Fioravanti 2018): la "retromania", a partire dalla musica fino a cinema, moda, interior design, giochi e videogiochi, è il canone estetico di un presente dall'aspetto vintage, in cui sembra quasi impossibile produrre contenuti realmente innovativi (Reynolds ed. 2017).

Nel contesto polverizzato della condizione postmediale, in cui i confini dei media diventano ambigui sia per l'impatto delle nuove tecnologie che per i nuovi usi che gli utenti fanno dei dispositivi di fruizione (Eugeni 2015: doc. 394), la piena cultura convergente è acquisita da operatori e fruitori dei media (Jenkins ed. 2014). Nella definitiva, caotica ed eterogenea plenitudine digitale (Bolter 2020), in cui contenuti ubiqui sono rilocati in schermi estranei ai tradizionali regimi della visione (Casetti 2015), l'intrattenimento di vario formato, target e piattaforma che compone la galassia postcinema (Arcagni 2016) è singolarmente poco originale nei modelli formali e spesso ricorsivo nei pattern estetici². Di conseguenza, nel sistema industriale transmediale in cui i contenuti trascendono la tradizionale forma chiusa e sono distribuiti in *franchise* ipertestuali, composti da link tra televisione, cinema, fumetto, gioco on- e off-line e quant'altro, la rimediazione di elementi preesistenti è immanente all'idea stessa di ipertesto (Bolter, Grusin ed. 2003). La reiterazione, in altre parole, è sovente una bussola utile per

la navigazione in arcipelaghi complessi, un filo d'Arianna che collega oggetti dispersi, riconoscibili anche in quanto già visti.

L'oggetto *spreadable*, ovvero la narrazione transmediale che coinvolge attivamente i destinatari nella sua estensione, moltiplicazione e viralizzazione attraverso la conversazione on- e off-line (Jenkins, Ford, Green 2013), non è dunque necessariamente originale. Pare piuttosto funzionare meglio l'oggetto *drillable*, dotato di numerosi livelli interni agganciati a immaginari preesistenti, più o meno nascosti e offerti all'esplorazione dell'utente (Jenkins 2009). La ricorsività rafforza così i dispositivi narrativi, li arricchisce e contribuisce a diffonderli in ecosistemi plurimediali, diffusi in mondi abitabili, coerenti e accessibili da dispositivi e media diversi (De Pascalis, Pescatore 2018: 19): già per Umberto Eco del resto lo schema iterativo, tipico del messaggio ad alta ridondanza, rende il prodotto culturale veramente popolare (ed. 1994: 250)³. Nel marketing d'altronde l'implementazione del capitale emozionale del prodotto con un mix di immagini consolidate è fondamentale fin dai primordi dell'attribuzione alla marca di universi di senso, composti da immaginari già condivisi (Semprini ed. 2007).

Nelle serie televisive nostalgiche il passato è spesso usato per declinare temi attuali e ancora irrisolti. In particolare l'ultimo scorcio degli anni Settanta e gli anni Ottanta diventano una vagheggiata età dell'oro, attraverso cui interpretare contraddizioni e contrapposizioni dell'oggi: il conflitto di genere e la sessualità in *Glow* (Netflix 2017-2019), *Pose* (FX 2018-in produzione), *The Queen's Gambit* (La regina degli Scacchi, Netflix 2020); le angosce geopolitiche in *The Americans* (FX 2013-2018); l'avvento della convergenza tecnologica in *Halt and Catch Fire* (AMC 2014-2017); le evoluzioni del costume in *Girlboss* (Netflix 2017); la postmodernizzazione in *Stranger Things*. La nostalgia aiuta inoltre a rileggere eventi storici attraverso originali lenti letterarie: il realismo magico in *Narcos* (Netflix 2015-2017);

il verismo verghiano in *Snowfall* (FX 2017-in produzione); l'ineluttabile destino shakespeariano in *The Crown* (Netflix 2016-in produzione).

Numerose serie offrono un déjà-vu didascalico, basato sulla filologia del profilmico, dalla scenografia ai costumi, e del filmico, dallo stile di regia al montaggio; altri ancora propongono invece il ricordo come un raffinato luogo della mente che crea un presente elastico, passato, presente e futuro allo stesso tempo. È il caso di distopie "retromaniache" dall'ambigua collocazione temporale, come *Maniac* (Netflix 2018) e numerosi episodi di *Black Mirror* (Netflix 2011-2019). Si tratta di racconti sospesi tra presente della diegesi e passato della forma, in cui i telefoni cellulari e i tablet, il cyberbullismo e il linguaggio sintetico delle emoticon in chat convivono con capelli cotonati, sgargianti tute ginniche e audiocassette di successi disco. In *Riverdale* (The CW 2017-in produzione) o in *Sex Education* (Netflix 2019-in produzione) ad esempio, l'epoca svanisce in un'estetica senza tempo dalle connotazioni ambigue, in cui trova spazio il pubblico adolescente quanto quello di già nostalgici giovani adulti (Barra, Brembilla 2020).

2. *Instant cult*

Nella ricezione critica di *Stranger Things* l'etichetta "cult" sembra quasi scontata: è la serie televisiva che più di tutte rappresenta la passione per il passato, attraverso l'intreccio post-moderno di citazioni metatestuali e la messa in scena di oggetti e contesti feticcio degli anni Ottanta⁴. È qui interessante notare come una serie programmaticamente "retromaniaca" inneschi un domino quasi immediato e travolgente, che si estende dalla piattaforma di streaming che lo propone ad un fitto dibattito sui social network, in grado di eleggerlo quasi istantaneamente a cult. Forse l'etichetta cult sta diventando una ricetta, realizzabile a colpo sicuro attraverso un attento uso delle dinamiche

produttive e distributive dell'economia culturale, fatta oggi soprattutto di condivisione e conversazione on-line?

Una serie carica di elementi ricorsivi come *Stranger Things* è certamente *drillable*: diventa facilmente cult perché ha una forte carica simbolica e aggregativa, ovvero presenta quegli evidenti marcatori di appartenenza che, secondo Massimo Scaglioni, rafforzano l'identità condivisa di comunità di spettatori, unite dal gusto (2006: 3). Allo stesso tempo, secondo la storica definizione di Umberto Eco, è potenzialmente cult l'opera semanticamente complessa, quella che il pubblico può decostruire attraverso la capacità di immaginare (ed. 2003). In questo senso un testo ricorsivo è facilmente smontabile poiché propone un ricco campionario di sequenze narrative, segmenti, oggetti di scena che hanno valenza anche al di fuori del contesto originario e possono sedimentarsi nell'immaginario collettivo, attraverso le diverse pratiche d'uso tattico adottate dal pubblico.

In ambito televisivo e cinematografico cult diventano solitamente alcune narrazioni inusuali e di nicchia, emblema di subculture cinefile underground, ovvero di comunità di gusto ristrette ma agguerrite nella definizione dei propri codici, come ad esempio quella aggregata dall'estetica trash (Maio 2013). In questo senso *Stranger Things*, con la sua tessitura che attinge a piene mani dal cinema di genere horror e sci-fi degli anni Ottanta e da *b-movies* più o meno celebrati, ha esattamente l'aspetto del prodotto emerso per caso dal circuito non-mainstream. Tuttavia la serie, unico prodotto pregiato Netflix per ora in grado di innescare genuini fenomeni "fandom" (Guarnaccia 2019: 49), è tutto tranne che ingenuo e di nicchia. Se del cult possiede la decostruibilità, essa non è la libera espressione di una sottocultura, quanto un fenomeno naturalizzato e addomesticato dall'industria: secondo la definizione di Mat Hills, è "mainstream cult" (2010: 67). In altre parole *Stranger Things*, pensato non per una nicchia di appassionati del genere ma per il mercato

globale, deistituzionalizzato e multiplatforma della *complex television* (Mittel 2017), concilia egregiamente il successo popolare con lo status di cult, proprio attraverso la ricetta della ricorsività. La culturalizzazione, un tempo pratica divergente in mano al pubblico, diventa così una dimensione parzialmente progettabile a tavolino, anche attraverso l'effetto déjà-vu dato dalla ricomposizione di rottami dinamici, frammenti desiderabili estrapolati da altri testi, già consolidati nell'immaginario collettivo grazie a cult precedenti (Trodd 2006).

Volendo comprendere quali elementi possono convergere per comporre in laboratorio l'*instant cult*, si può dire che diventa cult la narrazione che parla esplicitamente di altri cult. Nel caso di *Stranger Things* la non originalità degli elementi, dagli oggetti di scena ai costumi fino agli interpreti attinti al catalogo delle icone pop degli anni Ottanta, costruisce un puzzle dalla forte valenza simbolica. Questo puzzle impegna attivamente il pubblico in una particolare forma di consumo attivo, basato sullo sciogliere al volo la citazione, più o meno manifesta, attraverso la continua esegesi del testo.

Se gli ingredienti di base di *Stranger Things* sono dunque frammenti già culturalizzati, il successo *instant* si basa su un'attenta organizzazione formale del testo "retromaniaco", sul mix equilibrato degli ingredienti in una struttura quantitativamente e qualitativamente misurata, in grado di presentarli tutti al meglio. È dunque certamente determinante l'individuazione della cornice, ovvero di un genere narrativo che già identifichi opere tipicamente cult: fantascienza, horror e fantasy, di cui *Stranger Things* è una ibridazione postmoderna, sono potenzialmente cult poiché contemplano molteplici quadri temporali e spaziali, utili a dilatare a dismisura il racconto. Il genere consente così di dispiegare uno *storyworld* complesso, in cui l'intreccio multi-personaggio supera la convenzione della trama lineare e auto-conclusiva, sostituendola con una narrazione corale. La coralità

ha del resto un bacino potenzialmente infinito nell'espansione delle *untold stories*, le linee narrative possibili ma ancora inesplorate che naturalmente scaturiscono dal racconto multipersonaggio (Giovagnoli 2013). L'equilibrio tra corallità e déjà-vu, derivato della forte cornice di genere, è dunque cruciale alla *drillability* e implementa l'effettiva abitabilità dell'ecosistema narrativo da parte degli utenti, alla base della sua rapida culturalizzazione⁵.

In *Stranger Things* l'abitabilità della narrazione nostalgica è anche architrave di un'efficiente strategia di diffusione transmediale. La nostalgia è usata per colonizzare altri canali, ufficiali e non, con una metatestualità diffusa fatta di contenuti ancillari e *spin-off*, di *gamification*, di merchandising, di eventi per fan e *cosplayer*, di dietro le quinte e re-mix: *Stranger Things* ottiene così il successo convergente, appannaggio di prodotti in grado di accompagnare la complessità dell'intreccio con un ventaglio articolato di contenuti ancillari e paratesti diffusi, che impegnano lo spettatore in una relazione prolungata che va oltre l'esperienza della visione (Grasso 2011)⁶.

La copiosa messe di paratesti di *Stranger Things* si avvale proprio di quegli elementi chiaramente mutuati da precedenti cult: come *topics* particolarmente riconoscibili e manipolabili, questi partecipano ad elevare la decostruibilità del testo. La scomponibilità di un testo composto da citazioni del resto chiama naturalmente in causa il pubblico: genera, secondo Philippe Le Guern, entusiasmo, aggregazione di comunità di appassionati e relative manifestazioni rituali (2002). Come nel rapporto tra fan e ambito del sacro, analizzato da Le Guern, il culto mediale innescato da testi facilmente decostruibili raggiunge un alto livello di affezione e attaccamento, al limite del fanatismo religioso, che si concretizza nella costante e diffusa ripetizione dei *topics* in ulteriori paratesti, generati dagli spettatori stessi (Arizia, Di Paola, Fioravanti 2018: 78): i "tormentoni"

estrapolati dal racconto diventano così virali nei social network sotto forma di meme, di re-mix e di altre forme di contenuti parzialmente originali, creati dagli utenti on-line per risemantizzare la narrazione di partenza.

Tornando in conclusione al testo centrale, se si misura la retromania come valore e la citazione come vantaggio strategico, si tempera il giudizio di critica, generalmente negativo riguardo la tenuta drammaturgica del racconto. Di certo, in quanto narrazione di genere horror, il racconto fallisce il suo bersaglio: la prevedibilità di colori, suoni, dialoghi, singole inquadrature e intere sequenze interviene puntualmente a disinnescare la suspense: scorgere sempre il modello originario rende del tutto didascalici i passaggi chiave del racconto. Evidentemente tuttavia, nell'aggregato di prodotti *multichannel* che rappresenta la fonte di guadagno per molti odierni broadcaster, il sentimento, l'affezione che tiene lo spettatore avvinto nel tempo conta più del gradimento estemporaneo. I limiti drammaturgici di *Stranger Things* non ne intaccano infatti il *rating* on-line, catalizzato dalle suggestioni nostalgiche più che dall'originalità del racconto: la prima stagione della serie ha novantacinque recensioni positive su cento su Rotten Tomatoes, il principale aggregatore della Rete che bilancia le opinioni dei critici professionisti con il giudizio degli utenti, e quasi nove punti su dieci nel *ranking* di IMDb, principale risorsa per la valutazione analitica della popolarità di un'opera cinematografica e televisiva sul Web.

3. Ripetere per affermare

Le serie televisive che trascendono il broadcasting lineare per colonizzare altre piattaforme di pubblicazione con paratesti transmediali puntano all'innescare di una articolata conversazione on-line, una relazione dialogica tra utenti, una fitta discussione su e attorno al prodotto. In questo botta e risposta, verticale

tra proprietà e pubblico e orizzontale all'interno delle comunità di fan, il déjà-vu è un collante e un catalizzatore, un modulo di facile ripetibilità che può essere usato dall'alto per pilotare, normalizzare e all'occorrenza gonfiare la conversazione.

Stranger Things, come del resto la maggioranza delle serie televisive a vario titolo nostalgiche, è stata realizzata e proposta al pubblico da un broadcaster non lineare, che sfrutta dinamiche di distribuzione alternative alla tradizionale trasmissione televisiva. Grazie allo streaming la serie è ubiqua, accessibile in qualunque momento da qualsiasi strumento di fruizione connettibile alla Rete, della grande smart-tv del salotto familiare al piccolo telefono cellulare, in mobilità. Molti tra questi eterogenei strumenti di fruizione, oltre a consentire il log-in dell'utente alla piattaforma di streaming, danno accesso ad altre piattaforme sociali on-line, adibite al commento e alla conversazione tra utenti: la diffusa pratica del *second screen*, che vede lo spettatore attivo sui social network contemporaneamente o a breve distanza della visione del contenuto, può così essere esercitata dallo spettatore della serie all'interno di un unico dispositivo, seguendo il flusso senza discontinuità.

In questo contesto e dal punto di vista della *media company* proprietaria, il prodotto va inserito sempre più in una logica in cui il singolo titolo è occasione di aggancio dello spettatore a un sistema, accessibile con un abbonamento il cui rinnovo nel tempo non è affatto scontato. Il valore di una serie televisiva per un *over the top* come Netflix non è dunque tanto nelle sue visualizzazioni una tantum, quanto nella sua capacità di aumentare il valore complessivo dell'intera offerta, di creare relazioni, curiosità, link con altri prodotti in catalogo (Brembilla 2018: 134), ovvero di alimentare la coda di visione dello spettatore, divenuto utente di un'esperienza complessa e articolata nel tempo. Il successo di una serie dipende di conseguenza dal suo essere in grado di generare conversazione, basata sulla

relazione con altri prodotti precedenti e successivi: ovvero, nel gergo del *social management*, il prodotto deve saper suscitare un *sentiment* on-line positivo⁷. È abbastanza naturale allora puntare sul consolidato tema *rétro*, in grado di riversare quasi intatte ingenti comunità di pubblico da un prodotto all'altro. *Stranger Things*, attraverso gli hotspot dei social network, da serie tv diventa così un ipertesto immersivo a tema vintage, che si può scomporre e ricomporre a piacimento a partire dai suoi elementi di base, riconoscibili in quanto già cult: per utilizzare una categoria tipica dell'interazione tra utenti e contenuti on-line, *Stranger Things* ha successo perché è un racconto virale, che può essere facilmente segmentato, estrapolato, re-mixato e condiviso con la propria cerchia di contatti (Bolter 2020).

Per comprendere l'effettivo valore del già visto e il suo ruolo nella negoziazione tra prodotto e spettatore è utile guardare con attenzione, oltre che alla struttura e alla forma della diegesi, anche a quella dei contenuti promozionali transmediali ancillari: particolarmente interessanti sono ad esempio quelli che veicolano la serie attraverso il corpo dei protagonisti, per rafforzare strategicamente il brand attraverso lo *stardom* (McDonald 2020). L'immagine del corpo dell'attore si presta tradizionalmente ad estendere la narrazione con contenuti di performance che drammatizzano il dietro le quinte, secondo la tassonomia della transmedialità proposta da Henry Jenkins (2009), con backstage e *outtakes* immessi nella conversazione on-line. Tuttavia anche l'immagine dell'attore lontano dal set, dismesso il costume e fuori dalla finzione scenica, contribuisce ad attivare il processo estensivo extratestuale di transfinzione (Saint-Gelais 2011), per cui il corpo del divo diventa contenitore mobile, traccia della persistenza nella memoria collettiva del personaggio interpretato (Boni 2018: 62). La strategia promozionale che gioca con l'ambiguità tra l'immagine della persona dell'attore e quella del personaggio interpretato trova oggi terreno fertile nei social

network e un moltiplicatore particolarmente efficace nella nostalgia.

L'immagine tratta dalla quotidianità degli attori di *Stranger Things* è stata ad esempio usata per veicolare il topic nostalgico della serie, contribuendo al generale movimento di massiccia narrativizzazione dei contenuti di *advertising* in corso (Salmon 2008): questi contenuti sono spesso difatti proposti come narrazione in sé, alternativa alla fastidiosa interruzione del flusso causata dai tradizionali consigli per gli acquisti. La strategia emerge ad esempio dal profilo ufficiale Instagram dell'attrice Millie Bobby Brown, *teen star* di *Stranger Things*. Scorrendo la pagina tra la prima e la seconda stagione della serie si scorrono pochissimi contenuti che ne richiamano esplicitamente il marchio: l'autonarrazione visuale dell'attrice sembra davvero diaristica, quotidiana e per nulla compromessa con il brand cui afferisce professionalmente⁸. Se tuttavia si prova a mappare il profilo alla luce della passione per il revival, ostentata dall'attrice, risulta evidente che l'*asset* nostalgico dell'ecosistema è stato svincolato della diegesi per essere usato nel design dell'immagine pubblica: la nostalgia è il pattern di un'immagine singolarmente vintage della diva. L'età di Millie Bobby Brown, nata nel 2004, è in verità poco allineabile alle suggestioni d'epoca e non le consente alcun reale contatto esperienziale con gli anni Ottanta: tuttavia in un anno l'attrice ha pubblicato settantadue post "retromaniaci" su cento, riconducibili ad accessori, capi d'abbigliamento, celebrità, brani musicali, prodotti mediali, estetica fotografica del decennio Ottanta. Nel profilo Instagram di Millie Bobby Brown il passato è diventato così un genere dell'autorappresentazione, mutuato dall'ecosistema narrativo, attraverso cui rimediare l'immagine del corpo.

Tra i molti contenuti interessanti sono particolarmente rivelatori i post a tema *fandom* dedicati all'attrice Carrie Fisher, interprete a cavallo degli anni Ottanta della principessa Leia

Organa nella saga di *Star Wars* (*Guerre Stellari*, Lucasfilm L.T.D. 1977-2017). Millie Bobby Brown ne veste letteralmente i panni, commemora l'anniversario della morte, indossa il costume ad Halloween, adotta l'iconica acconciatura, cita virgolettati dell'attrice nelle didascalie, suggerisce un'identificazione proiettiva tanto nella persona di Carrie Fisher, celebrità anticonformista e combattiva sul piano della parità di genere, quanto nel personaggio della principessa Leia. I post sovrappongono e confondono Eleven, l'eroina di *Stranger Things*, alla Leia di Carrie Fisher, proprio utilizzando la comune estetica vintage: due "principesse che si salvano da sole", al centro di narrazioni sci-fi caratterizzate dall'appartenenza di genere, che si passano legittimamente il testimone del *fandom* nella cornice di una serie televisiva accuratamente filologica.

Se nella strategia transmediale promozionale appena illustrata il tema *rétro* è usato per agevolare il movimento centrifugo dei contenuti promozionali, dal centro dell'ecosistema narrativo verso lo spettatore, lo stesso tema può inoltre essere spostato sull'opposto vettore centripeto: sintonizzare i contenuti alla periferia del dispositivo è in effetti utile a rendere la narrazione quotidiana, familiare, a consegnarla a domicilio allo spettatore. L'istanza di localizzazione del tema nostalgico tende a un modello, già dominante nei media convergenti, per cui si cerca l'ingaggio del singolo utente, disperso tra mille stili di vita e ideologie eterogenee (Manovich 2012: 64), aggregato in piccoli gruppi che si percepiscono ognuno al centro di una determinata comunità mediale (Bolter 2020: doc. 555). *Local* è del resto, nell'ambito del marketing, la pratica di puntare a mercati sempre più di nicchia e sempre meno di massa (Anderson 2010): la ricorsività in questo senso è utile per circoscrivere nicchie accomunate dal gusto, per spostare l'attenzione dalla fruizione passiva del contenuto alla relazione prolungata e affettiva con un contenuto, individualmente riconosciuto come "friendly" (Floridi 2014: 2).

Dunque, accanto ai paratesti centralizzati che usano la citazione per aggregare comunità *fandom* transnazionali, la ricorrenza è utile anche al dialogo con le nicchie locali. In Italia nel 2017 ad esempio, la campagna promozionale transmediale *Free Vessicchio* per il lancio della prima stagione della serie è aperta da un video pubblicato sul canale YouTube di Netflix. Il video coinvolge una celebrità pop locale ben radicata nell'immaginario collettivo, il direttore d'orchestra Giuseppe Vessicchio, e sovrappone *topics* diegetici all'agenda pubblica, ovvero la diserzione dell'imminente edizione del festival canoro di Sanremo da parte del maestro. La vicenda ha già ampia copertura da parte della stampa nazionale e, complice la mancanza di dichiarazioni ufficiali da parte del protagonista, fa da sponda per mescolare il gossip con l'*Upside Down* di *Stranger Things*, il doppio oscuro della realtà in cui si smarriscono alcuni personaggi. Nel video Vessicchio è prigioniero dell'*Upside Down* e per questo impossibilitato a raggiungere il Festival: diventa così protagonista di un'ironica fake news, non già come tradizionale testimonial, quanto come personaggio di un vero e proprio *spin-off*.

Comparando le visualizzazioni di *Free Vessicchio* con il trailer ufficiale della serie, pubblicato on-line nello stesso periodo, emerge il potenziale dell'approccio: il contenuto che fa riferimento a Beppe Vessicchio segna una performance più di cinque volte superiore a quello tradizionale. Inoltre il contenuto genera una facile moltiplicazione virale: gli utenti stessi lo diffondono attraverso le proprie pagine sui social network ed estendono l'ecosistema *Stranger Things*, pur conoscendolo ancora poco o nulla. Buffo, singolare e dunque notiziabile, *Free Vessicchio* introduce gli utenti a un racconto ancora inedito, inserendolo nell'agenda localizzata e ritualizzata: è *crossover storytelling*, rimediatazione del corpus del racconto transnazionale nel corpo di una pop-star di provincia.

In conclusione l'adeguamento al gusto locale, all'abitudine, all'umore della nicchia di pubblico alla periferia del dispositivo è attuato attraverso segmenti della narrazione che giocano con la memoria e le ricorsività culturali locali, per entrare così rapidamente nella conversazione sociale. La strategia rappresenta una politica di promozione dell'intrattenimento *glocal*, che oppone al marketing per il mercato di massa la sintonizzazione di prodotti globali a specificità il più ristrette possibile (Bauman ed. 2005). Nel design della narrazione, *glocal* è dunque elaborare prassi progettuali parcellizzate, che ripensano programmaticamente il prodotto transnazionale a partire dalla specificità territoriale (Robertson 1999), non tanto nella sua natura interna, che resta stabile, globale e massificata, quanto nelle modalità della presentazione agli utenti. L'approccio sembra essere chiave nel successo di una narrazione seriale e la nostalgia ne diventa facilmente uno dei temi più forti.

Un ultimo significativo esempio del potere della ricorsività si è manifestato durante la trasmissione in prima serata Rai del Sessantunesimo Festival di Sanremo, nel 2021. Nel tempio dell'intrattenimento televisivo lineare italiano è andato in onda uno spot commissionato da Netflix, ovvero una carrellata delle serie più pregiate in catalogo, in cui la nostalgia la fa da padrona. Il contenuto promozionale era un karaoke virtuale di sequenze filmiche montate su un brano vintage, il tema del film *La Storia Infinita* (*The Neverending Story* 1984), che già caratterizzava alcuni passaggi cruciali della terza stagione di *Stranger Things*. In poco più di trenta secondi è avvenuto un piccolo corto circuito transmediale, una contaminazione tra aree industriali, interessi, marchi e modelli di monetizzazione dell'intrattenimento. La pubblicità, contemporaneamente diffusa attraverso i canali on-line direttamente controllati da Netflix, ha rapidamente ingaggiato il pubblico in una conversazione basata sulla familiarità con suoni e immagini già amate. Lo spot, pensato

per un pubblico trasversale che ha dalla sua tanto la nostalgia quanto la dimestichezza con i social network, ha trovato spazio fertile in un'edizione del Festival che ha aumentato del 37% le interazioni on-line, secondo i vertici del broadcaster, tanto con lo streaming sul portale RaiPlay, quanto con gli *highlights* pubblicati sui vari social controllati. Al di là delle modifiche e degli aggiustamenti d'assetto della filiera dell'intrattenimento che si possono leggere in filigrana, credo che questa piccola epifania rappresenti efficacemente l'attuale ruolo strategico della nostalgia nella progettazione, ibridazione e sperimentazione, oggi evidentemente attive attorno alla narrazione televisiva seriale.

NOTE

¹ Per Jussi Parikka, nell'ottica dell'archeologia dei media, l'estetica originaria del cinema e dell'emergente cultura dei media nel XIX secolo ha storicamente promosso la fascinazione per la rappresentazione, più che l'immersione narrativa dello spettatore (ed. 2019: 56).

² Per Ruggero Eugeni la Condizione Postmediale è in effetti tipicamente attraversata da narrazioni epiche ricorsive, che ne mettono in scena le dinamiche profonde e danno senso alla proliferazione incontrollata di pratiche e dispositivi di fruizione (2015: doc. 618).

³ Per Umberto Eco nell'iterazione "la formula sostituisce la forma, si ha successo ricalcando i parametri e una delle caratteristiche del prodotto di consumo è che esso diverte non rivelando qualcosa di nuovo ma ribadendo quello che sapevamo già" (ed. 1994: 278).

⁴ *Stranger Things* è una *teen serie* di genere horror, con alcuni tributi al fantasy: ambientata in un'immaginaria cittadina del *Midwest* statunitense, racconta le avventure di un gruppo di adolescenti alle prese con un pericoloso mostro, emerso da una dimensione parallela sulla quale un esperimento militare segreto ha aperto un varco; frutto di un altro esperimento militare, una ragazza orfana dai poteri paranormali si unirà al gruppo e sarà risolutiva nella lotta. La narrazione è un pastiche di ele-

menti romanzeschi e cinematografici, perlopiù riconducibili allo stile di Stephen King e Steven Spielberg.

⁵ Per Ilaria De Pascalis ed Eugenio Pescatore l'ecosistema non è una catena sintagmatica di funzioni, quanto articolazione di elementi eterogenei in grado di generare un ambiente fisico, in cui lo spettatore può muoversi con un elevato grado di autonomia tattica (2018: 23).

⁶ Per Aldo Grasso e Massimo Scaglioni l'approccio espansivo transmediale aggressivo è sintomatico di una industria mediale in cui le rendite di posizione derivate dai normali esercizi distributivi non sono più garantite (2010: 12).

⁷ Per *sentiment analysis* si intende lo studio formale della rete sociale, la focalizzazione delle interazioni in un tempo e in un contesto determinati (Gentili, 2011), attraverso l'analisi computazionale delle opinioni espresse attorno a un prodotto e l'emersione dell'orientamento positivo, negativo o neutro (Ceci 2015) e l'associazione degli orientamenti ai diversi elementi chiave del prodotto (Ceron; Curini; Iacus, 2014).

⁸ L'analisi, in corso per la cattedra *Internet e Social Media Studies* del Prof. G. Ciofalo presso il Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale di Sapienza Università di Roma, considera 100 *post* ordinati cronologicamente dal 14 Aprile 2018 al 23 Luglio 2019. Facebook inc. «Instagram - milliebobbybrown». [10/10/2020] <https://www.instagram.com/milliebobbybrown>

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Anderson, Chris (2010), *La coda lunga. Da un mercato di massa a una massa di mercati*, Torino, Codice Edizioni.
- Arcagni, Simone (2016), *Visioni digitali. Video, web e nuove tecnologie*, Torino, Einaudi Editore.
- Arizia, Simona; Di Paola, Valerio; Fioravanti, Giada, eds. (2018), *Stranger Things. Ricordi dal Sottosopra*, Roma, Estemporanee Edizioni.
- Barra, Luca; Brembilla, Paola (2020), "La nostalgia fake tra estetica e culto", *Link. Idee per la Tv* [25/03/2021] <https://www.linkideeperlatv.it/la-nostalgia-fake-fra-estetica-e-culto>

- Bauman, Zigmunt (ed. 2005), *Globalizzazione e Glocalizzazione*, Roma, Armando Editore.
- Bolter, Jay David (2020), *La Plenitudine Digitale. Il declino delle culture d'élite e l'ascesa dei media digitali*, Roma, Minimum Fax (ed. digitale).
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (ed. 2003), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Edizioni Guerini.
- Boni, Marta (2018), "La produzione di discorsività sociale negli ecosistemi narrativi", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, ed. G. Pescatore, Roma, Carocci Editore: 57-72.
- Brembilla, Paola (2018), *It's all connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano, Franco Angeli.
- Casetti, Francesco (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Ceci, Elvio (2015) "Linguistica computazionale e Sentiment Analysis: teoria e metodo", *Frammenti di Filosofia Contemporanea VIII*, ed. I. Pozzoli, Monza, Limina Mentis Editore: 125-34.
- Ceron, Andrea; Curini, Luigi; Iacus, Stefano (2014), *Social media e sentiment analysis. L'evoluzione dei fenomeni sociali attraverso la Rete*, Milano, Springer Verlag Italia.
- De Pascalis, Ilaria; Pescatore, Guglielmo (2018), "Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, ed. G. Pescatore, Roma, Carocci Editore: 19-30.
- Eco, Umberto (ed. 1994), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani.
- (ed. 2003), *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Milano, Bompiani.
- (ed. 2015), "L'innovazione del seriale", *Sugli specchi ed altri saggi*, Milano, Bompiani: 125-45.
- Eugeni, Ruggero (2015), *La condizione postmediale: media linguaggi e narrazioni*, Brescia, Editrice La Scuola (ed. digitale).
- Floridi, Luciano (2014), *The Onlife Manifesto: being human in a hyper-connected era*, Cham, Springer.

- Gentili, Mario (2011), "Sentiment analysis: un'espressione sociale della complessità", *Academia.edu* [25/03/2021] https://www.academia.edu/4098318/Sentiment_Analysis_un_espressione_sociale_della_complessità
- Giovagnoli, Max (2013), *Transmedia. Storytelling e comunicazione*, Santarcangelo di Romagna, Apogeo Editore.
- Grasso, Aldo (2011), "Quale televisione? Alcune conclusioni", *Televisione Convergente. La TV oltre il piccolo schermo*, eds. A. Grasso, M. Scaglioni, Milano, Link R.T.I.: 79-84.
- Grasso, Aldo; Scaglioni, Massimo (2011), "La Televisione Convergente", *Televisione Convergente. La TV oltre il piccolo schermo*, eds. A. Grasso, M. Scaglioni, Milano, Link R.T.I.: 11-17.
- Guarnaccia, Fabio (2019), "Il mito del film lungo", *Contro la Tv. Venticinque miti da sfatare*, AA. VV., Milano, Link R.T.I.: 16-24.
- Gunning, Tom (1990), "The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde", *Early Cinema: Space, Frames, Narratives*, eds. T. Elsaesser, A. Barker, Londra, BFI Publishing: 63-70.
- Hills, Mat (2010), "Mainstream Cult", *The Cult TV Book*, ed. M. Hills, Londra, IB Tauris: 67-73.
- Jenkins, Henry (2009), "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling", *Confessions of an Aca-fan* [25/03/2021] <http://henryjenkins.org>
- (ed. 2014), *Cultura Convergente*, Santarcangelo di Romagna, Apogeo Editore.
- Jenkins, Henry; Ford, Sam; Joshua, Green (2013), *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Santarcangelo di Romagna, Apogeo Editore.
- Le Guern, Philippe (2002), *Les cultes médiatiques. Culture fan et oeuvres cultes*, Rennes, PUR.
- Leonzi, Silvia (2017), "La condizione transmediale", *Transmedia 2.0. Brand, storytelling, entertainment*, ed. N. Bernardo, Roma, Armando Editore: 7-20.
- Lyotard, Jean-François (ed. 2018), *La Condizione Postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli Editore.

- Maio, Barbara (2013), *Cult Tv*, Rigel Edizioni, Roma.
- Manovich, Lev (2012), *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares.
- McDonald, Paul (2020), *Hollywood Stardom. Il commercio simbolico della fama nel cinema*, Imola, Cue Press.
- Mittel, Jason (2017), *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma, Minimum Fax.
- Parikka, Jussi (2019), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci Editore.
- Reynolds, Simon (ed. 2017), *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Roma, Minimum Fax.
- Robertson, Roland (1999), *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Trieste, Asterios Editore.
- Saint-Gelais, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Parigi, Seuil.
- Salmon, Christian (2008), *Storytelling, la fabbrica delle storie*, Roma, Fazi Editore.
- Scaglioni, Massimo (2006), *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita e Pensiero.
- Semprini, Andrea (ed. 2007), *Marche e mondi possibili: un approccio semiotico al marketing della marca*, Roma, Franco Angeli.
- Trodd, Zoe (2006), "Reading eBay: Hidden Stores, Subjective Stories, and a People's History of the Archive Zoe", *Everyday eBay: Culture, Collecting and Desire*, eds. K. Hillis, M. Petit, N. Eplay, London, Routledge: 77-90.

FILMOGRAFIA

Black Mirror, Netflix, USA, 2011-2019.

Girlboss, Netflix, USA, 2017.

Glow, Netflix, USA, 2017-2019.

Halt and Catch Fire, AMC, USA, 2014-2017.

Maniac, Netflix, USA, 2018.

Narcos, Netflix, USA-Colombia, 2015-2017.

Pose, FX, USA, 2018-in produzione.

Riverdale, The CW, USA, 2017-in produzione.

Sex Education, Netflix, USA, 2019-in produzione.

Snowfall, FX, USA, 2017-in produzione.

Star Wars (Guerre Stellari), Lucasfilm L.T.D., USA, 1977-2017.

Stranger Things, Netflix, USA, 2016-in produzione.

The Americans, FX, USA, 2013-2018.

The Crown, Netflix, USA, 2016-in produzione.

The Queen's Gambit (La regina degli Scacchi), Netflix, 2020.

MATILDE ESPOSITO

*L'“errante pellegrina”. Maddalena Signorini Pelzet
sulle scene teatrali dell'Italia di primo Ottocento*

Il presente contributo intende aggiungere delle tessere utili alla ricostruzione della biografia e della personalità dell'attrice fiorentina Maddalena Signorini Pelzet (1801-1854) (Ciotti Cavalletto 1978: 38-50; Brancaleoni 2018), la cui figura non è stata finora oggetto di uno studio critico autonomo. La sua identità è stata, infatti, indistricabilmente associata a quella di Antonio Ranieri e di Giovanni Battista Niccolini. Per quanto concerne il primo, è ben nota la passione amorosa del letterato napoletano – peraltro ricambiata – per “Lenina”, al tempo già unita in matrimonio con il comico Ferdinando Pelzet. Nel 1831 lo spinse, insieme all'amico Leopardi, a seguirla a Roma, dove Maddalena si esibiva sulle scene del Teatro Valle (Moroncini 1932)¹.

È altrettanto conosciuto il ruolo svolto dalla Pelzet come interprete privilegiata delle tragedie di Niccolini, al cui successo sicuramente contribuirono le qualità attoriali della donna. Se le lettere indirizzate dal tragediografo all'attrice sono state edite da Atto Vannucci (1866, 2), da Jarro (Niccolini 1889) e da Filippo

Orlando (1892-1905, 3: 86-116; 4: 34-53), il *corpus* delle 26 epistole rivolte dalla Pelzet a Niccolini, conservato nel Fondo *Carteggi Vari* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze² (d'ora in poi BNCF, C.V.), resta ad oggi quasi integralmente inedito³. Tali documenti, oltre a offrire testimonianza della ricezione dei drammi niccoliniani che la Pelzet interpretava nel corso delle sue *tournées* nei vari Stati della penisola italiana, costituiscono un importante tassello per tracciare la Storia del teatro al femminile. Essi, infatti, danno conto delle difficoltà sperimentate da una donna nel vivere del proprio mestiere di attrice senza rimanere vittima di pregiudizi e stereotipi.

Alcune riflessioni contenute all'interno di tali lettere fanno infatti emergere la persistenza, nella società italiana della prima metà dell'Ottocento, di una tendenza alla condanna delle donne di spettacolo. Le polemiche sull'introduzione delle attrici all'interno delle compagnie teatrali – la cui presenza è attestata a partire dalla seconda metà del Cinquecento (Buracchi 2003; Megale 2019) – avevano rappresentato un motivo ricorrente negli scritti contro il teatro⁴ dei padri controriformisti, che sottolineavano i rischi di disordine sociale legati all'esposizione del corpo femminile sulle scene pubbliche⁵. Se i discorsi di polemica contro gli spettacoli subiscono un brusco ridimensionamento già a partire dalla seconda metà del Settecento, quando un certo tipo di teatro, quello scritto e colto, entra a pieno titolo nel sistema dei generi letterari⁶, ad altra sorte sono destinati quanti svolgevano la professione attoriale⁷, e, in particolar modo, le donne che, rappresentando un'anomalia sul piano sociale, continuavano ad essere oggetto di critiche che ne attaccavano la moralità e mettevano in discussione la legittimità del loro mestiere.

Un primo elemento di eccezionalità che caratterizzava le comiche era quello della mobilità⁸, in contrasto con la sedentarietà alla quale, al tempo, era destinato il genere femminile.

Un ulteriore tratto peculiare delle donne di teatro era la possibilità di sfuggire alla sfera chiusa delle mura domestiche e degli affetti stretti per affacciarsi sulla scena pubblica, con i vantaggi e i rischi che tale apertura poteva comportare. Un terzo elemento di anomalia era rappresentato dal fatto che, già dalla seconda metà del Seicento, diverse attrici arrivavano a ricoprire all'interno delle compagnie ruoli di prestigio e responsabilità come quello della capocomica⁹.

In questa sede ci proponiamo dunque di analizzare alcuni passi rappresentativi delle lettere inviate dalla Pelzet a Niccolini, verificando in che modo i tre elementi sopraelencati si declinino nell'esperienza personale dell'attrice fiorentina.

Preliminarmente è tuttavia opportuno porsi un interrogativo: che grado di acculturamento possedeva Maddalena? In più luoghi delle sue lettere è lei stessa a scusarsi con il suo destinatario per le sue lacune in fatto di educazione: "Voi lo sapete, io sono una donna, alla quale è mancato il tempo di coltivarsi: quello che sento lo dico confusamente, e il mio core non resta mai soddisfatto della penna"¹⁰. E ancora, nella lettera in cui confida a Niccolini il suo progetto di lasciare il marito per Ranieri – idea che verrà poi abbandonata –, scriveva: "Io manco di esperienza e di studio, perché ho dovuto intieramente dedicarmi alla mia professione, e questa mi ha impedito di poter coltivare il mio spirito in altri studi; perciò non posso conoscere a fondo il core dell'Uomo, altro che superficialmente" (Moroncini 1932: 188). Il peso dell'assenza di istruzione emerge anche in una lettera inviata da Roma il 5 ottobre 1838, nella quale dedica parole di ammirazione alla cultura del marito:

[...] Ferdinando ha più intelligenza degli altri comici, e giudica le cose Drammatiche con più ragione. Gli attori Italiani non son punto istruiti, e perdono il suo tempo ne' bordelli: mio marito al contrario lo vedo sempre occupato nella lettura. Devo alla sua istruzione i miei pochi successi. Io ho com-

battuto sempre con armi disuguali; e ciò che le altre hanno ottenuto con dieci, io ho dovuto guadagnarlo con uno¹¹.

Nonostante i numerosi casi di *excusatio*, dalla lettura delle sue missive emerge una scrittura non solo corretta, ma dotata di diversi tratti di originalità, in particolare per quel che concerne la modalità di riuso di citazioni letterarie. I riferimenti colti, lunghi dal venire esibiti a sproposito, vengono sapientemente calati nell'esperienza quotidiana, come avviene in una lettera inviata da Roma in data 22 settembre 1831, nella quale riprende una tessera dantesca (*Inferno*, III, 9): "Son nata per tribolare, e il mio destino ha scritto in fronte: Uscite di speranza o voi che entrate"¹². Altrettanto efficace la memoria dantesca dei versi "Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui" (*Paradiso*, XVII, 58-59), applicati alla condizione del capocomico Luigi Domeniconi (Ascarelli 1991; Bentoglio 2011): "Qui ci siamo uniti con Domeniconi, e abbiamo posto in oblio le andate cose. Egli ha sentito come sà di sale il pane del capo-comico"¹³. Un ulteriore esempio può essere rintracciato in una lettera inviata da Roma in data 20 luglio 1847, nella quale due versi dell'*Arnaldo da Brescia* (1843) dello stesso Niccolini divengono funzionali alla descrizione del torrido clima romano: "Siamo giunti a Roma che abbiamo trovato una fornace - È pallida l'erba il sole un tiranno"¹⁴.

Se in questi tre casi il riuso delle citazioni letterarie sfocia nel registro parodico, altra cosa è l'inserimento della tessera manzoniana tratta dal Coro dell'Atto secondo del *Conte di Carmagnola*, "I Fratelli hanno ucciso i fratelli questa orrenda novella vi do"¹⁵, in funzione di introduzione al resoconto dei drammatici eventi del 1831, anno di fervidi rivolgimenti a causa delle insurrezioni verificatesi in alcune province dell'Italia centrale sotto la guida del binomio formato da Enrico Misley e Ciro Menotti (Ruffini 1931).

La familiarità con i testi letterari non è da attribuire alle sollecitazioni ricevute in ambito familiare – il padre, Gaetano

Signorini, era un umile beccaio –, né era stata acquisita negli ambienti scolastici, in quanto, stando a quanto scrive lei stessa, non ebbe accesso ai canali dell'istruzione. Possiamo ipotizzare che determinante nell'acquisizione di una base culturale fu la frequentazione, a partire dai dodici anni, e per la durata di tre anni, dei corsi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove, dal 1811, era stata istituita, sul modello del *Conservatoire impérial de musique et de déclamation* di Parigi, una cattedra di "Declamazione e Arte Teatrale", assegnata all'attore Antonio Morrocchesi (Geraci 1989; Megale 2012)¹⁶. Tracce di tale esperienza possono essere reperite nei periodici del tempo, che danno conto delle recite e degli esperimenti di declamazione offerti dagli alunni dell'Accademia, presso la quale Maddalena ebbe anche occasione di conoscere il futuro marito Ferdinando Pelzet.

La prima testimonianza ci viene trasmessa dal resoconto che, sul *Giornale italiano*, veniva fatto di un saggio di declamazione degli allievi dell'Accademia il 6 giugno 1813, nel quale la giovane Signorini figura tra coloro che si distinsero nelle "composizioni a dialogo"¹⁷. Il suo nome compare inoltre in una recensione della *Gazzetta di Firenze* di "un pubblico esperimento di Declamazione", svoltosi l'11 settembre 1814 presso il Conservatorio di Arti e Mestieri, nella quale viene riportato il seguente giudizio: "La Sig. Signorini recitò una cantata di Metastasio con ingenuità, e tenerezza"¹⁸. La *Gazzetta di Firenze* descriveva poi la messa in scena che, il 9 maggio 1815, presso il Teatro degli Arrischiati, era stata offerta dell'*Olimpiade* di Metastasio, nella quale Maddalena interpretava la parte di Argene¹⁹.

La lettura e l'interpretazione di testi scritti da eminenti letterati, da Annibal Caro a Metastasio, oltre a consentire l'affinamento delle tecniche legate alla gestualità e alla vocalità, offrivano agli allievi un modello linguisticamente positivo al quale l'attore, e in particolar modo, l'attore tragico, avrebbe dovuto attenersi²⁰.

A partire da queste considerazioni, il primo elemento che ci proponiamo di affrontare è quello relativo allo stile di vita itinerante imposto a chi svolgeva la professione di attore. È la stessa Maddalena a rimarcare la funzione identitaria dello *status* di nomade, quando, accomiatandosi dal suo destinatario, si attribuisce gli appellativi di “esule errante”²¹ o di “errante pellegrina”²².

I frequenti spostamenti non erano infatti privi di conseguenze. In primo luogo, consentivano l’acquisizione di una grande capacità di adattamento, indispensabile per affrontare i rischi e le difficoltà che viaggiare nell’Europa dell’Ottocento comportava. Le lettere della Pelzet a Niccolini sono ricche di aneddoti sulle condizioni del nomadismo attoriale: dal racconto del malessere fisico manifestatosi a Roma (“mi pare d’aver addosso il collera: jeri sera al solito mi sono attaccata le mignatte”)²³ a quello dell’incidente avvenuto al vestiario di scena, che, trasportato per mare, era giunto a destinazione “tutto fradicio e ammuffito”²⁴, fino ad arrivare ai lamenti per le spese da sostenere (“Ho sempre la Sarta in casa, e queste spese mi costano lagrime amare”)²⁵.

Il nomadismo offriva inoltre la possibilità di assumere uno sguardo meno municipale sugli eventi politici in atto. Particolare interesse rivestono a questo proposito le lettere scritte nel 1831, quando l’attrice si ritrovò a recitare, al seguito della Compagnia Ducale di Parma, diretta da Romualdo Mascherpa (Melolesi 1991: 187-89), nei territori epicentro delle rivolte. Numerose tensioni erano presenti già a partire dalla fine di gennaio, come testimonia una lettera scritta da Faenza il 23 gennaio 1831:

“I Fratelli hanno ucciso i fratelli questa orrenda novella vi do”. Ad ogni ora ad ogni momento i briganti del borgo ci fanno palpitare. I loro preti ripieni di baldanza predicano la crociata contro i Liberali. Quà volano le fucilate come le rondini. Ieri all’alba tutta la città fu in allarme: diversi bor-

chigiani vennero alle mani con alcuni plebei della città. V'era in piazza un gran numero di mietitori con i loro ferri del mestiere. Nacque uno scompiglio. [...] Questa prodezza ha dimostrato a tutta la popolazione qual conto si può fare dei Tedeschi nel caso di bisogno²⁶.

La rivalità alla quale Maddalena fa riferimento è quella esistente tra gli abitanti del Borgo Durbecco di Faenza e quelli della città, che si traduceva in uno scontro tra papalini e liberali. Procedeva poi con il resoconto degli accadimenti, comunicando a Niccolini le notizie ricevute da Ferrara: "A Ferrara il Lunedì dopo la nostra partenza vi successe un tumulto al solo sentire che i Francesi erano a Livorno e ad Ancona. Tutti hanno pronte le loro coccarde; se si presenta un picchetto di Francesi preveggo un macello Sacerdotale".

Il racconto dell'evoluzione della cosiddetta Congiura estense e delle sue ripercussioni sulla stagione teatrale in corso ritorna nella lettera scritta da Casalmaggiore il 18 aprile 1831:

Le rivoluzioni politiche hanno sconvolto anche le cose comiche. A Milano il nostro Mascherpa, dietro la fuga della corte di Parma ci abbandonò tutti, e ci lasciò sulla strada. La compagnia partì alla meglio per Parma ove abbiamo avuto una quaresima di pene e di timori. Il ritorno dell'antico governo rincorò il Capo Comico, e parve disposto a riassumere la Compagnia: ma la perdita del contratto di Roma ci tenne fino alla Domenica in albis incerti del nostro destino: senza Teatri, senza contratti, e senza capo-comico. Avevamo però sempre a nostra disposizione il Teatro di Parma, ma coi nuovi rigori e liberatori la città era uno squallore, e il Teatro un deserto²⁷.

L'attrice fa riferimento alla precaria situazione del Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla in seguito alla fuga da Parma – avvenuta nella notte tra il 14 e il 15 febbraio – della Duchessa

Maria Luigia d'Austria, vedova di Napoleone, per la nascita di un governo provvisorio, conclusosi il 26 marzo di quell'anno per l'intervento delle truppe austriache. Gli eventi del 1831 ebbero come conseguenza non solo l'inasprimento dei controlli su quanti erano sospettati di coltivare idee sovversive, ma anche maggior rigore in fatto di censura teatrale e letteraria. Una testimonianza significativa di tale irrigidimento ci viene offerta da una lettera scritta da Ferrara il 28 giugno 1831, nella quale, oltre a riferire al suo interlocutore dell'impiccagione di Ciro Menotti, avvenuta a Modena il 23 maggio, si sofferma sulle persecuzioni subite per aver indossato – durante una messa in scena – un fazzoletto che, per via dell'illuminazione della sala, sembrava esibire una fantasia tricolore:

Una sera in Teatro mi misi al collo un fazzoletto che il riverbero de' Lumi facea credere di tre colori! Fortuna che l'avevo comprato a Milano, e fra i tanti colori vi era anche il giallo ed il nero. Mio marito fù chiamato dal Delegato: ed egli col corpo del delitto alla mano, fece conoscere la mia innocenza: Vedete a quanti pericoli s'espone chi calca le scene. Poteva darsi benissimo ch'io avessi avuto un antico fazzoletto; e preso così all'impensata! Maledetti colori! [...] Ma, di più dei nastrini, i giacobini non mi hanno gabbata²⁸.

L'episodio è accaduto, probabilmente, nei territori retti da Maria Luigia d'Austria, dato che un avvenimento del tutto simile veniva comunicato dal Direttore della Polizia di Parma Vincenzo Cornacchia in una lettera al Presidente dell'Interno Giuseppe Caderini. Il contenuto di tale missiva viene riportato da Alberto Del Prato nella monografia *L'anno 1831 negli ex Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*: "Sempre in quell'anno 1831, il 19 Aprile una signora Fiorentina si mostrò in pubblico con nastri tricolori e le modiste vengono perciò consigliate a non mettere nei loro prodotti nastri tricolorati" (Del Prato 1919: 12)²⁹.

La rievocazione che la Pelzet fa del “processo” ordito ai suoi danni per aver indossato un fazzoletto ritenuto veicolo di messaggi liberali³⁰ ci fa comprendere come il teatro rientrasse tra i luoghi oggetto di più serrato controllo da parte dei Governi.

Lungi dall'abbattersi unicamente sopra i testi da portare in scena con la richiesta di tagli e modifiche, la censura si scagliava anche contro gli aspetti maggiormente legati alla *performance*, e, dunque, all'immagine, capace di esercitare il proprio potere persuasivo anche sugli strati inferiori della popolazione, presso i quali bisognava scongiurare la propagazione di idee sovversive³¹. Spesso avveniva fosse l'*audience* ad assegnare significati rivoluzionari a determinate *pièce*, o, come, in questo caso, a specifici oggetti, al di fuori delle intenzioni dell'autore o del suo possessore. È la stessa Maddalena, d'altra parte, a dichiarare la propria estraneità alle ideologie rivoluzionarie (“[...] di più dei nastrini, i giacobini non mi hanno gabbata”). Al contrario, è opportuno sottolineare come l'attrice fosse lontana dall'aver maturato una vera e propria coscienza politica: l'attualità le interessava solo nel momento in cui invadeva il suo microcosmo teatrale. Le rivoluzioni, in questo senso, non giovavano agli affari di chi fosse impegnato nel settore dello spettacolo, in quanto avevano come conseguenza stagioni con scarsi profitti, se non addirittura la chiusura dei teatri. Tale atteggiamento appare nitidamente dalla lettura di una lettera inviata da Roma in data 16 febbraio 1832: “Si fanno gran chiacchiere delle cose politiche. Io non desidero che il fine di quest'incertezza, perché i miei interessi possano tranquillamente prosperare”³².

La preoccupazione per lo scoppio di nuove tensioni – il 22 febbraio i francesi avrebbero occupato Ancona e si temeva potessero raggiungere anche la Città Santa – aveva portato il Governatore di Roma Benedetto Cappelletti, come già l'anno prima, a “[...] *proibire* le maschere, le corse, e i soliti moccoletti”³³, finendo per eliminare tutte quelle forme di spettacolo che

sfuggivano al controllo delle autorità. I divieti avevano avuto come conseguenza una stagione poco vivace, con scarsa partecipazione dei cittadini, della qual cosa la Pelzet si lamentava in una lettera del 6 marzo, giorno che sanciva la fine del Carnevale, deplorando “i tristi preludi” della compagnia comica fondata in coppia con l’attore Luigi Domeniconi, sulla quale torneremo più avanti:

Abbiamo non sò come finito il Teatro. Tutti gli altri spettacoli sono stati proibiti. Il carnevale che era principiato così bene, è finito come un funerale. Se io vi dovessi dire tutto quello che si dice da questi preti, e da questi chiaccheroni non finisci più. È certo che le cose politiche s’imbrogliano, ed io principio la mia impresa con tristi preludi³⁴.

Un altro tema che ricorre all’interno delle lettere della Pelzet è quello della cattiva fama alla quale erano condannate le donne che esercitavano la professione di attrice: sulle pubbliche scene, infatti, non veniva esibito solamente il loro corpo, ma anche la loro sfera privata, sottoposta al giudizio della collettività. Un tratto peculiare della penna di Maddalena, e più in generale riconosciuto come caratteristico della scrittura femminile³⁵, si rivela allora essere la frequente inclinazione per i toni introspettivi. L’espressione sulla carta della propria insofferenza per le voci delle malelingue che attaccavano la sua virtù tacciandola di dissolutezza³⁶ non assume i caratteri di un semplice sfogo, ma quelli di una denuncia, di una difesa. A questo proposito è interessante la riflessione contenuta in una lettera inviata da Milano il 7 febbraio 1831, dunque ancor prima che scoppiasse la passione con Ranieri:

Spero che non mi accuserete di negligenza pel mio lungo silenzio; Se a quest’ora voi non mi avete conosciuta la colpa non è del mio core ma della mia fatalità la quale ha voluto che l’uomo ch’io stimo sopra a tutti non resti mai persuaso

della mia amicizia. Quanto è crudele l'umana condizione! L'onestà è sempre una vittima. Bisogna ch'io parli con franchezza a costo ancora di perdere la vostra amicizia. No: voi non siete convinto della sincerità del mio affetto. Voi avete troppa dottrina per non credere alla sincerità delle donne: il mondo è una continua finzione e l'amor proprio insegna a fingere ai più innocenti. Ma qualunque sia la mia misera condizione io ho sempre disprezzata l'ipocrisia. La riprova più certa della lealtà del mio carattere è la nemica persecuzione che non mi ha mai abbandonato. Gl'ipocriti non hanno nemici. Nelle compagnie comiche di cui ho fatto parte, non ho mai trovato un amico un aderente, tutti mi sono stati avversari: questa trista ricompensa la devo a miei costumi, alla sincerità del mio carattere: non ho mai odiato veruno, non ho conosciuto l'invidia che pel male ch'ella mi ha fatto, malgrado ciò la mia vita non è stata che un'infermità. Fra tanti travagli, il solo Nicolini è per me un raggio celeste che viene fra le tenebre de' miei dolori a consolarmi colla sua luce: ma questo raggio non lo vorrei annebbiato, lo vorrei limpido, e puro come il linguaggio di Teresa. Il più lieve sospetto dell'ottimo mio cittadino mi trafigge, e mi rende più infelice e melanconica della mia esistenza³⁷.

Sotto la penna di Maddalena le scene si trasformano in "tavole infocate"³⁸ e la professione attoriale viene descritta come "galera comica"³⁹. Ricorrenti nella sua scrittura sono i passi in cui afferma che preferirebbe abbracciare l'anonimato, tornare a una vita ordinaria, rinchiudersi nella sfera sicura degli affetti, rappresentata dal marito e dal figlio "Beppino", piuttosto che perseguire le glorie effimere del mestiere:

Sono contenta di lasciar le sciene fra gli allori della mia piccola gloria, e l'ire ancor bollenti de' miei invidiosi detrattori. È meglio in pace in Via del Fosso al no. 401, che sullo scoglio di S. Elena. [...] L'arte è bella, ma i cultori sono indegni. È vero ch'io riconosco la mia esiste[nza] da questa nobile

Professione, ma, quanto e[ra] meglio, per me un tozzo di pane guadagn[ato] nell'oscurità del mio tugurio ove ebbi la v[ita]⁴⁰.

Sento che non ne posso più e non voglio lasciar l'ossa sulla scena. Vivrò di stenti, e di privazioni, ma avrò la pace domestica, e non vedrò i ludibri del nostro Teatro⁴¹.

Non vedo l'ora di finirla, e voglio venire a mangiare pane e fagioli, ma lontana dalla scena e dai suoi indegni cultori. Vi giuro avanti a Iddio che non ha rimproveri la mia coscienza; e se ho potuto far del bene anche ai miei nemici l'ho fatto. Sono stata docile e conveniente, non sono stata attaccata al contratto, ed ho fatto le più gran concessioni. Non ha servito nulla, e mi sono convinta che l'invidia non si placa⁴².

Maddalena sfrutta così lo stato liminare proprio dell'epistola, che oscilla tra sfera privata e orizzonte pubblico (Caffiero 2012: 169-71). Dall'opinione che l'affermato tragediografo toscano aveva di lei poteva infatti dipendere non solo il giudizio della comunità fiorentina, ma anche quello degli ambienti culturali più in vista della penisola, con i quali Niccolini intratteneva rapporti e corrispondenze. Così nella lettera inviata da Siena in data 18 marzo 1840, l'attrice gli raccomanda di adoperarsi per la sua reputazione:

Parlando a Roma con vari Napoletani mi dissero che Rannieri è la Gemma di Napoli, scrivete anche a lui e diteli che non mi sia nemico. Egli mi potrebbe fare un gran danno se avesse dell'odio, e del risentimento verso di me. Sarebbe indegno di Lui vendicarsi coll'Attrice. Scriveteli bene, come sapete, e come credete. Non mancate di farmi questa grazia. Dicesi che sia il caporione della gioventù Napoletana. Vedete che falange di nemici mi potrebbe concitare⁴³.

La donna, prossima al trasferimento a Napoli a seguito dell'ingaggio presso la compagnia di Adamo Alberti, Giovan

Battista Visetti e Giovanni Battista Prepiani, stanziata presso il Teatro dei Fiorentini, sperava dunque nell'influenza goduta dal suo interlocutore per evitare che il suo soggiorno nella città fosse reso penoso dalla presenza di un partito avversario e molto in vista, sobillato dal suo antico spasimante.

Il palcoscenico, inoltre, non rappresentava soltanto un luogo di marginalizzazione per le donne che vi si esibivano. In una lettera scritta da Ferrara il 28 giugno 1831, la Pelzet annunciava orgogliosamente al suo interlocutore di aver fondato, insieme con Domeniconi, una compagnia comica, e, di conseguenza, di essere divenuta "capessa comica":

Ora vi darò una notizia che vi farà meraviglia. L'anno futuro mi sono unita in società comica col Domeniconi. L'azione di Mascherpa che, nella scorsa quaresima, ci abbandonò tutti alla discrezione del destino, riavvicinò gli animi inaspriti dai soffi impuri dei tristi, che non mancano in questa compagnia. Mio marito per conciliare il comune interesse, ebbe de' lunghi dialoghi con lui; in questa occasione si sfogarono e si venne in chiaro della verità. In somma ci siamo uniti e l'anno avvenire sono capessa comica. Dio ce la mandi buona⁴⁴!

Nonostante sia lecito supporre che il ruolo le fosse stato assegnato più per ragioni di opportunismo – vedere sul cartellone il nome della celebre attrice affiancato a quello dell'altrettanto noto Domeniconi avrebbe attirato un pubblico più vasto –, e che le mansioni amministrative fossero in realtà gestite dal marito Ferdinando, il dato assume un certo rilievo. La professione attoriale offriva così al genere femminile l'occasione, seppur circoscritta, di affrancarsi dalle convenzioni sociali e dalle rigide norme giuridiche in uso nell'Italia preunitaria⁴⁵, concedendo alle Capocomiche la possibilità di acquisire una parvenza di parità con la controparte maschile, piccola conquista nel lungo percorso dell'emancipazione.

NOTE

¹ In una lettera (s. d.) la donna scriveva a Niccolini, che aveva eletto a confidente delle sue pene amorose: “Con mio marito non posso avere pace se non abbandono Tonino. Venendo a Firenze prevedo uno scompiglio tremendo ed un[a] casa del diavolo! Ora dunque sono risoluta, risolutissima, prima di abbandonare Ranieri, di appigliarmi ad un partito disperato, quale è quello di dividermi da mio marito, di abbandonare il figlio e anche quelle due povere vecchie madri” (Moroncini 1932: 188).

² Il *corpus* viene segnalato in Manetti (2007: 424). Le lettere sono ventisei, e non venticinque come indicato, in quanto la collocazione C.V., 66, 66 ospita due missive.

³ Alcuni passi sono stati trascritti da Vannucci in nota alle lettere inviate all’attrice da Niccolini (1866, 2: 141n, 142n, 146-147n, 186n, 201n). Due lettere (con segnatrice C.V., 72, 150 e 72, 151) sono state pubblicate integralmente da Orlando (1892-1905, 1: 39-44).

⁴ Sulle critiche delle quali fu oggetto il teatro in Europa tra il 1550 e il 1850, si rimanda al progetto di ricerca *Haine du théâtre* di F. Lecercle e C. Thouret, dal quale sono nati diversi seminari, convegni e pubblicazioni, oltre che uno spazio informatico nel quale è reso accessibile un *corpus* di edizioni digitali degli scritti dei polemisti: [17/02/2021] <https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/la-haine-du-theatre>. Cfr. Lecercle, Thouret 2019.

⁵ Come sottolinea Ferdinando Taviani (1970: XC), la donna sulle scene “[...] è uno degli argomenti intorno a cui si accende con più veemenza la polemica contro il teatro”. Sulle controversie legate alla presenza femminile sulle scene teatrali italiane nel Settecento si rimanda a Fabiano 2019.

⁶ Per un inquadramento delle principali problematiche relative al teatro del Settecento, cfr. Alfonzetti (2013: 49-57).

⁷ Il dibattito sull’immoralità degli attori era ancora acceso sulla fine del Settecento, come dimostrano le riflessioni, nate in seno all’esperienza del Teatro patriottico milanese, sulla necessità di privilegiare, almeno in una fase iniziale, gli attori dilettanti, alieni dai vizi che colpivano il settore dei professionisti, e provvisti di un forte spirito patriottico: “Si formi una compagnia nazionale di attori onesti ed abili, che non abbiano i vizj e le debolezze degli attori ordinarj. Una compagnia di dilettanti sottomettendosi all’ordine della detta proposta accademica, e dichiarandosi benemeriti della patria, potrebbe nelle prime rimpiazzare questo vuoto, ed aprir la strada alle compagnie che si desidera”. Salfi, Francesco Saverio (26 luglio 1796), “Teatro nazionale”, *Termometro politico della Lombardia*, ed. V. Criscuolo, Roma, Istituto storico italiano per l’età moderna e contemporanea, 1989-96, vol. 1: 163.

⁸ Ricciarda Ricorda (2011: 17-18) individua tre categorie di donne viaggiatrici tra Sette e Ottocento: quelle che si spostano per ragioni professionali, come nel caso delle attrici; quelle che viaggiano per motivi personali, quali il trasferimento del nucleo familiare o l'esilio politico; le poco numerose *femmes de lettres* appartenenti alla nobiltà, impegnate in *tour* culturali.

⁹ Si vedano i casi di Orsola Cortesi (1638-1718), in arte Eularia, e di Giulia De Caro (1646-1697). Cfr. Nencetti (2012-2015: 75); Scannapieco (2015: 126-28).

¹⁰ BNCF, C.V., 66, 64, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Milano, 7 febbraio 1831).

¹¹ BNCF, C.V., 66, 74, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Roma, 5 ottobre 1838).

¹² BNCF, C.V., 66, 67, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Roma, 22 settembre 1831).

¹³ BNCF, C.V., 66, 76, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Siena, 18 marzo 1840).

¹⁴ BNCF, C.V., 72, 150, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Roma, 20 luglio 1847), pubblicata in Orlando (1892-1905, 1: 42).

¹⁵ BNCF, C.V., 66, 62, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Faenza, 23 gennaio 1831). Pubblicata parzialmente da Vannucci (1866, II: 146n).

¹⁶ A partire dall'esperienza di insegnamento svolta presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze pubblicò le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832).

¹⁷ *Giornale italiano*, 171, 20 giugno 1813: 686.

¹⁸ *Gazzetta di Firenze*, 113, 20 settembre 1814: 11.

¹⁹ *Gazzetta di Firenze*, 58, 16 maggio 1815: 6. La recensione precisava che gli attori si erano dimostrati particolarmente degni di lode per aver saputo declamare un dramma originariamente destinato al canto.

²⁰ "Fa d'uopo pur anche d'esser avveduti nella preferenza dei libri da leggersi, essendo io d'avviso, che dalla scelta piuttosto di quello, che di questo, possano derivare dei grandi vantaggi, e viceversa. E perché nella nostra lingua abbiamo molte collezioni di lettere, e d'Annibal caro, e del Bembo, e del Casa, e del Magalotti, e del Redi, e del Metastasio, amerei meglio che la su indicata lettura mirasse da principio piuttosto a quelle che ad altro libro" (Morrocchesi 1832: 48).

²¹ BNCF, C.V., 66, 79, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Spoleto, 9 settembre 1842).

²² BNCF, C.V., 72, 151, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Bologna, 27 luglio 1847), pubblicata in Orlando (1892-1905, 1: 41).

²³ BNCF, C.V., 66, 67, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Roma, 22 settembre 1831).

²⁴ BNCF, C.V., 72, 150, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Roma, 20 luglio 1847), pubblicata in Orlando (1892-1905, 1: 42).

²⁵ BNCF, C.V., 66, 77, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Lucca, 9 marzo 1843).

²⁶ BNCF, C.V., 66, 62, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Faenza, 23 gennaio 1831).

²⁷ BNCF, C.V., 66, 65, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Casalmaggiore, 18 aprile 1831). Quando parla della perdita del contratto di Roma si riferisce all'interruzione delle festività per il Carnevale nella Città Santa il 12 febbraio 1831.

²⁸ BNCF, C.V., 66, 66, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Ferrara, 28 giugno 1831). Il giallo e il nero erano i colori della bandiera asburgica.

²⁹ La consonanza tra i due episodi è avvalorata inoltre dal fatto che la precedente lettera della Pelzet, inviata a Niccolini da Casalmaggiore, datava del 18 aprile, e che dunque la missiva del 28 giugno rappresentava la prima occasione utile per raccontare l'accaduto al suo interlocutore.

³⁰ Sui fazzoletti come oggetti sediziosi recanti messaggi o raffigurazioni considerate sovversive cfr. Francia 2018.

³¹ Sulla furia iconoclasta dei governi della Restaurazione nei confronti del repertorio di simboli (colori, immagini ecc.) fatto proprio dai dissidenti cfr. Fureix 2014.

³² BNCF, C.V., 66, 68, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Roma, 16 febbraio 1832).

³³ BNCF, C.V., 66, 68, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Roma, 16 febbraio 1832). *L'Editto sopra le maschere, le corse de' palj, ed i festini* era stato emanato affinché fosse "rigorosamente preservata la pubblica tranquillità, e mantenuta in ogni sua parte la decenza, e il buon ordine". Roma, Archivio di Stato, Direzione generale di polizia, Protocollo ordinario, b. 2266, prot. n. 1118 – 1832, Polizia amministrativa, Rubrica Spettacoli: Pratiche varie relative al Carnevale, *Editto sopra le maschere, le corse de' palj, ed i festini*, minutato e a stampa con correzioni, di Benedetto Cappelletti, Governatore di Roma e suo distretto, Vicecamerlengo e Direttore Generale di Polizia, datato febbraio 1831.

³⁴ BNCF, C.V., 66, 69, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Roma, 6 marzo 1832). Una testimonianza del periodo ci viene offerta anche da Vincenzo Tizzani (2015: 359) nelle sue *Effemeridi romane*, dove, a proposito del primo giorno di Carnevale (il 25 febbraio) scrive: "La folla non è stata grande e tutta di giovinotti e pochissime femmine e pochissimi anziani. [...]. Tutto è andato in regola con molta melanconia".

³⁵ "la lettera nasce da un autentico bisogno di trasportare sul foglio, senza mediazione letteraria, [...] quel tanto di esperienza emotiva, tutta privata non riversabile altrove" (Bellucci 2010: 10).

³⁶ Lo stesso Niccolini non è in realtà estraneo a tali voci, che riporta all'amico Ranieri. In una lettera del 1° gennaio 1834 scrive che, a quanto dicono i comici, Maddalena "[...] ha un galante a Milano, e lo ha tolto a una povera donna che gli era amica e dalla quale aveva avuto un figliolo" (Moroncini 1932: 191, n. 1). In un'altra missiva, datata aprile 1836, scrive: "La Pelzet ha lasciato il teatro per dispute avute col Domeniconi, il quale usò dubitare della sua pudicizia.... È divenuta grassa come una troja, ed ha intorno molti giovani, fra i quali alcuni poeti romantici [...]" (191). La contessa bolognese Ippolita Marchetti in una lettera a Ranieri, appellandola "donnaicciuola da piazza", afferma: "[...] io non ho mai apprezzato più di quello che soglia apprezzare donne di quella condizione" (184, n. 3).

³⁷ BNCF, C.V., 66, 64, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Milano, 7 febbraio 1831). Quando fa menzione del "linguaggio di Teresa" si riferisce al personaggio da lei interpretato nella tragedia *Antonio Foscari* (1827) di Niccolini.

³⁸ BNCF, C.V., 66, 76, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Siena 18 marzo 1840).

³⁹ BNCF, C.V., 66, 83, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Genova, 7 gennaio 1845).

⁴⁰ BNCF, C.V., 66, 70, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Arezzo, 24 maggio 1834). Lo "scoglio di S. Elena" è un evidente riferimento all'esilio di Napoleone.

⁴¹ BNCF, C.V., 66, 80, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Cesena, 20 dicembre 1842).

⁴² BNCF, C.V., 72, 151, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Bologna, 27 luglio 1847), ora in Orlando (1892-1905, 1: 41).

⁴³ BNCF, C.V., 66, 76, Lettera di M. Pelzet a G. B. Niccolini (Siena 18 marzo 1840).

⁴⁴ BNCF, C.V., 66, 66, Lettera di G. B. Niccolini a M. Pelzet (Ferrara, 28 giugno 1831).

⁴⁵ Per un inquadramento della condizione giuridica della donna nell'Italia della Restaurazione cfr. Ungari 1974.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Alfonzetti, Beatrice (2013), "Primati e pregiudizi nel Settecento: il teatro fra galanterie e lazzi", *Revue des études italiennes*, 59/1-4: 49-57.

- Ascarelli, Roberta (1991), "Domeniconi, Luigi", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 40: 681-84.
- Bellucci, Novella (2010), "Scritture di donne nell'età della Restaurazione", *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 1: 7-20.
- Bentoglio, Alberto (2011), "Luigi Domeniconi: l'ottimo artista (1788-1868)", *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, ed. S. Mazzoni, Firenze, Le Lettere: 383-92.
- Brancaleoni, Francesca (2018), "Signorini Pelzet, Maddalena", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92: 573-74.
- Buracchi, Nadia (2003), "Le donne e il palcoscenico", *Una visione diversa. La creatività femminile in Italia tra l'Anno Mille e il 1700*, ed. P. Adkins Chiti, Milano, Mondadori Electa, 2003: 65-68.
- Caffiero, Marina (2012), "Écrire au féminin. Nouvelles recherches en Italie", *Clio*, 35: 163-75.
- Ciotti Cavalletto, Giovanna (1978), *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia.
- Criscuolo, Vittorio, ed. (1989-1996), *Termometro politico della Lombardia*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 4 voll.
- Del Prato, Alberto (1919), *L'anno 1831 negli ex Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma, Officina grafica Fresching.
- Fabiano, Andrea (2019), "Haine du théâtre, haine des femmes: fascination et censure dans la réflexion théorique et dans la pratique théâtrale italiennes au XVIIIe siècle", *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, eds. F. Lecercle, Cl. Thouret, Toulouse, Presses universitaires du Midi, vol. 2: 79-91.
- Francia, Enrico (2018), "Oggetti sediziosi. Censura e cultura materiale nell'Italia della Restaurazione", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 130/1: 31-41. [25/01/2021] <https://journals.openedition.org/mefrim/3624>
- Fureix, Emmanuel (2014), "Introduction", *Iconoclasme et révolutions. De 1789 à nos jours*, ed. E. Fureix, Ceyzérieu, Champ vallon: 121-28.

- Geraci, Stefano (1989), "Comici italiani: la generazione 'alfieriana'", *Teatro e storia*, 7: 215-43.
- Lecerle, Françoise; Thouret, Clotilde, eds. (2019), *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2 voll.
- Manetti, Beatrice (2007), "Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze", *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, eds. A. Contini, A. Scattigno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. 2: 407-31.
- Megale, Teresa (2012), "Morrocchesi, Antonio", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 77: 197-99.
- (2019), "Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande", *Italica Wratislaviensia*, 10/2: 15-36.
- Meldolesi, Claudio (1991), *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma, Laterza.
- Moroncini, Francesco (1932), "Il Leopardi e il Ranieri, Fanny e Lenina", *Pègaso*, 4/8: 181-95.
- Morrocchesi, Antonio (1832), *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante.
- Nencetti, Caterina (2012-2015), *La 'vicenda' di Aurelia ed Eularia. Vite in scena di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi tra le piazze italiane e la Comédie italienne*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze.
- Niccolini, Giovanni Battista (1889), *Lettere inedite all'attrice Maddalena Pelzet pubblicate da Jarro*, Firenze, Tip. Di Salvatore Landi.
- Orlando, Filippo (1892-1905), *Carteggi italiani inediti o rari, antichi e moderni*, Firenze, F.lli Bocca, 5 voll.
- Ricorda, Ricciarda (2011), *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Bari, Palomar.
- Ruffini, Guido (1931), *Le cospirazioni del 1831 nelle memorie di Enrico Misley. Biografia del cospiratore*, Bologna, Zanichelli.

- Scannapieco, Anna (2015), "I 'numeri' delle comiche italiane del Settecento. Primi appunti", *Drammaturgia*, 12/2: 109-28.
- Taviani, Ferdinando (1970), *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni.
- Tizzani, Vincenzo (2015), *Effemeridi romane, Volume primo (1828-1860)*, ed. G. M. Croce, premessa di R. Ugolini, pref. di V. Paglia, Roma, Gangemi Editore.
- Ungari, Paolo (1974), "Gli ordinamenti familiari degli stati preunitari", *Storia del diritto di famiglia in Italia (1796-1842)*, Bologna, Il Mulino: 121-50.
- Vannucci, Atto (1866), *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, Firenze, Le Monnier, 2 voll.

ALESSANDRO METLICA

*La macchina mitologica della venezianità.
Retorica barocca e imperialismo fascista**

1. *La variante veneziana*

La sagoma scura della diaconessa, aggrappata a una lunga ferula, taglia in due lo schermo. Dalla folla che da ogni parte la circonda si stacca un uomo barbuto, che la invita a vaticinare. Il primo piano successivo, in cui spiccano, per il loro biancore, gli occhi cerchiati e quasi pesti dell'attrice Mary Cléo Tarlarini, ci mostra la diaconessa mentre recita le parole suggerite dal rapimento divino. Le didascalie – gli spazi all'interno della citazione restituiscono le scansioni del girato – riportano la profezia in versi altisonanti.

Città; ti fonderò sopra i miei cedri.
E farò d'oro il colmo de' tuoi tetti

e farò le tue porte di zaffiro
e tutto il tuo recinto di diaspro

* Questo articolo è sostenuto da un finanziamento dello European Research Council (ERC) all'interno del programma dell'Unione Europea Horizon 2020 (G.A. 758450 – ERC-StG2017 “Republics on the Stage of Kings. Representing Republican State Power in the Europe of Absolute Monarchies”).

e tutti i remi e i naviganti
saranno in te per trafficar con te
ricchi per te, attoniti di te.

Allora, con una trovata registica memorabile, le nebbie sulla laguna a poco a poco si disfanno, e all'orizzonte, salutate dal giubilo della folla, si profilano inattese le torri aguzze e le ampie cupole di una città (FIG. 1).



FIG. 1

La città è Venezia; i versi sono di Gabriele D'Annunzio¹; il film è *La nave* (1921), per la regia di Mario Roncoroni e del figlio del poeta, Gabriellino. Seconda traduzione cinematografica dell'omonima tragedia dannunziana, edita nel 1908 e già portata sugli schermi nel 1912 in una versione assai meno impegnativa

per scenografie e durata, *La nave* non è un film all'altezza di questi pochi fotogrammi. Del resto la vicenda, "turgida di appetiti, malata di passioni, congestionata d'amore e di odio" (Canudo 1966: 196), è quasi un bignami di dannunzianesimo deterioro, quello che trionfa sulle scene del tempo ma che appare spesso, agli occhi dei posteri, "lento, enfatico, sconnesso nella struttura, e per di più mal digeribile per il lessico" (Brunetta 2008: 343). Tuttavia più che i fatti della trama – fratelli che uccidono fratelli, superuomini sedotti da superdonne, sevizie e accecamenti e altari fumanti, apparecchiati per spettacolari suicidi – interessa qui lo sfondo storico (mitico) della tragedia: la fondazione di Venezia, ambientata, come recita la prima didascalia del film, "negli anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio 552", su "un'isola dell'Estuario veneto" dove hanno trovato riparo "i liberi profughi sfuggiti al ferro e al fuoco dei Barbari".

L'apparizione della città all'orizzonte, che fa seguire al vaticinio, con uno stratagemma in odore di ufficio turistico, le immagini di San Marco e di palazzo Ducale, è dunque un'azzeccata prolessi, una visione che si interrompe quando, pochi secondi dopo, le trombe annunciano l'ingresso in scena di Marco Gratico. Questi è il figlio della diaconessa, nonché il protagonista della pellicola. Inebriato dalle lusinghe dell'antagonista Basiola – un'Ida Rubinstein mai così enfatica, nelle movenze serpentine come nei tiratissimi sorrisi – Gratico ha fatto fuori il fratello Sergio, per giunta vescovo cristiano, che gli contendeva i favori della diva. Il fratricidio non ha però intaccato la sua retorica smargiassa, almeno stando al discorso, condito di munifica gestualità, che egli rivolge alla folla ostile.

Uditemi. Non io farò l'ammenda
con digiuno con cenere e con sacco.
Il peccato m'è divenuto ardore.
Io mi bandisco dalla patria mia.

Questa sarà l'ammenda! Prendo la Nave che costrusse il mio animo. Alla conquista dell'amaro Adriatico, preda dei ladroni Slavi. Fisserò su lontane coste i confini della patria anelata. Mi ribattezzerò nella tempesta!

C'è un'evidente soluzione di continuità tra le due didascalie. Mentre la prima è in endecasillabi, e costituisce una citazione del testo tragico, la seconda non mostra partizioni metriche interne. Fanno eccezione due versi ("prendo la Nave che costrusse il mio" e "mi ribattezzerò nella tempesta"), che sono anche gli unici rimandi diretti al monologo che Gratico recitava sul palco. Quanto ai "ladroni Slavi" e ai "confini della patria anelata", nulla del genere si ritrova nella corrispondente scena della tragedia (D'Annunzio 1908: 224; ma il passo ricorre identico pure in D'Annunzio ed. 1942: 188-89). Chi fu dunque a mettere in bocca a Gratico i propositi belligeranti con cui egli minaccia la sponda opposta dell'Adriatico?

I titoli di testa del film attribuiscono la sceneggiatura a Gabriellino. Non abbiamo motivo di mettere in dubbio questa informazione. Sappiamo, tuttavia, che durante la lavorazione della *Nave* Gabriellino ebbe frequenti contatti con suo padre, e che questi supervisionò e approvò la sua riduzione (Quarantotto 1992). Il Gratico del film si esprime d'altronde in termini notoriamente dannunziani: l'espressione "amaro Adriatico" fu coniata dal poeta proprio per il debutto della tragedia (Damerini 1943: 100-10) e divenne un autentico slogan, secondo la voga pubblicitaria del Vate, sin dagli articoli degli anni dieci (D'Annunzio, eds. Andreoli, Zanetti 2003). Neppure gli anacronistici (per il 552 dopo Cristo) "ladroni Slavi", né i "lontani confini" della "patria" (ma Venezia non doveva ancora essere fondata?) sono di per sé inediti, poiché in altri brani della tragedia ricorrono parole non troppo dissimili: "i ladri slavi / tengono il mare. I lupi di Croazia / vanno in preda con ogni vento" (D'Annunzio 1908: 13).

Resta però evidente la volontà, da parte di Gabriellino, di rimarcare questo passaggio, caricando i toni e inasprendo i sottintesi politici – a dire il vero piuttosto scoperti anche in partenza – della *Nave*. Inequivocabile riesce l'inquadratura che segue di pochi minuti le scene descritte, e che di fatto chiude il film: in piedi al parapetto della nave, mentre questa si allontana solennemente dal porto, Marco Gratico e i suoi commilitoni alzano il braccio destro, le dita chiuse e il palmo verso il basso (FIG. 2). “Patria ai Veneti tutto l’Adriatico”, leggiamo sullo schermo. La didascalia cita un verso della tragedia divenuto celebre già nel 1908, ma gli impartisce un inedito valore militante, che è possibile comprendere appieno soltanto se si considera che il film fu girato tra il 1919 e il 1920, negli stessi mesi in cui aveva luogo la cosiddetta impresa di Fiume.



FIG. 2

I fatti sono noti. Il 12 settembre 1919 D'Annunzio guidò oltreconfine un corpo di volontari e di reparti ribelli dell'esercito, ribattezzatisi i legionari di Ronchi, con lo scopo di rivendicare l'annessione di Fiume all'Italia. A Fiume il poeta esercitò il potere per quasi sedici mesi, in un crescendo di tensioni con il governo italiano che portò infine, dopo il trattato di Rapallo, allo scontro con le truppe regolari (Natale di Sangué, 1920). Benché l'esperienza politica dannunziana, all'uscita del film, si fosse già conclusa, è indubbio che *La nave* "si inseriva pienamente nel progetto militare-nazionalista e fiumano, ne rappresentava la dimensione propagandista e pubblicitaria" (Valentini 1995: 13), ergendosi addirittura, per certi versi, a "motivazione ideologica" e a "transfert" della Santa Entrata (Brunetta 2008: 344). D'altra parte, il nome stesso scelto da D'Annunzio per il suo rocambolesco ingresso nella città del Quarnaro rimandava all'espressione (Santa Intrada) con cui la storiografia di parte veneziana aveva celebrato il riacquisto di Zara nel 1409.

Mi pare allora che le didascalie e le scene del film che ho qui commentato attestino una cesura: segnano il punto in cui, coerentemente con le tinte via via più fosche assunte dal quadro politico, anche il mito di Venezia muta in una variante bellicosa, espansionista, venata di palesi rivendicazioni razziali.

2. Cultura di destra

Certo, "l'ideologia della venezianità" (Isnenghi 1990) arrivava all'appuntamento del 1919 già gravida di promesse. Una delle tappe decisive concerne proprio *La nave* (la tragedia) di D'Annunzio. Il 25 aprile 1908, a breve distanza dalla prima allestita a Roma, *La nave* fu trionfalmente messa in scena a Venezia, in occasione di una ricorrenza – il 25 aprile, giorno di San Marco e anniversario della fondazione della città – di per sé intrisa di mitologie e rivalse. Accolto in pompa magna nella gondola di Piero Foscari, esponente di punta del nazionalismo adriatico,

D'Annunzio consegnò il manoscritto della tragedia nelle mani del sindaco, Filippo Grimani. Il fatto che l'uno e l'altro – Foscarri, ex capitano di vascello che nel 1896 aveva bombardato Mogadiscio, e Grimani, perno del blocco conservatore che teneva Venezia dal 1895 – vantassero illustre ascendenze patrizie rese la cerimonia più fastosa ancora, consentendo a D'Annunzio di esibirsi, durante brindisi e banchetti, nei suoi scintillanti bric-à-brac antiquari. Ne derivò una specie di rituale civico che suscitò qualche malumore tra i cattolici, comprensibilmente avversi alle sacerdotesse-sibille e ai vescovi libidinosi annoverati da D'Annunzio tra i fondatori di Venezia, ma che raccolse, nel complesso, adesioni infervorate e commosse, specie all'estrema destra, dove già covavano, sotto le braci dell'irredentismo risorgimentale, le scintille di una temperie nuova.

Quattro recite furono fissate per il 25 aprile, giorno di San Marco, e per il 26, 28, 29 successivi. Le rappresentazioni si effettuarono in un'atmosfera di cocente entusiasmo, davanti a folle stipate, nelle quali numerosi erano gli irredenti giunti da Trieste, dall'Istria, dalla Dalmazia al seguito dei più puri alfieri della italianità giuliana (Damerini 1943: 101).

L'autore di queste righe, il giornalista e storico Gino Damerini (1881-1967), fu non solo un testimone oculare, ma uno dei principali interpreti di quel "cocente entusiasmo". Militante di vecchia data, in piazza a San Marco con gli interventisti già nel 1914 e nel 1915, Damerini ebbe ruoli di grande responsabilità nella Venezia fascista: fece parte a più riprese della consulta municipale (1930-1935, 1939), resse a lungo il sindacato dei giornalisti, e soprattutto fu, per quasi tutto il Ventennio (1922-1940), il direttore della *Gazzetta di Venezia* (Paladini 2000). "Giornale dei notabili della classe proprietaria", ma anche "d'un gruppo finanziario e industrialista in ascesa, di una nuova élite" (Isnenghi 1990: 424), la *Gazzetta* fotografa, sotto la direzione Damerini,

l'evoluzione culturale e ideologica della destra veneziana. La transizione del giornale – da foglio conservatore di Piero Foscarini e di Filippo Grimania quotidiano degli “uomini capitali” (Reberschak 2002), un nuovo ceto dirigente con solidissimi agganci nel commercio e nella politica nazionale, e dunque nel PNF – rispecchia il passaggio dalla tragedia dannunziana del 1908 al film del 1921. Se nei temi vi è una continuità di fondo, crescono le cadenze imperialiste e le ambizioni economiche, così da sintonizzare l'irredentismo adriatico sull'Europa uscita dalla Grande Guerra.

Il baricentro degli “uomini capitali” fu senz'altro Giuseppe Volpi (1877-1947), che deteneva, peraltro, la proprietà della *Gazzetta*. Famigerato conte di Misurata, governatore a Tripoli dal 1921 al 1925, successivamente ministro delle finanze di Mussolini dal 1925 al 1928 e infine a capo di Confindustria dal 1934 al 1943, Volpi fu il principale artefice dell'industrializzazione di Venezia. A lui si devono la fondazione della Società Adriatica di Elettricità (SADE), la realizzazione di Porto Marghera (1917) e la costruzione del Ponte Littorio (1933). Ma già nei primissimi anni del Novecento, ben prima di questi eclatanti successi, un Volpi poco più che ventenne aveva fatto da punto di riferimento per gli imprenditori e per gli uomini d'affari veneziani che guardavano all'altra sponda dell'Adriatico. L'idea di una penetrazione economica nei Balcani, energicamente propugnata da Volpi tramite le sue iniziative in Montenegro, prese sempre maggior consistenza via via che la vittoria del 1918, i fatti di Fiume nel 1919-1920 e l'invocata politica di potenza di Mussolini mutavano gli interessi economici originari nel progetto di una vera e propria “talassocrazia” (Paladini 2002). Tale progetto ebbe nell'invasione dell'Albania (1939) e della Dalmazia (1941) il proprio effimero apice.

A questa svolta politica ed economica corrispose, a Venezia, una sterzata culturale, potentemente modernizzatrice. La città

ottocentesca, romantica e decadente, sede dei sogni di disfaccimento di Maurice Barrès e Thomas Mann, lasciò il posto a una Venezia nazionalista e modernista, che aveva in Roma, e non più in Londra o Parigi o Berlino, la propria interlocutrice privilegiata (Tabet 2006). La *Gazzetta* di Damerini incarnò questo cambiamento: il giornale controllato da Volpi, di cui si decantavano a tutta pagina le gesta, era anche la voce delle avanguardie, specie grazie alla sezione di critica d'arte tenuta da Nino Brabantini – che di Damerini fu intimo amico – da cui presero piede e in cui vennero tempestivamente celebrate le mostre di Ca' Pesaro. Non sorprende allora constatare che, nella congiuntura 1919-1921, la *Gazzetta* fu pure un giornale squisitamente dannunziano: a quei torchi il Comandante destinava, da Fiume, le proprie primizie affabulatorie, a costo di sottrarle, talvolta, al più quotato *Corriere della Sera*.

L'apporto di D'Annunzio al nuovo irredentismo adriatico fu decisivo. Da Venezia, eletta a base delle sue imprese belliche del 1915-1918 – e a luogo di convalescenza, quando sul Canal Grande, nella Casetta Rossa, il poeta scrisse sulle bende del *Notturmo* una pagina determinante del mito di sé stesso – D'Annunzio riuscì a rappresentare una guerra statica, di trincea, come una sequela di ardimentose incursioni aeree e navali. I suoi obiettivi strategici (Trieste, Buccari, Parenzo, Zara, poi Fiume) coincidevano in gran parte con quelli di Volpi, ma si ammantavano, a differenza di quelli, di uno straordinario paludamento retorico, di un capitale simbolico di matrice storica (mitica) che attingeva, come testimonia *La nave*, al passato della Serenissima e ai lontani confini del suo Stato da Mar. I dogi vittoriosi in Dalmazia e a Costantinopoli, da Pietro II Orseolo a Enrico Dandolo, diventano allora *topoi* irrinunciabili della pubblicistica dannunziana, che nel vessillo del Leone, nelle galere e nell'arsenale trova i materiali mitologici più consoni alla propria reinvenzione del Mediterraneo.

Complici i buoni uffici del dannunzianesimo, che del fenomeno sono antesignani, la mitologia della Serenissima, negli anni del Ventennio, permea la cultura e la società lagunari con una vitalità ignota all'Ottocento, quando invece i fantasmi della Dominante si aggiravano soprattutto, nostalgici e malconci, per le sale semivuote delle biblioteche. Su un mensile patinato come *Le tre Venezie*, i cui orientamenti sono chiari sin dalla redazione – a lungo ne è direttore Giovannino Giuriati, figlio del Giovanni che fu luogotenente di D'Annunzio a Fiume, più volte ministro di Mussolini e segretario nazionale del PNF tra 1930 e 1931 – gli eventi mondani e di costume trascolorano nel passato veneziano: i rampolli delle famiglie bene si tramutano in compagni della calza, mentre gli ingressi in città dei gerarchi nazisti evocano le solenni entrate in laguna di Enrico III di Francia e di altre teste coronate (Fincardi 2001).

Gli intellettuali del tempo appaiono ossessionati da questa convergenza di piani, con cui la Venezia dogale si riflette nell'Italia del Duce e viceversa. Ne discende una politica della memoria famelica e aggressiva, che intende risemantizzare il passato per farlo quadrare con le ragioni dell'oggi. Antonio Fradeletto, segretario generale e di fatto inventore della Biennale, accampa questa ossessione sin nei titoli dei suoi numerosissimi pamphlet: *La storia di Venezia e l'ora presente*, *Venezia antica e nuova*, *Venezia antica e Italia moderna* (1916; 1921; 1928). Qui la congiunzione vuole fare da ponte tra due entità che si percepiscono intimamente legate. È una metafora che si concreta nel 1933, quando la costruzione del Ponte Littorio salda Venezia a Mestre (e a Marghera). Il solito Damerini, celebrando a stampa l'evento, spende parole che profumano di aforisma: "C'è del misticismo in questa mescolanza continuamente commossa di palpiti e di ricordi onde Venezia non muove un passo incontro all'avvenire senza idealmente collegarlo al passato" (1933: 164).

3. Il centro vuoto della macchina

Sebbene chiunque abbia studiato la storia di Venezia si sia imbattuto, presto o tardi, nel suo “mito”, non è semplice dare di questo concetto una definizione univoca. Non basta infatti parlare di un sistema di simboli, poiché si tratta di un insieme assai più ampio e vario di racconti, leggende e convinzioni: “an accumulation of historical explanation and contingent propaganda” (Grubb 1986: 43), come è stato descritto, o ancora “an accumulation of inherited beliefs and meanings” (Fenlon 2007: 325). Che le due proposte abbiano in comune l’idea di un “accumulo” è di per sé significativo dell’eterogeneità di questo repertorio, che appare tenuto insieme soprattutto dal suo referente concreto: la Repubblica di San Marco, o meglio ancora il patriziato (la classe dirigente) che con essa si identifica (Gaeta 1982). Il mito di Venezia è un autoritratto di gruppo, una proiezione ideologica che dal Cinquecento in avanti, grazie alla straordinaria fortuna di alcune opere a stampa – in primo luogo il *De magistratibus et republica venetorum* (1543) di Gasparo Contarini e *La repubblica de’ Viniziani* (1540) di Donato Giannotti – riscuote larghe adesioni dentro e fuori d’Italia. Al mito di Venezia guarda non solo la cultura fascista di primo Novecento; molte epoche, a latitudini diverse, pescano in questo immaginario per i propri fini. In Inghilterra, per esempio, gli intellettuali del Commonwealth modellano sul mito le loro utopie politiche (James Harrington, *Oceana*, 1656), mentre la scuola di Cambridge, tre secoli più tardi, vi fonda celebri proposte critiche in merito al ruolo del repubblicanesimo nell’Europa moderna (la “virtù meccanizzata” di John Pocock, nel volume *The Machiavellian Moment* del 1975).

Ma in che cosa consiste, in sostanza, il mito? Volendo compendiare un quadro che, per le ragioni di cui si è detto, è composito e centrifugo, si potrebbero evocare cinque temi fondamentali: la libertà, la fede, l’equilibrio costituzionale, la concordia sociale, il dominio. Nata per scelta di liberi cittadini romani, mai

soggetta a poteri esterni, sin dalle sue più remote origini Venezia avrebbe goduto della piena indipendenza. Questa libertà, esercitata anche in campo giurisdizionale – si pensi alla stagione “eroica” dell’Interdetto (1606-1607) – non contrasta, ma valorizza la proverbiale devozione della città. Sede del corpo di San Marco sin dal 828, secondo un piano provvidenziale che il mito fa risalire a un viaggio dell’apostolo in laguna, il destino di Venezia la vuole antagonista dell’Impero ottomano, e perciò ultimo baluardo della cristianità nel Mediterraneo. Su questo zoccolo leggendario si basano l’equilibrio delle sue istituzioni e la concordia tra le sue classi. Gli statuti di Venezia avrebbero superato i modelli di Aristotele e di Polibio, trovando un bilanciamento perfetto tra elementi monarchici (il doge), oligarchici (il Senato) e democratici (il Maggior Consiglio). Quanto all’armonia sociale, cui andrebbero ascritte la stabilità e la longevità della repubblica, essa deriverebbe dalla dedizione dei patrizi allo Stato e del popolo ai patrizi: l’unità di intenti dei primi ispirerebbe nei secondi un’analoga compattezza, in accordo a un paternalismo di fondo che esalta l’amministrazione saggia, morigerata e condivisa della cosa pubblica. Il dominio, infine, declina questa idea di *pax* veneziana in politica estera. Tra Dominante (Venezia) e dominati (le province) non vigerebbe un rapporto strettamente gerarchico, bensì un contratto di mutua convenienza. A dispetto del ruolo, certo non piccolo, avuto dalle armi nell’acquisto di Padova e Verona, di Spalato e Zara, sul piano costituzionale (e poi del mito) ogni conquista di Venezia è in realtà una dedizione, vale a dire un patto con il quale la città suddita si offre alla Serenissima, piegandosi volontariamente alla sua sovranità.

Nella letteratura e nella storiografia primonovecentesche questi cinque nuclei tematici conoscono tutti delle rielaborazioni puntuali. La libertà originaria di Venezia, protrattasi sin quasi all’Ottocento, fa della repubblica l’unica degna erede di

Roma, oltre che un'orgogliosa eccezione in un Paese occupato per secoli, in altre regioni, da potentati stranieri. La fede è ciò che distingue la civiltà cristiana dalla barbarie orientale, e può quindi giustificare, sul piano simbolico, l'aggressione italiana di territori ottomani (Libia, 1912) o ex-ottomani (Albania, 1939). Non a caso, nella *Nave* (la tragedia; nel film, come si è visto, prevale invece la propaganda antislava) Gratico salpa dalla laguna alla ricerca del corpo di San Marco, così da corroborare la santità delle sue imprese guerresche. Pure la *pax* veneziana, nelle sue diverse declinazioni, è segno di una superiorità ideologica che tende a sfumare, nel delirio retorico degli anni Trenta, in superiorità razziale. L'assenza di conflitti interni alla repubblica, di rivolte e di ribellioni, viene infatti spiegata alla luce di un'omogeneità non solo sociale, ma etnica; e se ciò non sfocia per forza nel mito della razza, perché i toni, specie prima del 1935, non sono sempre così accesi, l'esaltazione della latinità dell'Adriatico non manca mai di corroborare l'analisi storica. Il punto si lega al rovesciamento dell'idea di dominio. Accantonato il meccanismo complesso della dedizione, intriso di significati simbolici e politici estranei al XX secolo, intellettuali come Elio Zorzi o Camillo Manfroni attribuiscono allo Stato da Mar della Serenissima inedite fattezze imperialiste e coloniali, in linea con le ambizioni espansioniste di un Volpi (Tabet 2006).

La lettura che ho appena delineato, all'insegna di una sorta di dicotomia – da una parte il mito di Venezia, dall'altro la sua manipolazione fascista – è però semplicistica e banalizzante, e non permette, in quanto tale, di cogliere le reali fluttuazioni di questo immaginario. L'idea stessa che esista un mito di Venezia (una versione genuina di questo mito) è in qualche misura una manipolazione, poiché non considera l'inevitabile grado di storicizzazione cui i materiali del mito furono sottoposti sin dalla sintesi cinquecentesca di Contarini, e anzi prima ancora, a mano a mano che ciascun mitologema (la libertà, la fede,

l'equilibrio costituzionale, la concordia sociale, il dominio) veniva a fissarsi per iscritto. Simili considerazioni, che si rifanno al modello della "macchina mitologica" elaborato dall'archeologo e germanista Furio Jesi (1941-1980), consentono di mettere in prospettiva la tecnicizzazione del mito compiuta nella cerchia degli "uomini capitali", e di interpretare la Venezia fascista come una tra le molte epifanie della venezianità.

Secondo Jesi, racconti e rimemorazioni accrescono senza sosta il nucleo di ogni leggenda; variazioni continue – giuridiche, sociologiche, letterarie – si verificano sul basso continuo del mito. Tuttavia non è possibile risalire all'inizio di questa sequenza, né fissarne per così dire il grado zero. Il congegno che produce queste varianti ha enorme incidenza sul reale, poiché forgia processi mentali e istituisce abitudini e pratiche; ma il suo centro produttivo, cui tutte le epifanie prodotte rimandano, è inattingibile e non verificabile. Detto altrimenti, non c'è modo di conoscere il mito chiuso tra le pareti della macchina, da cui tutti i mitologemi successivi discendono, tanto che la macchina stessa, suggerisce Jesi, potrebbe essere vuota. Il metodo critico che ne deriva, e che appare l'unico lecito tanto sul piano gnoseologico quanto su quello politico, è un approccio per via negativa al mito. Il mito non si dà mai per intero, nella sua autenticità, ma è sempre mitologema, e cioè lascito frammentario, manipolato e magari risemantizzato del mito: non mito, dunque, ma "materiale mitologico" (Jesi 1979).

La "cultura di destra", di cui la Venezia fascista è un icastico esempio, si contraddistingue proprio per la disposizione mistificatoria con cui pretende di trascinare il mito nel qui e ora. Ciò che viene spacciato per il centro della macchina, per il mito in sé e per sé, è in realtà un passato appiattito sul presente, schiacciato sugli interessi costituiti sino a farne una "pappa ben digeribile" (Jesi, ed. 2011: 164) che non opponga resistenza sotto i denti del potere. L'articolazione dei singoli mitologemi, le

loro discrepanze nel tempo e le diverse cause del loro apparire vengono così a confondersi in “quel mucchio indifferenziato e sacrale di roba di valore, che è il passato della patria” (158). La natura di questo mucchio è anche retorica, perché tale manipolazione della storia ammette soltanto un linguaggio di formule fisse e di luoghi comuni, che Jesi definisce, in scia a un’espressione di Oswald Spengler, “idee senza parole” (2011: 23-30): un apparato di locuzioni stereotipate, che si ammantava di termini aulici e di preziosismi per millantare il “lusso spirituale” del passato (“la roba di valore”).

La categoria di lusso, specie se applicata alla retorica di primo Novecento, riconduce con ogni evidenza a D’Annunzio. Tuttavia è opportuno un distinguo, che concerne l’empatia con cui il poeta opera la sua lettura mitologica del presente. Non si dà politica, per D’Annunzio, senza mitografia. Differentemente dal Pascoli della *Grande proletaria si è mossa*, ligio ai *topoi* più triti del dibattito giornalistico (l’arabo infido, le sue terre fertili, la concordia sociale frutto della conquista), D’Annunzio riscatta l’ideologia sul piano estetico e sentimentale, facendo del colonialismo italiano una “riattualizzazione di mitiche imprese” (Caburlotto 2010): quasi una sorta di *Jetztzeit* benjaminiana, verrebbe da dire – sia pure rovesciata a testa in giù, naturalmente – in cui il passato degli eroi italici fa irruzione, carico di novità, sulla scena altrimenti grigia della cronaca. Come rimarca lo stesso Jesi in una pagina esemplare²:

L’impressione è, insomma, che D’Annunzio fosse molto meno disposto dei suoi seguaci (e degli altri partecipi della cultura di destra che non erano suoi seguaci) a nutrirsi fiduciosamente e con viva soddisfazione di quel passato indifferenziato, omogeneizzato, con cui gli altri si fabbricavano i loro feticci di eterno presente. È presumibile che non provasse molto maggior rispetto di loro verso la concretezza della storia, ma era molto più sensibile di loro alle differenze

stilistiche nelle culture del passato e, pur senza storicizzarle, attribuiva a esse un valore ontologico con cui non poteva rinunciare a fare i conti. Con la sua tendenza costante a ipostatizzare, era uno che probabilmente credeva nei miti, e per quanto passasse l'esistenza a tecnicizzare materiali mitologici, si ha l'impressione che fosse convinto di una permanenza autonoma dei nuclei mitici di quei materiali (2011: 207-08).

Un film come *La nave* va visto alla luce di questa complessa dialettica. Da un lato la pellicola, con le sue scene di massa "la cui composizione [...] è di una bellezza plastica innegabile" (Canudo 1966: 197), attesta una rilettura partecipata degli "affreschi della tradizione fiorentina e veneziana" (196); dall'altro, però, il passato vi appare inevitabilmente irrigidito negli schemi dell'attualità più corriva, così che "la storia resta quasi distesa sul dramma, aperta o chiusa, come un fondale dipinto" (196). Detto altrimenti, posto che l'operazione dannunziana (di Gabriele e di Gabriellino) è lucidamente consapevole, e conserva un indubbio grado di adesione al mito, il film rivela appieno i criteri che Jesi attribuisce, nello specifico, alla macchina mitologica del fascismo; e cioè una costitutiva freddezza, un montaggio "quasi esclusivamente essoterico" (Jesi 2011: 57) che aggrega e dispone con sostanziale cinismo i suoi materiali mitologici. A Roma, diversamente che a Berlino – Jesi ne tratta diffusamente in libri come *Germania segreta* – il passato non si ammantava di caratteri magico-arcaici. Vi è piuttosto, nella tecnicizzazione del mito compiuta dal fascismo, una "qualità piccolo-borghese" (56) che si apparenta strettamente, in termini culturali e sociali, alle strategie pubblicistiche dannunziane. In questo senso, per riprendere il celebre studio su D'Annunzio di Ezio Raimondi, anche il mito di Venezia nutre il "bovarismo che fermenta nel cuore delle masse (1980: 80)"³.

4. *Sopravvivenze barocche*

Nella seconda metà del Seicento due lunghe e sanguinosissime guerre contro l'Impero ottomano mettono a dura prova la repubblica di Venezia. La prima (1645-1669) si risolve in una sconfitta, e costa alla Serenissima la perdita di Candia (il nome veneziano di Creta). La seconda (1684-1699) è vittoriosa, e frutta a Venezia l'acquisto della Morea (il Peloponneso). Entrambe hanno conseguenze rovinose sul lungo periodo, perché le decennali campagne intraprese nel Mediterraneo orientale, contro un avversario di stazza ben diversa dalla propria, finiscono per minare irrimediabilmente l'economia della repubblica. Gli effetti sono rilevanti anche in politica interna. Per finanziare il conflitto, il patriziato rompe uno dei suoi tabù, riaprendo dopo quasi quattro secoli il Libro d'Oro (il registro delle famiglie nobili veneziane) a chi sia disposto a versare un'enorme somma all'erario. Le tensioni che comprensibilmente ne derivano si innestano su alcuni fenomeni di lunga durata: da un lato la crisi demografica del patriziato, falciato dalla peste (1630) e poi, a maggior ragione, dalla guerra di Candia; dall'altro le differenze tra patrizi poveri e ricchi, che nel corso del XVII secolo si fanno sempre più marcate, sino a dividere la nobiltà in partiti e gruppi di potere.

Il risultato, che interessa non solo la politica, ma anche la produzione culturale veneziana, è l'inedito protagonismo dei singoli patrizi. L'ideologia oligarchica della Serenissima era refrattaria alla celebrazione del merito individuale, che si riverberava, semmai, sull'intera casata o direttamente sull'orgoglio di casta. Di fronte alla difficile congiuntura di secondo Seicento, tuttavia, la macchina mitologica che per secoli aveva insistito sulla compattezza del ceto aristocratico si inceppa; al contrario, l'euforia destata dalle imprese belliche in Levante, che si diffonde grazie alle incisioni a buon mercato e alle nascenti gazzette, promuove la figura di questo o quel condottiero. Libri di rime e resoconti

dal fronte, mappe e ritratti, feste spontanee e rituali civici – cui si aggiungono persino le facciate delle chiese, dove patrizi di stucco prendono il posto di angeli e santi – esaltano i nuovi eroi, tutti membri, beninteso, di quel ristretto novero di famiglie che, in opposizione alle case nuove e nuovissime, unisce al sangue blu cospicue risorse e vasta influenza sul governo (Metlica 2021).

Il caso più evidente riguarda i capitani da mar, ovvero i comandanti della flotta veneziana. Di Lazzaro Mocenigo (1624-1657), protagonista della prima fase della guerra di Candia, si magnificano gli atti di eroismo nell'Egeo e soprattutto la schiacciante vittoria colta ai Dardanelli nel 1656. Il suo rientro in laguna dopo la battaglia – sulla poppa della capitana turca catturata, con una benda sull'occhio destro perso per un colpo di moschetto – e la sua morte l'anno successivo, sotto la velatura della sua nave bombardata dai nemici, alimentano per anni i torchi della Serenissima. Francesco Morosini (1619-1694), capitano da mar e poi doge celebrato con il titolo di Peloponnesiaco, è a sua volta “oggetto di un diluvio di immagini e parole” (Casini 1997: 149). Negli anni che seguono l'assedio di Vienna (1683), mentre Morosini guida la riscossa veneziana in Morea, a Veneziale incisioni con il suo ritratto pendono dalle finestre; statue con le sue fattezze, in piedi e a cavallo, sono esibite nelle calli e nei campi; gli attori recitano il suo personaggio nelle processioni, al centro di *tableaux vivants* fitti di schiavi, lune spezzate e leoni di San Marco. Le accademie pubblicano sillogi in suo onore, e i reportisti fanno a gara per arricchire di dettagli la conquista di Nauplia o il bombardamento di Atene.

Queste spinte individualiste sono state descritte nei termini di un “antimito” di Venezia (Del Negro 1984). In effetti scardinano i fondamenti della vulgata: l'equilibrio dei poteri (le cariche militari hanno il sopravvento), l'uguaglianza di tutti i patrizi (ci sono nobili più importanti di altri), la *pax* veneziana in politica estera (Venezia sa essere bellicosa e aggressiva). Forse,

però, è più corretto parlare, sulla scorta di Jesi, di un'ennesima reinvenzione del mito. La macchina mitologica della venezianità non è spenta; anzi, a giudicare dalle fonti a stampa non è mai stata tanto attiva. Le sue produzioni hanno soltanto mutato di segno. Certo, queste epifanie avranno minore fortuna dei materiali mitologici cinquecenteschi, specie perché Venezia, sul finire del XVII secolo, occupa ormai un posto periferico sulla scena europea; ma non riescono perciò meno significative sul piano storico.

È d'altronde proprio a questa venezianità, cioè a questa specifica accezione del mito di Venezia – non la libertà, non il buon governo, non la città metafisica cara ai cosmopoliti dell'Ottocento, bensì la repubblica barocca dei capitani coraggiosi – che si rifà in primo luogo la “cultura di destra” del Ventennio. A Mocenigo e a Morosini vengono dedicati, tra il 1938 e il 1939, due sommergibili della Regia Marina; il primo è fastosamente inaugurato a Venezia, su Riva dell'Impero, sotto gli auspici dell'Imperatore Vittorio Emanuele III. Vi sono poi altre testimonianze, non circoscritte al dato di costume, di questa singolare consonanza. La più eloquente è senza dubbio il volume *Morosini* (1929) del già citato Gino Damerini, la prima e ancora oggi l'unica monografia dedicata al Peloponnesiaco. Sebbene fosse impegnatissimo, in quel giro d'anni, nelle cronache e nei ricevimenti che punteggiavano la vita culturale della Venezia fascista, il direttore della *Gazzetta* trovava il tempo per un'indagine ad ampio raggio sulle guerre di Candia e Morea; né si trattava di un episodio isolato, almeno stando alla moglie Maria, che ricorda, in un tardo libro di memorie (Damerini 1988: 41), come la predilezione del marito per i fasti barocchi della Serenissima lo spingesse a conservare per mesi il libro sul proprio traffico scrittoio, in vista di una seconda edizione, poi non realizzata a causa del veto dell'editore, che sarebbe stata accresciuta con ulteriori tavole e appendici documentarie.

Il libro *Francesco Morosini* sarebbe rimasto, tra tutti, quello a cui Gino teneva di più. La figura del protagonista era per lui così congeniale, da considerarla, pur nel gran rispetto, quella del più caro e vicino tra gli uomini (296).

Addirittura una “vicinanza” umana, dunque, e quasi una corrispondenza di amorosi sensi. Sia detto senza ironia, perché il libro di Damerini è *un lavoro serio e misurato, condotto su materiali d'epoca* (i dispacci di Morosini, le risposte del Senato, le plaquette encomiastiche stampate a Venezia) che superano, per il numero e per la precisione dei rimandi, gran parte degli studi moderni. Tuttavia l'argomento è tale per cui l'irredentista adriatico non può che fare capolino, quasi in maniera involontaria, alle spalle dello storico. Si prendano le pagine iniziali, che descrivono il ritorno di Morosini a Venezia e la sua trionfale elezione al dogado. Il doge è accolto dagli “*auguri della popolazione di Spalato fedelissima*”; “*Parenzo*” è “*tutta imbandierata*”; “*Castelnuovo, Pirano e Capodistria, moltiplicando le prove della loro venezianità piena di ingenuo abbandono, inviarono al Sovrano ambascerie e doni su peote allegoriche appositamente allestite*” (Damerini 1929: 15-16). Gli avvenimenti rievocati a testo sono senz'altro veri, e sono comprovati, come tali, da un solido apparato di note; ma la geografia del racconto, così vivamente sentita dall'autore, imprime allo stile uno scarto verso l'alto, tirandosi dietro il sostantivo astratto (“*venezianità*”) e, con esso, una buona dose di ideologia.

Da un altro libro di Damerini, *D'Annunzio e Venezia* (1943), apprendiamo che pure il Vate, con il suo solito fiuto per i fenomeni culturali in ascesa, aveva fatto buon uso della fama del Peloponnesiaco. Morosini è ricordato nel discorso tenuto a uno dei banchetti dell'aprile 1908, per la rappresentazione della *Nave* a Venezia (108), e poi in un'epigrafe dettata durante la guerra: “*bomba austriaca – 7 settembre 1917 – la spada dritta del Peloponnesiaco – protesse*” (167). Ancora più sentito, in accordo al

giudizio di Jesi sulla paradossale “sensibilità” di D’Annunzio verso la storia, è il recupero della figura di Lazzaro Mocenigo. Come Morosini, anche il vincitore dei Dardanelli fu omaggiato sin dall’aprile 1908, quando D’Annunzio, nella lettera con cui offriva al sindaco Grimani il manoscritto della *Nave*, lodava in Mocenigo il “maestro delle più disperate audacie, che a poppa della sua galera in fiamme cadde percosso al capo non da punta nemica, ma sì dall’asta del suo vastissimo stendardo” (103). L’episodio doveva aver colpito profondamente D’Annunzio, perché il poeta vi ritornò pochi anni più tardi nella *Canzone dei Dardanelli*, pubblicata nel quarto libro delle *Laudi*, *Merope* (1912).

La canzone è nota per i versi sprezzanti rivolti a Guglielmo II e a Francesco Giuseppe. Il *Corriere della Sera*, dove erano uscite, a mo’ di un militaresco *feuilleton*, le altre terzine per la guerra di Libia, si rifiutò di pubblicare il testo, e altrettanto fece l’editore Treves; ne discese un’intricata sequela di rifiuti, insistenze e sotterfugi che portò anche alla confisca della *princeps*, e che si risolse soltanto nel 1915, all’indomani del patto di Londra, quando la canzone fu stampata priva di censure (D’Annunzio ed. 1982: 1315). Se si tralascia questa vicenda, e se si sorvola sugli esiti poetici, qui persino meno memorabili che altrove – Benedetto Croce additava con misurato disgusto, dalle pagine della *Critica*, un verso come “pia la verginità dei Dardanelli” (1286) – la canzone spicca anzitutto come un prontuario ideale della venezianità irredentista. Gli attacchi alla Triplice e i fatti di cronaca, puntellati, come di prassi in *Merope*, dall’elenco dei caduti durante l’impresa libica (vv. 130-56), sfociano infatti senza colpo ferire nella mitologia della Serenissima. Il trapasso di piani è annunciato da una descrizione plumbea ed onirica della notte mediterranea:

La notte sembra viva d’una prole
terribile. La grande Orsa declina.
Infaticabilmente il mar si duole.

Un vento di dominio e di rapina
 squassa il vasto Arcipelago schienuto.
 Chi vien da Scio con la galèa latina? (vv. 187-92)

La risposta pesca direttamente nella storia (nel mito), perché gli spettri che solcano l'Egeo, in questa seconda parte della canzone, non sono più quelli dei marinai morti a Bengasi o a Tobrucca (Tobruk), ma gli illustri fantasmi di Marco Sanudo e dei capitani veneziani che, all'indomani della Quarta crociata (1204), si spartirono i possedimenti bizantini. Di conseguenza, i cataloghi che seguono snocciolano i toponimi dello Stato da mar (vv. 205-17) e le maggiori famiglie del Libro d'Oro (vv. 226-31, 253-61), con un esibito parallelismo rispetto a quanto fatto, nella prima parte della canzone, per la geografia e per il pantheon eroico del nuovo oltremare italiano.

Non si tratta, almeno nella prospettiva dannunziana, di un vano sfoggio di erudizione. Questa Europa perduta, dove Austria e Inghilterra erano terre barbare e insignificanti, mentre "al libero Doge dava il passo / l'Imperatore sul diviso Impero" (vv. 205-06), si vuole figura di quella futura. Le memorie veneziane non sono soltanto un antecedente, un mero *exemplum* cui rifarsi; nel tempo grossolanamente nietzschiano di D'Annunzio, dove la parola poetica può far saltare senza troppe ambascie la continuità della storia, quegli spettri agiscono per davvero, quasi che le loro pallide *silhouettes* possano materialmente soccorrere la flotta italiana ormeggiata a Taranto.

Giunti a questo punto, non sorprenderà apprendere che l'ultimo di questi fantasmi, che chiude, con una parata trionfante e un po' macabra, *La canzone dei Dardanelli*, è appunto Lazzaro Mocenigo.

Riconosco la chioma del leone
 e l'affilato viso dell'audacia
 e l'occhio inesorabile. O Canzone,

piègati sotto l'ala acuta e bacia
per tutti i marinai la fronte fessa
del Capitan che vien dal mar di Tracia.

Viene dai Dardanelli su la stessa
galèa cui non restò se non l'orrore
dell'annerito arsile, su la stessa

galèa che vide volgere le prore
e orzare a terra Mehemet codardo,
viene dai Dardanelli il vincitore

Lazaro Mocenigo. E lo stendardo
del calcese, che gli spezzò con l'asta
il cranio, or croscia al maestral gagliardo

su l'erto capo cinto della vasta
piaga, su la criniera leonina
che per corona nautica gli basta.

Chiuso è il destr'occhio che nella marina
di Scio barattò egli contro vénti
navi di Kenaàn tratte a rapina.

Ma il freddo astro di tutti gli ardimenti
è l'occhio manco, specchio dei perigli (vv. 286-308).

Tutti i materiali del mito sono chiamati a raccolta: "la chioma del leone" o "criniera leonina" che a Mocenigo assegnano busti e ritratti; "la fronte fessa" (e più giù "la vasta piaga") per l'impatto con lo "stendardo" che ora garrisce al vento, sullo scafo ("arsile") già incendiato dai cannoni del sultano; "il destr'occhio" mancante, come nel solenne ritorno a Venezia del 1656, e quello sinistro invece aperto, "inesorabile".

Sono dettagli frutto di uno studio magari poco approfondito, ma appassionato e non banale. A riprova di ciò, nelle note a

Merope (ed. 1982: 749-54) D'Annunzio rivela di aver letto l'*Istoria dell'ultima guerra fra i Veneziani e i Turchi* di Girolamo Brusoni (1614-86). Accademico Incognito, romanziere in anticipo sui tempi e poligrafo di successo, Brusoni fu un autore abbastanza famoso nel Seicento; si converrà, tuttavia, che il suo nome appare insolito, perché peregrino e quasi fuori luogo, in margine a una poesia scritta per il *Corriere della Sera*. Eppure la distanza tra l'uno e l'altro piano – tra storiografia e cronaca, tra retorica barocca e colonialismo italiano – viene completamente azzerata dalla macchina mitologica della venezianità. Anzi, l'episodio di ieri (la vittoria di Mocenigo ai Dardanelli) si proietta con tale forza sugli avvenimenti di oggi (il raduno della flotta a Taranto) da trasfigurarne la toponomastica e il senso, così che è chiamata *dei Dardanelli* una canzone dedicata, in realtà, alla campagna di Libia. Vi è una frase, nelle note a *Merope*, che riassume in maniera esemplare questo processo, e che si riferisce, ancora una volta, alla figura di Mocenigo:

Se l'arte lunga e la vita breve concedessero all'autore di questa Canzone il poter compiere tutto quello che disegna, egli vorrebbe scrivere la biografia di tanto eroe per metterla nelle mani d'ogni guardiamarina della razza di Mario Bianco (752).

L'attività intellettuale, qui trasposta, in maniera inconsueta per D'Annunzio, sul fronte degli studi storici (la "biografia" di Mocenigo, come è facile intuire, non verrà mai scritta), ricade senza mediazioni sull'attualità: da Mocenigo a Mario Bianco – medaglia d'oro alla memoria per essere caduto, tra i primi, durante lo sbarco a Bengasi – il passo è non solo breve, ma ovvio e programmatico. Infatti l'idea che "ogni guardiamarina" ("tutti i marinai", ribadisce la canzone) possa baloccarsi, tra uno scontro a fuoco e l'altro, con le imprese tricenarie di un capitano veneziano non è per D'Annunzio né irrealistica né grottesca,

e costituisce, al contrario, la chiave simbolica della rinnovata latinità del Mediterraneo.

Così la “galéa” fantasma di Mocenigo salpa idealmente al fianco dei cacciatorpediniere della Regia Marina. Non è difficile immaginarsi, nel mezzo di questa flotta, anche la nave di Marco Gratico, che prende il largo mentre il suo equipaggio, a poppa, onora San Marco con il saluto fascista (FIG. 3).



FIG. 3

NOTE

¹ I versi qui citati, ripresi dalle didascalie del film, tagliano e rimaneggiano quelli della tragedia: cfr. D'Annunzio 1908: 221. Ciò spiega la presenza di un verso ipometro (il quinto della nostra citazione). Più in generale, è bene premettere a questo contributo qualche cautela d'ordine filologico: durante il restauro della pellicola, effettuato dalla Cineteca di Bologna, dalla Cineteca Italiana di Milano (da cui proviene la copia che ho esaminato) e dalla Filmoteca Española con il contributo del Proyecto Lumière, le didascalie sono state in parte ricostruite sulla base di una copia in spagnolo (Borello). L'analisi dei testi ne tiene ovviamente conto.

² Il passo, che a malincuore sono costretto a tagliare, prosegue immaginando un D'Annunzio che guarda ai "nuclei mitici" come a "stelle morte", ancora luminose ma spente per sempre, e scopre infine, nel "mostruoso bric-à-brac" del Vittoriale, un passato duro, resistente, "inutilizzabile".

³ Sono debitore, per la citazione da Raimondi e per questo paragrafo in generale, ai due revisori anonimi di questo articolo: tengo a ringraziarli qui per le loro osservazioni.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Borello, Valeria, "La Nave", *Enciclopedia del cinema in Piemonte* [14/3/2021] http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=573&stile=small
- Brunetta, Gianpiero (2008), *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole, 1905-1929*, Bari, Laterza.
- Caburlotto, Filippo (2010), "D'Annunzio, la latinità del Mediterraneo e il mito della riconquista", *California Italian Studies*, 1/1: 1-14. <https://escholarship.org/uc/item/7gx5g2n9>
- Canudo, Ricciotto (1966), *L'officina delle immagini*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero.
- Casini, Matteo (1997), "Cerimoniali", *Storia di Venezia*, eds. G. Ben-zoni, G. Cozzi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 7: 107-60.
- D'Annunzio, Gabriele (1908), *La nave*, Milano, Treves.
- (ed. 1942), *Tragedie, sogni e misteri*, Milano, Mondadori, vol. 2.

- (ed. 1982), *Versi d'amore e di gloria*, eds. A. Andreoli, N. Lorenzini, Milano, Mondadori, vol. 2.
- (ed. 2003), "La très amère Adriatique", *Scritti giornalistici*, eds. A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, Mondadori, vol. 2: 847-52.
- Damerini, Gino (1933), "Il Ponte del Littorio salvaguardia dell'antica necessità della nuova Venezia", *Rivista mensile della città di Venezia*, 12: 161-64.
- (1929), *Morosini*, Milano, Alpes.
- (1943), *D'Annunzio e Venezia*, Milano, Mondadori.
- Damerini, Maria (1988), *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, Padova, Il Poligrafo.
- Del Negro, Pietro (1984), "Forme e istituzioni del discorso politico veneziano", *Storia della cultura veneta*, eds. G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, vol. 4, t. 2: 420-21.
- Fincardi, Marco (2001), "Gli 'anni ruggenti' del Leone. La moderna realtà del mito di Venezia", *Contemporanea*, 4/3: 445-74.
- Fenlon, Ian (2007), *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press.
- Gaeta, Franco (1982), "L'idea di Venezia", *Storia della cultura veneta*, eds. G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, vol. 3, t. 3: 565-641.
- Grubb, James (1986), "When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography", *The Journal of Modern History*, 58/1: 43-94.
- Jesi, Furio (1979), *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi.
- (ed. 2011), *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, ed. A. Cavalletti, Milano, Nottetempo.
- Isnenghi, Mario (1990), "D'Annunzio e l'ideologia della venezianità", *Rivista di storia contemporanea*, 19/3: 419-31.
- Metlica, Alessandro (2021), "Reshaping the Republican Ritual. The Procurators of St Mark in Early Modern Venice", *Discourses of Decline. Essays on Republicanism in Honor of Wyger R.E. Velema*, eds. J. Oddens, M. Rutjes, A. Weststeijn, Leiden, Brill: 168-81.

- Paladini, Filippo Maria, ed. (2000), "La Venezia di Gino Damerini (1881-1967). Continuità e modernità nella cultura veneziana del Novecento. Atti del convegno di Venezia, 1-2 dicembre 2000", *Ate-neo veneto*, 38.
- (2002), "Velleità e capitolazione della propaganda talassocratica veneziana (1935-1945)", *Venetica*, 17: 147-72.
- Quarantotto, Claudio (1992), "Cinema di D'Annunzio e cinema dannunziano (1908-1938)", *D'Annunzio e il suo tempo. Un bilancio critico*, ed. F. Perfetti, Genova, Sagep, vol. 2: 169-98.
- Raimondi, Ezio (1980), *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli.
- Reberschak, Maurizio (2002), "Gli uomini capitali: il 'gruppo veneziano' (Volpi, Cini e gli altri)", *Storia di Venezia*, eds. M. Isnenghi, S. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 2: 1255-311.
- Tabet, Xavier (2006), "La 'troisième Venise': un mythe italien de l'entre-deux-guerres", *Laboratoire italien*, 6: 137-72.
<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/199?lang=it>
- Valentini, Valentina (1995), *Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Biblioteca del Vascello.

ENRICO PALMA

Pavese e Proust. Due sciamani del Tempo

Tra le tante meraviglie contenute nel libro di Giorgio de Santillana e di Hertha von Dechend, *Hamlet's Mill*, ce n'è una particolarmente degna di nota che servirà ad assegnare la tonalità a tutto il saggio. Mi riferisco a due pagine del capitolo *Sciamani e fabbri*, in cui i due studiosi discutono della figura dello sciamano fin dalle sue più remote apparizioni. Nelle civiltà arcaiche lo sciamano viene eletto dagli spiriti e viene educato dagli sciamani più anziani, i quali gli trasmettono il loro sapere e ne fanno un essere trasformato e capace di compiere prodigi sovrumani. Lo sciamano è un guaritore, è lo psicagogo delle anime che non trovano la via per l'aldilà, è colui che guida la caccia fin dove la selvaggina si nasconde. Egli, inoltre, onde acquisire le sue conoscenze, deve scendere agli inferi e lottare con gli spiriti maligni per estorcere ciò che di essenziale custodiscono, ma anche ascendere al cielo, per la quale impresa necessita di raggiungere l'estasi al ritmo di tamburi e sostanze psicotrope¹ (cfr. Santillana, von Dechend, ed. 2018: 152-3).

È con questa chiave ermeneutica che possono leggersi le pagine pavesiane che proverò a commentare accostandole ad

alcune suggestioni proustiane, nel tentativo di intendere i processi della memoria quali la rimembranza, la ricordanza e la rievocazione nostalgica come un potere occulto, talché non sarà azzardoso definire due giganti della Letteratura come Cesare Pavese e Marcel Proust proprio come *sciamani* che guariscono il lettore e smuovono in lui forze sotterranee che altrimenti sarebbero rimaste inattive. Per far questo, per leggere Proust ma soprattutto Pavese nel modo indicato, tenterò di saggiare principalmente le forze ancestrali che soggiacciono a un testo fondamentale come *Feria d'agosto*. Quest'opera pavesiana insieme teorica e narrativa nasconde infatti un tesoro teoretico inestimabile². Ciò che infatti non ci si aspetterebbe, anche a dispetto di alcune posizioni della critica ritenute definitive, è una convergenza formale e tematica tra il *manifesto* poetico e letterario di Pavese e un certo modo di intendere il senso della memoria, della durata coscienziale, del ritrovamento e soprattutto del fuori dal tempo che sembra addirittura citare le migliori pagine della *Recherche*. Si procederà dunque a partire da un riverbero da *Lavorare stanca* e poi con un confronto tra l'opera pavesiana e le tracce proustiane.

1. *Corpo e ricordo*

Già il titolo dato a quest'opera così atipica, bella e particolare mi sembra un chiaro riferimento a un tempo che trova nella pagina scritta un fertilissimo terreno di coltura. Agosto è il mese dell'estate, il periodo dell'anno in cui tra le stoppie, la canicola, la natura sonnolenta e le feste di paese ci si concede il riposo, una qualche sensazione di sblocco di un tempo che non è quello attuale ma remoto. La *feria* è dunque la *vacanza* come possibilità del costituirsi di un vuoto in cui possano rientrare altre stagioni, altri tempi, in cui il lavoro dei giorni presenti viene sospeso affinché altri più lontani possano avvicinarsi senza la fatica dell'oggi. Nella notte il passato può fare ritorno, può farsi

ricordo e volare verso di noi quando giunge il periodo della vita successivo alla primavera (l'infanzia) e all'estate (l'adolescenza e la maturità della prima adultità), negli ultimi spasmi della bella stagione, appunto la *bella estate*.

Inizio dunque da uno dei primi racconti, *Fine d'agosto*, di cui segnalo una bella assonanza con *Piaceri notturni*, poesia di *Lavorare stanca* del 1933. Il racconto porta con sé un vento notturno, una folata che fa tornare al corpo e all'anima stagioni dimenticate. Allo stesso modo la poesia propizia una sosta ermeneutica in cui "sentire la notte / nell'istante che il vento è più nudo" (Pavese 1998: 40, vv. 1-2)³. Gli odori, dice il Pavese poeta, sono irrintracciabili nelle fredde vie in cui sferza il vento, ma c'è un luogo al quale si può tornare con fiducia, la sinestetica camera "calda di odori" (v. 7) in cui si trova la donna che possiede lo stesso calore del nostro sangue. Le fredde vie del presente si riannodano con quelle di un tempo ritemprante, e dall'oscurità della città in cui l'io lirico si trova giunge da spazi e tempi remoti il vento della memoria. Il freddo dell'adesso potrà essere attenuato solo ritrovando il passato e la sua incarnazione nella donna, e il vento, che per il poeta soffia soltanto dalla città desolata, lo rispinge, mosso anche dagli odori del ricordo, proprio verso colei che "ha sapore di terra" (v. 29).

Sono anche tali vento, odore e calore a essere rievocati in *Fine d'agosto*, ma in modo più maturo. Scrive il Pavese narratore: "Quel turbine di vento notturno mi aveva, come succede, *inaspettatamente riportato* sotto la pelle e le narici una *gioia remota*, uno di quei nudi ricordi segreti come il nostro corpo, che gli sono si direbbe connaturati fin dall'infanzia" (Pavese, ed. 2017: 10. I corsivi sono miei). All'io narrante sovengono alla mente e al corpo i ricordi della sua infanzia balneare e ciò gli causa *inaspettatamente* una *gioia remota*, che non è la gioia, anche pensando a Proust, del rinvenimento di un tempo perduto come *jouissance*, ma un gaudio radicato nell'infanzia di cui

quel vento gli riporta il sentimento. Essa è gioia non perché è presente bensì per il fatto di essere passata, e che per la ragione di essere attuale consente comunque a ciò che è remoto di tornare a essere nuovamente gioioso.

Clara, la donna del racconto, diversamente da quella di *Piaceri notturni*, conosce bene l'effetto sul suo amante delle folate notturne, ma ciò che non sa è che proprio questo vento, proprio questa gioia remota, inducono l'io narrante, in un modo all'inizio assolutamente incomprensibile, a "detestarla" (10). Con un saggio di teoresi proustiana Pavese intensifica la poesia di *Lavorare stanca*: "In quelle estati che hanno ormai nel ricordo un colore unico, sonnecchiano istanti che una sensazione o una parola riaccendono improvvisi, e subito comincia lo smarrimento della distanza, l'incredulità di ritrovare tanta gioia in un tempo scomparso e quasi abolito" (10-11).

Senza sottolineare i dispositivi proustiani rilevo che la gioia rievocata diventa voce di una seconda e forse più potente gioia dell'ora. Insieme a quelle sensazioni, a quelle parole e a quel vento, fa ritorno il ragazzo che guardava e fiutava nello stesso vento i profumi dei fiori "arsi dal sole" (11). In questo sentimento improvviso emerge il ragazzo che l'uomo di adesso era una volta, quel ragazzo in cui l'adulto di oggi può conoscere finalmente la gioia e la felicità che egli è stato senza sapere che quelle *Stimmungen* del suo essere-ragazzo sarebbero riaffiorate solo molto tempo dopo in un uomo.

Per Pavese trovare la donna è l'evento di salvezza decisivo dell'esistenza. E tuttavia in quella notte tutto ciò sembra trascurabile, rappresentando anzi un ostacolo frapposto tra l'uomo e il ragazzo: "L'uomo e il ragazzo s'ignorano e si cercano, vivono insieme e non lo sanno, e ritrovandosi hanno bisogno di star soli" (11). L'essere una donna, dice Pavese, per quanto Clara sia la *claritas* della vita, non può esserle perdonato. Avere lei accanto significa infatti trasformare "il sapore remoto del vento

in sapore di carne" (11), significa corrompere con un principio materiale la gioia spirituale che si può provare solo in se stessi.

L'esito di questo racconto è dunque l'opposto di *Piaceri notturni*: rispetto alla poesia, ora che il ragazzo è giunto alla maturità, e direi anche alla maturazione dell'uomo, la gioia consiste nel ritrovamento di una felicità inattesa, che solamente il ricordo custodiva e poteva portare con sé.

2. Ricordo, gioia, origine

Dalla fine d'agosto pare che con *Il campo di granturco* ci si sposti invece verso l'autunno, in cui altre voci e attività si risvegliano, pur trattandosi della discesa inevitabile dalle vertigini della giovinezza e della *prima volta* all'arida adultità. E però c'è un campo al quale si ritorna e in cui tutto sembra essere rimasto "eternamente uguale" (13), un luogo in cui è d'obbligo ritornare per sentire quella sensazione di immobilità e di attesa che un tempo il grido del ragazzo che si è stati lanciava in quelle colline.

Il tempo in quel campo si è fermato per sempre, ed è per tale ragione che ogni volta che ci si ritorna lo si ritrova intatto. Il campo, con i suoi steli e i suoi covoni, è come la *feria* metafora di tale intangibile e pura integrità temporale, ed è nel giallore delle sue messi, alte abbastanza solo in quella stagione, che può nascondersi il ragazzo che l'adulto che ritorna fu molti anni addietro. Stare per qualche attimo in quella zolla di terra indifferente al divenire significa assaporare qualcosa che resiste in un *quid* indicibile e ineffabile.

"L'immobilità del campo contiene anche queste cose, ma come a una certa distanza, come promesse intravedute fra i rami. Il disseccarsi delle foglie apre sempre maggiori tratti di cielo, rivela più nudamente le colline lontane" (13). All'inizio della vita si è come alberi carichi di un rigoglioso e verdissimo fogliame, il quale con gli anni inizia a disseccarsi, a cedere

qualche pezzo e a cadere in terra; da questo albero sotto il quale giacciamo, il cui fogliame si fa quindi sempre più rado, e tra le sue fronde via via più povere, iniziano a intravedersi se guardiamo in alto ampi tratti di un cielo vuoto, se un po' più in basso le colline del nostro passato. Il cadere delle foglie, causato dal peso degli anni che affaticano il nostro albero, rende quindi più nitida la vita passata. Le fronde nodose del nostro vivere a un certo punto rivelano un insostenibile cielo vuoto, il quale, grazie a un'occhiata furtiva al campo di granturco, d'un tratto "si popola di colline e di parvenze" (14).

Il paese, gli ambienti familiari, le colline e il dialetto, il tempo d'una volta, dice l'io narrante, "sapevo ch'erano lì, e soprattutto sapevo ch'io venivo di là, che tutto ciò che di quella terra contava era chiuso *nel mio corpo e nella mia coscienza*" (17. Il corsivo è mio). Questa è l'indicazione latamente proustiana⁴ per il senso della memoria e del ritrovamento di cui eravamo alla cerca, poiché ciò che è più significativo è infitto nel corpo⁵ e nella coscienza, ovvero nel sangue e nella memoria, per sprigionare il quale si rende necessario un potente e nostalgico atto di schiusura. Schiusura che è da leggere in almeno due modi tra di loro convergenti: sfiorare il mondo e lasciarsi sfiorare dai venti, dai sapori, dalle sensazioni, oppure, in maniera veramente fondamentale per Pavese, *fare ritorno*.

Ciò che a questo punto si chiede Pavese, nel racconto intitolato in modo assai eloquente *Una certezza*, è se una volta rianodato e goduto di questo passato, se dopo aver conosciuto finalmente la felicità di un'epoca per noi incoglibile poiché di essa potevamo avvederci soltanto giunta l'adulità, con la rilassatezza della *fine di agosto* che ne comporta, di quel tempo perduto si riescano a comprendere e a spiegare le ansie, le preoccupazioni e le angosce.

Inizia perciò a introdursi un nuovo io, che non è né l'io del ragazzo né quello dell'adulto. Mi sembra che qui Pavese

adombri la possibilità di un io *profondo*, autentico e in continua maturazione, sfuggito alla nostra consapevolezza ma che covava nel lato ascoso della vita. “È come se tutto fosse toccato a un altro, e io sbucassi adesso da un nascondiglio, un buco dove fossi vissuto sinora senza saper come. Se non fosse che in questi momenti provo un grande stupore e non mi riconosco nemmeno, direi che il nascondiglio da cui esco è me stesso” (Pavese 2017: 95). Questo intenso brano fa comprendere come il mutare delle condizioni della vita faccia uscire dal nascondiglio in cui si trovava rinserrato tale io autentico, il quale una volta liberatosi ha “l’impressione di essere di colpo sbucato in un’aria tutta diversa dalla solita, un’aria che ti pare di avere dentro invece che intorno, un grande abisso d’aria, di vuoto, di possibili eventi e pensieri che sgorgerebbero dal più profondo te stesso, se questo te stesso non fosse subito sparito tant’era incredibile” (96). Queste frasi sembrano riconnettersi non solo con la concezione proustiana per cui un altro io sfuggito all’intelligenza vive e dura in noi inconsapevolmente, ma soprattutto con la famosa espressione della *Recherche* a proposito dell’aria nuova che si respira quando un passato riesumato dalla memoria involontaria torna alla luce, l’aria di quei paradisi che è salubre poiché è la stessa che si è respirata un tempo ma senza averne avuto alcuna contezza⁶.

“Sono momenti questi, che si possono chiamare di disponibilità assoluta” (96). Pavese potrebbe parlarci della disponibilità assoluta dell’essere, quei momenti in cui non soltanto ci si sente un tutt’uno con il mondo ma in cui si prova che il mondo stesso si offre nella sua interezza senza opporre o negare nulla. È il segreto di questa certezza, del ricordo, per cui non conta ciò che si è “voluto sofferto ottenuto” bensì che “i momenti di maggior soddisfazione sono quelli più lontani” (97). In quel passato si sapeva chi si era, ma quell’io profondo che crescendo si distanziava sempre più dal ragazzo, emerge non appena

diviene chiara la percezione della rottura tra lui e l'adulto, la quale, le rare volte in cui viene ricomposta, permette di ritrovare l'accordo di noi con noi stessi.

Dopo *Risveglio*, un racconto anche leggibile in modo gnostico per la fortissima evocazione della luce, dell'attesa del mattino e del non farsi sorprendere da esso come una nuova tenebra, si incontra il racconto intitolato *Il tempo*. Non sembra essere un tempo cosmico, materico, fisico, bensì un tempo spirituale e dell'anima, che può dirsi davvero tale soltanto "se dormivo o pensavo al passato". Svegliarsi dopo un lungo sonno è come venire di nuovo al mondo; andare al passato significa invece scoprire il mondo a noi sconosciuto e che siamo già stati. Inneggiare alla veglia è restare nella luce della vita; indugiare nel passato è tipico dei vecchi, che stentano a prendere sonno, non dormono affatto o rimuginano nel buio sulle cose che furono. E tuttavia, se i termini della coppia concettuale risveglio/ricordo potevano autoescludersi a vicenda, in realtà, in una considerazione più radicale, essi diventano l'uno il preludio e il compimento dell'altro. Pavese parla dunque di un altro tempo, che è un tempo in cui risveglio e ricordo possono essere la stessa cosa, un modo per raggiungere un'essenza altrimenti indefinibile.

"Quanto a me, anche i ricordi più lontani mi coglievano come scoperte. Erano altrettanti risvegli che mi rimettevano nel presente" (102). Scoperte che significano svelare qualcosa che per nostra disdetta permaneva nell'oblio. Che Pavese utilizzi la parola *scoperta*⁷ è assai significativo, poiché ciò consentirebbe di riferire la frase citata alle pagine teoriche di *Du côté de chez Swann* ma soprattutto del *Temps retrouvé*, in cui il ricordo riottenuto dalla memoria involontaria è equiparato appunto a una vera e propria scoperta. Ma, insieme a Pavese, tale scoperta è un riottenere la luce. Il tempo rievocato dal ricordo non è un mesto dialogo con se stessi in attesa di un sonno ritardato dalla rievocazione di un passato ritenuto irripetibile. Il tempo è quello

del risveglio di *quel* passato, di un mondo che proprio perché ridestato è come se fosse a questo nuovo giorno “come al suo primo giorno” (Heidegger, ed. 2018: 107).

“Il fatto più singolare – *tanto che spesso lo provocavo ad arte* – era di accorgermi che un gesto, un colore, una voce, li avevo già visti o sentiti chi sa quando, e che perciò risorgevano dalla mia stessa coscienza più che dalle cose intorno” (Pavese 2017: 102. Il corsivo è mio). Questo brano è del massimo interesse per diverse ragioni: innanzitutto per quell’inciso che ho enfatizzato, stando al quale Pavese darebbe a intendere che tali rievocazioni possono essere provocate *ad arte*, e cioè scientemente; la straordinaria sequela di sensazioni che, ancora una volta in modo proustiano, sperimentate in un tempo che non si sa ben collocare o che si è rimosso del tutto, risorgono dalla coscienza piuttosto che dai meri enti nei paraggi dell’io narrante.

A ciò Pavese aggiunge una formula che chiarisce il senso di queste *cose intorno*, la certezza cioè di “sentirmi radicato nel mondo” (102), un radicamento che avviene nei luoghi e nei tempi in cui parti della nostra anima sono state conficcate in attesa di risorgere nella coscienza, suscitando dall’antico certezze attivate dai brividi del presente, i quali generano “come un incremento di vita, come un senso che sotto il labile istante s’accumulasse un tesoro già mio, che dovevo soltanto riconoscere” (102). Il tempo di cui ci dice Pavese è dunque quello in cui accade la *prima volta* e si solidifica il *fermo ricordo*, unitamente a quel tempo nel quale la traccia di esso viene risvegliata per poter rinascere.

3. *L’origine come fuori dal tempo*

Sarebbe assai dispendioso, nonché superfluo, provare a tracciare anche qualche breve suggestione ermeneutica sulla funzione del mito nell’opera pavesiana, posta a suo tempo in modo paradigmatico da Furio Jesi (1968, 1976). Eppure del

saggio *Del mito, del simbolo e d'altro* vanno comunque sottolineati alcuni elementi convergenti con la questione temporale di cui discutiamo.

C'è mito lì dove può sbucare un dio⁸. È il simbolo di un'essenza che va al di là di spazio e tempo, oppure una forza nascosta ma sempre in azione e che proprio a causa della distanza temporale intercorsa consente a tale essenza di separarsi dal tempo e di divenire irriducibile, e perciò mitica⁹. I luoghi, le case, gli oggetti, le parole, gli incontri avuti in un passato remoto, specie se nell'infanzia, si staccano dal tempo, acquistando la dignità di sacelli nei quali pregare per il loro ritorno e per l'apparizione del dio fuggitivo che li ha portati con sé. Ogni luogo per noi significativo, su cui l'emozione ha impresso il nostro marchio, diviene perciò un santuario della memoria e del ricordo, sacri custodi delle parti più importanti di noi stessi¹⁰. Quanto suggerito da Pavese è molto vicino, se non proprio coincidente, con ciò che viene espresso da Proust all'inizio della *Recherche*, alludendo a culti di religioni pagane per cui le nostre anime sopravvivono nella materia esterna alla coscienza e risorgono non appena le sfioriamo¹¹, in quello che Beckett ha definito, nel suo strepitoso studio proustiano, "animismo intellettualizzato" (Beckett, ed. 2004: 29).

"Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che solleva *fuori del tempo e lo consacra rivelazione*" (Pavese, ed. 2017: 150. Il corsivo è mio). L'ultima frase è epidermicamente di un'assonanza proustiana quasi commovente, sembrando infatti un calco dei vari *en dehors du temps* che si trovano lungo la *Recherche* e delle rivelazioni mnemonico-temporali che accadono a partire dalla materia nella coscienza. E però un evento, per dirsi mitico in senso pieno, deve poter avvenire, dice Pavese, al di là del tempo e anche dello spazio, intendendo dire con ciò che una tale azione o un tale avvenimento, sebbene

rivestito di tratti accidentali come possono essere Santo Stefano Belbo o le Langhe, devono poter valere universalmente, devono cioè intercettare ed esprimere le sacre vibrazioni che intridono il mondo. L'immagine letteraria si fa dunque simbolo del mito e veicolo di espressione di un archetipo fondamentale. Ed è anche per tali ragioni che Pavese, insieme a Proust, può dirsi uno scrittore tanto mitico quanto omerico. Essi infatti sono scrittori ontologici che in modo letterario fanno teologia, narrando il mondo come un'epifania sacra.

I miti concepiti durante l'infanzia, dice Pavese, serviranno da *idee regolative* per la ragione futura, come schemi normalizzanti ai quali tentare di adeguare quanto accadrà. Ed è a tale altezza tematica che ricorre il primo riferimento esplicito di *Feria d'agosto* a Proust, in cui Pavese sembra dire che è proprio in virtù di questo concepire mitico che oggetti futili e insignificanti assumono "un ambiguo e seducente lucore dove pare, come in un simbolo, riassumersi il senso di tutta la vita" (150). Ancora più sintomatico è l'utilizzo del certamente non casuale *temps retrouvé*, che sarebbe il ritrovamento del tempo remoto di ciò che rendeva *miticamente*, e quindi oltremodo significativo, quel passato impreziosito dalla *prima volta* e che con l'adulthood era però andato perduto. Di ciò sarebbero rimaste soltanto le ripetizioni schematiche che esemplificano il mito ma che al contempo lo nascondono, talché il compito dello scrittore sensibile a tale denotazione mitica sarebbe ritrovare l'origine da cui la mitologia personale e archetipica di ciascuno di noi ha avuto inizio e fondamento¹².

È tuttavia in *Stato di grazia*, il più importante dei testi contenuti in questa raccolta, che le nostre riflessioni raggiungono l'apice. In modo semplice e diretto ardisco a dire che in questo testo Pavese, sebbene con vocazioni diverse, incontra Proust. L'inizio del testo è meritevole d'essere riportato per intero e poi commentato:

I simboli che ciascuno di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo insieme e le ricordiamo (156).

Ciascuno di noi conserva e applica una mitologia personale di simboli che non appena individuano ciò a cui si riferiscono vibrano in un modo che solo il passato può determinare. Sicché la vera essenza di ciò che viviamo ci appare, se è vero ricordo, soltanto dopo tempo, dopo cioè aver smesso di *guardare* e aver cominciato a *vedere* nel profondo, lì dove, pensando al *Nilo* di Bernini, Pavese dice che il ricordo ci nega l'origine della sua fonte, il suo vero volto. La verità di un ricordo sarebbe dunque provata dal sussulto del cuore, dal ritorno dell'anima della cosa vissuta la prima volta dal santuario mondano in cui era custodita. Coerentemente con Proust, secondo Pavese tale *mascheramento* del vero ricordo avviene in ragione di questa sfera istintivo-irrazionale, che in maniera stupefacente è da far coincidere con la sfera estatico-ontologica nella quale "non esiste il prima e il dopo, la seconda volta e la prima, perché non esiste il tempo" (157)¹³.

L'attimo in cui la prima e la seconda volta si incontrano è l'*Augenblick* estatico che fa uscire noi stessi fuori dal tempo, dando l'impressione, come argomenta il Proust del *Temps retrouvé*, di essere divenuti uomini eterni. L'estasi dunque, questo moto istintivo-irrazionale, ci porta per Proust verso un tipo di *en dehors du temps* da far coincidere con un tutto materico-temporale, tale da concepire la materia stessa come il Tempo; per Pavese essa conduce invece alla radice di questa prima volta, la convergenza della quale con la seconda prospetta il fuori dal tempo in cui consiste l'esperienza originaria, cioè l'esperienza mitica. Come notato splendidamente da Jesi l'attimo estatico è infatti "la partecipazione al simbolo; ma, se il simbolo è compreso nel mito,

raggiungere quell'attimo estatico significa vivere il mito" (Jesi 1968: 139-40)¹⁴. Riflessione che prepara la seguente affermazione pavesiana: "Qui ogni volta è una seconda volta, o diciamo un ritrovamento, soltanto perché profondandoci in essa ritroviamo noi stessi" (Pavese, ed. 2017: 157).

Perché tuttavia il ritrovamento, questo rimettere noi a noi stessi, accade nei modi in cui accade? C'è una legge che governa tutto ciò, compresa la quale forse potremmo rispondere a quel criptico inciso sulla capacità di saper organizzare *ad arte* tale facoltà del ricordo? Perché il fiotto di luce che ci colpisce succede con un evento piuttosto che un altro, tradendo dunque un'altra tipologia di leggi, forse più misteriosa, che più che governare i ricordi disciplina i sentimenti? La risposta di Pavese sembra essere questa: "Sappiamo che in noi l'immagine inaspettata non ha avuto inizio: dunque la scelta è avvenuta al di là dalla nostra coscienza, di là dai nostri giorni e concetti; essa si ripete ogni volta, sul piano dell'essere, per grazia, per ispirazione, per estasi insomma" (157). Quasi le stesse parole usate da Proust, a cui manca la parola decisiva *ritrovamento*, ben intercettata dal sempre valido Mondo: "Ogni commozione estatica di fronte alla realtà è cioè un ritrovamento e presuppone una precedente trasfigurazione la cui origine si perde, a ritroso, nella sfera dell'istintivo-irrazionale" (Mondo 1965: 66)¹⁵. Le esperienze mitiche, o come detto dallo scrittore piemontese i "mitici simboli della nostra perenne, assoluta realtà" (Pavese, ed. 2017: 158), non sono vagheggiamenti del desiderio, bensì, in modo assolutamente convergente con la teoresi proustiana, il frutto della "tensione delusa e sempre vivace di tutto il nostro essere per afferrarli, incapsularli, incorporarci nel sangue e conoscerli finalmente" (158)¹⁶.

Tale richiamo al sangue potrebbe risultare in stridente contrasto con quanto discusso su *Piaceri notturni* e *Fine d'agosto*, ovvero sull'ostacolo frapposto dalla carne e dalla materia al puro spirito

rievocato dalla memoria mitica. Se la teoresi proustiana era un ritrovamento della parte più essenziale di noi stessi, Pavese sembra essere in linea con la concezione dello scrittore francese, poiché, parlando di tali simboli, “il loro balenare dall’inconscio alla luce significa l’inizio di un processo che si placherà soltanto quando li avremo tutti penetrati di luce; ed essi sfuggono, ricadono nell’indistinto cui appartengono con la parte più ricca di noi” (158). Non si tratta dunque di riportare alla chiarezza e di penetrare di luce il sangue altrui, benché della donna amata; si tratta di riportare alla luce il proprio sangue, il corpo che ha vissuto nei luoghi mitici del ricordo ora divenuti spirito. Come ultima istanza la poetica pavesiana mi sembra aspirare proprio a ciò, al sangue dell’uva che cola nelle campagne, al sangue di Dioniso che è continua vitalità e trasformazione, al sangue di Cristo che è riscatto della sofferenza in pura luce.

La letteratura sarebbe in grado di fare questo, essa isola tali archetipi e ce li mostra, sicché le sollecitazioni di quella che chiameremmo cultura attiverrebbero in noi tali simboli mitici radicati in noi stessi, esempio massimo dei quali potrebbe essere, insistendo con Pavese, la siepe leopardiana. Lo stesso Proust in *Sur la lecture* ci parla delle nostre letture come di un calendario di giorni piacevoli scanditi dai libri a cui ci siamo affezionati, riaprire i quali significa riandare con la memoria a ciò che eravamo al tempo della prima lettura che abbiamo dato di essi¹⁷. Ma ciò assume un’aura mistica, e naturalmente mitica, se oggetti della rievocazione sono gli enti di *materiatempo*¹⁸.

Come scrive Pavese: “Si può sostenere che i simboli non si radicano tanto nei suoi incontri libreschi o accademici, quanto nelle mitiche e quasi elementari scoperte d’infanzia, nei contatti umilissimi e inconsapevoli con le realtà quotidiane e domestiche che l’hanno accolto in principio” (160). È dunque una discesa nella tenebra per riemergerne vestiti di luce, in cui il corpo del ricordo ha riacquistato la carne che aveva un tempo,

la sensazione cioè con cui il mito si era dato e si era fatto conoscere *ab origine*. “Si tratta di cogliere nella sua estasi, nel suo eterno, un altro spirito. Si tratta di respirarne un istante l’atmosfera rarefatta e vitale, e confortarci alla magnifica certezza che nulla la differenzia da quella che stagna nell’anima nostra o del contadino più umile” (160). Nessuna differenza, poiché almeno nel mito si scopre qualcosa di universale che giace saldamente e che rimbomba in noi dalle origini, come anche testimoniato da questo celebre brano dei *Dialoghi*:

Non capisci che l’uomo, ogni uomo, nasce in quella palude di sangue? e che il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma? Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte, non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini (Pavese, ed. 2021: 171).

Il nostro itinerario all’interno di quest’opera pavesiana si conclude dunque con *L’adolescenza*, saggio in cui il nome di Proust viene citato direttamente in quanto modello della concezione per la quale la pura sensazione risulta essere il *medium* più efficace per ricollegarci alle nostre origini mitiche e istintive. È veramente difficile dire che conoscenza o che grado di meditazione Pavese abbia raggiunto sull’opera e la filosofia proustiane¹⁹, ma tutto il libro, così come i racconti e i saggi qui brevemente commentati, sembrano confermare l’ipotesi per la quale la teoria pavesiana possa essere, pur con le ovvie differenze di stile ed esiti e senza affermare una sovrapponibilità assoluta ma solo su un piano analogico, ragionevolmente accostabile a Proust.

L’insufficienza rintracciata da Pavese nelle ultime battute de *L’adolescenza*, e cioè che “il modo proustiano di affidarsi alla sensazione impensata, non basta” (Pavese, ed. 2017: 164), sembra anche a me una considerazione esatta e corretta, motivata

dal fatto che una simile lettura assai riduttiva e semplicistica dello scrittore francese, che a Pavese stesso com'è chiaro sta stretta, è solo una parte molto parziale, direi veramente superficiale, della teoresi letteraria della *Recherche*. Ciò che ci si deve chiedere, e apro qui solo una fessura senza argomentarla, è se la *madeleine* proustiana, ovvero quella pura sensazione insufficiente a cogliere l'essenza mitica, non sia leggibile proprio grazie a Pavese come scaturita dalla sfera istintivo-irrazionale, la quale può essere ben presente nella *Recherche* ma che Proust ovviamente non tematizza in tal senso.

Inoltre, Pavese afferma che quanto di più genuino e autentico, poiché istintivo, si è vissuto durante l'infanzia è stato oscurato e anche adulterato dalla cultura, che può voler dire le letture (ancora con Proust) per noi significative come dei *segnatempo* oppure le norme sociali in cui ci troviamo a vivere, le quali come ci dice lo scrittore piemontese sono l'*occhiata* sul mondo che noi apprendiamo imitando gli altri. Bisogna dunque tentare di scavare per giungere al fondo di noi stessi, per denudare la nostra essenza in vista di ciò che siamo da sempre.

Nella frase forse più significativa del libro, direi anche la condensazione di un intero programma letterario e della sua ambizione, Pavese afferma che tale insufficienza ravvisata in Proust è determinata dal fatto che "il difficile non è risalire il passato bensì soffermarci" (164). Non si tratta dunque di tirare il passato nel presente per un solo istante estatico, cairológico e mistico, ma propiziare una dimora in esso.

Ma non è proprio questo che farà *La luna e i falò*, non è proprio questo che ha fatto la *Recherche*, e cioè dimorare in un passato divenuto abitabile attraverso la scrittura, la quale si declina non più come mera ripetizione ma come creazione, quel *fare ad arte* di ricordo, scoperta e risveglio di cui cercavamo il mistero? Non è del resto la *Recherche* un immenso itinerario che ha origine dall'infanzia? Non sembra il Narratore proustiano ritrovare nel

bambino e nel ragazzo di Combray e di Balbec che è stato la sorgente mitica perduta e che la letteratura e la parola riescono invece a esprimere? Non è, ancora, la scrittura letteraria tale abitazione del *Dasein*, sicché, parafrasando Hölderlin, *scrivendo abita l'uomo su questa terra*? Si tratta dunque di uno sforzo che fa conoscere noi a noi stessi, che ci redime dall'insipienza e che ci salva nella chiarezza, facendoci dissolvere in qualcosa di più essenziale del mito stesso.

Nelle pagine analizzate è infatti percepibile un eterno che con la parola e il racconto tenta di affrancarsi dalla durata. In tal senso, Pavese sembra accostabile in modo straordinario anche a un certo Bergson, il filosofo della *durée* e dell'autentico sé che giace sepolto in noi nell'ignoranza del nostro *vero tempo*. Lo sforzo letterario sarebbe dunque quello di sciogliere le corde del nostro cuore tirate dal durare della vita, ma, scrive Pavese in conclusione, "lo sforzo di passare di là dalla durata è ancora una norma che la durata c'insegna..." (164).

La durata come vero tempo è la durata in cui siamo ancora *inautentici* e dalla quale dobbiamo balzare per approdare al nostro vero io impolverato dagli anni. Potrebbe essere la norma delle convenzioni sociali a oscurare il nostro sé profondo, la cultura, persino il nostro stesso linguaggio che con Wittgenstein *traveste* i nostri pensieri²⁰, ma potrebbe anche essere una suggestione derivante da un'adamantina pagina dell'*Essai*: "Incoraggiati da lui [da "qualche ardito romanziere"], abbiamo scostato per un istante il velo che frapponiamo tra noi e la nostra coscienza. Ci ha rimessi in presenza di noi stessi"²¹ (Bergson 2018: 86). Il romanziere bergsoniano ci riporta alla nostra durata, al nostro io autentico, ma per Pavese si deve osare di più, compiere cioè il passo dalla durata che siamo stati e che siamo da sempre verso ciò che non dura ed è fuori dal tempo: il campo elisio del mito. E dunque potrebbe trattarsi di una norma da ritrovare, da risvegliare e che ci fa tornare alle colline,

che è forse da osservare anche nel cono di luce di affermazioni junghiane come questa: “Il nostro compito [diversamente da Freud e Adler] invece è di trovare quel significato che permette di continuare a vivere, se la vita dev’essere qualcosa di più che pura rassegnazione e malinconica contemplazione del passato” (Jung, ed. 2010: 125-26)²².

NOTE

¹ L’occasione mi è gradita per ringraziare Vito Cortese, per avermi regalato questa lettura e avermi invitato a guardare il mondo con occhio arcaico.

² Per alcuni studi sull’opera in esame cfr. Gioanola (1971, 2000) e Bàrberi Squarotti (2000). Rinvio anche alla bella introduzione di Gioanola all’edizione Einaudi di *Feria d’agosto* qui utilizzata, la cui conclusione, per così dire anti-proustiana, è servita da sprone per questo lavoro (cfr. Pavese, ed. 2017: V-XXXII).

³ Sin dalla famosa recensione di Mario Untersteiner dei *Dialoghi con Leucò*, la critica si è soffermata parecchio sulle unità ritmiche fondamentali della prosa pavesiana, come se lo scrittore non avesse mai dimenticato il *mestiere di poeta* anche quando definitivamente approdato alla narrativa. Per un breve affaccio sulla questione in *Feria d’agosto* cfr. Zoppi (2012).

⁴ Mi sembra utile sottolineare a tal proposito almeno due frasi del celeberrimo episodio della *madeleine* del *Proemio* della *Recherche*: “Il est clair que la vérité que je cherche n’est pas en lui [nella tazza da tè], mais en moi” e “Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C’est à lui de trouver la vérité” (Proust, ed. 2019: 45). Suggerisco anche il seguente brano tratto dal *Temps retrouvé*: “La seul manière de les goûter davantage, c’était de tâcher de les connaître plus complètement, là où elles se trouvaient, c’est-à-dire en moi-même, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs” (2270).

⁵ Per quanto riguarda il corpo come custode dei ricordi è fondamentale segnalare questo brano proustiano: “Mais il semble qu’il y ait une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l’autre, qui vive plus longtemps, comme certains animaux ou végétaux inintelligents vivent plus longtemps que l’homme. Les jambes, les bras sont pleines de souvenirs engourdis” (Proust, ed. 2019: 2132).

Com’è anche opportuno riportare due versi di *Dopo* del *secondo Lavorare stanca*: “È una gioia passare per strada, godendo / un ricordo del corpo, ma tutto diffuso d’intorno” (Pavese, ed. 1998: 87).

⁶ “Oui, si le souvenir, grâce à l’oubli, n’a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s’il est resté à sa place, à sa date, s’il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d’une vallée ou à la pointe d’un sommet, il nous fait tout à coup respirer autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profond de renouvellement que s’il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu’on a perdus” (Proust, ed. 2019: 2265).

⁷ Riporto a questo riguardo la celebre nota del *Mestiere* del 28 gennaio 1942, in cui Pavese scrive: “Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno. / Ricordare una cosa significa vederla – ora soltanto – per la prima volta” (Pavese, ed. 2020: 232).

⁸ Penso soprattutto agli “incontri” con cui si concludono i *Dialoghi* (Pavese, ed. 2021: 177).

⁹ Per una disamina del rapporto tra mito e simbolo in *Feria d’agosto*, alla luce della teoria benjaminiana e come propedeutica ai *Dialoghi con Leucò*, cfr. Muzzioli (2011).

¹⁰ Un’espressione del genere si trova anche nel memorabile *El amor en los tiempos del colera*, romanzo su amore, morte e vecchiaia uniti da un sentimento fuori dal tempo: “[Fermina Daza] riapri la stanza da cucito dove Florentino Ariza l’aveva vista per la prima volta, dove il dottor Juvenal Urbino le aveva fatto tirare fuori la lingua per cercar di conoscerle il cuore, e la trasformò in un santuario del ricordo” (García Márquez, ed. 2011: 229. Il corsivo è mio).

¹¹ “Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu’au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l’arbre, entrer en possession de l’objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l’enchantelement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous” (Proust, ed. 2019: 44).

¹² Per comprendere quanto la delusione sia fondamentale anche nell’apparato teoretico proustiano cfr. Beistegui, ed. 2013: 9-45.

¹³ A questo riguardo una nota importante viene da Guglielmi, il quale ammette l’influsso di Proust su Pavese nei cosiddetti *ricordi-rinuncia*, ovvero una prima azione della memoria che vela il *quid* mitico dell’esperienza facendola diventare soltanto uno spurio ricordo. Per Pavese il tentativo letterario in atto è quello di “cogliere l’esperienza umana agli inizi, nel suo momento addirittura prenatale, e di ritmare la materia narrativa secondo le cadenze, il modulo di quegli inizi, ossia di fondarla su un assoluto e per ciò stesso – nelle

intenzioni – farla universale”, diversamente da Proust che, ignorando l’attrazione pavesiana alla terra, parlerebbe degli istanti interiori come “momenti estatici, materia lirica stagnante, di un’opera, di cui l’analisi sagacissima, capillare, freddamente intellettuale del tempo morto costituisce l’intelaiatura complessiva” (Guglielmi 1967: 143).

¹⁴ Ritengo utile segnalare quest’altra affermazione di Jesi, molto importante per rafforzare la coerenza del titolo e la tonalità che ho voluto assegnare al saggio: “L’attimo estatico pare un riflesso dell’estasi dello sciamano” (Jesi 1968: 140).

¹⁵ Per una meditazione su mito e origine in Pavese, anche in riferimento a *Feria d’agosto*, cfr. Ferrari, Marai (2003). Interessante anche una loro indicazione, sicuramente di eco heideggeriana, circa l’opera pavesiana in esame come “storia ‘per quadri’, ‘per situazioni’ dell’essere nel mondo di una coscienza, che, accettandosi in quanto data – si potrebbe addirittura ricorrere al termine ‘gettata’ – tenta di giustificarsi e comprendersi ritornando all’origine” (Ferrari, Marai 2003: 63).

¹⁶ È importante segnalare il fondato accostamento compiuto da Mondo tra queste intuizioni pavesiane, come si comprende spesso oscure e soltanto allusive, dapprima all’anamnesi platonica e poi al *battesimo delle cose* vichiano. Mondo, tuttavia, considera l’apporto proustiano alla questione importante ma non risolutivo, per cui ciò che bisogna fare è “non andare alla ricerca del tempo perduto ma uscir fuori dal tempo” (Mondo 1965: 67). Se la prima componente della meditazione proustiana può non essere totalmente in linea con la poetica pavesiana, mi sembra che la seconda sia comune a entrambi gli scrittori, seppure, lo si ripete, con vocazioni ed esiti differenti.

¹⁷ “Ce n’est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l’espoir de voir reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n’existent plus” (Proust, ed. 2019: 16).

¹⁸ Il nome di Proust ricorre diverse volte nel *Mestiere* e, lo si deve ammettere, spesso con giudizi non proprio lusinghieri. Riporto ciò che Pavese scrive in un lungo appunto del 5 novembre del 1938: “Sogneria psicologica Proust, preziosa volgarità Joyce” (Pavese 2020: 133). A prescindere da questo brano, sospetto che a giudicare dal tenore di alcuni frammenti del suo diario Pavese abbia letto della *Recherche* lacerti o soltanto i primi volumi, se non addirittura solo *Du côté de chez Swann*, anche per il semplice fatto che la *liaison* con Albertine dei volumi quinto e sesto sarebbe stata per lui un’occasione troppo ghiotta per non darne conto. Mi sembra perciò non improbabile che Pavese non conoscesse direttamente la cosiddetta *rivelazione materico-temporale* proustiana del *Temps retrouvé*, in cui l’immensa architettura teoretica di Proust viene finalmente allo scoperto. In ogni caso, Pavese sembra non risparmiare

un giudizio sprezzante anche a Joyce, il quale, come argomentato da Sichera (2015: 93-123), sarebbe invece una costante molto forte, ad esempio, ne *Il carcere*. Ciò a riprova del fatto che simili giudizi, a volte ingenerosi sui grandi autori del Novecento, non dovrebbero indurre in modo categorico a escludere un influsso o ad affermare una distanza, com'è il caso qui sostenuto di importanti analogie tra Proust e Pavese.

¹⁹ Per la concettualizzazione della materiatempo cfr. Biuso 2020.

²⁰ "Die Sprache verkleidet den Gedanken" (Wittgenstein, ed. 2016: 42).

²¹ La presenza di Bergson in Pavese si evince ripetutamente nel *Mestiere*, di cui in particolare segnalo un frammento datato al 24 febbraio 1940, che pare supportare la nostra tesi: "*Ideale morale* è una nozione collettiva. L'individuo non ha ideale morale, perché nella sua assolutezza (eterno presente) non si adegua a una norma ma è", e più avanti: "Perché un'esperienza abbia valore metafisico deve sfuggire al tempo" (Pavese, ed. 2020: 177). Si tratta dunque di una vocazione non etica ma po-etica, non una riflessione su ciò che c'è ma su ciò che ha da essere e proprio per tale ragione che c'è e che ha da essere *sempre*, un tentativo *metafisico*.

²² Sulla presenza, tra gli altri, di Eliade, Frazer e Frobenius in Pavese la critica si è spesa lungamente e con risultati spesso diversificati, ma per uno studio fortemente concentrato in senso junghiano e orientato nel riconoscere il debito pavesiano per lo più in Lévy-Bruhl cfr. Guiducci (1967). Per un'ermeneutica, in particolare de *La luna e i falò*, incentrata sui Misteri di Eleusi così come analizzati da Kerényi (2018) cfr. ancora una volta Sichera (2015: 271-89).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bàrberi Squarotti, Giorgio (2000), "Il ragazzo e l'avventura: *Feria d'agosto*", *Esperienze letterarie*, 25/3-4: 7-22.
- Beckett, Samuel (ed. 2004), *Proust*, ed. P. Pagliano, Milano, SE.
- Beistegui de, Miguel (ed. 2013), *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora*, trad. it a cura di L. Amoroso, Pisa, Edizioni ETS.
- Bergson, Henri (ed. 2018), *Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. it. a cura di F. Sossi, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Biuso, Alberto Giovanni (2020), *Tempo e materia. Una metafisica*, Firenze, Olschki.

- Ferrari, Daniele; Marai, Nicola (2003), "Tra *mithos* e *logos*: l'origine in Cesare Pavese", *Quaderni del '900*, 3/3: 61-78.
- García Márquez, Gabriel (ed. 2011), *L'amore ai tempi del colera*, trad. it. a cura di A. Morino, Milano, Mondadori.
- Gioanola, Elio (1971), *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati.
- (2000), "Feria d'agosto: alle origini della 'prima volta'", *Esperienze letterarie*, 25/3-4: 39-60.
- Guglielmi, Guido (1967), *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi.
- Guiducci, Armanda, (1967) *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi.
- Heidegger, Martin (ed. 2018), *Introduzione alla metafisica*, trad. it. a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia.
- Jesi, Furio (1968), *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi.
- (1976), *Cesare Pavese e il mito: dix ans plus tard (appunti per una lezione)*, "Il lettore di provincia", 7/25-26: 7-18.
- Jung, Carl Gustav (ed. 2010), *Psicologia dell'inconscio*, trad. it. a cura di S. Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- Jung, Carl Gustav; Kerényi, Károly (ed. 2018), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. a cura di A. Brelich, Torino, Bollati Boringhieri.
- Mondo, Lorenzo (1965), *Cesare Pavese*, Milano, Mursia.
- Muzzioli, Francesco (2011), "La dialettica del mito. *Leucò*, ovvero le 'Operette morali' di Cesare Pavese", *Cuadernos de filologia italiana*, Volumen extraordinario: 269-81.
- Pavese, Cesare (ed. 2021), *Dialoghi con Leucò*, ed. A. Sichera, A. Di Silvestro, Milano, Mondadori.
- (ed. 2017), *Feria d'agosto*, ed. E. Giaonola, Torino, Einaudi.
- (ed. 2020), *Il mestiere di vivere*, ed. M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi.
- (ed. 1998), *Le poesie*, ed. M. Guglielminetti, Torino, Einaudi.
- Proust, Marcel (ed. 2019), *À la recherche du temps perdu*, ed. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard.

- (ed. 2019), *Sulla lettura*, ed. M. Noja, Milano, La Vita Felice.
- Santillana, Giorgio de; von Dechend, Hertha (ed. 2018), *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, trad it. a cura di A. Passi, Milano, Adelphi.
- Sichera, Antonio (2015), *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki.
- Wittgenstein, Ludwig (ed. 2016), *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Zoppi, Matteo (2012), “‘Raccontare è monotono’: il ritmo della prosa in *Feria d’agosto* di Cesare Pavese”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, 65/3: 201-20.

CRISTIANO RAGNI

*"I have decreed not to sing in my cage".
Melancholy at Court from Castiglione
to Shakespeare's Much Ado About Nothing*

1. Introduction

Shakespeare's *Much Ado About Nothing*, Lodwick Hartley argued, "generally posed more problems to the reader than to the spectator, who has been too busy enjoying the play to bother" (1965: 609). The problems that the reader cannot help noticing originate from the awareness that – despite its airy atmosphere – the Italian court of Messina which Shakespeare brings on stage is far from an idyllic setting. Both the devious conspiracy that threatens the main characters' (Claudio and Hero) happy ending and the "merry war" (I.1.58-59) between the popular protagonists of the subplot (Benedick and Beatrice) provide constant references to fighting, infidelity, spying, and injuring¹. "To be sure", as Stephen Greenblatt acknowledged, "the[se] horrors are not themselves realized dramatically in the play; they are present as mere jokes. Nonetheless, they are present, recalled again and again by the constant threat of disaster [...]" (1997: 1384). Disquieting though this is, it is also hardly surprising. In his *The Civilizing Process*, after all, Norbert Elias

has thoroughly explained how the development of courtly ideals had not really suppressed the dangers and the violence which had characterized the aristocratic life of the Middle Ages. Just as Shakespeare suggests in *Much Ado*, under their charming surface, the new social spaces of the early modern courts did prove to be perilous battlefields. Dangers were still there, painfully kept at bay by the imposition of the strict behavioural code required at court, while physical violence was sublimated into witty verbal exchanges between the newly-fashioned gentlemen and gentlewomen (Elias 1939, ed. 2000: 387-97).

In Shakespeare's times, a thorough account of both benefits and dangers of courtly life could be found in one of the most widely read books of the Italian Cinquecento: Baldassarre Castiglione's *The Book of the Courtier* (1528). Set at the court of Guidubaldo da Montefeltro of Urbino, this book discussed in detail the sophisticated "performance" that courtiers were called upon to play, thus outlining the qualities that the ideal courtier had to possess – such as grasping the intricacies of diplomacy, engaging in entertaining conversation, or singing and dancing pleasantly – which were necessary to win the favours of their sovereigns. Castiglione particularly underscored that this "performance" had to appear most spontaneous to be effective. To please the sovereign, in other words, the ideal courtier had to master the so-called *sprezzatura*, a sophisticated form of nonchalance that allowed them to pretend to be naturally fit for courtly life. However deceitful this form of self-fashioning may seem, Greenblatt argued, it was "a means not of withdrawing from a [still] treacherous world, but of operating successfully within it" (1997: 1382). Always according to Castiglione, in order to become a courtier "without any defects", not only did gentlemen and gentlewomen have to "be endowed with beauty of countenance [...] and with an attractive grace" (ed. 1976: 60), but they also had to "strive to give a good impression at the

beginning" (56-57). This was a crucial part of every courtier's gradual attempt at making themselves as agreeable as possible to their sovereign, before eventually arising to the rank of the latter's personal advisors (285). Those courtiers who did not accept or (more or less subtly) rebelled against the social rules on which the court was built, David Javitch explained, produced considerable tensions, and even put the survival of the court itself in danger (1983).

Undeniably set in the same aristocratic context as Castiglione's *Courtier*, Shakespeare's *Much Ado About Nothing* does indeed stage a group of courtiers who destabilize the court of Messina with their uncourtly behaviour. Although at different levels, both Don John – the mind behind the mentioned conspiracy laid against Claudio and Hero – and Benedick and Beatrice contribute to bringing to light the fragile foundations of courtly life. It is hardly surprising, therefore, that any alert reader, as Hartley rightly acknowledged, should notice the discordant note underlying this apparently joyous comedy. Much more than Benedick's and Beatrice's, it is Don John's behaviour, however, which seriously threatens to turn the comedy into a tragedy. By building on the well-established presence of *The Book of the Courtier* in *Much Ado About Nothing*, in the following section I will therefore focus on Don John, the true villain of the play, and emphasise the hitherto unacknowledged similarities between this character and the melancholic courtiers against whom Castiglione had warned in his work.

2. Melancholic courtiers from Urbino to Messina

Between the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, scholars such as George Wyndham and Mary Augusta Scott began to put forward evidence for the presence of Castiglione's *The Book of the Courtier* in *Much Ado About Nothing* (Wyndham 1898: cxix-cxx; Scott 1901). Scott, in particular,

famously showed the affinity between the “merry war” engaged by Benedick and Beatrice and that engaged by two minor characters of *The Courtier*, Lord Gaspare Pallavicino and Lady Emilia Pia. “[A] comparison between the play and the dialogue”, she wrote, “shows remarkable coincidences in character, in action, in environment, in thought, and in language” (1901: 502). However, no thorough study on the early modern circulation of *The Courtier* was available at the time and the contributions on the topic limited to underscoring a general influence of Italian courtesy books on English culture and literature (Raleigh 1900: lxxix-lxxxiv). It was only in 1995 that Peter Burke convincingly proved how well-known Castiglione’s masterpiece was in sixteenth-century England. *The Book of the Courtier*, he demonstrated, began to circulate already in the 1530s, and appeared in various Latin editions too, before being translated into English by Sir Thomas Hoby in 1561 (Burke 1995: 64-93). Despite being cautious about Shakespeare’s possible acquaintance with Castiglione, Burke nonetheless acknowledged that “the tone of [*The Courtier*’s] dialogue[s] is not far removed from *Love’s Labour’s Lost* (say) or *Much Ado About Nothing*” (34). Since then, other studies have investigated the relationship between the writer and the dramatist, and concluded that an alert intellectual such as Shakespeare could not have ignored the ideas discussed by Castiglione (Gent 1972; Bradbrook 1991; Baldini 1997; Comensoli 1998; Baldini 2003; Cohen 2007; Berger 2014; Roe 2014). In fact, Philip Collington argued that Castiglione is *everywhere* in Shakespeare’s comedies (2006: 281-312). Well beyond a mere matter of intertextuality or parallelisms, Collington proved how “the issues debated in *The Courtier*” – such as *sprezzatura*, just to name one – “reappear as a number of thematic controversies”, especially in *Much Ado* (284).

Even before Burke’s groundbreaking work, most of the studies which had looked at *Much Ado About Nothing* through the

lens of *The Book of the Courtier* had particularly focused on the mentioned protagonists of the play's subplot – Benedick and Beatrice – and their (non) adherence to courtly ideals (Bullough 1958: 79-80; Lewalski 1969: xiv-xvi; Humphreys 1981: 16-19). In this regard, Benedick's characterization has been shown to draw on the portrait of Castiglione's ideal courtier, although in a humorous key (Camerlingo 2019). Shifting the attention to an aspect that scholarship has not taken into consideration so far, I would like instead to tackle the issue of how much Shakespeare's characterization of Don John too seems to have been influenced by *The Courtier*, and particularly by Castiglione's warnings against melancholic – and therefore dishonourable – courtiers.

When he arrives at the court of Leonato, the governor of Messina, with his half-brother Don Pedro, prince of Aragon, and his companions Benedick and Claudio, Shakespeare's Don John is presented as the taciturn and melancholic type, who hardly utters scarce words of gratitude to Leonato for his hospitality. Moreover, the latter also informs the audience that Don John has just had a disagreement with his half-brother and rightful sovereign: "LEONATO: Let me bid you welcome, my lord. *Being reconciled to the Prince your brother*, I owe you all duty. | DON JOHN: I thank you. *I am not of many words*, but I thank you" (I.1. 147-51, emphasis mine). Not only does Don John stand out from the very beginning as an impolite courtier, but his melancholy is soon shown to hide a dangerous tendency to insubordination, which will indeed prove to be highly destabilizing for the microcosm of the Sicilian court:

DON JOHN *I had rather be a canker in a hedge than a rose in his [Don Pedro's] grace*, and it better fits my blood to be disdained of all than to fashion a carriage to rob love from any. In this, though I cannot be said to be a flattering honest man, it must not be denied but I am a plain-dealing villain. I

am trusted with a muzzle and enfranchised with a clog. Therefore *I have decreed not to sing in my cage*. If I had my mouth I would bite. *If I had my liberty, I would do my liking*. In the mean time, let me be that I am, and seek not to alter me (I.3.25-34, emphasis mine).

As has been variously underscored, Don John's antisocial behaviour owes much to his being the bastard brother, the outsider who is constantly reminded of the gracious tolerance that his legitimately high-born fellows grant him (Berger 1982; Neill 1993; Findley 1994). "Like *King Lear's* Edmund", Claire MacEachern explained, "Don John's ethical nature seems predetermined by the political and economic circumstances of his birth [...] [h]e is a kind of walking impersonation of the way in which illegitimate sexual activity can produce social malcontents" (2016: 52-53; Nigri 2018). In a sense, then, Greenblatt was right when he claimed that Don John's impoliteness was the sign of his conscious rebellion against court manners, on which the system of "mutual obligation and interconnect-edness" that kept him at its margins was based (1997: 1382). Yet, considering the several echoes between *The Courtier* and *Much Ado* identified by a significant body of scholarship, I do think it is worth underscoring that what Shakespeare brings on stage with his melancholic and aloof Don John is also the same kind of courtier against whom Castiglione had warned in his influential work. In Book II of his *Courtier*, the Italian writer had patently stated as follows:

I want the courtier [...] to make it clear on all occasions and to all persons that he [...] devote[s] all his thought and strength to loving and almost adoring the prince [...] Prepared in this way, *he will never appear before his prince in a bad humour, or in a melancholy mood; nor will he be as taciturn as are so many who may seem to bear a grudge against their masters, which is truly odious* (1976: 125-26, emphasis mine).

If, as has been claimed, correspondences between Benedick and Castiglione's ideal courtier can be easily established, it is not too far-fetched to argue that, when it came to the villain of the play, Shakespeare may have decided to portray Don John as a taciturn and melancholic type so as to echo what Castiglione had written about courtiers who seemed "to bear a grudge against [their] masters" (126). To be sure, other influential conduct books circulated at the time in England, such as Thomas Elyot's *The Boke named the Governour* (1531), or Giovanni Della Casa's *Galateo* (1558), or Stefano Guazzo's *The Civil Conversation* (1574), just to name the most famous ones (Shrank 2019). And all of them presented impolite and/or dishonourable courtiers in similar terms. However, at least to my knowledge, in none of the others is the parallelism between uncourtliness and melancholy drawn as explicitly as in Castiglione's *Courtier*. It is for this reason, therefore, that Shakespeare's Don John may be said to remind of Castiglione's melancholic and dishonourable courtiers, which contributes to confirming *The Book of the Courtier* as a possible source of inspiration for the playwright in *Much Ado About Nothing*.

In this regard, I would like to focus on the melancholy of Castiglione's and Shakespeare's "taciturn" courtiers, because what might appear as fleeting references on both authors' part prove to be significant remarks instead. The early modern age, as Jean Starobinski thoroughly explained, was indeed the golden age of melancholy, being as it was at the centre of lively debates among philosophers, poets, and doctors, who strove to understand its ambiguous origins and symptoms (1962). At the same time a sign of genius and a disease of both mind and body, melancholy spread like an epidemic between the sixteenth and the seventeenth century: "[T]here was a widespread concern [...]", as Mary Ann Lund acknowledged, "that melancholy was becoming increasingly prevalent" (2010: 9).

From France and Italy to Germany and England, so many cases of people suffering from this disease came to be known that a heated debate broke out among eminent personalities at the time. “[F]or many members of the learned community [...]”, Angus Gowland maintained, “discourses on the passions and on melancholy served as outlets for anxieties that were in many cases shaped, and in some cases provoked, by consciousness of [the political-religious conflicts developing after the Reformation]” (2006a: 119).

In Shakespeare’s England, this hotly-debated issue was given considerable attention by a wide variety of writers, including physicians, philosophers, ecclesiastics, and scholars (Babb 1951; Lund 2010; 2021). Among the first and most widely read, the Anglican clergyman and physician Timothy Bright with his *Treatise of Melancholy* (1586) must be mentioned, whose influence on Shakespeare’s own dramatic output has been often suggested (O’Sullivan 1926; Matthews 1935; Riesenfeld 1957; Heffernan 1995: 123-47). Taking his cue from “the increasingly personal sense of responsibility being assumed by English Protestants [...] in their endeavor to purge religious guilt from their souls” (Brann 1980: 63; Hunter 2015), Bright was particularly interested in analysing the differences between what was thought to be a “natural” sort of melancholy and “that heavy hande of God upon the afflicted conscience, tormented with remorse of sinne, and feare of his judgement” (Bright 1586: IIIv). Truth be told, in voicing the century-old correlation between macrocosm and microcosm, and between body and soul, Bright actually did little more than aligning himself with the well-established Galenic theory of the humours, and thus justified natural melancholy as the result of “a temporary imbalance of the body fluids” (Brann 1980: 66). Particularly, he argued that a melancholic mood was the typical disposition of all those people who experienced upsetting passions, such

as “feare, sadnes, dispaire” (Bright 1586: GIIr), which caused them a momentary phase of “irrationality” (Gowland 2006a: 98). Of course, this does not mean, as Elizabeth Hunter rightly showed, that Bright limited to “dismiss[ing] melancholic persons as irrational”, but considered them “as “weak” in their faith and requiring the aid of both medicine and divinity to regain assurance” (2015). This link between melancholy and passions so perturbing as to obfuscate one’s reason is especially revealing. It means, to put it in Gowland’s words, that Bright somehow perceived melancholy as the sign of “the breakdown of psychic harmony in the individual”, and consequently those affected by melancholy as potential contributors to the “disintegration of the harmony in society as a whole” (2006a: 117). This was indeed a widespread fear at the time and the same conclusion that would be drawn by Robert Burton in what can be considered as the early modern masterpiece on the topic, *The Anatomy of Melancholy* (1621). In this encyclopaedic work, Burton recorded all the causes of and remedies to a phenomenon which was so widespread to be called the “Elizabethan malady”, to use Lawrence Babb’s definition (1951: vii). Burton would particularly highlight how melancholy did often manifest itself as a consequence of people’s inadequate control of their own passions. According to him, such lack of control corresponded to a disturbed and ultimately unhealthy relationship with the society in which they lived (Trevor 2004; Gowland 2006b; Lund 2008; Volpone 2017). That is why, in the *Satirical Preface*, Burton expressed his willingness to find a cure not only for melancholy, but also for the social disorders and the violence that it caused. For the same reason, Burton ended up longing for a model society, where laws could be able to tame all forms of human excess and thus eradicate melancholy as well as its dangerous outcomes (Gowland 2006b: 205-96; Starobinski 2012: 152-53).

Going back to the fore-mentioned passages of *The Book of the Courtier*, it appears evident that Castiglione had somehow expressed this same concern decades before Bright and Burton. Since the court was a microcosm regulated by the same dynamics as the macrocosm, in explaining the socio-political importance of the rules set to control the behaviour of the courtiers, Castiglione had made it clear that those who showed up taciturn and melancholic at court were evidently unable to control themselves, and thus posed serious threats to the social order in which they lived (Kullmann 2014: 57-72). Due to chronological issues, Shakespeare was not able to read Burton's *Anatomy*. In all likelihood, however, he came to know Castiglione's *Courtier* and Bright's *Treatise*. Bringing together uncourtliness and melancholy, in *Much Ado About Nothing* Shakespeare does indeed seem to give shape to the same general fears, which had been more or less explicitly voiced both in the most famous conduct book of the Renaissance and in Bright's influential work. In his comedy, as mentioned above, the dramatist openly shows how much the melancholic – and thus obviously unfit for courtly life – Don John comes to represent a potentially fatal threat for the socio-political order of Messina, which so much resembles the court where *The Courtier* is set. It is him the one who concocts, with the help of his acolyte Borachio, malevolent accusations of sexual promiscuity against innocent Hero – the fiancée of his half-brother's friend, Claudio:

BORACHIO: I think I told your lordship a year since how much
I am in the favour of Margaret, the waiting gentlewoman
to Hero.

DON JOHN: I remember.

BORACHIO: I can at any unseasonable instant of the night ap-
point her to look out at her lady's chamber window.

DON JOHN: What life is in that to be the death of this mar-
riage?

BORACHIO: *The poison of that lies in you to temper.* Go you to the Prince your brother. Spare not to tell him that he hath wronged his honour in marrying the renowned Claudio [...] to a contaminated stale, such a one as Hero.

DON JOHN: What proof shall I make of that?

BORACHIO: Proof enough to misuse the Prince, to vex Claudio, to undo Hero, and kill Leonato. Look you for any other issue?

DON JOHN: Only to despite them I will endeavour anything (II.2.11-27, my emphasis).

Because of the “poison” that lies in his melancholic – and therefore “sick” – soul (“I am sick in displeasure to him [Claudio]” [II.2.3]), Don John manages to sabotage the marriage between Claudio and Hero, who reportedly dies of shame (Kullman 2014: 67-69)². In so doing, besides unsettling the social life of the Sicilian court with this act, Don John also seriously damages the political relations between Don Pedro, who believes his lies and wants to leave Messina at once, and governor Leonato and his brother Antonio, Hero’s father and uncle respectively:

LEONATO: But brother Antony –

ANTONIO: Come, ‘tis no matter.

Do not meddle, let me deal in this.

DON PEDRO: Gentlemen both, we will not wake your patience.

My heart is sorry for your daughter’s death,
but on my honour she was charged with nothing
but what was true and very full of proof.

LEONATO: My lord, my lord –

DON PEDRO: I will not hear you.

LEONATO: No? Come brother, away. I will be heard.

ANTONIO: And shall, or some of us will smart for it (V.1.101-10)

In agreement with Collington, it is not detecting the exact quotation from Castiglione that matters here (Collington 2006:

282-83). Rather, what I would like to claim is that in *Much Ado About Nothing* Shakespeare did prove to share Castiglione's same concern regarding potential threats to the precarious balance of courtly life, in both cases significantly represented as the consequences of the actions of melancholic courtiers. In this comedy, where his well-established confrontation with Castiglione's *The Book of the Courtier* is most evident, Shakespeare does indeed seem to align himself with the Italian author's claim that a melancholic behaviour was not only the sign of uncourtliness, but also possibly dangerous for society as a whole (Heffernan 1995; Tambling 2004; Pettigrew 2007; Gowland 2006b: 139-204; Lund 2008; 2010: 112-37; Ragni 2017). At the same time, by presenting Don John as the mind behind the plot laid against Hero and the cause of the political tensions which threatened to break the peace between Don Pedro and Leonato, Shakespeare did not limit to a simplistic construct of imitation and adaptation of his Italian model. He also proved to be well aware, as written above, of the contemporary debates surrounding the spreading and potentially devastating effects of melancholy as they were being widely discussed in influential works, such as Timothy Bright's *Treatise on Melancholy*.

3. Conclusion

In this contribution I have put forward further evidence for the presence of Castiglione's *The Book of the Courtier* between the lines of Shakespeare's *Much Ado About Nothing*. Building on previous studies which had showed the similarities between Castiglione's ideal courtier and the character of Benedick, I have shifted the focus of attention onto the villain of the play, and underscored that, when he staged Don John's infamous deeds, Shakespeare seems to have had the dangerously melancholic courtiers plainly condemned in *The Courtier* on his mind. Alert as he was to the vagaries of the human soul, Shakespeare

also proves to have grasped, I argue, the closeness between Castiglione's considerations and the contemporary debates on the spread of melancholy, which he would tackle in several other works. Drawing inspiration from ideas that he found in one of the masterpieces of Cinquecento Italy, in other words, not only did Shakespeare unmistakably reconstruct the atmosphere of *The Book of the Courtier* in his *Much Ado About Nothing*, but he also bound it to his own dramatic agenda and the specific historical context of Elizabethan England.

NOTES

¹ All references to Shakespeare's *Much Ado About Nothing* are from *The Oxford Shakespeare* (2005) and will appear parenthetically in the text.

² After being falsely accused of disloyalty to Claudio on the day of their wedding in IV.1, Hero faints. As the presiding friar believes her innocence, he suggests her family to tell the other characters that she has died. In so doing, he hopes, Claudio will be inspired with remorse. Shakespeare will then solve everything by means of the local Watch, who will reveal Don John's treason in V.1, and allow for the inevitable happy ending.

WORKS CITED

- Babb, Lawrence (1951), *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press.
- Badbrook, Muriel C. (1991), "Courtier and Courtesy: Castiglione, Lyly, and Shakespeare's *Two Gentlemen of Verona*", *Theatre of the English and Italian Renaissance*, eds. J. R. Mulryne, M. Margaret, London, MacMillan: 161-78.
- Baldini, Cajsá C. (2003), "A Courtier or a Prince: Shakespeare's *Richard II* as a Dramatization of Conflicting Paradigms of Political Craftsmanship", *Forum Italicum*, 37: 56-69.

- Baldini, Donatella (1997), "The Play of the Courtier: Correspondences between Castiglione's *Il libro del Cortegiano* and Shakespeare's *Love's Labour's Lost*", *Quaderni di Italianistica*, 18: 5-22.
- Berger, Harry Jr. (1982), "Against the Sink-a-Pace: Sexual and Family Politics in *Much Ado About Nothing*", *Shakespeare Quarterly*, 33/3: 302-12.
- (2014), "Sprezzatura and Embarrassment in *The Merchant of Venice*", *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition*, ed. M. Marrapodi, Farnham, Ashgate: 21-38.
- Brann, Noel L. (1980), "The Problem of Distinguishing Religious Guilt from Religious Melancholy in the English Renaissance", *Quidditas*, 1/9: 63-72.
- Bright, Timothy (1586), *A Treatise of Melancholy*, London, Thomas Vautrollier.
- Bullough, Geoffrey (1958), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Volume II: The Comedies, 1597- 1603*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Burke, Peter (1995), *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's "Cortegiano"*, Cambridge, Polity Press.
- Camerlingo, Rosanna (2019), "'For I love thee against my will'. Dal comico all'umorismo in *Much Ado About Nothing*", *SigMa – Rivista di Letterature Compare, Teatro e Arti dello Spettacolo*, 3: 515-35.
- Castiglione, Baldassare (ed. 1976), *The Book of the Courtier*, ed. G. Bull, London, Penguin Books.
- Cohen, Adam Max (2007), "The Mirror of all Christian Courtiers: Castiglione's *Cortegiano* as a Source for *Henry V*", *Italian Culture in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, ed. M. Marrapodi, London, Ashgate: 39-50.
- Collington, Philip D. (2006), "'Stuff'd with all honourable virtues'. *Much Ado About Nothing* and *The Book of the Courtier*", *Studies in Philology*, 103/3: 281-312.
- Comensoli, Viviana (1998), "Music, *The Book of the Courtier*, and Othello's Soldiership", *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, ed. M. Marrapodi, Newark, University of Delaware Press: 89-105.

- Elias, Norbert (ed. 2000), *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Malden-MA-Oxford, Blackwell Publishing.
- Findlay, Alison (1994), *Illegitimate Power: Bastards in Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press.
- Gent, C. L. (1972), "Measure for Measure and the Fourth Book of Castiglione's *Il Cortegiano*", *Modern Language Review*, 67: 252-56.
- Gowland, Angus (2006a), "The Problem of Early Modern Melancholy", *Past & Present*, 191: 77-120.
- (2006b), *The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Greenblatt, Stephen (1997), "Introduction to *Much Ado About Nothing*", *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition*, ed. S. Greenblatt et al., New York-London, W.W. Norton & Co.: 1381-88.
- Hartley, Lodwick (1965), "Claudio and the Unmerry War", *College English*, 26/8: 609-14.
- Heffernan, Carol F. (1995), *The Melancholy Muse: Chaucer, Shakespeare and Early Medicine*, Pittsburgh, Duquesne University Press.
- Humphreys, Arthur R. (1981), "Introduction", W. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, ed. A. R. Humphreys, London, Arden Shakespeare: 1-84.
- Hunter, Elizabeth (2015), "The Black Lines of Damnation: Double Predestination and the Causes of Despair in Timothy Bright's *A Treatise of Melancholie*", *Études Epistémè*, 28 [30/06/2021] <https://journals.openedition.org/episteme/811>
- Javitch, Daniel (1983), "*Il Cortegiano and the Constraints of Despotism*", *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, eds. R. W. Hanning, D. Rosand, New Haven, Yale University Press: 17-28.
- Kullmann, Thomas (2014), "Dramatic Appropriations of Italian Courtliness", *Shakespeare and the Italian Renaissance*, ed. M. Marra-podi, Farnham, Ashgate: 57-72.
- Lewalski, Barbara (1969), "Introduction", W. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, Blackfriars Shakespeare, Dubuque, IA, William C. Brown: xiv-xvi.

- Lund, Mary Ann (2008), "Reading and the Cure of Despair in *The Anatomy of Melancholy*", *Studies in Philology*, 105: 533-88.
- (2010), *Melancholy, Medicine, and Religion in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2021), *A User's Guide to Melancholy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MacEachern, Claire (2016), "Introduction", W. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, ed. C. MacEachern, London, Arden Shakespeare: 25-219.
- Matthews, William (1935), "Peter Bales, Timothy Bright and William Shakespeare", *The Journal of English and Germanic Philology*, 34/4: 483-510.
- Neill, Michael (1993), "'In Everything Illegitimate': Imagining the Bastard in Renaissance Drama", *The Yearbook of English Studies*, 23: 270-92.
- Nigri, Lucia (2018), "Malcontented Agents: From the Novellas to *Much Ado About Nothing* and *The Duchess of Malfi*", *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 33/4: 1-6.
- O'Sullivan, Mary Isabel (1926), "Hamlet and Dr. Timothy Bright", *PMLA*, 41/3: 667-79.
- Pettigrew, Todd H. J. (2007), *Shakespeare and the Practice of Physic: Medical Narratives on the Early Modern English Stage*, Cranbury, Associated University Press.
- Ragni, Cristiano (2017), "'Why are you so out of measure sad?'. Malinconia e Passione a Corte tra Shakespeare e Ford", *La Felicità di Essere Tristi. Saggi sulla Malinconia*, ed. A. Volpone, Passignano s. T., Aguiaplano: 79-102.
- Raleigh, Walter (1900), "Introduction", B. Castiglione, *The Book of the Courtier. From the Italian of Count Baldassare Castiglione: Done into English by Sir Thomas Hoby. Anno 1561*, ed. W. Raleigh, London, David Nutt: vii-lxxxviii.
- Riesenfeld, Kurt (1957), "Timothy Bright und Shakespeare", *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, 41/3: 244-54.

- Roe, John (2014), "A Niggle of Doubt: Courtliness and Chastity in Shakespeare and Castiglione", *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition*, ed. M. Marrapodi, Farnham, Ashgate: 39-56.
- Scott, Mary Augusta (1901), "The Book of the Courtyer: A Possible Source of Benedick and Beatrice", *PMLA*, 16/4: 475-502.
- Shakespeare, William (ed. 2005), *Much Ado About Nothing, The Oxford Shakespeare. The Complete Works. Second Edition*, eds. S. Wells, G. Taylor, Oxford, Oxford University Press.
- Shrank, Cathy L. (2019), "Masters of civility: Castiglione's *Courtier*, Della Casa's *Galateo*, and Guazzo's *Civil Conversation* in early modern England", *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*, ed. M. Marrapodi, Abingdon-New York, Routledge: 144-59.
- Starobinski, Jean (1962), *A History of the Treatment of Melancholy from Earliest Times to 1900*, Basel, Geigy.
- (2012), *L'Encre de la Mélancholie*, Paris, Seuil.
- Tambling, Jeremy (2004), *Allegory and the Work of Melancholy: The Late Medieval and Shakespeare*, Amsterdam, Rodopi.
- Trevor, Douglas (2004), *The Poetics of Melancholy in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Volpone, Annalisa (2017), "'A quiet mind cureth all': la mente malinconia di Robert Burton", *La felicità di essere tristi. Saggi sulla malinconia*, ed. A. Volpone, Passignano sul Trasimeno, Aguaplano: 57-77.
- Wyndham, George (1898), "Introduction", W. Shakespeare, *The Poems of William Shakespeare*, ed. G. Wyndham, London, Methuen: vii-cxlvii.

FEDERICA ROCCHI

*“Noch den ewigen Juden‘ drauf...”.
Johann Nestroy e l’ebreo errante*

1. *L’ebreo errante*

Il personaggio dell’ebreo errante viene spesso identificato con un misterioso viaggiatore, avente una croce impressa sulla fronte e condannato a non poter trascorrere più di un certo numero di giorni nello stesso luogo (Pernechele 2007: 684). La tradizione cristiana attribuisce genericamente al popolo ebraico tale maledizione, che avrebbe origine dal rifiuto da parte di un ebreo di offrire aiuto al Cristo durante la Passione. Le conseguenze di tale gesto avrebbero così colpito tutti i discendenti degli ebrei, condannati a vagare senza meta da un luogo all’altro.

Strettamente legata al topos del viaggio, la vicenda dell’ebreo errante ha da sempre trovato ampio spazio nella letteratura europea, subendo “una progressiva metamorfosi da profezia cristiana antiggiudaica a metafora novecentesca dello sradicamento come condizione metafisica dell’uomo” (2007: 683). Nella cultura tedesca, i motivi letterari legati all’errare si sono evoluti e affermati attraverso figure condannate a vagare nel tempo e nello spazio, eterni viaggiatori come il “Seefahrer”

(Frank 1995: 19) e il “Wanderer” (Collini 1996, ed. 2020; 2017, ed. 2020).

Analogamente a quello del Faust, mito altrettanto correlato all’idea dell’eterna ricerca, la figura dell’ebreo errante vede in un *Volksbuch* una delle sue prime versioni scritte¹. Lo stesso Goethe elaborò il progetto di un poema epico incentrato su un ebreo errante dai tratti eroici². Pur restando un frammento, tale intento dimostra come figure quali quella dell’errante, a prescindere dal loro legame con la cultura ebraica, si siano rivelate di enorme interesse per la costruzione di soggetti letterari, che l’epoca romantica legò ancor più al concetto di eroismo. È un viandante, per esempio, il protagonista dell’opera di Wagner, *Der fliegende Holländer*, il quale nell’incipit si presenta come il capitano di un “vascello fantasma”, condannato a vagare in eterno:

Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
irr auf den Wassern ich umher, –
wie lange? Weiß ich kaum zu sagen,
schon zähl ich nicht die Jahre mehr.
Unmöglich dünkt mich’s, dass ich nenne
die Länder alle, die ich fand:
das eine nur, nach dem ich brenne, –
ich find es nicht, mein Heimatland!
(Wagner 1843, ed. 2003: I, 3)³

Der fliegende Holländer di Wagner – opera definita in origine come “romantica”, appunto, *Romantische Oper in drei Aufzügen* (Wagner 1843, ed. 2003) –, con il viaggio perenne che essa rappresenta attraverso la parabola del suo apolide capitano, si tinge di toni nostalgici che persisteranno in altre riproposizioni della stessa materia, almeno fino a Gustav Mahler. Si deve a quest’ultimo, infatti, una serie di componimenti sempre incentrati sul viandante, ovvero i *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Canti*

di un viandante) che egli musicò a partire dal ciclo poetico dei romantici Achim von Arnim e Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo)⁴.

È proprio il respiro nostalgico evocato in questo genere di opere – ormai ben noto all’epoca in cui operava uno degli autori di farse più rappresentate a Vienna, Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) – a costituire il nucleo tematico originario di una pièce che della derisione del sentimentalismo romantico fa uno dei suoi punti di forza: *Zwei ewige Juden und Keiner oder Der fliegende Holländer zu Fuß* (Due ebrei erranti e nessuno ovvero L’olandese volante a piedi). Il doppio titolo – la cui ambivalenza spiega la rappresentazione e la circolazione di due simili versioni dell’opera – contribuisce, ancora una volta, a far sì che il topos del *Wanderer*, del viandante, si intersechi con quello dell’ebreo errante. In effetti, quest’ultimo mito ha da sempre prodotto nell’immaginario collettivo l’idea di un vagare al di fuori del tempo e dello spazio. Per questo motivo la vicenda dell’ebreo errante si è poi di frequente identificata con le migrazioni, la dispersione e i processi di assimilazione del popolo ebraico stesso, in modo particolare nella Mitteleuropa (Calabrese 1993: 15).

Se, come è stato fatto notare, da un lato quest’opera si nutre della derisione del *pathos* nostalgico, espediente da sempre caro alla commedia viennese e caratterizzante l’epoca *Biedermeier*⁵, dall’altro apre anche alla possibilità di riflettere sulle implicazioni dell’appartenenza ebraica, strettamente connesse a problematiche identitarie e di pregiudizio etnico. Era facile che la percezione negativa dell’ebreo facesse leva sul discorso del soggetto errante, fenomeno che attraverso il progressivo propagarsi dell’antisemitismo toccò proprio nel Novecento i più tragici esiti. Eppure, sin dal periodo *Biedermeier*, quella che sembrava essere solo la percezione di altro da sé lasciava già trapelare alcuni dei pretesti di giustificazione dell’antisemitismo, che di

fatto affondava le radici nella consapevolezza collettiva delle posizioni economiche e sociali che gli ebrei avevano raggiunto, come si illustrerà più avanti.

Prima di addentrarci nella *pièce* di Nestroy, tuttavia, è bene osservare la maniera in cui la parabola dell'ebreo errante viene recepita in ambito francese, poiché è proprio da un *vaudeville* parigino che Nestroy trae il principale spunto per *Zwei ewige Juden und Keiner*. Al di là delle istanze che legano la figura dell'ebreo errante alla letteratura francese dell'Ottocento, è bene ricordare che anch'essa, così come quella di lingua tedesca, non era affatto avulsa dal pensiero antiebraico. Ancor prima della diffusione del concetto di antisemitismo – avversione riconducibile più alla dimensione razziale che a quella religiosa⁶ – una certa vena antiebraica era presente già nel pensiero illuminista, tant'è che fu lo stesso Voltaire a definire quello ebraico come il “popolo eletto da Dio, ma anche lo strumento della sua vendetta” (Voltaire 1756, ed. 2017: 141-143).

Da un punto di vista socio-economico, inoltre, divenne poi opinione diffusa tra alcuni socialisti francesi del XIX secolo, ancor prima dell'emblematico *Affaire Dreyfus* del 1894, che gli ebrei fossero tendenzialmente un gruppo sociale intento a coltivare esclusivamente interessi finanziari e che avessero pertanto acquisito dalle attività bancarie un enorme potere⁷. Di fatto, gli stereotipi relativi al rapporto tra ebrei e usura erano già allora consolidati e persistono tuttora nelle espressioni idiomatiche di diverse lingue europee (Robertson 2002: 352). A maggior ragione, anche nella mentalità di un paese cattolico come l'Austria vi erano pregiudizi ormai radicati in forma stereotipica nell'immaginario condiviso. Ciò nonostante, all'epoca di Nestroy, gli ebrei godevano di una discreta accettazione nei territori dell'impero austriaco, soprattutto grazie alla *Patente di tolleranza* di Giuseppe II del 1781, che ne influenzò positivamente i processi di emancipazione e di assimilazione (Wistrich

1999: 143). In un contesto in cui il politicamente corretto era già un campo minato dalla censura, Nestroy mette in atto, con un sapiente uso del linguaggio popolare, un’imitazione estremamente consapevole dei luoghi comuni e degli stereotipi legati agli ebrei che osserveremo nella lettura della pièce.

2. Le fonti francesi di Nestroy

Attraverso il riadattamento di un *vaudeville*⁸ francese nel 1846 anche il commediografo viennese Johann Nepomuk Nestroy elaborò la sua versione dell’ebreo errante, *Zwei ewige Juden und Keiner*. Titolo che, tuttavia, l’autore fu costretto ben presto a cambiare in *Der fliegende Holländer zu Fuß*, a causa della censura che vietava la menzione esplicita di argomenti religiosi nelle rappresentazioni teatrali⁹.

Al di là del richiamo canzonatorio nei confronti della citata opera wagneriana *Der fliegende Holländer*¹⁰, il drammaturgo viennese decise dunque di spostare l’accento dall’etnia dei protagonisti all’atto dell’errare. Continuare ad alludere all’ebreo errante in maniera troppo diretta avrebbe comportato, del resto, il dover sottoporre l’opera ad ulteriori interventi da parte della censura (Mc Kenzie 2000: 91). Così facendo, in sostanza, Nestroy mantenne i tratti della figura dell’ebreo errante, da sempre connesso al motivo dell’eterno vagare, amalgamandoli però con quelli della figura più generica figura di un viandante. Per la sua farsa *Zwei ewige Juden und Keiner*, Nestroy si rifece, in particolare, a due versioni francesi del mito: il romanzo *Le Juif Errant* (L’ebreo errante) di Eugène Sue e, in maniera più diretta, al *vaudeville* *Le Nouveau Juif Errant* (Il nuovo ebreo errante) di Antoine François Varner.

Le Juif Errant di Sue è ambientato inizialmente in Siberia e i protagonisti sono i discendenti del marchese Joseph de Rennepont, condannato dai gesuiti per aver finto di abiurare la sua fede calvinista, avvenimento che fa sì che persista nella vicenda

la tematica della dissidenza religiosa. Non sono più cristianesimo ed ebraismo a contrapporsi, dunque, bensì due confessioni interne al cristianesimo stesso. Nell'opera, tuttavia, si paragona l'infedeltà al cattolicesimo a quel rifiuto del cristianesimo che aveva caratterizzato la leggenda primordiale dell'ebreo errante, ovvero di colui che rifiutò di avere compassione verso il Cristo. Eppure, nonostante la presenza della matrice antigiudaica che caratterizza il mito, la vicenda dell'ebreo errante, come ribadisce Manfred Frank, giunge ad assumere una doppia valenza nella letteratura europea: da un lato si assiste alla punizione dell'ebreo condannato all'eterna diaspora, dall'altro all'esaltazione della figura dell'errante (Frank 1995: 69).

In questa versione di Eugène Sue, l'ebreo errante si incarna nel miliardario Monsieur Rennepont, il quale ha disposto che ai suoi sette discendenti sia distribuito tutto il suo patrimonio. Per questo li convoca e consegna a ognuno di essi un messaggio in cui sono incisi sette chiodi, a rappresentare il numero degli eredi della sua fortuna. Tali discendenti dovranno comparire prima di mezzanotte al numero 3 di Rue St. François a Parigi, per dividersi l'eredità. Il capitale della famiglia Rennepont è molto aumentato nel corso dei secoli, cosa che lascia pensare al ruolo attivo del popolo ebraico nella finanza, aspetto che verrà maggiormente messo in luce nelle rivisitazioni comiche del mito.

Pur coinvolgendo il lettore tramite uno spiccato realismo e una notevole prolissità di particolari narrativi – propria dei romanzieri d'appendice del periodo – Sue fece ricorso anche al sensazionale e al meraviglioso e impiegò figure allegoriche come quella di un'epidemia pestilenziale, raffigurata tramite un viaggiatore: “Ce voyageur, mystérieux comme la mort, lent comme l'éternité, implacable comme le destin, terrible comme la main de Dieu... c'était... LE CHOLÉRA!!...” (Sue 1844-45, ed. 1951: 206). La stessa figura dell'avo Rennepont può essere considerata sovranaturale, se si considera che compare in

più epoche, transcendendo la contingenza storica. Tali caratteristiche mirano a colpire il lettore, dando l'impressione che vi sia un essere *super partes* che tira le fila dell'intrigo e interviene in modo positivo nelle vicende. Attraverso gli elementi meravigliosi e una trama tanto avvincente quanto complessa, la rievocazione di questa antica leggenda fu accolta con una tale partecipazione da influenzare notevolmente l'immaginario collettivo del tempo, facendo sì che parte della popolazione ne ritenesse reale l'esistenza (Knecht 1976: 95).

Le Juif Errant venne trasposto dallo stesso Sue in dramma musicale in cinque atti e sette *tableaux*, una suddivisione scenica cara al dramma borghese e al vaudeville¹¹. La prima rappresentazione ebbe luogo il 23 giugno 1849 a Parigi, presso il Théâtre de l'Ambigu-Comique. Questo riadattamento, pur non suscitando lo stesso clamore ottenuto dal romanzo, conobbe comunque un successo considerevole (Knecht 1976: 95). Nel dramma vennero aumentati gli effetti meravigliosi rispetto alla versione in prosa e nel *tableau* finale fu inserita una drammatizzazione del giudizio universale in chiave allegorica. A ben guardare, però, un taglio teatrale è presente anche nel romanzo, poiché Sue non era affatto estraneo al genere drammatico, come si evince dalla sua vasta produzione di *vaudeville*. Del resto, anche nei romanzi a puntate erano ravvisabili diversi elementi teatrali quali l'ecceденza dei dialoghi o il susseguirsi di colpi di scena.

A lungo si è erroneamente creduto che l'intento di Nestroy fosse quello di effettuare una parodia del romanzo di Sue, opera che godette di enorme successo da parte di un pubblico che attendeva con trepidazione il completarsi dell'opera in *feuilleton* sul quotidiano "Le Constitutionnel", dal 25 giugno 1844 al 26 agosto 1845. Eppure, nonostante la probabile influenza di un romanzo famoso come quello di Sue, *Zwei ewige Juden und Keiner* proviene in realtà da una *pièce* teatrale e, dunque, non si tratta di una semplice parodia. La commedia da cui Nestroy

trasse maggiore ispirazione, del resto, è un riadattamento teatrale proprio del romanzo di Sue, ovvero la *comédie-vaudeville* cantata, *Le Nouveau Juif Errant* di Antoine-François Varner (1789-1854). La pièce, suddivisa in tre atti, venne rappresentata al Théâtre du Palais-Royal nel 1846 e registrò il passaggio del mito dell'ebreo errante al genere comico, comportando l'alleggerimento dei tratti tragici della materia trattata.

In Varner, il motivo dell'ebreo errante viene introdotto sin dall'inizio del primo atto. La scena si apre infatti con la giovane Geneviève, cameriera in un albergo al confine tra Belgio e Francia, presa dalla lettura della canzone folcloristica francese *La Complainte du Juif errant* (*Il compianto dell'ebreo errante*) (1858: 5). Pur non essendo a noi noto quale versione della *Complainte* stia leggendo Geneviève, il *pathos* della canzone è immaginabile grazie al cinico intervento del personaggio di Duramberg, il quale declassa un'opera così patetica:

GENEVIÈVE (*Au milieu du théâtre, la Complainte du Juif errant à la main*). Dieu! que c'est intéressant celle complainte du Juif errant!

DURAMBERG (*À table à droite se coupant un morceau de pain*). Que le siècle est indifférent pour les artistes! (*Montrant son morceau de pain*) Voilà la part que nous fait l'admiration !... Et l'on s'étonne que le théâtre dépérísse (Varner 1846, ed. 2000: I, 1)!

Nell'albergo si ritrovano anche alcuni viaggiatori: il barone de la Durandière e sua figlia Henriette, il medico Oscar e il mercante Saltzbourg: un usuraio, a quanto si evince, senza scrupoli ("c'être fait la morale [...] moi je fais du commerce") (I, 2) e con il quale è in debito lo stesso medico Oscar. Segue il banchiere Bertrand, che vaga senza saper come impiegare la propria ricchezza e, infine, Duramberg, direttore di una compagnia teatrale ambulante.

Il dottor Oscar riconosce Bertrand come suo ex compagno di viaggio e quest'ultimo, trovandosi "senza amici e senza famiglia" (I, 4), decide di donargli del denaro in cambio di visite amichevoli. Una significativa descrizione di Oscar ci viene data dal suo stesso usuraio Saltzbourg, il quale lo dipinge come incarnazione della figura misteriosa, vagabonda e inarrestabile dell'ebreo errante: "Il faut qu'il voyage... rien ne l'arrête... (*à demi voix*) C'est le juif errant" (I, 6).

Nello stesso albergo in cui risiede questa apparente reincarnazione secolare del mito si trova anche il direttore teatrale Duramberg, il quale accetta un prestito dallo squattrinato personaggio di Oscar – a sua volta già indebitato – promettendogli in cambio un quarto del ricavato dello spettacolo, nonché la possibilità di ricoprire il ruolo principale della sua commedia: Ahasvérus, ovvero l'ebreo errante. La sua performance convince a tal punto il pubblico che tutti i presenti cominciano a identificarlo con Ahasvérus stesso, ma di punto in bianco Bertrand prende la parola e rivela di essere lui "le Juif errant".

A questo punto dell'intreccio, dunque, Varner si riaggancia esplicitamente al romanzo di Sue e al momento centrale in cui il mitico avo raduna tutti i suoi discendenti per elargire l'eredità. Nella trepidazione generale si procede alla lettura del testamento che, però, prende una piega inaspettata: il capostipite Durand, infatti, aveva scritto di voler donare tutta la sua eredità al più povero dei suoi discendenti. Il lascito spetta, così, al teatrante Duramberg, in qualità di esponente di una categoria svantaggiata. Tale riferimento alla condizione di indigenza degli uomini di teatro e delle difficoltà di fronte alle quali essi erano normalmente posti, viene soltanto accennata qui da Varner, mentre sarà molto sottolineata in Nestroy, il quale la metterà in luce attraverso la figura del capocomico Mummler¹².

Il momento dell'attribuzione dell'eredità è forse quello che suscita maggior ilarità in tutto il *vaudeville*; tuttavia, oltre a

mettere a nudo l'avidità di alcuni personaggi, costituisce anche l'aggancio a un motivo molto diffuso anche nel teatro comico austriaco, ovvero proprio quello dell'eredità concessa al personaggio più bisognoso che può in tal modo riscattare la sua posizione, avanzando nella scalata sociale. Altro elemento fondamentale, che caratterizza il colpo di scena presente nell'*explicit*, è proprio l'imprevedibilità della fortuna, cantata nell'aria conclusiva dell'opera: "La fortune aime à nous surprendre" (Varner 1846, ed. 2000: III, 8).

3. Gli 'ebrei erranti' di Nestroy

Zwei ewige Juden und Keiner di Nestroy è dunque il riadattamento di un'altra commedia, della quale viene mantenuta grossomodo anche la trama. Per cogliere le prime differenze, è bene partire dalla resa austriaca di alcuni appellativi delle *dramatis personae* da parte dell'autore, come dimostrano il nome del personaggio della cuoca, "Sepherl", o i cognomi "Holper" e "Mummler". Tale espediente è frutto di un tipo di trasposizione linguistica e culturale di opere originali straniere che è piuttosto frequente nel teatro popolare austriaco – soprattutto in Nestroy – e che viene definita come *Verwienerung* ('viennesizzazione')¹³. In virtù di tale meccanismo, Nestroy non solo rende tipicamente austriaci i nomi di alcuni personaggi ma introduce anche tutta una serie di nuove figure di bassa estrazione, quali guardiani di villaggi, servitori e camerieri, che lascia spesso esprimere anche in dialetto viennese. Si tratta di un procedimento che si verifica in tante delle farse nestroyane rielaborate da modelli stranieri e che, dunque, si riscontra anche in *Zwei ewige Juden und Keiner*. Tuttavia, ciò che l'autore non compie in questo specifico caso è una *Verwienerung* dell'ambiente di svolgimento della pièce, nella quale i luoghi restano vaghi e privi di toponimi.

Sono poi le aggiunte e alcune trasformazioni stilistiche a differenziare in modo sostanziale tale farsa dalla sua fonte. Come

si può notare già dalle didascalie dei personaggi, per esempio, in Nestroy molte delle *dramatis personae* vengono in qualche misura declassate e l’ambientazione stessa perde di prestigio. Nestroy trasforma il personaggio del giovane medico Oscar in un pittore, ma non d’arte, come si evince dall’ilare equivoco che il personaggio di Kranz volutamente non scioglie, affermando di non appartenere a nessuna scuola: “KRANZ. Ich bin Mahler. MUMMLER. Ach, freut mich! und welcher Schule angehörig? KRANZ. Eigentlich von jeher gar keiner, ich bin immer meinen eigenen Weg gegangen” (Nestroy 1846, ed. 2000: I, 8)¹⁴.

L’ebreo Kranz, a differenza dell’ebreo Oscar, si concede una vita che di fatto non può permettersi e si fa beffe del suo usuraio, Holper: “KRANZ [...] ist Ihnen nicht Jemand Geldschuldig? / HOLPER. Ganz recht; und dieser Jemand is als ob Sie’s selber wären. / KRANZ. Oder einer meiner Verwandten, egal, ich nehme die Schuld auf mich” (I, 18)¹⁵.

Con il pretesto di raggirare il suo creditore, il ‘pittore’ Kranz crea continuamente equivoci, assumendo il ruolo della classica figura comica cara alla tradizione del teatro popolare viennese, sfacciata, ironica e grossolanamente galante: “KRANZ. Muß sehr eine gute Fräuln seyn. Von welcher Farbe? [...]. Ach ja, ich vergeß, daß ich nicht mehr in Amerika bin, dort is das immer die erste Frag, ob eine Fräuln ins Kreolische, Mulattische oder ins Mestizische spielt” (I, 14)¹⁶. Allusioni come quella citata danno modo all’autore di porre in risalto luoghi comuni che non sono solo quelli legati agli stereotipi ebraici, ma anche di altri popoli: “MUMMLER. Ist ganz Großbritannien ins Meer versunken? Oder fangt nur die Englische Bank zum Wackeln an?” (I, 21)¹⁷.

Al centro delle generalizzazioni vi è naturalmente quella sulle caratteristiche del popolo ebraico, come accade in parte anche nel *vaudeville* di Varner, ma i luoghi comuni solitamente riferiti agli ebrei si tingono di un’ironia più insistente in Nestroy: “BABETT. [...] es müßt Ihnen am End zuwider

werden. / HOLPER. Das Schmeicheln? Nie! / BABETT. Nein, das Herumreisen, mein ich. / HOLPER. Gewohnheit; ich bin schon beinah ein zweiter ewiger Jud" (I, 5)¹⁸.

Oltre al luogo comune dell'errare, la *pièce* ironizza anche sulle attività finanziarie ebraiche, sempre mantenendo il tono della frase fatta: "Ein gewöhnlicher Jud macht schon ewig Geschäfte" (I, 18)¹⁹. Tali riflessioni costituiscono un ulteriore riferimento alla società del tempo e ad alcune categorie professionali, come sovente accade nelle farse viennesi e nei *vaudeville* (Matthes 1983). La vicenda è infatti occupata in gran parte dall'allestimento scenico di una *pièce*, in cui non si perde occasione, fra giochi linguistici, di alludere alle condizioni precarie dei teatranti:

BABETT (*halb für sich*). Der Herr redt so curios daher (*laut zu Mummmler*) auf die Letzt is das Einer von Ihrer Trupp? (*Seiten-Thür Rechts rückwärts ab.*)

Achte Szene

(*Die Vorigen ohne Babett*)

KRANZ Trupp -? (*Zu Mummmler*) Dieses militairische Wort, und das gänzliche Civil Ihrer Persönlichkeit laßt mich auf einen Befehlshaber unter Thalia's Fahne schließen.

MUMMLER Aufzuwarten; ich bin stabiler Prinzipal einer ambulanten Gesellschaft (I, 7)²⁰.

Il capocomico Mummmler si autodefinisce, attraverso un'irriverente giustapposizione, "il direttore stabile di una compagnia ambulante" (I,1). Operato di debiti, non per il suo essere ebreo bensì a causa dell'indigenza che spesso caratterizzava chi era coinvolto nello spettacolo, anche lui elemosina denaro per poter realizzare la sua rappresentazione teatrale. E lo ottiene, come Duramberg nel testo francese, da un generoso benefattore, che in questo caso è Kranz, al quale viene assegnata la parte dell'ebreo errante nello spettacolo. Ancora una volta verità e finzione si mescolano attraverso la sovrapposizione fra personaggio e

attore. Il pretesto narrativo è quello del *vaudeville* francese, ma Nestroy insiste sulla riflessione metateatrale, come si evince nel seguente canto dove si discute dei generi letterari:

MUMMLER. Zwei Söhne, wo keiner ein Kreutzer erwirbt,
Der eine wird Lump und der bravere stirbt.
WANDLING. Der Vater voll Schulden wird zum
Menschenhasser,
MUMMLER. Hat kein Geld auf ein Wein mehr, drum rennt
er ins Wasser,
WANDLING. Und fürs Geld in ein Trauerspiel gehn sollt
der Mann
MUMMLER. Für ein Freibillett hät er ein Grobheiten an,
WANDLING. So thut's in Privatlebn zu gehn
MUMMLER. Ja da kann kein Theater bestehn [...].
MUMMLER. Solche Leut sind ja selbst ein lebendigs Vau-
devill –
WANDLING. In ein andern Haus habns' einen Sohn, einen
großn,
Der nix lernt, theils sich selbst, theils den Ältern zum Possn
[...].
WANDLING. Das Mäd'l muß den heiraten, ein'n andern
hätts' gern,
Da wird sie Lucia, thut wahnsinnig wern;
MUMMLER. Den Mann lassen d' Gläubiger einsperrn aus
Grimm,
Seine Frau, als Fidelio, drängt sich zu ihm (II, 10)²¹.

In un'ottica metateatrale, Nestroy non manca mai di parlare di teatro al pubblico, dalle scene esilaranti dell'allestimento alle riflessioni più teoriche, concludendo con la classica identificazione della commedia come momento di confusione, perfettamente coerente con il complesso intreccio della pièce: "Nein auf die Komödie, die ich heute in meinem Hause gehabt, noch den 'ewigen Juden' drauf, da sag ich gehorsamer Diener!" (II, 30)²². I personaggi sono, infatti, tutti legati da infinite vicende,

spesso portate all'exasperazione, da cui nascono gli equivoci espressi soprattutto attraverso satira linguistica. Il personaggio di Kranz, ad esempio, è fermo nel volere che suo nipote Wilhelm sposi la nobile Pauline e così, per togliere di mezzo il secondo pretendente, lo obbliga a fingersi morto per tre giorni. L'ironia sulla morte è un atteggiamento che caratterizza molti personaggi nestroyani, i quali tendono ad affrontare tale tema con distacco e sarcasmo: "KRANZ. Sie sind ja todt; merken Sie sich's doch, wenn man Ihnen's zehnmal sagt" (II, 13)²³.

Ciò che infittisce ulteriormente l'intrigo è, poi, l'arrivo della misteriosa lettera di convocazione all'appuntamento, che riferisce come "rivelazioni di grandi importanza" attendano i destinatari al numero 77 (II, 1). Risultando il più indigente, Kranz viene designato come ereditiere, ma decide di donare parte del lascito a suo nipote Wilhelm, per renderlo più abbiente in vista delle imminenti nozze con la nobile Pauline. Uno degli elementi tramite i quali Nestroy si aggancia in maggior misura alle fonti è proprio il pretesto della lettera riguardante l'eredità, che costituisce il dilemma centrale in tutti i riadattamenti di questa materia, a partire dal romanzo di Sue. Tale *explicit*, pur essendo la peculiare conclusione di un classico intreccio comico, denota come venga rafforzato il concetto di protezione della famiglia e dei parenti. Si tratta di elementi ravvisabili anche nel modello francese e che rappresentano, nel caso di personaggi di etnia ebraica, proprio i tratti di una cultura tendenzialmente migrante e, pertanto, solidale nell'ambito familiare, ma scarsamente penetrabile dall'esterno.

Tuttavia, nel caso dell'opera di Nestroy, quell'alone di mistero che circonda l'ebreo errante e la sua eredità viene a costituirsi soprattutto come un pretesto della trama, facendo sì che la mitica figura si ridimensioni notevolmente, per lasciar posto a quella che è una delle tematiche portanti della pièce, ovvero la riflessione sul teatro.

4. La posizione di Nestroy nei confronti degli ebrei

Zwei ewige Juden und Keiner non è l'unica opera in cui Nestroy allude agli ebrei. Egli vi fa riferimento con una certa frequenza in diverse sue farse, ma l'utilizzo dell'espressione "ewiger Jude" o "Jude" assume quasi sempre una connotazione meramente metaforica, come quando il protagonista della farsa *Der Zerrissene* (*Il dilaniato*) si lamenta considerando se stesso più vecchio di "Aasvero" (Nestroy 1844, ed.1985: I, 10). Per quanto la leggenda dell'ebreo errante sia associabile a elementi ebraici, è da escludere una nota antisemitica nell'opera di Nestroy presa qui in considerazione, poiché non può essere motivata soltanto sulla base delle allusioni scherzose e stereotipiche sugli ebrei di cui si è parlato²⁴.

Zwei ewige Juden und Keiner viene sottoposta alla *Verwienierung* limitatamente ai nomi dei personaggi e ad alcuni tratti riscontrabili nella figura di Kranz, particolarmente cari alla commedia viennese. Non vi è, dunque, alcuna allusione a luoghi precisi, a differenza di quanto accade in altre rivisitazioni nestroyane di *vaudeville*, nelle quali l'aspetto locale risulta più preponderante. In quest'opera, come si è visto, non viene mai detto se ci si trovi a Vienna o meno, né si può effettivamente sostenere che la questione ebraica sia al centro della *pièce*, men che meno sotto forma di allusioni antisemitiche (McKenzie 2000: 91).

È pur vero, però, che nella maggior parte delle farse in cui compaiono personaggi ebrei, questi ultimi non assumono mai una connotazione neutra. Apostrofare gli ebrei secondo una serie di stereotipi, come si è scritto, era una pratica linguisticamente radicata e ciò è dimostrato anche da numerose espressioni presenti nella *pièce* di Nestroy del 1849, *Judith und Holofernes*. In quella che viene definita dalla critica una delle sue migliori parodie, rifacimento della tragedia *Judith* di Friedrich Hebbel, Nestroy insiste fortemente sui caratteri di solito

attribuiti al popolo ebraico, senza evitare affatto riferimenti a figure come quelle degli usurai²⁵:

DER GESANDTE. Die Hebräer sind ein merkwürdiges Volck. [...]

DER GESANDTE. Künste und Wissenschaften lieben sie, Handwerk und Ackerbau ist ihnen verhaßt.

HOLOFERNES. Kein Ackerbau? ja von was leben s' denn hernach?

DER GESANDTE. Von Rebach, ihre Nahrung besteht aus Vierteln, aus Achteln und aus Vierzehnteln, auch saugen sie aus allem Möglichen Percente (Nestroy 1849, ed. 1998 : I,6)²⁶.

La domanda del re assiro Oloferne “kein Ackerbau?” suona immediatamente come un interrogativo dal mal celato tono ingenuo e lascia intendere l'attribuzione vera e propria di un'etichetta stereotipica: l'agricoltura non interessa al popolo della finanza, il quale è invece al profitto che guarda. E se si pensa al ruolo che hanno gli “Spekulanten” in tante commedie di Nestroy, appare chiaro quale sia il giudizio del commediografo in merito e quale posto egli riservi a tale categoria. In tutta la parodia di *Judith* sono reiterati anche i riferimenti alla borsa, che non a caso sembra essere la maggior preoccupazione del re ebreo Joakim:

JOAB. Sag mir der Tate, wie steh'n die Babilonesischen Metallique, und die Mesopotamischen Livoneser?

JOAKIM. Joab, mein Sohn, wer wird jetzt denken an a Börs'? Die Assirischen Nordbahn-Actien steigen von Stund zu Stund, unser Lebenskurs steht pari mit dem Tod, der Holofernes wird kommen als Sensal, und wird machen den Abschluß mit uns.

JOAB. Sie sagen halt, wir kriegen Theuerung und Hunger-noth, und da is es am besten, wenn man nimmt Staatspapier' in die Kost [...] (I, 15)²⁷.

Judith und Holofernes è senz’altro l’opera in cui l’autore delinea personaggi di stirpe ebraica in modo più esplicito, per non dire “senza tatto” (Robertson 2002: 229). Nonostante ciò, Nestroy non è da reputare antisemita: è più plausibile, infatti, che egli abbia soltanto strumentalizzato il pregiudizio etnico nei confronti degli ebrei per avversare il suo detrattore – nonché censore – Gottlob Moritz Saphir²⁸.

Ciò che va ribadito, allora, è che sarebbe stato inimmaginabile che la censura del tempo, nella cui attuazione erano coinvolte anche varie personalità ebraiche, potesse mai consentire toni offensivi nei confronti degli ebrei di Vienna, soprattutto se si tiene in considerazione il ruolo economico e culturale di questi ultimi nella capitale dell’Impero intorno alla metà del XIX secolo. Oltretutto, è anche da escludere che tali atteggiamenti si potessero diffondere a corte. L’autorità imperiale non lo avrebbe tollerato, almeno non fino ai primi del Novecento, come dimostra la celebre l’affermazione del futuro imperatore Francesco Giuseppe: “Ich dulde keine Judenhetze in meinem Reiche”²⁹ (Wistrich 1999: 143). Ciò nonostante, il fatto che gli ebrei avessero conquistato appieno i loro diritti civili non esclude la persistenza di forme di odio culturalmente ormai inestirpabile, che sarebbe germogliato nel secolo successivo.

Ciò potrebbe spiegare per quale motivo le allusioni scherzose sugli ebrei fossero ben presenti in Nestroy, persino nella forma di stereotipi quasi offensivi. In questa farsa di derivazione francese, però, l’autore decide di ridistribuire tali caratteri tra i personaggi senza esplicitare quali siano i veri ebrei erranti (“ewige Juden”) e il non (“keiner”). L’autore ripropone al pubblico luoghi comuni sugli ebrei ben noti che, nella maggior parte dei casi, delineano i limiti delle generalizzazioni stesse e permettono di evidenziare l’incomunicabilità delle frasi fatte, un punto di forza della sua satira linguistica. Si tratta di una strategia che Karl Kraus riconoscerà come una magistrale abilità di Nestroy,

abilità che egli stesso erediterà, così come tanti altri suoi contemporanei (Kraus 1919, ed. 1989).

I temi di interesse – quanto mai attuali – a cui si accenna, quali la speculazione economica e la percezione degli ebrei, così come l'insistenza sulle fatiche dei teatranti, incorporate dal capocomico Mummeler, ci consentono, dunque, di riaffermare con McKenzie che questa pièce è “ingiustamente caduta nel dimenticatoio” (2000: 1).

NOTE

¹ Per il Volksbuch tedesco dell'ebreo errante cfr. *Kurtze Beschreibung vnd Erzählung von einem Juden mit Namen Ahaßverus* (1602) [26/03/2021]. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10858440?page=5>

² Cfr. Goethe 1832, ed. 2020.

³ “Sbattuto dalla tempesta e dal mal vento / erro qua e là sulle acque... / Da quando? Io non lo so dire, / già gli anni io non li conto più. / Mi sembra impossibile, ch'io nomini / tutti i paesi ch'io ho trovato: / un paese soltanto, verso il quale io ardo... / non lo trovo: il paese del mio focolare!”

⁴ Cfr. Mahler 1897, ed. 2000.

⁵ Sul rapporto tra commedia popolare viennese e demolizione del pathos cfr. Müller-Kampel 2003: 197; sulla caricatura del patetico in epoca Biedermeier cfr. Sengle 1971: 1-33.

⁶ Il termine fu impiegato dal pubblicista tedesco Wilhelm Marr nel 1879, nell'ambito della sua propaganda antiebraica di matrice laica, rafforzatasi a seguito del fallimento dei Moti del 1848. Cfr. Benz 2008: 90.

⁷ Posizione ampiamente sostenuta da alcuni esponenti del socialismo francese della metà del Diciannovesimo secolo. Cfr. Toussenel 1846, ed. 1886. Anche in Germania, d'altronde, si assistette proprio negli anni Quaranta dell'Ottocento all'accendersi del dibattito attorno alla Judenfrage, che coinvolse anche Karl Marx (1846, ed. 2016), nonché esponenti della sinistra hegeliana come Bruno Bauer. Nell'ambito delle posizioni più estreme, veniva messa in discussione la legittimità dell'emancipazione degli ebrei come cittadini (Benz 2008: 90).

⁸ La consuetudine di trarre ispirazione – ma soprattutto trame – per nuove opere da modelli francesi è un tratto caratterizzante del teatro popolare

austriaco, nonché di Johann Nestroy. Cfr. Doering 1992; Piok 2017; Rocchi 2018.

⁹ La sera del 4 agosto 1846 vi furono due rappresentazioni della commedia di Nestroy. Una andò in scena con il titolo di *Der fliegende Holländer zu Fuß* presso il Carltheater di Vienna e fu diretta dal capocomico Carl Carl; l’altra venne rappresentata a Pest, inizialmente come *Zwei Ewige Juden auf einen* (*Due ebrei erranti su uno*). La versione rappresentata a Vienna è divisa in tre atti, variante riportata nella più recente edizione critica: Nestroy 1846, ed. 2000: 226-290.

¹⁰ Non è questo l’unico caso in cui Nestroy si prende gioco di opere wagneriane, come dimostrano le farse *Tannhäuser* (1857) e *Lohengrin* (1859).

¹¹ Rossana Battilana individua il forte legame esistente fra il romanzo a puntate e il melodramma, per cui nella prosa erano ravvisabili diversi elementi teatrali quali l’eccedenza dei dialoghi o il susseguirsi di colpi di scena, spesso provocati dai personaggi stessi. Cfr. 1981: 49.

¹² In una farsa di poco successiva, *Theaterg’schichten durch Liebe, Intrige, Geld und Dummheit* (1854), Nestroy porrà ancor più accento sulle fatiche dell’uomo di teatro e di chi è dedito all’arte in genere, e di chi si trova ad affrontare il dissidio tra arte e professione.

¹³ Sul concetto di *Verwiennerung* e sul rapporto tra parodia e mercato delle rappresentazioni cfr. Hüttner 2003: 90.

¹⁴ “KRANZ. Sono un pittore. / MUMMLER. Ah, piacere! E a quale scuola appartenete? / KRANZ. In realtà a nessuna, ho sempre camminato per la mia strada”. La traduzione di tutti i riferimenti in lingua italiana all’opera è di chi scrive.

¹⁵ “KRANZ [...] Ma qualcuno non le deve del denaro? / HOLPER. Esatto e quel qualcuno è come se foste voi. / KRANZ. O uno dei miei parenti. Fa lo stesso, mi prendo io il debito”.

¹⁶ “KRANZ. Deve essere una brava ragazza. Di che colore è? [...] Ah, dimenticavo, che non sono più in America, lì è sempre questa la prima domanda che si fa: se una ragazza è creola, mulatta o meticcina”.

¹⁷ “MUMMLER. Ma la Gran Bretagna è affondata tutta in mare? O comincia solo la banca inglese a vacillare?”.

¹⁸ “BABETT [...] deve esservi diventato un peso, alla fine. / HOLPER. Le adulazioni? Mai! / BABETT. No, il peregrinare intendo. / HOLPER. Abitudine; sono quasi una specie di ebreo errante”.

¹⁹ “Un ebreo solitamente fa affari che durano”.

²⁰ “BABETT (*in parte fra sé*). Quel signore parla in modo così curioso (*a voce alta a Mummeler*) e quindi è uno della vostra troupe? (*Esce dalla porta laterale destra sul retro.*) / *Scena ottava* / (*Gli stessi senza Babett*) / KRANZ

Truppa – ? (*A Mummeler*) Questo termine militare e la Vostra personalità così civile mi fanno pensare a un comandante sotto la bandiera della musa Talia. / MUMMLER A vostra disposizione; io sono il direttore stabile di una compagnia ambulante [...]”.

²¹ “MUMMLER. Due figli e nessuno che guadagni un fiorino, / l’uno è un mascalzone e quello bravo muore. / WANDLING. Il padre pieno di debiti è diventato un misantropo. / MUMMLER. Per il vino non ha più soldi e si getta in acqua. / WANDLING. E per i soldi quell’uomo va in tragedia. / MUMMLER. Per un biglietto gratuito fa le peggiori cose. / WANDLING. Così va nella vita privata. / MUMMLER. Peggio di così nemmeno il teatro [...] / MUMMLER. Certa gente è un vaudeville vivente – / WANDLING. In un’altra casa hanno un figlio più grande / che non impara niente se non burlare se stesso e i più vecchi. / [...] WANDLING. La ragazza deve sposarne uno ma vorrebbe un altro / allora fa la Lucia e diventa pazza. / MUMMLER. Per rabbia i creditori rinchiudono l’uomo, / sua moglie gli si avvicina vestita da Fidelio [...]”.

²² “AUERHAHN. No, dopo la commedia che oggi ho avuto in casa, all’ebreo errante dico proprio no, grazie!”.

²³ “KRANZ. Siete morto; cercate di rendervene conto quando vi viene detto per la decima volta”.

²⁴ La stessa considerazione può essere applicata per l’opera *Judith und Holofernes* (1849), farsa in atto unico di Nestroy in cui si fa accenno a personaggi della tradizione biblica e che costituisce la parodia della tragedia di Friedrich Hebbel, *Judith* (1840).

²⁵ Cfr. anche Walla (1985) e Walker (1981) sulla questione dell’antisemitismo.

²⁶ “AMBASCIATORE. Gli Ebrei sono uno strano popolo. [...] / AMBASCIATORE. Amano le arti e le scienze, detestano l’artigianato e l’agricoltura. / OLOFERNE. Niente agricoltura? Ma allora di che cosa vivono? / AMBASCIATORE. Di profitti: si cibano di quarti, di ottavi e di sedicesimi, e succhiano percentuali da ogni sorta di cose” 506.

²⁷ “JOAB. Dimmi, paparino, a che punto stanno le metalliche babilonesi e le lionesi mesopotamiche? / JOAKIM. Joab, figlio mio, chi pensa in questo momento alla Borsa? Le azioni delle ferrovie del Nord Assiria salgono di ora in ora, il nostro corso vitale è quotato alla pari con la morte, Oloferne verrà qui come sensale e ci penserà lui alla chiusura. / JOAB. Dicono che avremo un gran rincaro dei prezzi e la carestia; allora la cosa migliore è investire in titoli di Stato [...]” 510-511. Si noti l’utilizzo della parola yiddish “tate” (papà) con cui Joab si rivolge al padre.

²⁸ Tale posizione è ampiamente sostenuta da Friedrich Walla (1985: 42).

²⁹ “Io non tollero nessuna persecuzione verso gli ebrei nel mio impero”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Battilana, Rossana (1984), “Le tecniche narrative nel *Juif errant* di Eugène Sue”, *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 6/4: 43-52.
- Benz, Wolfgang (ed. 2008), *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Berlin, De Gruyter – Saur, Bd. 1.
- Calabrese, Rita (1993), *Acher. L’altro. Figure ebraiche nella letteratura tedesca dal Settecento al Novecento*, Udine, Campanotto.
- Collini, Patrizio (ed. 2020), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Pisa, Pacini.
- (ed. 2020), “La Leggenda dell’ebreo errante nella letteratura romantica”, *Wanderung* ed. P. Collini: 151-60.
- Doering, Susan (1992), *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, München, W. Ludwig.
- Goethe, Johann Wolfgang (ed. 2020), *Dalla mia vita. Poesia e verità*, trad. it. con testo a fronte a cura di Laura Balbiani Milano, Bompiani.
- (ed. 2020), *Der Ewige Jude*, Holbach.
- Frank, Manfred (1995), *Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländer und verwandter Motive*, Leipzig, Reclam.
- Hüttner, Johann (2003), “Parodien und Verwienerung”, *Exotica: Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, eds. Hans-Peter Bayerdörfer; Eckhart Hellmuth, Münster, LIT Verlag: 90-102.
- Kraus, Karl (ed. 1989), *Nestroy und die Nachwelt*, Berlin, Suhrkamp.
- Kurtze Beschreibung vnd Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahaßverus* (1602) [26/03/2021] <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10858440?page=5>
- Mahler, Gustav (ed. 2000), “Lieder eines fahrenden Gesellen”, *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*, ed. Peter Revers, München, Beck.
- Marx Karl (ed. 2016), *Zur Judenfrage*, hrsg. von Karl Maria Guth, Berlin, Hofenberg.
- Matthes, Lothar (1983), *Vaudeville. Untersuchungen zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung*, Heidelberg, Winter.

- Mc Kenzie (2000), "Einführung", *Stücke 24/I: Zwei ewige Juden und Keiner*, ed. John Richard Philipp McKenzie, *Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 1977-2010 (=HKA), Wien, Deuticke: 1-3.
- , "Vorlage", *Stücke 24/I: Zwei ewige Juden und Keiner*, ed. John Richard Philipp McKenzie, HKA, Wien, Deuticke: 88-157.
- Müller-Kampel, Beatrix (2003), *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*, Wien, Schöningh.
- Nestroy, Johann Nepomuk (ed. 1985), *Stücke 21. Der Zerrissene*, ed. Jürgen Hein, HKA, Wienm Jugend und Volk: 25-93, trad. it. a cura di Italo Alighiero Chiusano, "Il dilaniato", *Nestroy: Teatro*, ed. Italo Alighiero Chiusano, Milano, Adelphi, 1974: 349-424.
- (ed. 2000), *Stücke 24/I: Zwei ewige Juden und Keiner*, ed. John Richard Philipp McKenzie, HKA, Wien, Deuticke: 5-79.
- (ed. 2000), "Der fliegende Holländer zu Fuß" (Variante), *Stücke 24/I. Zwei ewige Juden und Keiner*, ed. John Richard Philipp McKenzie, HKA, Wien, Deuticke: 226-90.
- (ed. 1998), *Stücke 26/II: Judith und Holofernes*, ed. John Richard Philipp McKenzie, HKA, Deuticke, Wien, 1998: 81-152, trad. it. a cura di Italo Alighiero Chiusano, "Giuditta e Oloferne", *Nestroy: Teatro*, ed. Italo Alighiero Chiusano, Milano, Adelphi: 499-529.
- Pernechele, Gabriella (2007), "Ebreo", *Dizionario dei temi letterari*, ed. Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, Vol. 1, Torino, UTET: 681-91.
- Piok, Maria (2017), *Sprachsature in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen*, Innsbruck, Innsbruck University Press.
- Plon, Henri (ed. 1858), "La complainte du juif errant", *Chants et Chanson populaires françaises*, Paris, Henri Plon Éditeur, vol. I.
- Robertson, Ritchie (2002), *The 'Jewish Question' in German Literature, 1749-1939. Emancipation and its discontents*, Oxford, Oxford University Press.
- Rocchi, Federica (2018), *Johann Nestroy e le fonti europee del suo teatro*, Perugia, Morlacchi.

- Sengle, Friedrich (1971), *Biedermeierzeit. Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*, Stuttgart, Metzler.
- Sue, Eugène (ed. 1951), *Le juif errant*, Paris, Agence parisienne de distribution.
- Toussenel, Alphonse (ed. 1886), *Les Juifs Rois de l’Epoque. Histoire de la Feodalité Financière*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion.
- Übersfeld, Anne (ed. 2015), *Les termes clés de l’analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Varner, Anton-François (1846) *Le nouveau juif errant*, ed. John Richard Philipp McKenzie, Johann Nepomuk Nestroy, *Stücke* 24/I, HKA: 338-99.
- Voltaire (ed. 2017), *Sulle preghiere degli Ebrei, Saggio sui costumi e lo spirito delle nazioni*, trad. it. a cura di Domenico Felice et al., Torino Einaudi, vol. 1: 141-43.
- Wagner, Richard (1843), *Der fliegende Holländer*, trad. it. a cura di Guido Manacorda 2003 (con testo a fronte) [11/11/2020] <http://www.rwagner.net/frame.html>.
- Walla, Friedrich (1985), “Nestroy und der Antisemitismus. Eine Bestandaufnahme”, *Österreich in Geschichte und Literatur*, 29/1: 37-51.
- Walker, Colin (1981), “Nestroy’s *Judith und Holofernes* and Antisemitism in Vienna”, *Oxford German Studies*, 12: 85-110.
- Wistrich, Robert (1999), *Die Juden Wiens im Zeitalter Kaiser Franz Josefs*, Wien, Böhlau.

INTERVISTE

a cura di
Gennaro Schiano

GENNARO SCHIANO

Intervista a Daniele Giglioli

GS Negli ultimi decenni, i presupposti teorici più fecondi dei Trauma Studies hanno trovato spazio nella riflessione letteraria attraverso campi di forze eterogenei, che hanno incrociato in modo composito ipotesi letterarie e analisi psicoanalitiche (dalle ricerche di Cathy Caruth e della "scuola di Yale" a quelle di Dominick LaCapra, dal rapporto tra esperienza traumatica e *après coup* a quella tra *acting out* e *working through*). Nella rubrica monografica che apre questo numero di SigMa abbiamo provato a inquadrare il trauma includendo livelli interpretativi diversi che non sono sempre legati alle fenomenologie psichiche. Partendo dalla rappresentazione dei luoghi del trauma, abbiamo provato a ragionare sulle memorie collettive del trauma, sui valori differenti che queste veicolano nel tempo, sulle coordinate sociali e culturali dei discorsi pubblici sul trauma, sul

modo le società pensano al trauma e in che forma o attraverso quali dispositivi culturali lo raccontano e/o superano. Crede che lo Spatial Turn sia un filtro critico-teorico proficuo per comprendere il rapporto l'esperienza traumatica e la sua rappresentazione letteraria?

DG Caro Gennaro, permetti che risponda alle tue domande servendomi della seconda persona singolare, cosa che mi costringerà a usare l'"io" e a marcare la soggettività e perfino l'idiosincrasia delle mie risposte, in qualche modo controllandola. Capirai subito perché. In linea di massima, la prima risposta potrebbe essere brevissima. Non credo negli *Studies*, e tutto sommato nemmeno nei *Turns*. Se dovessimo prendere tutto ciò alla lettera, sarebbe un po' come se tu mi avessi chiesto se i Sette

nani possono aiutare Biancaneve – cosa che ti autorizza a cestinare immediatamente ciò che ho scritto e sto per scrivere. Naturalmente le cose non sono così semplici. Biancaneve e i Sette nani non esistono, gli *Studies* invece sì, e si sono dati e si stanno dando sempre di più una cornice istituzionale, dunque performativa, che produce ciò che enuncia: dipartimenti, riviste, cattedre, finanziamenti, leader, maîtres et maîtresses à penser, ecc. Tutta roba che sussiste empiricamente, la si incontra per strada come la polizia e i distributori di benzina e può perfino favorirti o stroncarti una carriera. In che senso dico allora che non ci credo? Un po' pomposamente un po' per scherzo, civettando con Hegel, potrei rispondere che non ritengo "la cosa" adeguata al suo concetto. Più nel concreto, e dunque nel difficile, ritengo che formula "*X Studies*" non esegua un ritaglio appropriato nel continuo della materia che ci sarebbe da studiare. Esempio massimo, perché è poi da lì che discende quasi tutto: come separare lo studio del trauma della Shoah da una conoscenza approfondita delle circostanze geopolitiche e strategiche delle due guerre mondiali? Le quali a loro volta, ecc. Non sono in assoluto contrario alla specializzazione (anche se

Fortini ha scritto una volta che il critico è il diverso dello specialista, e Contini che la critica è una e indivisibile), ma a una settorializzazione dell'esperienza che non la approfondisce, e al contrario la tradisce e la falsifica. E guarda che si tratta di un esempio concreto: grazie ai buoni uffici della Giornata della memoria, 27 gennaio di ogni anno che dio manda in terra, gli studenti delle nostre scuole superiori, medie e perfino elementari (ma cristo santo, risparmiatemi almeno i bambini!) sanno tutto di Auschwitz o di Treblinka e quasi nulla della storia europea e non solo europea che le ha prodotte. Aggiungi a questo una enorme sproporzione del sentire sul capire, un sentire, per di più, come noti giustamente, gestito da istituzioni che mirano non all'obbiettivo platonico di farci uscire dalla caverna del senso comune, ma a quello di creare un "nuovo" senso comune fatto di *endoxa* talmente impossibili da contraddire (che brutto che siano accadute certe cose! E che, in forma diversa, accadano ancora! Chissà come stava o sta male chi ci è capitato...) da risultare infinitamente plastico, e, come tutto ciò che è infinitamente plastico, del tutto inservibile. E privando con ciò l'esperienza, separata dalla conoscenza, della

sua dimensione più preziosa, ovvero il legame con la prassi. Chi studia le brutture del passato ha la sensazione di aver *già fatto* qualcosa. E lo ha fatto, in verità: ha creato delle identificazioni sempre più prostetiche, vicarie, turistiche, indossabili a piacimento se uno si vuole commuovere, o ha generato a fini di potere attraverso di esse delle identità che si pretendono reali e dunque hanno bisogno di denaro, istituzioni, norme, sanzioni, preclusioni, autorizzazioni... Per ottenere tutto ciò, i nostri progenitori si erano sempre serviti, almeno dal paleolitico superiore, del paradigma antonimo, e cioè dell'esempio eroico. Il "si deve", il dover essere, perfino il "dover sentire" derivavano da un valore, non da una mancanza – il trauma è sempre conseguenza di qualcosa che avrebbe dovuto esserci e invece è mancato. Le loro identificazioni erano sempre corredate di individuazioni. Esempio: Julien Sorel che vuol essere Napoleone. Non ci riesce, ma almeno diventa Julien Sorel, e scusa se è poco. Cosa vogliono essere coloro che studiano sempre più minuziosamente come identificarci, come rivivere (promessa falsissima perché letteralmente impossibile; e per fortuna) le emozioni, e non, bada bene, le opzioni e le volizioni, di chi ha

avuto la disgrazia di essere vittima di un evento traumatizzante? E soprattutto cosa vogliono fare, e farci fare? Comprenderei adesso perché ho scelto di servirmi della prima persona. Ho esagerato. L'ho fatto apposta. Ma credo cionondimeno che il nocciolo del ragionamento sia corretto. Sempre fatta tara, in conclusione, di quella che ho già autodenunciato come mia idiosincrasia: io non voglio essere, e di conseguenza sentire, quello che un po' tutti gli *Studies*, guarda caso per la maggior parte intitolati a fenomeni ominosi, vogliono farmi essere e sentire. Con ciò i migliori auguri e non farei mai loro del male. Ma, per quanto mi riguarda, li considero degli avversari intellettuali e politici.

GS *Quali luoghi del trauma le vengono in mente pensando alla letteratura dell'età contemporanea e dei nostri giorni? È possibile trovare delle corrispondenze tra gli altipiani della Grande Guerra o le città devastate dal secondo conflitto mondiale e le Torri Gemelle di Safran Foer e De Lillo o la Atocha di Mateo Díez e Menéndez Salmón?*

DG Dopo quanto ti ho appena scritto, temo che troverai la seconda risposta alquanto prevedibile. Luogo del trauma può essere

a rigore ogni dove, perfino la curva dove ho avuto un brutto incidente in automobile. Il problema è di nuovo l'istituzionalizzazione a fini di senso comune di alcuni luoghi come "esemplari" visitabili, cintati, garantiti, costellati di pannelli, video, installazioni, dove puoi per qualche ora "rivivere" il terrore che provarono gli alpini sul Grappa, gli abitanti di Coventry o di Dresda, gli internati nei campi di concentramento (tanto voi siete già stati quasi tutti in un campo di concentramento, no? Questa frase, giuro che l'ho sentita con le mie orecchie pronunciata da un preside benintenzionato davanti agli studenti di tutto il suo istituto raccolti in religioso silenzio – ma spero che qualcuno avesse almeno le cuffiette). Cosa accade in concreto? Metti che tu e io abbiamo in animo di fondare un dipartimento di *Syria Studies* (perché no? Si sono viste cose più strane a questo mondo). Da quel momento noi generiamo una sorta di spazio tripartito come la Gallia di Cesare. Da una parte la mattanza di Aleppo, di Racca, dei territori curdi che peraltro ancora dura. Dall'altra parte il nostro mondo relativamente "normale", dove ci è possibile senza gran rischio andare a parlare con le autorità accademiche perché

ci autorizzino in tal senso, cercare sponsor, diffondere la notizia, fare un bel convegno inaugurale... Infine, quando le armi taceranno, ci sarà a un certo punto l'opportunità di istituire dei suggestivi parchi a tema dove l'esperienza, ormai sterilizzata, può essere "rivissuta" attraverso il *suave mari magnum* della distanza estetica, spacciata per vicinanza etica. Inutile ti dica che non la trovo né estetica né etica, e questo senza entrare nel noioso ginepraio dell'irrappresentabilità (quando mai? Lo si è sempre fatto. Di che parlavano le *Troiane* o *Edipo re?*), o in quello della *cultural appropriation* (che ne sai tu di cosa hanno sofferto i miei progenitori Maya? Non molto, in effetti, anche se ciò non mi impedisce di provare a comprendere cosa accadde). Sei stato a Berlino di recente? È uno strano miscuglio di musei bellissimi, localini cool e luoghi della memoria dell'orrore per tutti i gusti. Per carità, lì si può capire benissimo i tedeschi. Da quando si sono riuniti hanno tenuto a esplicitare in tutti i modi il loro "non lo faremo più". Ciò non toglie che, senza che venga meno il mio interesse storico per ciò che hanno fatto *allora*, io non sia dal punto di vista politico più preoccupato di ciò che stanno facendo

ora, per esempio imponendo che l'euro abbia la stessa filosofia politica ordoliberalista del marco, il che per molti paesi è un grosso guaio. Sperando di non sembrarti troppo provocatorio, come luogo del trauma di oggi, almeno per quel che riguarda la Germania, sarei tentato di proporre la Bundesbank di Francoforte.

GS Si è occupato a lungo, e si occupa ancora, di "scrittura dell'estremo": ci sono dei luoghi della scrittura dell'estremo? In che modo i luoghi trovano spazio e sono rappresentati nella scrittura dell'estremo?

DG Se mi sono occupato a lungo di scrittura dell'estremo non è perché fossi particolarmente interessato all'estremo come fenomeno in sé. Piuttosto mi era parso, anche se non ne sono più così sicuro, che letteratura e narrazioni audiovisive non riuscissero più a rappresentare la sfera del "normale" senza far ricorso ai modi, ai toni e ai temi dell'estremo – e dunque necessariamente anche ai suoi luoghi, ma non solo: la metropoli sempre vista come Gotham City, la provincia come ricettacolo di orrendi segreti, ecc. Cosa che mi pareva singolare, e interessante in forza della sua straordinaria ambiguità. Se si trattava solo di un

tentativo di intensificare l'interesse per un quotidiano che aveva perduto (o che si pensava avesse perduto) ogni potenzialità epica o tragica, eravamo e forse siamo ancora nell'ambito del travestimento: sintomatico e dunque significativo ma anche un tantino fraudolento. Quanti serial killer e sette sataniche nella noiosa e iperprotetta società svedese! (E insieme, quanto più perturbante e spaventoso e favoloso continua ad essere Ingmar Bergman quando tenta di mostrarci cosa significhino davvero, chissà, una famiglia o un matrimonio...). Se invece, sia pure in forma ancora non del tutto capace di autocomprendersi, ciò serviva a indicare quali e quante potenze telluriche si muovono sotto la crosta del nostro mondo ordinario, per esempio quale vertiginoso intrico di relazioni di potere ci sia nel nostro far la coda per procurarci l'ultimo modello di I-Phone, allora il discorso è un po' diverso. La mia sensazione – ma di nuovo: puramente soggettiva e idiosincratica – è che negli ultimi tempi ci sia mossi di più in questa seconda direzione. Il che mi sembra un progresso: pensa a quanto hanno straniato e dunque reso nuovamente, diversamente visibile, per restare in Italia, il lavoro e il suo disfacimento opere

come *Works* di Vitaliano Trevisan o *Ipotesi di una sconfitta* di Giorgio Falco. Oppure pensa a come Walter Siti ha ritrascritto per intero la plurimillenaria topica dell'eros: sono un essere desiderante e dunque sono un mostro, e non certo perché sono omosessuale. La letteratura e l'arte non forniscono analisi sociologiche, emozioni e sentimenti non possono non essere la loro materia prima. Purché non si tratti di emozioni già premasticate e a cui la ragione possa dire troppo facilmente: ti conosco, mascherina. Spero di averti risposto, sia pure un po' indirettamente.

GS *Al di là della prospettiva teorica da cui si prova a ragionare sul trauma, è inevitabile che la narrazione degli eventi traumatici fornisca un negativo fotografico molto interessante dei codici di rappresentazione della realtà nella letteratura: ci dice, per esempio, in che modo questa sia capace di mettere in scena una forma particolare di inaudito che complica il rapporto tra fiction e referenzialità, che mina le certezze del lettore, il suo orizzonte d'attesa e i suoi livelli di credulità, che impone ai narratori posture complesse nel tentativo strenuo di risultare credibili. Eppure, la letteratura che mette in scena il trauma non sembra aver creato una scrittura o uno stile proprio, né un genere riconosciuto...*

DC Io ho una sensazione un po' diversa. A me pare – pare, insisto – che molta letteratura ricorra oggi a procedure di autenticazione che non inseguono più la programmatica incertezza ontologica del postmoderno. Pensa al massiccio uso del materiale d'archivio in funzione autenticante: non sono io a parlare, è l'archivio e anzi l'Archivio che lo fa per bocca mia. Non è a me, è a Lui che siete tenuti a credere. Il che, se ci pensi, ha un suo senso, specie quando si sceglie a oggetto di rappresentazione il trauma, ovvero una reazione psichica che a rigore dovrebbe sabotare e non incrementare la capacità di rappresentazione (da cui la tua giusta annotazione che non ha mai potuto darsi uno stile, *et pour cause*). Forse un pizzico di scetticismo postmoderno nella ricetta ci starebbe ancora bene... L'Archivio di per sé non dice nulla, va attivato. E insieme, paradossalmente, l'Archivio non è solo una somma di enunciati ma anche e soprattutto, su questo ha ragione Foucault, la regola della loro apparizione, sparizione, gerarchizzazione, trattamento, più una sintassi che diventa una pragmatica che una mera riserva semantica cui attingere. Quanto alla credibilità, preoccupazione prima e ultima dell'estetica dai tempi di

Platone e Aristotele, credo che non abbiamo nemmeno cominciato ad accennare una reazione epistemica, estetica e politica al nuovo infinito spalancatoci dal digitale. Che abbia in sé le forze per sfuggire a quella che i filosofi chiamavano la “cattiva infinità”, cioè la ripetizione, è tutto da dimostrare. Ma la sfida, anche proprio a livello di normalizzazione percettiva di ciò che appare ma non è fenomeno perché non è se non una combinazione di numeri, mi sembra ancora tutta da giocare. Diffido in ogni caso di chi la fa troppo semplice. Da una parte: siamo di fronte a una svolta nell’omizzazione, *homo sapiens* sta diventando qualcos’altro! Mah, può darsi, vedremo, ci diranno. Dall’altra, *nil sub sole novi*, ogni memoria è già sempre una postproduzione, non si vede cosa ci sia da scaldarsi tanto. Preferisco lasciare in sospeso la questione, sapere poco è meglio che sapere troppo.

GS *Le esperienze traumatiche collettive che hanno investito l’occidente tra le ultime decadi del Novecento e gli inizi degli anni Duemila hanno decretato lo svuotamento dell’ideale post-moderno di “storia finita”: dalle guerre balcaniche a quelle mediorientali, dalle crisi economiche al Terrorismo, dai disastri ambientali*

alla attuale pandemia la storia cacciata dalla porta sembra essere rientrata dalla finestra. Eppure, è una storia che non ha più le caratteristiche delle stagioni del realismo otto-novecentesco, non è simbolica, né seria, non assume funzioni documentali, né stranianti, non ha bisogno di informare e forse neppure di intrattenere. Che storia è, quindi, quella che leggiamo dalla letteratura pubblicata negli ultimi trent’anni?

DG La “fine della Storia”. Forse l’abbiamo presa tutti eccessivamente sul serio, anche coloro cui non andava a genio. Col senno di poi non era che una boutade coniata al tempo dell’*ubris* per l’avvio della globalizzazione. Ha fatto prima a finire lei che la vittima della sua iettatura. Il mondo è pieno di muri e differenze e conflitti – è pluralistico, in una versione più smagata e meno disforica. Dunque tragico e interessante, come è sempre stato. Di Storia ce n’è fin troppa. Perché non dovrebbe dotarsi di una rappresentazione seria? Diamole tempo. Per risparmiarne un po’, potremmo decidere di smetterla ogni volta di stupirci o compiacerci (ma come, non era finita la Storia?), e dismettere i panni degli orfani della narrazione otto-novecentesca. È chiaro che un tempo nuovo

se ne dovrà cercare un'altra. Più in generale, credo sia sempre bene cercare di evitare di dedurre verità incontrovertibili da eventi e narrazioni sfornati appena l'altroieri, se misurati sulla scala dell'intera storia umana e della sua *fonction fabulatrice*. Siamo un po' tutti, e non è bene, prigionieri non del presente ma dell'immediato passato. Ma basta fare appena una breve gita nel passato remoto – come quello che ti ho proposto prima, Platone, Aristotele e la rappresentazione, e mi spiace ma nemmeno poi tanto se suona come un film di Totò – per accorgersi che capire il presente comporta essere non attuali ma radicali. Che essere radicali, diceva Marx, non significa dare in ismanie ma cogliere le cose alla radice. E che certe cose attualissime hanno radici antiche, forse perfino antropogenetiche. Nietzsche ha inventato il Novecento sostenendo che l'umanità aveva preso una cantonata fin da subito. Torto o ragione che avesse, è così che di solito funzionano le cose. Ogni nuovo nato, spiega la biologia, ripete in sé tutte le fasi dell'ominazione. Come argomento mi sembra già abbastanza serio.

gs Se provassimo a cercare un filo rosso che colleghi i suoi studi degli ultimi anni potremmo dire che All'ordine

del giorno è il terrore (*Bompiani*, 2007), Senza trauma (*Quodlibet*, 2011), Critica della vittima (*Notetempo*, 2014) e Stato di minorità (*Laterza*, 2015) hanno in comune una riflessione sulla crisi tra letteratura ed esperienza: se la realtà è inoperabile e l'uomo pubblico è ormai in declino, alla letteratura non resta altra funzione se non quella di rappresentare i segni e i sintomi di questa impossibilità. Dieci anni fa, riferendosi al romanzo italiano, tra le pagine di Senza trauma, indicava nell'egomania dell'autofinzione e nelle trame asfittiche della letteratura di genere due esempi evidenti di questa letteratura dell'inesperienza. Come sono evolute queste due forme nell'ultimo decennio? Restano ancora i due generi icastici della letteratura dell'estremo o potrebbe oggi indicarne altri?

dg Nonostante abbia fatto spudorato ricorso alla prima persona, non vorrei parlare di me. Dico solo che gli argomenti dei libretti che hai la generosità di citare non avevano come oggetto primo il loro tema esplicito ma i sintomi generati dal fatto che l'*agency* individuale e collettiva è sentita oggi come qualcosa di inibito, con le razionalizzazioni che ne conseguono (non adisco all'*agency* perché traumatizzato, vittima, ecc.). Molto meglio di quanto io abbia

mai potuto ha fatto Paolo Virno in un libro recentissimo e straziante, *Dell'impotenza*, appena uscito da Bollati Boringhieri. Quanto alla prospezione sul futuro, sono un po' recalcitrante a dare ricette per l'osteria dell'avvenire. Mi limito ad accennare a un nuovo odore, non gradevolissimo, che ho fiutato in giro, ma su cui devo ancora riflettere. Ho la sensazione che l'accusa, il discorso dell'accusa, la forma del discorso dell'accusa sia diventato oggi la forma di espressione dominante – alla lettera, nel

senso che non lo usano solo i dominati contro i dominanti, il che sarebbe ovvio, ma anche i dominanti contro i dominati. Un fenomeno estremamente perturbante, molto più profondo, diffuso e sinistro della "letteratura di denuncia" e degli stessi *Studies* da cui ero un po' malmostosamente partito. Piuttosto un nuovo modo di essere, o qualcosa del genere. Sbaglierò, ma temo, per dir così, che ne vedremo delle belle. Mi farai sapere che ne pensi, e intanto grazie per la bella chiacchierata.

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di

a cura di Susanna Alessandrelli e Vincenzo De Santis

PETER BROOKS

*L'ultima lettura di Freud, o patologia della vita sociale**

Peter Brooks ha compiuto gli studi universitari a Harvard, alla London University e alla Sorbona. Ha insegnato alla University of Virginia, all'Università di Austin, all'Università di Copenaghen, all'Università di Bologna e al Georgetown University Law Center. È stato inoltre professore presso l'Università di Yale, dove ha diretto il Whitney Humanities Center ed è stato Chairman del Dipartimento di Letteratura francese. Collabora a varie riviste, fra le quali *The New York Times Book Review*, *Partisan Review*, *The New Republic*. Ha ricevuto la laurea *honoris causa* dall'École Normale Supérieure di Parigi, nel 1991 è stato eletto membro dell'American Academy of Arts and Sciences e nel 2003 dell'American Philosophical Society.

Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Enigmas of Identity*, Princeton University Press, 2011; *Henry James Goes to Paris*, Princeton University Press, 2007; *Realist Vision*, Yale University Press, 2005.

Alla fine della sua vita, Freud terminò un'ultima lettura prima di chiedere a Max Schur, il suo medico, di iniettagli una

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *C'è del metodo in questa follia. L'irrazionale nella letteratura romantica*, a cura di P. Tortonese, Pisa, Pacini, 2015, pp. 21-35 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letterature comparate», XVI).

dose letale di morfina, come aveva promesso di fare quando il dolore del cancro fosse diventato insopportabile. “Freud non leggeva a caso”, ci dice Schur, ma selezionava accuratamente i libri dalla sua biblioteca” (Schur 1972: 572). La sua scelta fu, in quell’ultima occasione, un romanzo di Balzac, *La Peau de Chagrin*, del 1831. Quando ebbe finito di leggerlo, il giorno prima di chiedere l’iniezione fatale, Freud disse a Schur: “Era il libro giusto da leggere; riguarda la *restrizione* e l’*inedia*”. Il romanzo di Balzac parla certamente di queste cose, ma la restrizione e l’inedia sono il risultato del desiderio e della sua soddisfazione. Il giovane protagonista del romanzo, Raphaël de Valentin, sull’orlo del suicidio per disperazione a causa della profonda miseria in cui è caduto, e dell’impossibilità di farsi amare dalla donna amata, riceve da un vecchio antiquario (di centodue anni!) una magica pelle di zigrino. Questa pelle talismanica realizza qualsiasi desiderio espresso da chi la possieda. Ma dopo ogni realizzazione si restringe. La metafora è chiaramente sessuale, ma la cosa è ampiamente generalizzata nella lezione che il vecchio dà a Raphaël quando gli offre la pelle:

L’homme s’épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort: VOULOIR et POUVOIR. [...] Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit (Balzac 1979: 85).

In questo modo la realizzazione del desiderio, dell’Eros, compie al tempo stesso l’opera di Thanatos, conducendo più in fretta verso la distruzione. Un’alternativa c’è, dice il vegliardo: “SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme” (Balzac 1979: 85)¹.

La scelta da parte di Freud del suo ultimo romanzo sembra troppo predeterminata, in maniera per l’appunto freudiana, per essere un caso. Non ho altre informazioni su come Freud scelse il

libro, o come il libro scelse Freud. Ma bisogna notare che questo romanzo di Balzac, una storia esuberante e parabolica, contiene in sé la lotta essenziale, e costitutiva del mondo, che Freud aveva trovato nel pensiero del presocratico Empedocle, attraverso un libro di Wilhelm Capelle, pubblicato nel 1935. Come spiega Freud in uno dei suoi ultimi saggi, *Analisi terminabile e interminabile* (1937), Empedocle vedeva il mondo come una guerra tra la *philia* e il *neixos*, l'amore e il conflitto, che Freud reinterpretava come Eros e Thanatos, ponendo in questo modo la tesi di *Al di là del principio di piacere* sotto l'egida di un'autorità antica.

Queste due grandiose forze, o istinti, il principio di piacere e la pulsione di morte, ribattezzati Eros e Thanatos, determinano il corso della vita attraverso il loro conflitto. Nella *Peau de chagrin*, Raphaël, quando scopre il potere del talismano che gli ha dato il vecchio antiquario (al quale augura una passione per una ballerina dell'Opéra, contraddicendo la scelta di saggezza e di calma passività operata dal vecchio, augurio che sarà naturalmente realizzato e determinerà la sua distruzione), Raphaël – dicevo – si getta a testa bassa nel mondo del desiderio e del potere, riunendo un'orgia ubriaca, affollata di bellissime donne. La mattina seguente scopre di aver ereditato un'immensa fortuna da uno sconosciuto zio di Calcutta. Immediatamente, prende la pelle e la confronta con il disegno della sua forma iniziale, che aveva tracciato lui stesso: in questo modo misura il restringimento prodotto dalla realizzazione del suo desiderio:

Une horrible pâleur dessina tous les muscles de la figure flétrie de cet héritier, ses traits se contractèrent, les saillies de son visage blanchirent, les creux devinrent sombres, le masque fut livide, et ses yeux se fixèrent. Il voyait la MORT (Balzac 1979: 209)².

La scoperta della realizzazione del desiderio, in tutta la sua pienezza, è anche scoperta della morte come inevitabile

conseguenza del desiderio. Se la pulsione di morte è al servizio del principio di piacere, permettendo l'espulsione della libido, in un senso più profondo il principio di piacere è schiavo della pulsione di morte, facendo in modo che l'organismo sia riportato indietro, verso ciò che Freud chiamava, in *Al di là del principio di piacere*, la quiete primordiale, la morte che precede e segue la vita. Alla fine dell'orgia, la sola cosa che Raphaël può dire è "Je ne désire rien" (Balzac 1979: 210)³.

Desiderare è in fin dei conti scegliere la morte. Nel suo disperato tentativo di prolungare la sua esistenza, Raphaël cerca di vivere senza desiderare, e di tutte le sue necessità si occupa un domestico che non deve mai chiedergli che cosa desideri. Raphaël si è fatto costruire un binocolo da teatro che distorce le forme, rendendo brutta ogni cosa vista attraverso le sue lenti; in particolare le donne vengono così trasformate da oggetti di desiderio in mostri. Eppure neanche questo funziona. La vita senza desiderio è sterile. Quando riappare il suo antico amore, Pauline, che ha amato quand'era studente, Raphaël getta via il talismano e si dedica interamente a una vita d'amore. Ma la pulsione di morte continua ad agire in silenzio; il talismano ricompare, ormai ridotto alle dimensioni di una foglia, e Raphaël incomincia a tossire: la vita lo abbandona. Si ritira in un sanatorio in montagna, invano. Alla fine Pauline riappare, e Raphaël corre da lei, sopraffatto dal desiderio. Ora è lei che ha la pelle di zigrino:

Éclairée par la lueur vacillante qui se projetait également sur Raphaël et sur le talisman, elle examina très attentivement et le visage de son amant et la dernière parcelle de la Peau magique. En la voyant belle de terreur et d'amour, il ne fut plus maître de sa pensée: les souvenirs des scènes caressantes et des joies délirantes de sa passion triomphèrent dans son âme depuis longtemps endormie, et s'y réveillèrent comme un foyer mal éteint.

‘Pauline, viens! Pauline!’

Un cri terrible sortit du gosier de la jeune fille, ses yeux se dilatèrent, ses sourcils, violemment tirés par une douleur inouïe, s’écarterent avec horreur, elle lisait dans les yeux de Raphaël un de ces désirs furieux, jadis sa gloire à elle; mais à mesure que grandissait ce désir, la Peau, en se contractant, lui chatouillait la main (Balzac 1979: 291-92)⁴.

Raphaël, con un grido inarticolato che si trasforma in rantolo di morte, muore sul petto di lei. È un finale gotico e melodrammatico, adatto a una storia dai colori intensi, nella quale sono in gioco il desiderio, il potere, la conoscenza e la morte.

Se *La Peau de chagrin* riguarda la *restrizione* e l'*inedia*, come Freud aveva detto a Schur, riguarda anche tutto ciò che si trova sulla strada verso queste due cose. *La Peau de chagrin* appartiene ai cosiddetti ‘studi filosofici’ di Balzac, che presentano le ragioni profonde degli effetti sociali. È uno di quei romanzi in cui il piano della realtà quotidiana si apre continuamente su un qualcosa di fantastico, alla maniera delle *Mille e una notte*, che Balzac amava moltissimo; ma è sempre un fantastico che Balzac considera come una realtà: un principio su cui la realtà riposa. Ciò che a prima vista sembra irrazionale non lo è davvero: è la realtà stessa a un livello più profondo di motivazione e di causalità. I veri principi che governano la vita sono riportati alla superficie e alla luce grazie a uno scavo nella realtà. Il romanzo offre una ricca allegoria della vita, in un’economia del desiderio governata in ultima istanza dalla morte. In effetti, tutto il sistema di pensiero dell’ultimo Freud si trova già in questo primo grande romanzo di Balzac. Freud non è solo empedocliano, è anche balzachiano.

In una lettera, Balzac propose la sua definizione sintetica della *Peau de chagrin*: “tout y est mythe et figure” (Balzac 1967: 6)⁵. Freud non era inconsapevole che si sarebbe potuto dire lo stesso della sua opera, almeno a partire da *Al di là del principio di*

piacere (1920). In quel saggio, in cui cerca le origini della morte nella biologia moderna, e anche le origini della riproduzione sessuale, Freud giunge alla conclusione che la biologia non può dare una vera risposta. Propone quindi un'ipotesi, che lui stesso definisce 'fantastica', tratta dal mito platonico dell'androgino, nel *Simposio*. Solo questo mito soddisfa le esigenze esplicative di Freud, e dà scacco alla scienza. In *Analisi terminabile e interminabile*, scritto poco prima di leggere *La Peau de chagrin*, Freud riconosce cavallerescamente che la teoria delle pulsioni di vita e di morte risale a Empedocle, che dice di considerare come il Dottor Faust dell'antichità: un filosofo presocratico e un ricercatore della conoscenza proibita come antenati dello scienziato dell'anima. Ma in questo contesto si deve anche citare la mitologia, molto diversa, che Freud costruisce nello stesso momento in *Mosè e il monoteismo*, in cui si attribuisce il ruolo di legislatore. Un legislatore disobbedito e alla fine ucciso dal suo popolo in rivolta. Ovunque miti e figure.

Vorrei anche suggerire l'idea che la modalità a forti tinte, gotica, melodrammatica, del romanzo di Balzac, mette in evidenza gli aspetti gotici e melodrammatici della psicoanalisi stessa, in una logica di anticipazione o di retroazione che Freud avrebbe apprezzato. La psicoanalisi propone una melodrammatizzazione della vita psichica, esattamente come Balzac propone un intenso psicodramma. Balzac e Freud – ed è questo che rende la scelta della lettura finale di Freud così interessante – stanno tra di loro in un rapporto irrealizzato, mettendo ognuno in evidenza un aspetto essenziale dell'altro. Non ci sono molti indizi di un'influenza di Balzac su Freud, anche se è chiaro che Freud conosceva le sue opere più importanti. E Schopenhauer, citato in *Al di là del principio di piacere*, può aver insegnato a Freud svariate lezioni balzachiane. Si può dire però che le due imprese, la balzachiana e la freudiana, si pongono l'una nei confronti dell'altra in una relazione molto notevole. Hanno in comune una semiotica.

La semiotica, come il desiderio di Raphaël, divora il mondo. A Freud piaceva chiamarsi il *conquistador*, che allargava il regno dei significati ai sogni, ai movimenti involontari, alle battute, a tutte le paraprassi e a ogni altra attività verbale o fisica inconscia ma significativa, che analizza nella *Psicopatologia della vita quotidiana*. Il presupposto di Freud è chiarito da un passo famoso del caso di Dora:

Colui che ha occhi per vedere e orecchie per udire può convincersi che nessun mortale può serbare un segreto. Se le sue labbra sono silenziose, parla con le dita; la rivelazione trasuda da ogni suo poro. E per questo l'obiettivo di rendere visibili gli angoli più nascosti della sua mente è raggiungibile (Freud 1973: 364).

Il presupposto della *Pathologie de la vie sociale*, progetto che Balzac ha accarezzato tutta la vita, è profondamente simile.

La *Pathologie de la vie sociale* fa parte, naturalmente, delle *Études analytiques*, pietra d'angolo della *Comédie humaine*, che doveva spiegare i principi sottostanti alle ragioni e agli effetti sociali. La *Pathologie* è incompleta, e si discute di quali testi avrebbero dovuto farne parte. Includerei non solo i più o meno incompiuti *Traité de la vie élégante*, *Traité des excitants modernes*, e la *Théorie de la démarche*, ma anche dei testi frammentari come la *Physiologie du cigare*, le *Études de mœurs par les gants*, la *Physiologie de la toilette*, che comprende *De la cravate*: tutti quegli abbozzi – e ce ne sono molti altri – in cui Balzac tenta di scoprire e di codificare la semiotica della vita urbana moderna. Il lavoro del giovane Balzac sulle insegne dei negozi di Parigi, per esempio, rappresenta un tentativo di leggere il paesaggio urbano come un insieme organizzato e intelligibile. Un tentativo del genere si trova anche all'inizio di *Ferragus*, il primo romanzo della *Histoire des Treize*, che si apre con una *physiologie* di strade parigine, alle quali vengono attribuite delle qualità morali:

rues déshonorées autant que peut l'être un homme coupable d'infamie; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis de jeunes rues sur la moralité desquelles le public ne s'est pas formé d'opinion; puis des rues assassines, des rues plus vieilles que de vieilles douairières ne sont vieilles, des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. Enfin, les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense (Balzac 1977: 793)⁶.

E così via. Si può notare qui, come in molte altre *physiologie* di Balzac, schizzi pubblicati prima su giornali, poi inseriti nei suoi romanzi, il processo che ci fa spostare dalla semplice definizione di caratteristiche e qualità a qualcosa che comincia a rasentare l'allegoria: le idee create dalla lettura delle apparenze. Ed è questo, a mio avviso, il vero senso della *Pathologie*: come il tentativo di leggere le apparenze del mondo, l'aspetto delle cose, soprattutto le cose urbane, strade, case, passanti, conduca a una meditazione sul loro significato, sull'emozione e l'idea che producono nell'occhio e nella mente dell'osservatore. Gli oggetti diventano segni, e possono essere letti. Ma l'osservatore balzachiano è di rado soddisfatto da una lettura semplicemente letterale: ha bisogno di allegorizzare, di cercare il significato che si nasconde dietro la facciata del mondo. Come la *Psicopatologia della vita quotidiana* di Freud, la *Pathologie de la vie sociale* di Balzac si sposta da una semiotica a una iper-semiotica, dall'osservazione alla visione, a un mondo in cui nulla è privo di senso, almeno per chi sa guardare. L'apparenza è importante, per Balzac come per Freud, ma importante alla maniera del sintomo.

Il sintomo, per lo psicoanalista, è la scrittura sul corpo di una storia il cui significato è perduto per la coscienza; un significato, potremmo dire, che il paziente conosce solo attraverso la

sofferenza fisica, e che non è esprimibile in altro modo. Così il compito dell'analista è di farci passare dal sintomo al significato, sciogliendolo come si scioglie una metafora poetica. E la metafora, nella rilettura di Freud proposta da Lacan, è esattamente come un sintomo: una struttura in cui il vero significato è stato occultato sotto il peso della repressione. La semiotica freudiana è quasi sempre carica di dramma: sciogliere il sintomo non permette sempre di dargli un *significato* preciso (anche se questo a volte accade), ma piuttosto una *storia*, di solito storia di trauma e di sofferenza, di dramma familiare e di interazioni erotiche. La lettura balzachiana del sintomo è uguale: come i volti dei famosi ospiti della Pension Vauquer, nel *Père Goriot*, le facciate sulla strada pongono domande su ciò che si nasconde dietro di loro:

Quel acide avait dépouillé cette créature de ses formes féminines? Elle devait avoir été jolie et bien faite: était-ce le vice, le chagrin, la cupidité? Avait-elle trop aimé, avait-elle été marchande à la toilette, ou seulement courtisane? (Balzac 1976: 57)⁷.

Nulla può restare inespresso, e l'impresa semiotica è senza limiti.

Il problema, come spesso lamenta Balzac, è che nel noioso Ottocento tutti si assomigliano, almeno agli occhi degli ignari. Tutti gli uomini si vestono di nero: non puoi stabilire immediatamente che cosa fanno e che cosa sono. Quindi quel che conta è il particolare, come nel trattato *De la cravate*, in cui l'arte di fare il nodo con la giusta disinvoltura ed eleganza diventa il significante chiave di ciò che uno è, socialmente e spiritualmente. Balzac dice che il suo *Traité de la vie élégante* è "la metafisica delle cose" (Balzac 1981: 226), metafisica perché le cose sono segni di quel che sta al di là della loro presenza fisica. Un altro esempio si trova nelle *Études de mœurs par les gants*, in cui la contessa

esamina i guanti indossati da tutti gli uomini che le stanno attorno in una serata, e dice a ciascuno che cosa ha fatto nelle ultime ore. Questo, senza dubbio, anticipa Sherlock Holmes, come ha fatto notare Carlo Ginzburg nel suo famoso saggio "Spie" (Ginzburg 1979: 57 ss.) dettagli di realtà che possono, anzi devono, essere letti come indizi, e che, quando sono allineati uno a fianco all'altro, metonimicamente, creano una catena di significato, un sentiero che conduce il cacciatore alla preda, il detective al colpevole. Balzac partecipa, a modo suo, alla definizione di un paradigma narrativo della ricerca e della scoperta.

Però con Balzac siamo raramente in un mondo di investigazione in senso stretto, come quello del cacciatore che esamina rami spezzati, orme ed escrementi di animali, impronte digitali. Il suo sguardo osservatore ha tendenza ad attraversare gli indizi, per andare verso una visione più grandiosa del senso di fatti e particolari. Non ha veramente la pazienza di seguire gli indizi fino in fondo, alla maniera di Sherlock Holmes. Il miglior esempio di questo sarebbe Vautrin, alias Jacques Collin, alias don Carlos Herrera, alias Trompe-la-Mort, ecc., arcicriminale che spesso recita la parte del detective (soprattutto in *Splendeurs et misères des courtisanes*), ma che è anche un metafisico dei fatti, e sa piegarli alla sua volontà e alla sua forza:

Il n'y a pas de principes, il n'y que des événements; il n'y a pas de lois, il n'y a que des circonstances: l'homme supérieur épouse les événements et les circonstances pour les conduire (Balzac 1976: 144)⁸.

Questo spiega Vautrin a Rastignac nel *Père Goriot*. Alla fine è Vautrin stesso che diventa l'indizio indecifrabile, quando è condotto di fronte al giudice istruttore Camusot. Allora l'usciera scopre la spalla di colui che si fa chiamare Carlos Herrera, per vedere se ricompaiono le lettere rivelatrici, "TF", che lo avevano fatto arrestare dalla polizia nel *Père Goriot*. E invece no:

Camusot e il suo assistente non trovano altro che un reticolo di buchi, di fori nella pelle, il risultato di ferite autoinferte per eliminare le lettere. Sono segni che possono suggerire la presenza cancellata delle lettere, ma non sono leggibili: "È piuttosto vago" (Balzac 1977: 751) ammette Camusot. Collin è riuscito a cancellare il marchio, la scritta imposta dallo Stato, che avrebbe dovuto mostrare per sempre l'identità del criminale, in maniera indelebile. L'ha trasformata in un palinsesto, che necessita un atto immaginativo di deciframento che va al di là dei poteri dei rappresentanti della legge. Quando passa dalla parte della polizia nella sua ultima incarnazione, alla fine di *Splendeurs et misères des courtisanes*, Vautrin spiega: "Les états qu'on fait dans le monde ne sont que des apparences; la réalité, c'est l'idée! ajouta-t-il en se frappant le front" (Balzac 1977: 912)⁹.

È l'idea che continua a emergere dal reale, attraverso la *Pathologie de la vie sociale* e attraverso i romanzi di Balzac. La chiave di volta della *Pathologie* è quel testo davvero curioso che si intitola *Théorie de la démarche*. Gran parte di questa *Théorie* è un resoconto più o meno banale di come uomini e donne camminano e si muovono, un tentativo di analizzare l'andatura come una "fisionomia del corpo". Ma ci sono momenti in cui diventa molto più interessante, si avvicina al cuore di quella semiotica balzachiana della vita quotidiana, cercando di afferrare il significato, un significato continuo, in ogni movimento umano. Il movimento diventa la proiezione esterna di una forza interiore. Balzac scrive:

Pour moi, dès lors, le MOUVEMENT comprit la Pensée, action la plus pure de l'être humain; le Verbe, traduction de ses pensées; puis la Démarche et le Geste, accomplissement plus ou moins passionné du Verbe. Des transformations de la pensée dans la voix, qui est le *toucher* par lequel l'âme agit le plus spontanément, découlent les miracles de l'éloquence, et les célestes enchantements de la musique vocale. La

parole n'est-elle pas en quelque sorte la démarche du cœur et du cerveau? Alors, la Démarche étant prise comme l'expression des mouvements corporels, et la voix comme celle des mouvements intellectuels, il me parut impossible de faire mentir le mouvement. Sous ce rapport, la connaissance approfondie de la Démarche devenait une science complète (Balzac 1981: 270)¹⁰.

È certo un'altra delle pseudo-scienze di Balzac, ma questa è completamente integrata al suo lavoro di romanziere. Se un movimento non può mentire, questo significa che ogni movimento può essere interpretato, analizzato, e che svelerà il suo segreto al romanziere. E tutti sappiamo che i romanzi di Balzac sono pieni di letture di gesti e movimenti. Se ne potrebbero citare centinaia o anche di più. Un solo esempio: in *Facino Cane* il vecchio esiliato veneziano, cieco, "fit un geste effrayant de patriotisme éteint et de dégoût pour les choses humaines" (Balzac 1977: 1024)¹¹. Per accettare il significato di un gesto del genere, si deve prima accettare un sistema di leggibilità: non una vera e propria grammatica del gesto, che non può essere formulata in modo sistematico, ma precisamente una teoria dei legami misteriosi tra pensiero, volontà e movimento. E accettare anche il presupposto di una generalizzata pienezza di senso dell'uso espressivo del corpo. Un altro esempio, più complesso, che traggio da *Autre étude de femme*:

Aussi la jeune femme laissa-t-elle échapper un geste indescriptible qui peignait tout à la fois la contrariété qu'elle devait éprouver à voir sa dépendance affichée sans aucun respect humain, et l'offense faite à sa dignité de femme, ou à son mari; mais il y eut encore dans la crispation des traits de son visage, dans le rapprochement violent de ses sourcils, une sorte de pressentiment: elle eut peut-être une prévision de sa destinée (Balzac 1976: 707)¹².

Qui il dramma di una vita intera è espresso in quel “gesto indescrivibile”, che nella sua stessa indescrivibilità fa appello a una più profonda analisi semiotica, capace di condurci al senso autentico di una vita e di un destino. Si potrebbero moltiplicare gli esempi. Credo che complessivamente mostrino come Balzac si sposti dall’analisi del gesto e movimento a qualcosa di più ambizioso e totalizzante: così scopre che è “impossibile che il movimento sia falso”, e anticipa le dita parlanti di Dora come le avrebbe viste Freud. All’inizio della *Théorie de la démarche* Balzac cita Virgilio: “vera incessu patuit dea” (Balzac 1981: 263)¹³. Potremmo tradurre: “la dea si rivelò attraverso l’incedere”. Questo fa pensare a uno dei saggi di Freud, *Il delirio e i sogni della Gradiva di Wilhelm Jensen* (Freud 1972: 263-90), che si apre con il giovane archeologo del racconto affascinato dal passo di una donna scolpita su un bassorilievo di Pompei: il che è contemporaneamente rivelazione e repressione dell’oggetto che lo attrae sul piano erotico, chiamata appunto *Zoë Bertgang*. Ma, come in Freud, anche nella semiotica di Balzac l’attrazione esercitata dal modo in cui le persone si muovono non può limitarsi alla produzione di una semplice storia: deve dischiudere l’identità intera della persona, il tutto di una vita, e i principi fondamentali che animano una vita. La scienza, o la pseudoscienza, dà vita a qualcos’altro. La pseudoscienza di Balzac, fisiologia, frenologia, mesmerismo, magnetismo, e tutto il resto, non costituisce mai un credo sistematico, fa invece parte di un disperato tentativo di scoprire una semiotica globale della vita quotidiana. Questo tentativo fallisce nelle *Études analytiques*, non solo rimaste incompiute, ma chiaramente impossibili da completare; nei suoi romanzi, però, Balzac mostra spesso che cosa ci avrebbe dato una semiotica del genere. Invece Freud, al contrario, fallisce come narratore di storie individuali, o perlomeno, nei suoi studi di casi, racconta quasi esclusivamente vite profondamente compromesse dalla nevrosi, e che non possono

mai essere curate; ma la sua teoria si dispiega in una trionfante elaborazione. Balzac e Freud costituiscono quindi un interessante dittico: entrambi ricercatori frustrati di due cose: il *mito* o *figura* che riassume l'esistenza umana, e una più analitica comprensione della stessa esistenza.

E con questo concluderei ritornando al mio punto di partenza: Freud che legge *La Peau de Chagrin* poco prima di morire. Si può immaginare che il romanzo di Balzac abbia attratto Freud grazie all'attenzione che dedica alla vita quotidiana, mentre contemporaneamente affermava, e dimostrava, che la vita di ogni giorno contiene un mitico dramma del senso, che è quindi soggetto ad analisi, un'analisi capace di cogliere le forze fondamentali che governano l'esistenza umana. La *Pathologie de la vie sociale*, come la *Psicopatologia della vita quotidiana*, rivendica la capacità di esporre i principi dell'analisi della vita sociale quotidiana. Eppure le più vaste pretese alla comprensione non possono essere interamente contenute in una semiotica: la oltrepassano, e mettono in gioco le forze mitiche e figurali che stanno al di là della comprensione immediata, ma che agiscono nel movimento dalla vita alla morte. Nella sua ultima pubblicazione, *Costruzioni nell'analisi*, Freud fa un'osservazione stupefacente: dice che le allucinazioni dei suoi pazienti sono "gli equivalenti" delle costruzioni esplicative e teoriche dell'analista; entrambe sono "tentativi di spiegazione e di cura" (Freud 1979: 541-52). In fin dei conti, anche la grandiosa teorizzazione è una forma d'illusione. E credo che dobbiamo interpretare questa affermazione nel senso che la teorizzazione oltrepassi ogni semiotica razionalmente fondata, e approdi al regno del *mito* e della *figura*. Quando Balzac e Freud tentano di recuperare gli atti quotidiani apparentemente irrazionali e insignificanti, considerandoli come sintomi e leggendo i loro significati repressi, producono entrambi una semiotica ambiziosa e onnicomprensiva, e, nel loro sforzo di totalizzazione, la oltrepassano, vanno

al di là, verso la scoperta delle forze grandi e misteriose che operano sotto la soglia della percezione umana, e che sono esse stesse irrazionali. Anche la teoria è allucinatoria, proprio come il mondo sociale e psicologico che vorrebbe mettere in ordine.

(traduzione di Paolo Tortonese)

NOTE

¹ "L'uomo si consuma per mezzo di due atti compiuti istintivamente, che prosciugano le sorgenti della sua esistenza. Due verbi esprimono tutte le forme che prendono queste due cause di morte: VOLERE e POTERE. [...] Volere ci arde e Potere ci distrugge"; "SAPERE lascia il nostro debole organismo in un perpetuo stato di calma".

² "Un pallore orribile segnò tutti i muscoli del volto appassito di questo erede, i suoi lineamenti si contrassero, le sporgenze del viso sbiancarono, le concavità divennero scure, la maschera livida, e i suoi occhi fissi. Vide la MORTE".

³ "Non desidero nulla".

⁴ "Rischiata dalla luce vacillante che scendeva allo stesso modo su Raphaël e sul talismano, osservò molto attentamente il viso del suo amante e l'ultimo pezzetto della Pelle magica. Vedendola bella di terrore e di amore, egli non fu più padrone dei suoi pensieri: i ricordi delle carezze e delle gioie deliranti della passione prevalsero nella sua anima da molto tempo addormentata, e si risvegliarono come un fuoco mal spento. 'Pauline, vieni! Pauline!'. La fanciulla lanciò un grido terribile, gli occhi le si dilatarono, le sopracciglia violentemente tese da un dolore inaudito si scostarono con orrore, negli occhi di Raphaël leggeva uno di quei furiosi desideri, già un tempo sua gloria; ma via via che quel desiderio cresceva, la Pelle, contraendosi, le solleticava la mano".

⁵ "è tutto mito e figura" (lettera di Balzac a M. de Montalembert, 25 novembre 1831, citata da Maurice Allem nell'Introduzione a H. De Balzac, *La Peau de chagrin*, 1967: VI).

⁶ "strade disonorate tanto quanto può esserlo un uomo colpevole di infamia; poi ci sono strade nobili, poi strade semplicemente oneste, e ancora strade giovani sulla cui moralità il pubblico non ha un parere; poi strade assassine, strade ancor più vecchie di quanto siano vecchie delle vecchie ve-

dove, strade stimabili, strade sempre pulite, strade sempre sporche, strade operaie, industriali, commerciali. Insomma, le strade di Parigi hanno qualità umane, e ci trasmettono attraverso le loro fisionomie alcune idee contro le quali siamo senza difese".

⁷ "Quale acido aveva spogliato questa creatura delle sue forme femminili? Doveva essere stata graziosa e ben fatta: il vizio, il dolore, l'avidità? Aveva amato troppo, era stata mezzana, o soltanto cortigiana?".

⁸ "Non ci sono principi, ci sono solo eventi; non ci sono leggi, ci sono solo circostanze: l'uomo superiore abbraccia gli eventi e le circostanze per guidarli".

⁹ "Le condizioni in cui ci si trova nel mondo non sono altro che apparenze; la realtà è l'idea! aggiunse lui battendosi la fronte".

¹⁰ "Per me, quindi, il MOVIMENTO ha compreso il Pensiero, l'atto più puro dell'essere umano; la Parola, traduzione dei suoi pensieri; poi l'Incedere e la Gestualità, più o meno appassionato compimento della Parola. Dalle trasformazioni del pensiero in voce, che è il *tatto* con cui l'anima agisce quanto più spontaneamente, derivano i miracoli dell'eloquenza, e gli incanti celesti della musica vocale. La parola non è forse in qualche modo l'andatura del cuore e del cervello? E allora, avendo considerato l'Incedere come espressione di movimenti del corpo, e la voce come quella di movimenti intellettuali, mi sembrava impossibile smentire il movimento. In questo modo, una conoscenza approfondita dell'Incedere diventava una scienza completa".

¹¹ "ha fatto un gesto spaventoso, di patriottismo spento e di disgusto per le cose umane".

¹² "Allora la giovane si lasciò sfuggire un gesto indescrivibile, che svelava all'improvviso il disappunto che doveva provare alla vista della sua dipendenza ostentata senza alcun rispetto umano, e l'offesa fatta alla sua dignità di donna, o a suo marito; ma ci fu ancora, nella tensione dei suoi lineamenti, nel violento riavvicinamento delle sue sopracciglia, una sorta di presentimento: ebbe forse una premonizione del suo destino".

¹³ Virgilio, *Eneide*, I, 405.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Allem, Maurice (1967), "Introduzione", H. De Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Garnier.

- Balzac, Honoré de (1976), "Autre étude de femme", *La Comédie humaine*, ed. Pierre Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 3.
- (1976), "Le Père Goriot", *La Comédie humaine*, ed. Pierre Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 3.
- (1977), "Facino cane", *La Comédie humaine*, ed. Pierre Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 6.
- (1977), "Ferragus", *La Comédie humaine*, ed. Pierre Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 5.
- (1977), "Splendeurs et misères des courtisanes", *La Comédie humaine*, ed. Pierre Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 6.
- (1979), "La Peau de Chagrin", *La Comédie humaine*, ed. Pierre Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 10.
- (1981), "Théorie de la démarche", *La Comédie humaine*, ed. Pierre Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 12.
- (1981), "Traité de la vie élégante", *La Comédie humaine*, ed. Pierre Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 12.
- Freud, Sigmund (1973), *Der Wahn und die Träume in Jensens Gradiva*, trad. it. a cura di Cesare Musatti, *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen, Opere*, Torino, Boringhieri, 1973, vol. V: 57-100.
- (1973), *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, trad. it., a cura di Ermanno Sagittario, Carlo Federico Piazza, Michele Ranchetti, *Psicopatologia della vita quotidiana, Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IV: 53-297.
- (1973), *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, trad. it., a cura di Mauro Lucentini e Michele Ranchetti, *Frammento di un'analisi di isteria, Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IV: 301-402.
- (1977), *Jenseits des Lustprinzips*, trad. it. a cura di Anna Maria Marietti, Renata Colorni, *Al di là del principio del piacere, Opere*, Torino Boringhieri, vol. IX: 194-249.

- (1979), *Die endliche und die unendliche Analyse*, trad. it. Renata Colorni, *Analisi terminabile e internabile, Opere*, Torino, Boringhieri, vol. XI: 499-535.
- (1979), *Konstruktionen in der Analyse*, trad. it. a cura di Renata Colorni, *Costruzione nell'analisi, Opere*, Torino, Boringhieri, vol. XI: 451-552.
- Ginzburg, Carlo (1979), "Spie. Radici di un paradigma indiziario", ed. Aldo Gargani, *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino: 57-106.
- Schur, Max (1972), *Freud Living and Dying*, New York, International University Press.

FAUSTO MALCOVATI

*Stalin follies. Un esempio di musical sovietico**

Fausto Malcovati (Università di Milano) si è occupato di simbolismo russo, in particolare di Vjačeslav Ivanov e di Valerij Brjusov, di narrativa della seconda metà dell'Ottocento, con monografie e saggi dedicati a Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, di teatro dell'inizio del Novecento, lavorando soprattutto sugli scritti teorici di tre dei principali maestri della regia, Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov.

1. Qualche dato storico

Durante il XVI Festival Internazionale di Mosca nel 1989 suscitò molto scalpore una retrospettiva intitolata "Il cinema dell'epoca totalitaria", dove vennero messi a confronto i più noti prodotti della cinematografia hitleriana, staliniana e musoliniana tra il 1933 e il 1945. Contemporaneamente venne organizzata una tavola rotonda con un titolo analogo, "Il potere

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, a cura di F. La Polla e F. Monteleone, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 351-369 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi sul cinema», III-IV)

totalitario e il cinema", a cui parteciparono alcuni tra i più noti critici cinematografici che dell'argomento si erano occupati, fra cui Majja Turovskaja, Naum Klejman, Leonid Kozlov, il nostro Callisto Cosulich e Marcel Martini. In quella occasione si parlò molto del musical staliniano, si cercò di ripercorrere il cammino che portò alla incredibile popolarità del genere in Unione Sovietica¹. Sull'argomento uscirono poi alcuni rigorosi saggi di studiosi americani e russi²; recentemente ne ha riparlato Gian Piero Piretto nella sua stimolante indagine sulle mitologie culturali sovietiche (2001).

Il periodo che va dal 1930 al 1934 per il cinema sovietico è tra i più complicati: l'arrivo del sonoro lo prende alla sprovvista, non è facile adattare al nuovo mezzo espressivo le strutture produttive e distributive, le difficoltà tecniche e finanziarie sembrano insormontabili. Nel 1931 viene distribuito il primo lungometraggio sonoro a soggetto, *Putevka v žizn'* (*Il cammino verso la vita*), diretto da Nikolaj Ekk, ma la programmazione per qualche anno rimane caotica: film muti, film sonori, versioni mute di film sonori, versioni sonore di film muti. È un periodo che Giovanni Buttafava definisce "una specie di strana, enorme dissolvenza incrociata fra il muto che si va spegnendo lentamente e il sonoro che emerge, tra il cinema di 'montaggio' poetico, e il nuovo cinema narrativo, 'di prosa'" (2000: 72). In particolare, il 1934 è un anno cruciale: in agosto c'è il primo Congresso degli scrittori con le nuove formulazioni del "realismo socialista", la teoria dell'eroe positivo, la rappresentazione della realtà non nel suo presente ma nel suo divenire, nella sua prospettiva socialista ecc. Il 7 novembre, l'anniversario della Rivoluzione d'ottobre, c'è il trionfo del film dei "fratelli" (sono solo omonimi, anche se si usa chiamarli così) Georgij e Sergej Vasil'ev, *Ciapaiev*, trionfo preparato da articoli di fondo della *Pravda*, voluto dagli organi di partito. È l'inizio ufficiale di una sclerotizzazione, di una burocratizzazione nel settore cinematografico (e non solo,

come è noto) che non vedrà sosta fino alla morte di Stalin: il cinema diventa monopolio di stato. Vari elementi concomitanti contribuiscono al rafforzamento del fenomeno: abolizione di case di produzione e di distribuzione private, drastica riduzione dell'importazione (nel 1927 venti sono i film stranieri importati, nel 1937 nessuno) e della produzione (nel 1930 centoventotto film, nel 1933 ventinove), controllo sempre più capillare da parte del GUKF (Glavnoe Upravlenie Kinofotopromyšlennosti, Direzione Generale dell'Industria Cinematografica, fondato nel 1933) di progetti e sceneggiature, a cui viene attribuita una priorità di gran lunga maggiore rispetto al lavoro del regista³, pianificazione della produzione secondo direttive precise e indiscutibili. Circolano slogan sempre più minacciosi: scopo della Cinematografia è la mobilitazione delle masse ("Lottiamo per un'arte che riesca a commuovere milioni di spettatori, che arrivi a milioni di spettatori, che sia comprensibile da milioni di spettatori", *Sovetskoe kino* 1933, 5-6: 1), i film devono essere insieme ideologicamente corretti e commercialmente redditizi ecc... Comincia a prender piede la lotta al formalismo e a ogni genere di sperimentazione, che si scatenerà in tutta la sua violenza nel 1936: vittima illustre in campo cinematografico sarà Sergej Ejzenštejn con il suo *Prato di Bežin*, prima osteggiato in fase di sceneggiatura, poi ostacolato in ogni modo durante le riprese, infine definitivamente vietato come prodotto ideologicamente scorretto, pervaso da pericoloso misticismo. Vengono fissate con categorica chiarezza le tematiche su cui lavorare: prima di tutto esaltazione degli eroi caduti nella lotta per l'affermazione del socialismo, poi rappresentazione della vita quotidiana in un'epoca di transizione, dunque sottolineandone i lati positivi, infine intrattenimento del popolo con fini educativi. Boris Šumjackij, direttore del GUKF ed eminenza grigia del cinema sovietico fino al suo arresto per congiura trockista nel 1937, in un articolo del 1933 tuonava contro la scarsa qualità della produzione,

invocando un rafforzamento del “nucleo legato a Komsomol e partito” (Šumjackij 1933: 2) e auspicando il massimo sviluppo delle tendenze positive e progressiste, un’attenzione particolare ai problemi dell’industrializzazione, della difesa bellica dalla minaccia capitalistica, alle nuove forme di esistenza collettiva, alla grandiosa vittoria ottenuta con il primo piano quinquennale⁴. L’atmosfera di forzato ottimismo trovò la sua inquietante ratifica nella frase (tra le più citate nella seconda metà degli anni Trenta) pronunciata da Stalin al congresso degli stakanovisti: “Vivere è diventato più bello, vivere è diventato più allegro”⁵; e mentre l’atmosfera politica diventava sempre cupa e violenta a seguito dell’assassinio di Kirov (1 dicembre 1934), ormai per certo commissionato da Stalin, a cui segue una raffica di arresti, esecuzioni, condanne ad anni di lager, il regime invitava il pubblico delle sale cinematografiche a svagarsi, a prendere la vita con leggerezza. In questo clima nasce, non a caso, l’interesse del regime per il film musicale.

2. *Il debutto dell’allievo di Ejzenštejn*

Alle origini del primo film musicale sovietico c’è l’incontro tra Boris Šumjackij e un giovane assistente di Ejzenštejn, Grigorij Aleksandrov, appena rientrato dall’America, dove aveva passato, con il maestro, molti mesi, incontrando attori e registi hollywoodiani, girando in Messico il monumentale e sfortunatissimo *Que viva Mexico!*. Aleksandrov è un grande intrattenitore, i suoi racconti sull’esperienza americana sono straordinari, Šumjackij lo invita una sera nella dacia di Gor’kij, in realtà perché vuole farlo conoscere a un ospite non infrequente dello scrittore, e cioè Stalin⁶: il giovane piace al “padre dei popoli” e Šumjackij si sente autorizzato a fargli fare il primo passo autonomo nella regia. Sono anni che Aleksandrov lavora con Ejzenštejn: fin da quando, diciottenne appena congedato dall’Armata Rossa, si presenta in cappotto militare insieme al compaesano Ivan

Pyr'ev (che diventerà anche lui popolarissimo regista di film musicali a sfondo rurale) all'esame di ammissione allo Studio teatrale del Proletkul't, dove insegna appunto il ventitreenne Ejzenštejn. Al maestro piace l'allievo: lo fa lavorare come attore e assistente nei suoi primi spettacoli teatrali, *Il Messicano* (*Meksikanec*) da Jack London e in una folle versione "eccentrica" de *Il saggio* (riduzione di *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty*, *Anche il più furbo ci casca*) di Ostrovskij. Poi, con lui comincia la grande avventura cinematografica, da *Sciopero* (*Stačka*) del 1924 e dalla *Corazzata Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*) del 1925 in poi. L'idea di un distacco dall'ormai storico assistente, di un suo debutto nella regia non convince del tutto Ejzenštejn: soprattutto per il genere, mai affrontato, che gli propone Šumjackij, una commedia musicale. Non va tuttavia dimenticato che nel 1934 Aleksandrov, come si è detto, è fresco di una lunga esperienza americana, di un attento esame della produzione hollywoodiana, e certamente non gli sono sfuggiti i primi film di Busby Berkeley, *Gold Diggers of 1933* e *42nd Street*, trionfi di sontuosa passione coreografica: se ne vedranno chiari echi soprattutto nella sua seconda prova, *Il Circo* (*Cirk*). Qual è la proposta di Šumjackij? Tradurre in film un successo teatrale leningradese: *Negozio di musica* (*Muzykal'nyj magazin*), testi di V. Mass e N. Erdman, musiche di I. Dunaevskij, messa in scena e interpretazione del maggior jazzista di quegli anni, Leonid Utesov, accompagnato dalla sua band. Popolarissimo ancor prima della rivoluzione, Utesov⁷ aveva vissuto negli anni Venti a Parigi, la Parigi di Mistinguette, Maurice Chevalier, Josephine Baker, e aveva sentito suonare grandi maestri come Ted Lewis e Claude Hopkins; tornato a Leningrado nel 1929, aveva riunito una band pescando i suonatori, vista la scarsa tradizione sovietica in fatto di jazz, nei maggiori teatri lirici del momento, il Mariinskij, il Michajlovskij, la Filarmonija. Il suo primo concerto ottiene un successo di pubblico incredibile, ma registra violenti attacchi da parte

dell'Associazione di Musicisti Proletari. Nemmeno la collaborazione con Šostakovič gli evita gli strali della critica di sinistra: l'unico ad aprirgli le porte è il compositore nonché direttore del Music-hall di Leningrado, Isaak Dunaevskij. Insieme inventano uno spettacolo con musiche jazz sulla vita quotidiana in un negozio di musica e lo intitolano appunto *Negoziato di musica*. Un successo enorme: e a Šumjackij viene l'idea di farne un film. Aleksandrov accetta, ma invece di fare una semplice versione filmica della commedia come gli veniva proposto, si mette al lavoro con i due autori, Mass e Erdman: ne esce una sceneggiatura interamente nuova, che prima ha il titolo provvisorio di *Commedia jazz* (*Džaz-Komedija*) poi *Il pastore di Abrau-Djurso* (*Pastuch iz Abrau-Djurso*) e infine *L'allegria brigata* (*Veselye rebjata*). Protagonista un pastore con eccezionali doti musicali che dal natio kolchoz in Caucaso arriva a esibirsi, con una banda jazz chiamata appunto "Veselye rebjata", addirittura al Bol'šoj.

La sceneggiatura, sottoposta al controllo del Comitato per le questioni cinematografiche ("Komitet po delam kinematografii") sotto l'egida del GUKF, viene subito attaccata sia per insufficiente rigore ideologico sia per gli aperti richiami agli esempi del cinema borghese americano di Buster Keaton e Charlie Chaplin. Aleksandrov reagisce subito con chiarezza: la commedia sovietica è stata caricata di troppi contenuti, di troppe direttive, ha smesso di divertire, dunque, il primo compito da risolvere è di tornare a far ridere la gente di un riso genuino, semplice, autentico, senza sovrastrutture e insieme di dimostrare che in un'epoca di costruzione del socialismo si può vivere allegramente e coraggiosamente. Non va poi dimenticato che il protagonista è un pastore che diventa direttore d'orchestra e la protagonista una cameriera che diventa cantante. Non è questo un chiaro segno della positiva evoluzione della società socialista?⁸ Fra molte polemiche ma con il solido appoggio di Šumjackij, il film viene messo in lavorazione. Una lavorazione non facile: Aleksandrov,

in pieno accordo con il compositore Dunaevskij, vuol farne un film “tutto” musicale, dunque ogni scena viene costruita su una partitura, precedentemente scritta e provata. Un lavoro molto pesante e del tutto nuovo, sia per il regista sia per gli interpreti. terminate le riprese, si ripresentano le perplessità e le resistenze nate a proposito della sceneggiatura. Bubnov, capo del Commissariato per l'Istruzione, indignato per la vuota leggerezza del film, per l'assenza di rapporto con la realtà sovietica, per l'irrisoluzione della musica classica (Liszt e Chopin mescolati a brani di musica jazz) vuol vietare il film. Šumjackij aggira l'ostacolo, organizza una proiezione per Gor'kij: nella dacia arrivano rappresentanti del vicino *komsomol*, qualche scolaro della scuola del villaggio, alcuni scrittori. Gor'kij è entusiasta: non solo, vuol subito farlo vedere ai membri del Politburo e ottenere il beneplacito di Stalin in persona. La manovra ottiene l'effetto sperato. Nelle sue memorie, Aleksandrov cita la frase con cui Stalin avrebbe concluso la proiezione: “È come se fossi stato un mese in vacanza” (Aleksandrov 1976: 13). Šumjackij coglie l'occasione e prima ancora di presentarlo al pubblico sovietico, decide di inserire il film tra quelli da presentare al II Festival Internazionale di Venezia del 1934. È la prima volta che l'Unione Sovietica affronta l'arena interazionale: al I Festival era assente. A Venezia il film ha un successo travolgente: chiude la rassegna tra plauso incondizionato della critica (i francesi lo definiscono la miglior commedia dell'anno), consensi entusiastici del pubblico e una coppa alla delegazione sovietica per la miglior selezione (insieme al film di Aleksandrov, sono presenti *Groza*, *L'uragano*, di V. Petrov; *Peterburgskaja noč'*, *Notte pietroburghese*, di G. Rošal', *Pyška* di M. Romm, *Ivan* di A. Dovženko, *Tri pesni o Lenine*, *Tre canzoni su Lenin*, di D. Vertov, *Čeljuskin* di A. Šafran). Šumjackij al rientro scrive un trionfalistico resoconto dell'avvenimento (1934), in cui, oltre a sottolineare l'unanime apprezzamento per il cinema sovietico non solo a Venezia, ma anche a Parigi e

a Varsavia, dove il gruppo di film sovietici viene ripresentato, manifesta le sue perplessità su alcuni prodotti del cinema europeo, parlando male di *Extase* di Machatý (con il famoso nudo di Hedy Lamarr, pura pornografia) e malissimo de *L'uomo di Aran* di Flaherty (puro estetismo).

3. *Un linciaggio organizzato*

Fresco degli applausi veneziani, *L'allegra brigata* viene finalmente presentato il 25 dicembre 1934 al pubblico sovietico: naturalmente è un nuovo trionfo. Le sale dove il film è programmato vengono prese d'assalto, gli incassi quasi pareggiano quelli di *Ciapaiev* (che resta però insuperato), le canzoni raggiungono vette di popolarità inusitate, la "Marcia dell'allegra brigata", leitmotiv che apre e chiude il film, viene addirittura intonata (dopo l'Internazionale, ovviamente) dai delegati al Congresso degli stakanovisti nella seduta finale, alla presenza di Ždanov e Vorošilov. Ben altra cosa la reazione della stampa: viene messo in atto un vero e proprio linciaggio del film, riaffiorano con inusitata virulenza le accuse mosse alla sceneggiatura. Aleksej Surkov, in una riunione dell'Unione degli Scrittori, accusa i responsabili del film di "inseguire il divertimento e la risata a tutti i costi [...]. *L'allegra brigata* è frutto di un'indegna ideologia 'da limonata', e un'apoteosi della pura volgarità [...], una presa in giro del pubblico e dell'arte" (Frolov 1976: 30). La *Literaturnaja gazeta* rincara la dose: parla del film come di "un volgare errore", sostiene che è una "barricata di cartone dei difensori della commedia senza idee [...]. Che ci sia una buona canzone va bene, ma quando la buona canzone non riflette l'autentico uomo sovietico che non solo canta ma crea, lotta, vince, va malissimo" (15 marzo 1935: 3). E arriva addirittura ad accusare Aleksandrov e Dunaevskij di plagio (la "Marcia" sarebbe copiata da un motivo messicano già utilizzato dal film americano di Jack Conway *Viva Villa!* dello stesso anno). Alla

fine sulla *Pravda* (8 aprile 1935: 2) prende con autorevolezza la parola Šumjackij e, pur ammettendo alcuni limiti del film (sceneggiatura dispersiva, priva di solida trama, eccesso di *sketches* comici senza legame con il soggetto, lunghezza di alcune sequenze: tutti difetti che verranno, come si vedrà, prontamente corretti nel film successive, *Il Circo*) chiude la polemica a favore di Aleksandrov, che così viene consacrato regista di regime e insignito, non a caso in quello stesso anno, dell' "Ordine della Stella Rossa" (unico civile tra gli insigniti), "per il coraggio e l'audacia con cui ha superato le difficoltà della commedia cinematografica" (Alexandrov 1976: 186). Tre anni dopo anche la star de *L'allegria brigata Ljubov' Orlova* riceverà (ma per il film successivo, *Il Circo*) l' "Ordine della Bandiera rossa del lavoro".

Tutti i torti non li aveva chi accusava il film di fragilità e inconsistenza. La trama, come si è già accennato, è esilissima: un pastore del Caucaso, col pallino della musica, diventa dopo una serie di rocambolesche avventure, direttore di un'orchestra jazz che trionfa al Bol'šoj (!) e star del numero più importante dell'orchestra diventa una servetta con una magnifica voce soprano. Più che sulla trama, il film si regge in realtà su cinque episodi densi di gag irresistibili, retti da un ritmo comico strepitoso. Ma andiamo con ordine. Intanto i titoli di testa: un cartone animato dove compaiono le facce di Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton e subito dopo la scritta "non compaiono in questo film". Poi i nomi dei protagonisti, Leonid Utesov e Ljubov' Orlova, e una misteriosa Mar'ja Ivanovna a cui segue un grande punto interrogativo. Compare subito dopo l'immagine di una mucca: una mucca, infatti, è la protagonista del primo episodio, come vedremo.

Il film si apre poi con la celeberrima "Marcia dell'allegria brigata" ("Marš veselych rebjat"): il pastore Kostja Potechin al suono del suo piffero esce dal *kolchoz* "Limpida fonte", seguito da un gregge composto da capre, maiali, buoi, mucche, con a

capo la veterana e un po' rimbambita Mar'ja Ivanovna. All'appello musicale di Kostja, ogni animale risponde col suo verso: un muggito, un belato, un nitrito. L'allegra brigata procede tra l'entusiasmo di contadini e villeggianti (siamo in un luogo di villeggiatura sulle rive del Mar Nero) e arriva in vista del mare. Ecco il ritornello della "Marcia" (tanto piaciuto agli stakanovisti): "La canzone ci aiuta a costruire e a vivere / Come un amico ci chiama e ci guida / E chi marcia nella vita sulle note di una canzone / Non si perderà mai da nessuna parte".

4. *Cinque episodi*

Primo episodio: una serata con ospiti indesiderati. Scambiato sulla spiaggia, dove è andato a fare il bagno, per il noto direttore d'orchestra Fraschini, Kostja viene invitato dalla bella Elena ad una serata al distinto e borghesissimo pensionato "Cigno nero". Kostja, sedotto da Elena, chiude il gregge nel suo recinto e si reca, ignaro dello scambio, alla serata, dove gli ospiti, tutti in abiti da sera, lo invitano a suonare qualcosa. L'unica cosa che l'ingenuo Kostja sa suonare è la sua marcia: così estrae il piffero e intona le prime note. Il gregge, il cui recinto non è lontano dal pensionato, ode il richiamo, abbatte lo steccato e si dirige in massa, salendo le scale, verso l'elegante pensionato. E mentre gli ospiti ascoltano estasiati Kostja che suona la sua marcia nel salotto, Mar'ja Ivanovna e l'intero gregge irrompono nella sala da pranzo e divorano le prelibate pietanze, distruggendo e calpestando porcellane e cristalli. Invano la servetta Anjuta cerca di arrestare l'invasione: ormai i fedeli compari di Kostja sono dappertutto, chi adagiato in un grande piatto di portata (un porcellino, scambiato poi da un ospite per un arrosto bello e pronto), chi sdraiato nel letto della madre di Elena (la mucca Mar'ja Ivanovna) e via. L'episodio si conclude con una forsennata serie di gag, di 'incontri' tra la distinta clientela sbalordita del "Cigno nero" e l'allegra brigata di Kostja, tra urla, svenimenti, orrore, disperazione.

Secondo episodio: la serata al *Music-hall*. Passa un mese e Kostja (senza una vera ragione, i nessi del film, come si è detto, sono molto aleatori) si trova a gironzolare per Mosca e capita di fronte all'illuminatissimo ingresso del *Music-hall*. Scambiato per un facchino, gli viene messo in mano un cesto di fiori destinato a decorare il palcoscenico durante l'esibizione, in programma quella sera, del celebre direttore Frascini, già noto allo spettatore. Il concerto sta per cominciare, il direttore è in ritardo: per una serie di equivoci, accidenti, scambi di persona, inseguimenti, Kostja si trova, in frac, al posto del direttore, con tutti i riflettori puntati su di lui. Stordito, vede in un palco la bella Elena e cerca di attirare la sua attenzione: comincia a gesticolare in modo scomposto, ma l'orchestra, che lo prende per il vero direttore, obbedisce ai suoi comandi e attacca con grande sentimento un brano di Liszt. Alla fine, il successo è strepitoso: ma intanto arriva il vero Frascini e riprendono equivoci e inseguimenti. L'episodio si conclude con la fuga di Kostja insieme ai componenti di una banda di jazz, chiamata "allegra brigata", che lo accolgono come loro direttore.

Terzo episodio: la prova d'orchestra che finisce in rissa. È un brano d'antologia, uno degli episodi più famosi, più celebrati. L' "allegra brigata" comincia una prova nella camera di uno degli orchestrali. Tra loro nasce una discussione sul ritmo da seguire in un certo brano, dalle urla si passa agli insulti, dagli insulti alle botte. Ognuno prende il proprio strumento e lo usa come corpo contundente: così si ottiene una doppia partitura, quella "esterna" che scandisce il match tra gli orchestrali e quella "interna" che intonano gli strumenti prima di essere distrutti, ognuno con il proprio ultimo lamento. Interrotta la rissa dal capocaseggiato (una sorta di generale in gonnella), l'orchestra viene espulsa.

Quarto episodio: il funerale. Per poter continuare la prova, l'orchestra si mette al seguito di un funerale e improvvisa per

strada l'accompagnamento musicale: quando il poliziotto li controlla, gli orchestrali suonano la marcia funebre di Chopin, appena quello volta lo sguardo, si scatenano in numeri allegrissimi, con Kostja alla direzione che scandisce l'esibizione con passi di danza. In realtà l'"allegra brigata" è attesa al Bol'soj dove deve esibirsi in una serata per dilettanti. Li coglie un acquazzone, si pigiano tutti sulla carrozza del servizio funebre al termine della cerimonia e per poche copeche si fanno portare al Bol'soj. Durante il percorso incontrano la servetta Anjuta, cacciata dalla padrona di casa perché ha una voce più bella e sicura della figlia Elena (che vorrebbe diventare soprano e fa vocalizzi stonaticissimi, mentre Anjuta azzecca sempre la nota giusta) e la caricano insieme a loro. Arrivati al Bol'soj, tutti scendono in fretta per non pagare, così il vetturino afferra Anjuta, l'ultima a scendere, e la trattiene in ostaggio.

Quinto episodio: la serata al Bol'soj. Bagnati fradici, con gli strumenti pieni d'acqua, gli orchestrali, già in ritardo, vengono immediatamente mandati in scena. Ma al primo accordo, è un diluvio: qualsiasi nota cerchino di emettere, ottengono solo schizzi, getti, spruzzi. Pronta a tutto pur di non rinunciare all'esibizione, l'"allegra brigata" improvvisa un concerto di strumenti "a fiato": ognuno imita con la voce uno strumento, sempre sotto la guida dell'imperterrito Kostja. Intanto Anjuta viene rilasciata dal vetturino (anzi dai vetturini, perché uno si è infilato nella cassa del morto a smaltire una sbronza) e si presenta in palcoscenico, con addosso una coperta da cavallo e un lampione della carrozza in mano. Invitata a unirsi all'orchestra, si mette a cantare, improvvisa un numero di danza, diventa infine la vera attrazione della serata; l'orchestra, recuperati gli strumenti, riprende a suonare e con Anjuta in testa, seguita dall'intero coro e corpo di ballo del Bol'soj, intona a pieno volume la "Marcia" che aveva aperto il film, questa volta in versione sinfonica e in un finale travolgente e trionfale.

5. Correzione di rotta

Concludendo, *L'allegra brigata*, con la sua sgangherata comicità, è un film riuscito. Riuscito ma, per l'Unione Sovietica del 1934, pericoloso: troppa improvvisazione, troppa anarchia, troppo spazio al disordine, troppa scanzonata irrisione di norme e convenzioni. Il genere commedia musicale funziona, far ridere è ottima cosa, ma va rispettato il codice ideologico ormai imposto in tutte le arti. Possiamo dunque affermare che *L'allegra brigata* apre un genere e, in certo senso, subito lo chiude. La commedia musicale allegramente libera e senza senso non può aver posto in un sistema di rigido controllo ideologico di tipo totalitario. Rinascerà o meglio continuerà a esistere come commedia musicale, appunto, "ideologica", un nuovo genere, con musiche, testi, gag rigorosamente subordinati a contenuti propagandistici, di volta in volta approvati e sanzionati da commissioni e da burocrati. E così, con questa indispensabile correzione di rotta, Aleksandrov gira la sua seconda commedia musicale, *Il Circo* (*Cirk*) del 1936⁹, che ovviamente non susciterà alcuna polemica, anzi avrà il pieno consenso della critica più o meno allineata (del tutto indipendente nel 1936 era impensabile). Le analogie con *L'allegra brigata* sono molte: anche qui pieno sostegno di Šumjackij, quindi buona copertura politica, anche qui un testo teatrale di successo, *Sotto il tendone del circo* (*Pod kupolom cirka*), firmato da una coppia di letterati molto famosa, Il'ja Il'f e Evgenij Petrov. Al lavoro di sceneggiatura si unisce il fratello di Petrov, Valentin Kataev: ma fin dalle prime battute gli autori della commedia mal tollerano il pesante intervento di Aleksandrov (leggi Šumjackij), che richiede continue modifiche di marchio ideologico (la protagonista da tedesca diventa americana, la parata del primo maggio deve chiudere il film) e una insistente deviazione verso il melodramma, estraneo al testo originale. Dopa qualche mese Il'f e Petrov danno le dimissioni da sceneggiatori e partono per l'America (da questa

loro esperienza nascerà l'ultima loro opera in collaborazione, *L'America a un piano, Odnoetažnaja Amerika*). Aleksandrov chiama allora un altro letterato, Isaak Babel', a sistemare i dialoghi di un lavoro che porta ormai solo la sua firma (Babel', arrestato nel 1940, sparirà dai titoli di testa): ultimata la sceneggiatura, approvata a pieni voti dagli organi appositi, le riprese possono cominciare. È il 1935.

Per rendersi conto della già accennata correzione di rotta che subisce il musical staliniano dopo la realizzazione de *Il Circo* – cui seguiranno di Aleksandrov *Volga-Volga* del 1938 e *Il cammino radioso (Svetlyj put')* del 1940 e poi tutti i film “rurali” di Ivan Pyr'ev – basta evidenziare i temi portanti del film: conflitto comunismo / capitalismo e superiorità del primo sul secondo (non va dimenticato che dal 1933 Hitler è al potere e nel 1935-36 Mussolini muove alla conquista dell'Impero con la sua guerra d'Africa), piena democrazia raggiunta dall'Unione Sovietica (la Costituzione staliniana viene emanata proprio al termine della lavorazione del film, nel 1936) di fronte all'intolleranza e al trionfante razzismo dei paesi capitalisti, esaltazione dell'Unione Sovietica come asilo dei perseguitati, superiorità dell'Unione Sovietica nelle invenzioni e nella tecnica, ottimismo e serenità nell'affrontare il futuro. Un'analisi del film ci porta a una prima conclusione: qui c'è una storia ben strutturata, dei personaggi a tutto tondo, dei numeri musicali solidamente collegati alla storia, nessuna improvvisazione, nessuna incongruenza narrativa.

6. Un circo ideologico

Nei titoli di testa, una trovata: su un muro campeggia il manifesto de *L'allegria brigata*, un attacchino gli incolla sopra quello de *Il Circo*. Dunque, una prima strizzata d'occhio allo spettatore: tra i due film una continuità esiste.

Primo episodio: fuga dall'America razzista. In una cittadina americana di provincia, Marion Dixon, nota star circense, fugge

inseguita da una folla inferocita (gli inseguitori americani sono tutti brutti, grassi, urlanti): stringe tra le braccia un neonato, frutto di una relazione con un uomo di colore. Riesce a salire sull'ultimo vagone di un treno già in movimento: entra in uno scompartimento e si abbatte affranta sul sedile. Di fianco a lei siede un impresario tedesco, certo Kneischitz (torvo, bruno, capelli imbrillantinati, baffetti), che subito la scrittura per una tournée in Unione Sovietica. Il numero di Marion è "Volo sulla luna": sparata da un cannone, raggiunge un trapezio a forma di mezza luna dove canta un motivo orecchiabile ("Mary crede nei miracoli! Mary vola su nei cieli!"). Per sottolineare l'appartenenza di Marion al mondo borghese bigotto, il regista le fa fare il segno della croce prima di iniziare il numero; e nella scatola del trucco in cui si specchia prima di comparire nell'arena c'è un vistoso crocefisso. Il numero ha un successo enorme: e il direttore del circo dove Marion si esibisce propone a un trapezista appena congedato dal servizio militare (le divise sono sempre bene accette), il bel Martynov, biondo e aitante, di inventare un numero ancora più spettacolare, "Volo nella stratosfera". Il numero viene lanciato con la frase: "Record mondiale degli artisti sovietici, ultima meraviglia della tecnica circense!". Per un equivoco, la valigia di Martynov finisce nel camerino di Marion: aprendola per sbaglio la donna vede la foto del baldo trapezista e subito se ne innamora. L'amore viene rafforzato da una visita di lui all'albergo di lei (magnifico, con vista sulla piazza Rossa: in realtà si tratta dell'albergo Moskva, che nel 1936 non era ancora terminato, ma veniva considerata il più lussuoso e esclusivo della capitale). Al pianoforte egli intona la "Canzone della Patria", ("Vasta è la mia terra natia"), nuovo indovinatissimo frutto della coppia, già ampiamente rodato ne *L'allegria brigata*, Lebedev-Kumač (paroliere) e Dunaevskij (compositore), motivo immediatamente popolarissimo, che diventa poco dopo sigla di Radio Mosca e carillon delle torri del Cremlino.

Il testo è un inno alla magnifica terra russa: “Vasta è la mia terra natia / Ricca di boschi, campi, fiumi! / Non conosco altro paese / In cui l’uomo respiri con tanta libertà”. Il testo della canzone continua riassumendo alcuni dei temi ispiratori del film: superiorità dell’Unione Sovietica dove regna pace, serenità, allegria, ma dove si è pronti a reagire a qualsiasi minaccia: “Sul paese soffia un vento primaverile / Di giorno in giorno vivere diventa più gioioso / E nessuno al mondo è capace / Di ridere e amare meglio di noi! / Ma severi aggroteremo le ciglia / Se un nemico intenderà distruggerci / Amiamo la Patria come una sposa / La difendiamo come una dolce madre!”. La canzone viene, seduta stante, intonata con forte accento inglese da Marion, occhi negli occhi con Martynov, tra uno sventolare di seriche tende e un luccicare di stelle sulle torri del Cremlino. Sullo sfondo il pianto di un bimbo: ah!, Marion nasconde al nuovo amore il suo peccato e aumenta il volume del canto. Ma ormai la trasformazione è avvenuta: Marion non è più una star borghese frivola e vanitosa, ha capito di trovarsi in un paese dove raggiungerà la felicità più completa. È a Kneischitz che, in una violenta scenata di gelosia, le rinfaccia gioielli e *toilettes* comprati per lei, Marion risponde: “La Marion per cui li hai comprati non esiste più”. Kneischitz mette in atto tutta la sua bieca perfidia borghese (è un nazista da manuale, con qualche tratto somatico – pettinatura, baffetti – vagamente hitleriano) cerca di intralciare la storia di Marion e Martynov, sottrae lettere d’amore destinate a Martynov, fa aumentare di peso con caloriche torte Rajka, figlia del direttore del circo e partner di Martynov (che infatti, nella prova del nuovo numero, cade e si ferisce) ecc. Finalmente c’è la “prima” del “Volo nella stratosfera”: Rajka volutamente ritarda in modo da permettere a Marion di sostituirla e di coronare il sogno d’amore anche professionalmente. “Volo nella stratosfera” è un numero coreograficamente sontuoso, di una spettacolarità di cui Aleksandrov è certamente debitore a Berkeley:

lanciata da un cannone verso la stratosfera, Marion viene raggiunta da Martynov, catapultato verso l'alto. Poi scende con un paracadute su una piattaforma girevole. La tela del paracadute copre la piattaforma: quando viene sollevata, scopre una piramide di cerchi concentrici di ballerine che si muovono in perfetta sincronia agitando fiaccole, mentre da una scala coi gradini illuminati scende Marion accompagnata da Martynov.

Nel numero trionfalmente hollywoodiano irrompe però l'ideologia, la lotta al razzismo: il perfido Kneischitz interrompe la coreografia, trascina il bimbo nero ai piedi della piramide tra lo stupore delle ballerine, grida: "Questo è suo figlio! Una donna così non ha posto in una società civile!". Non l'avesse mai detto: il bimbo gli viene sottratto dal pubblico che intona una dolce ninna-nanna, passandoselo di mano in mano. Non basta il rifiuto del razzismo, ci si aggiunge la difesa delle minoranze: a passarselo e a intonare la ninna-nanna ciascuno nella propria lingua è prima una *njanja* russa doc, poi un ucraino, un tataro, un uzbeko, un georgiano, un ebreo (il grande attore Michoels in un cameo di pochi secondi) e infine un nero. Ecco il testo della ninna-nanna: "Arriva il sonno sul tuo capo / Forte forte arriva il sonno / Cento strade, cento vie / Sono aperte davanti a te / Dormi, mio tesoro / Tu sei ricco, ricco / Tutto è tuo, tutto, tutto! / Le albe e i tramonti...". E il direttore del circo commenta: "Nel nostro paese amiamo tutti i bimbi, perciò fatene tanti, neri, bianchi, gialli, tutti quelli che volete, anche azzurri o rosa!". L'apoteosi propagandistica si raggiunge nel finale. Dunque, tutto è risolto, dunque la felicità è possibile per chiunque in Unione Sovietica, Martynov abbraccia Marion (e subito diventa Mascia, diminutivo di Mar'ja) che bacia il figlioletto e tutti intonano la "Canzone della Patria". Poi dissolvenza: parata del primo maggio sulla piazza Rossa, sventolare di bandiere, marcia militare, drappelli di ginnasti e scolari, si intravedono le effigi di Marx, Lenin, Stalin. Marion, Martynov, Rajka, continuando a

cantare la “Canzone della Patria”, si uniscono alla marcia, tutti vestiti di bianco, tra un tripudio di stendardi. Rajka chiede a Marion-Mascia: “Ora capisci?”, lei risponde estasiata: “Sì, ora capisco!” (alla domanda rivolta da Rajka a metà film: “Capisci che in Unione Sovietica tutto è possibile?”, Marion aveva risposto: “Non capisco”).

7. *Tutti eroi, appassionatamente*

C'è poco da aggiungere. Questo è lo schema delle commedie musicali tra il 1936 (data del *Circo*: come ho spiegato, non userei il 1934, data dell'anomala *Allegra brigata*) e i primi anni Cinquanta, con un'accentuazione crescente del lato propagandistico e ideologico (andrebbe analizzato, per capire che eccessi si siano potuti raggiungere, il quarto film della coppia Aleksandro-Orlova, *Il cammino luminoso*, cammino della protagonista da semplice operaia a eroe del lavoro, con finale stretta di mano di uno Stalin invisibile ma dipinto sulla radiosa espressione della premiata). La definizione di cinema totalitario (e in questo senso di commedia musicale totalitaria) credo non sia fuori luogo. Oggi, quelle commedie musicali, tranne *L'allegra brigata*, sono tutte intollerabili se se ne analizza il contenuto, se si guardano come prodotti del mito staliniano di un'Unione Sovietica come migliore dei mondi possibili, dove “vivere è diventato più bello, vivere è diventato più allegro”. Intollerabili perché coincidono con lo scatenarsi del terrore in tutta la sua efferatezza (un mese prima della “prima” de *L'allegra brigata* c'è l'assassinio di Kirov), con i grandi processi contro i “sabotatori trockisti”, con gli arresti di massa, con i milioni di deportati nei lager siberiani. Va tuttavia sottolineato un elemento importante: la grande professionalità della confezione. Le musiche e i testi delle canzoni (nel caso di Aleksandrov sempre firmate dalla coppia Lebedev-Kumač-Dunaevskij) sono orecchiabili, piacevolissime, un misto tra operetta viennese, melodia popolare, marcia militare

con qualche moderata inflessione sentimentale e qualche sdolcinata pretesa letteraria; gli interpreti sono di ottimo livello, a partire dalla Orlova (protagonista di tutti i film di Aleksandrov, nonché sua moglie nella vita), che resta una delle pochissime vere dive del periodo prebellico (presenza, voce, danza, look platinato), con una popolarità paragonabile solo a certi modelli occidentali (Marlene Dietrich o Judy Garland); alcune gag sono davvero riuscite (nel *Circo* quella dove il fidanzato di Rajka, per una serie di equivoci, resta imprigionato nella gabbia dei leoni, riesce a tenerli a bada e a farli fuggire sventolando davanti ai loro poco amichevoli musci un mazzo di fiori, poi, appena liberato, sviene di fronte a un cagnolino che gli abbaia contro, o i numeri del circo con le biciclette); alcuni numeri coreografici sono spettacolari (ma sono più inediti, rispetto ai modelli americani, quelli 'rurali' e kolchosiani di Pyr'ev); soprattutto dietro la macchina da presa c'è Aleksandrov che, nonostante tutto, è cresciuto alla scuola di Ejzenštejn.

NOTE

¹ Molti interventi vennero pubblicati in tre numeri consecutivi di *Iskusstvo Kino* (1990) 1: 111-120, 2: 109-117, 3: 100-112.

² Taylor, Spring 1993; Egorova 1997.

³ In un editoriale non firmato, intitolato non a caso "O samom glavnom" ("La cosa più importante") Sovetskoe kino dichiara che "la cosa più importante, l'elemento decisivo del nostro lavoro è la sceneggiatura. Dalla sceneggiatura dipende tutto: la qualità ideologica, la correttezza politica, la validità artistica" (Sovetskoe kino 1933, 5-6: 1-3).

⁴ Molto materiale sull'involuzione totalitaria del cinema sovietico negli anni Trenta si trova nel volume collettivo Mamatova 1995.

⁵ Sull'appropriazione del riso da parte del potere staliniano vedi i capitoli V e VI in Piretto 2001.

⁶ Le notizie sull'incontro sono riportate da Kušnirov 1993: 96-97.

⁷ Notizie su Utesov e in generale sul jazz in URSS si trovano in Starr 1994: 144-156, oltre che nei ricordi dello stesso Utesov 1939, 1961.

⁸ Dichiarazioni rilasciate a Komsomol'skaja Pravda, 17 agosto 1933: 3.

⁹ *All' Circo* sono state dedicate alcune interessanti analisi: K. Dobrotvorskaja 1992: 25-37; M. Ratchford 1993: 83-93; Taylor 1996: 601-620.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Aleksandrov, Grigorij (1976), *Epocha i kino* [L'epoca e il cinema], Moskva, Izd. Političeskoj Literatury.

Buttafava, Giovanni (2000), *Il cinema russo e sovietico*, Venezia, Marsilio.

Dobrotvorskaja, Karina (1992), "Cirk Aleksandrova", *Iskusstvo Kino*, 11: 25-37.

Egorova, Tatiana (1997), *Soviet Film Music. A Historical Survey*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997.

Frolov, Ivan (1976), *Grigorij Aleksandrov*, Moskva, Iskusstvo.

Iskusstvo Kino (1990), 1: 111-120; 2: 109-117; 3: 100-112.

Komsomol'skaja Pravda (1933), 17 agosto.

Kušnirov, Mark (1993), *Svetlyj put' ili Carli i Spenser* [Il cammino luminoso o Charlie e Spenser], Moskva,

Literaturnaja gazeta (1935), 15 marzo.

Mamatova, Lilija, ed. (1995), *Kino: politika i ljudi: (30-e gody)* [Cinema: la politica e la gente (anni Trenta)], Moskva, Materik.

Piretto, Gian Piero (2001), *Il radioso avvenire*, Torino, Einaudi.

Pravda, 1935, 8 aprile.

Ratchford, Moira (1993), "Circus of 1936: Ideology and Entertainment under the Big Top", *Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash*, ed. Andrew Horton, Cambridge, University Press: 83-93.

S.N., (1933), "O samom glavnom", *Sovetskoe kino*, 5/6: 1-3.

- Spring, Derek, Taylor, Richard, eds. (1993), *Stalinism and Soviet Cinema*, London and New York, Routledge.
- Starr, Stephen Frederick (1994), *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union*, New York, Limelight Editions.
- Šumjackij, Boris (1933), "Tvorčeskie voprosy templana" [*Questioni creative di pianificazione tematica*], *Sovetskoe kino*, 12.
- Šumjackij, Boris (1934), *Sovetskij fil'm na meždunarodnom kinofestivale* [*Il film sovietico al festival internazionale*], Moskva, Kinofotoizdat.
- Taylor, Richard (1996), "The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorii Aleksandrov's *The Circus*", *The Slavonic and East European Review*, 4, 74: 601-620.
- Utesov, Leonid (1939), *Zapiski aktera* [*Appunti di un attore*], Moskva, Iskusstvo.
- Utesov, Leonid (1961), *S pesnej po žizni* [*Con la canzone nella vita*], ed. Ju. Dmitriev, Moskva, Iskusstvo.

SCENARI

a cura di

Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

GIUSEPPE GATTI

*Plenitudine visuale: note di cultura visuale
nel congegno “salva progressi” di Rick & Morty*

1. *Introduzione alla plenitudine digitale*

A quasi venti anni di distanza dal seminale *Remediation* (1999), Jay David Bolter ha firmato *Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media* (2019). In questo ultimo lavoro l'autore del Georgia Institute of Technology, grecista di formazione specializzato in Computer Science, affronta la cultura mediale contemporanea con un approccio teorico trasversale dal taglio divulgativo. La scelta sembra cucita sul concetto principale del libro, la “plenitudine digitale”, una condizione mediale caratterizzata da un universo talmente vario, vasto e volatile di prodotti e pratiche da non renderne possibile una visione d'insieme. “La plenitudine accoglie, anzi inghiotte, le forze contraddittorie della cultura alta e di quella popolare, i vecchi e i nuovi media, le idee politiche conservatrici e quelle radicali”, scrive l'autore (Bolter, ed. 2020: 36). Anziché implodere in un unico *metamedium*, come immaginato da alcuni teorici del web 2.0, l'autore rileva altresì un “eccesso mediale” irriducibile al dominio della tecnologia digitale, che si

rende complesso non solo nei sistemi di produzione ma soprattutto “in rapporto alla capacità umana di accedervi e assimilarlo” (36). Secondo Bolter, mentre le così dette Big Tech nell’ultimo ventennio hanno intrapreso un incalcolabile processo di digitalizzazione del reale – pensiamo, solo nel campo visuale, al quotidiano *interplay* di interfacce Google come YouTube, Chrome, Maps, e Books – il sistema dei “vecchi media” analogici continua a raccogliere milioni di fruitori: spettatori cine-televisivi e teatrali, lettori e radioascoltatori, sembrano sopravvivere a quella “rimediazione aggressiva” teorizzata in tempi non sospetti proprio da Bolter insieme al collega Richard Grusin (ed. 2003: 74-75).

L’origine di questa tendenza anti-convergente è ricondotta da Bolter alla dissoluzione delle élite culturali istanziata nel secondo dopoguerra, i cui frammenti si sarebbero innervati all’interno della cultura pop creando così una molteplicità di “comunità di gusto” prive di un centro culturale comune.

Per orientarsi all’interno di questa condizione di centri medialità “privi di centro”, Bolter individua quattro grandi dicotomie: (a) *Catarsi/Flusso*, per descrivere due estetiche e possibili risposte emotive nei confronti dell’esperienza mediata; (b) *Originalità/Remix*, per indicare i principi espressivi che si contrappongono nell’intrattenimento e nell’arte; (c) *Spontaneità/Proceduralità*, riferendosi alle dinamiche di assimilazione e fuga dai processi digitali nei comportamenti individuali e sociali; e infine (d) *Storia/Simulazione*, per contrapporre una lettura politica della vita contemporanea di stampo “storicista” a una presentificata o “simulazionale”.

Anziché binarizzare, Bolter traccia i “binari” entro cui analizzare la gamma di prassi ed esperienze, etiche ed estetiche, *device* e dispositivi, approcci e idee presenti nello scenario mediale contemporaneo. Nel corso dei capitoli l’autore affronta

così numerosi casi e ambiti di studio, suggerendo come la plenitudine tenda a ibridare le dicotomie medialità anziché contrapporle¹. Un particolare videogame, ricorda Bolter, può incorporare forti dosi di narrazione e viceversa un film narrativo come *Edge of Tomorrow* (*Edge of Tomorrow – Senza domani*, Liman 2014) può fondarsi sulla logica ricorsiva del videogioco.

Nell'ambito della cultura visuale, rielaborando il concetto baudriano/foucaultiano di dispositivo, dicotomie simili a quelle di Bolter (in particolare il binomio catarsi/flusso) sono state impiegate proprio per concettualizzare e storicizzare le forme di "disposizione" alla *viewership* mediale. Studiare l'esperienza spettatoriale distinguendo fra dispositivi di visione narrativa e espositivo/attrazionale (Gunning 1986; Balsom 2013), cartesiana e incarnata (Crary, ed. 2013; Grodal, ed. 2014), trasparente e opaca (Bolter, Grusin, ed. 2003), oculocentrica e aptica (Jay 1994; Bruno, ed. 2006) – solo per citare alcune fra le più importanti – ha dotato gli studiosi di un efficace concetto euristico che ancora oggi viene riscoperto per rilanciare approcci multidisciplinari alla mediazione visuale (Pinotti, Somaini 2016; Eugeni 2017). Come ho proposto altrove (Gatti 2015) una feconda strada teorica può essere intrapresa richiamando la nozione di "tecnologie del sé" sviluppata dal tardo Foucault. Con questa nozione, l'autore francese voleva porre attenzione sugli aspetti bioculturali di quei dispositivi che "permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – pensieri, comportamenti, modi d'essere – e trasformare sé stessi" (Foucault, ed. 1992: 13). In sintesi, Foucault suggeriva che l'esperienza del sé presupponesse una relazione di potere fra apparati tecnologici (diari, lettere e altre tecniche di esternalizzazione del sé), discorsivi (come l'esame medico, la confessione cristiana o altri istituti disciplinari) e "mentali" (come esercizi di simulazione etica o mnemotecnica e il linguaggio stesso).

Non solo quindi i media a base ottica (dalla camera oscura alle immagini in movimento) e le macchine virtuali (teorizzate dal movimento cibernetico e rielaborate nel campo informatico) hanno offerto modelli e metafore per concettualizzare la mente umana (Kittler 2009; Dupuy 2009), ma nel corso della storia si sono resi protagonisti della solleticazione di stati di coscienza “altri” tramite una sofisticata direzione dello sguardo, dell’attenzione e del senso di presenza degli utenti (Gatti 2019).

1.1 Rick & Morty: un caso di plenitudine visuale

L’ipotesi che sottoporro a verifica in questo saggio è che alcuni prodotti della plenitudine digitale possano far leva sulla sensibilità e la consapevolezza dello spettatore mediale per promuovere narrazioni critiche e auto-riflessive sulle tensioni discorsive erogate dalle procedure mediali. In particolare, navigando lungo i binari epistemologici individuati da Bolter, e adoperando gli strumenti dei *software* e *visual studies*, il saggio intende fornire un contributo al dibattito teorico sul sistema di produzione e disposizione delle immagini digitali che è definibile come “plenitudine visuale”.

Per verificare l’ipotesi, prenderò in esame un “media immaginario” presentato nella popolare serie animata *Rick & Morty* (Adult Swim 2015-). Studiare i media immaginari, infatti, ci consente di inibire il determinismo mediale e rintracciarne le genealogie discorsive (Kluitenberg 2006; 2011). Inoltre, se gli odierni dispositivi visuali sono assimilabili a veri e propri “algoritmi” fondati sulla “distribuzione e ridistribuzione congiunta di luce, informazioni e lavoro” (Eugeni 2021: 14), allora indagarli sotto la lente dei *software studies* ci permetterà di cogliere i nessi fra i processi grafici e politici, informatici ed economici, operativi e performativi che operano nella plenitudine, in una prospettiva ispirata alla teoria dei media tedesca (Parikka, ed. 2019: 112-13).

Prenderò così in esame la puntata di *Rick & Morty* intitolata *The Vat of Acid Episode* (*L'episodio della vasca d'acido*, 2020). In questa storia, premiata con l'Emmy per il miglior episodio d'animazione del 2020, Rick costruisce al nipote Morty un telecomando che gli permette di salvare e ricaricare istanti della propria vita reale. Premendo il tasto rosso il congegno consente di salvare un *check-point* nell'esistenza dell'utilizzatore e, pigiando quello blu, di ripristinarlo in caso di scelte sbagliate, proprio come avviene nei videogiochi. Grazie ai mezzi propri del linguaggio audiovisivo, l'episodio racconta così la vita "ludicizzata" di Morty, in grado di resettare le conseguenze delle proprie azioni con un semplice click o di realizzare malefatte e fantasie nascoste rimanendo impunito. Ma, come vedremo, il *device* interpella il personaggio (e in certa misura anche lo spettatore) circa le complesse relazioni di potere che intercorrono fra dispositivi di visione e disposizioni *alla* visione nell'epoca dell'eccesso mediale.

2. *Catarsi/Flusso*

Nella plenitudine digitale la catarsi è un modo di raccontare storie che enfatizza il ruolo di un personaggio nel condurre un conflitto. Quando il conflitto giunge a una risoluzione, grazie ad esso gli utenti possono vivere un rilascio emotivo (Bolter, ed. 2020: 162, 176). Si tratta di un dispositivo che, secondo l'autore, caratterizza le varie "Età dell'oro" del cinema hollywoodiano e della televisione, del romanzo vittoriano e del melodramma ottocentesco, ricalcando i principi del così detto "teatro aristotelico" da cui proviene il termine *katharsis*. All'opposto, vi è il "piacere di perdersi" nel flusso: un modello dell'esperienza che tende a differire il finale catartico, stimolando approcci "passivi" (come scorrere i *feed* dei social media) o "intensivi" (come giocare a un videogioco soprattutto in prima persona) e dove, in entrambi i casi, l'utente è assorbito dal fluire di azioni

automatizzate e ricorsive di cui è sia produttore sia consumatore (Bolter, ed. 2020: 180-89). “Da metà Ottocento”, sottolinea Bolter, “la cultura mediale ha insegnato a sé stessa come suscitare la catarsi in letteratura, nel teatro, nel cinema e nella televisione, e oggi le stesse tecniche vengono applicate ai videogiochi” (175).

L'episodio della vasca d'acido esemplifica un'esperienza mediale radicalmente contesa fra catarsi e flusso, e lo fa tramite una narrazione audiovisiva che gioca sulla modulazione delle medesime dicotomie.

Difatti, per raccontare l'esperienza di Morty, la regia si serve di un *montage* privo di dialoghi della durata di circa quattro minuti dove il protagonista sperimenta le possibilità offerte dal nuovo dispositivo accompagnato in sottofondo dalle note sibilline di *It's in the Way That You Use It* di Eric Clapton. Con la cinica ironia tipica delle serie animate per adulti, gran parte delle scene ci mostrano due o tre azioni ricorsive compiute dal ragazzo, mentre altre ci raccontano un singolo esito (di cui presupponiamo la futura cancellazione).

La sequenza sembra così costruita per allinearsi alla vita “gamificata” di Morty, il quale fa leva sulla diramazione narrativa per presagire e verificare l'esito delle proprie azioni e progredire così nel “gioco” della vita reale. Potendo fallire e “fallire meglio”, l'adolescente riesce a saltare un tombino, ordinare il piatto migliore del menù di un ristorante di lusso e assaggiare gratuitamente tutti i gusti di una gelateria. Ma, come si diceva, Morty usa il congegno anche per realizzare desideri proibiti come ribaltare un anziano dalla carrozzella, entrare nello spogliatoio femminile, investire dei passanti con l'automobile e, anticipando la svolta auto-nichilista del finale, istigare una pattuglia di poliziotti a crivellarlo di colpi. Ben presto, infatti, il *feedback loop* di salvataggi e ricariche si innerva così rigidamente nella mente di Morty che il ragazzo utilizza il congegno

per salvare i progressi di una partita alla console (di per sé, già dotata della medesima funzione) o per ritentare di mangiare al volo una patatina al formaggio (nonostante ne abbia a disposizione un intero barattolo) (FIG. 1).



FIG. 1 – Morty ritenta di mangiare al volo una patatina dopo essersi appena “ricaricato”.

Ma quando pensiamo che il *montage* a loop stia volgendo a conclusione per passare magari a una scena narrativa più canonica, all’ingresso di una caffetteria Morty incontra una ragazza con la quale inizia a conversare amabilmente. La canzone di Clapton sfuma in un motivetto anonimo e “ispirante”, accompagnando la virata catartica della vita di Morty e della narrazione stessa. Il montaggio, infatti, pur rimanendo ellittico e privo di dialoghi, ci racconta adesso il progredire della relazione amorosa fra Morty e la ragazza. Vediamo i due uscire insieme, scambiarsi messaggi, fare conoscenza delle rispettive famiglie, entrare in crisi, lasciarsi e poi riconciliarsi affettuosamente: all’avanzare della catarsi amorosa, corrisponde

la riduzione del ricorso all'esperienza di flusso sia da parte di Morty (che smette di usare il *device*) sia della regia (che interrompe i loop visuali). Prima di partire per un viaggio di coppia, tuttavia, vediamo Morty infilare nello zaino il congegno. Segue una scena in cui i due innamorati precipitano con l'aereo fra le montagne innevate e sono chiamati ad affrontare una drammatica esperienza di sopravvivenza che sposta il registro narrativo dalla commedia al *survival*. Sebbene sia tentato di usare il congegno per salvarsi la pelle e tornare all'istante prima dell'incontro con la ragazza, un flashback dei momenti irripetibili della loro relazione convince Morty a rischiare la vita in un disperato viaggio in solitaria che contribuirà alla salvezza del gruppo (e della sua storia d'amore).

Dopo una risoluzione altamente catartica (dove i due innamorati letteralmente si commuovono una volta ricongiunti in ospedale), ne segue una altrettanto disturbante: durante la festa per il ritorno a casa del figlio, il padre di Morty scambia accidentalmente il telecomando del televisore con il dispositivo salva progressi e – con un semplice click! – riporta la vita di Morty all'istante prima del fatidico incontro, cancellando tutte le esperienze “catartiche” pregresse. A questo punto Morty, che è l'unico a conservarne il ricordo, tenta di raccontare la loro storia d'amore all'ignara ex-ragazza che, scambiandolo per uno squilibrato, lo colpisce con dello spray al peperoncino e scappa. Cadendo a terra Morty aziona il pulsante di salvataggio e da quel momento in poi sarà definitivamente “bloccato” nell'istante, doppiamente doloroso, in cui la ragazza lo ferisce agli occhi e al cuore, impedendogli così di poter rigiocare la sua storia d'amore.

Grazie a questa scena, lo spettatore può confrontarsi col paradosso dell'esperienza mediale negli ambienti di visione digitale: pratiche *affettivamente* consolatorie e vincolanti, perché programmate sulla ricorsività del flusso di immagini, ma che

a lungo andare (o per intervento contingente) possono rivelare eccessi di catarsi ad alta intensità. La farsa del “salva progressi”, introdotta come scena di *divertissement* postmoderno, si trasforma infatti in tragedia sicché, ora che anche lo spettatore si è allineato con la storia di Morty, non può più tornare *emotivamente* indietro.

L'esito della scena sembra tematizzare così l'endemica tensione che intercorre fra dispositivi mediali e disposizioni biologiche. Se è infatti vero che, da una prospettiva cognitivista, le visioni mediate dalla tecnologia possono certamente retroagire sulle forme di organizzazione percettiva e mentale (Parisi 2018), la scena fa leva sulle comuni predisposizioni del personaggio a riconoscere intenzioni, emozioni e instaurare sistemi di alleanza affettiva con entità e forme di mediazione dell'esperienza, anche quando queste si fanno complesse e governate da logiche non prettamente umane (Carocci 2018)².

3. Originalità/Remix

La seconda dicotomia affrontata da Bolter è quella che contrappone prassi ed estetiche fondate sull'originalità dei contenuti per scopi eminentemente artistici di ispirazione modernista, a forme, oggi certamente più diffuse, di ibridazione dei contenuti non originali che ne contestano autonomia e gerarchia mediale (ed. 2020: 213-39). Se “remix vuol dire giocare nella plenitudine” (234), Bolter si concentra sul panorama musicale (in particolare quello del rap) per mostrare come l'attuale cultura del remix riprenda alcune pratiche di ispirazione avanguardista (come il *pastiche*) ma se ne distacchi per l'attitudine meno seria e contestatrice, esaltando la “tradizione mediale” da cui il *remixer* attinge e depotenziando il ruolo dell'artista-creatore (235).

Mentre Bolter affronta i problemi legati a diverse prospettive sul diritto d'autore e la circolazione dei contenuti nella

plenitudine musicale, vorrei tornare a *Rick & Morty* per affrontare, sul piano della cultura visuale, un fenomeno che a mio avviso lega a doppio filo pratiche di auto-esposizione della tradizione mediale di riferimento a forme di capitalizzazione delle immagini e dell'immaginario.

Rick & Morty, come altre serie distribuite sulla piattaforma Netflix, è infatti un prodotto originale fortemente pervaso di tradizione pop³. Ne è un esempio la scena del *montage* presa in esame, caratterizzata dalla mescolanza di generi, elementi e storie evocanti una non ben specifica epoca mediale che si può far risalire agli anni Ottanta/Novanta. I pulsanti rosso e blu del controller "salva progressi" richiamano la forma, i colori e la filosofia delle due pillole in *The Matrix* (Matrix, L. & L. Wachowski 1999); il barattolo di patatine al formaggio che Morty tenta di ingoiare al volo rievoca quello delle iconiche "Cheeze Balls" Planters, prodotto di consumo molto in voga negli Stati Uniti durante gli anni Ottanta; il videogioco con cui è alle prese il ragazzo è un *platform* in due dimensioni tipico delle prime console Sega e Nintendo, mentre il "passatempo" di investire i pedoni con l'auto è una probabile citazione al videogame *Carmaggeddon* (1997); l'edificio di fronte al quale Morty spinge a terra l'anziano in carrozzella ha l'aspetto della taverna di Moe dei *Simpson* (Fox 1987-); la micro-storia di sopravvivenza fra le nevi è ripresa dal film *Alive* (Marshall 1993) e l'abbigliamento dei quattro sopravvissuti remixa quello dei protagonisti di *South Park* (Comedy Central 1997-); la canzone in sottofondo, infine, è una hit nata come colonna sonora di *The Color of Money* (*Il colore dei soldi*, Scorsese 1986)⁴.

Il remix massiccio di elementi pop anni Ottanta/Novanta, in questa e altre puntate, colloca a mio avviso l'episodio all'interno di un più vasto ecosistema di risignificazione e sfruttamento narrativo della nostalgia per il tardo Novecento, l'epoca

del *media buying* e della così detta "globalizzazione dei gusti" (Fasce 2012: 178-79).

Si tratta di un fenomeno di visione-a-consumo di cui Netflix cavalca e indirizza il palinsesto e che oltre a *Rick & Morty* raccoglie ormai decine di titoli (*Stranger Things*, Netflix 2016-; *Glow*, Netflix 2017-2019; *Zenra kantoku*, *Il regista nudo*, Netflix 2019-; *Pose*, FX 2018-2021; *Black Mirror: Bandersnatch*, Netflix 2018; *Cobra Kai*, YouTube/Netflix 2018- ecc.). In queste serie ambientate in un'epoca di distensione politica e consumismo mediale, il "gioco del remix" non solo è palesamente riconoscibile, tanto da costituire ormai i tratti di una comune estetica, ma lo è anche la strategia commerciale alle sue spalle.

In una prospettiva iconologica che scorge una relazione simbiotica fra immagine e medium, Hans Belting afferma che "ricordare significa, per prima cosa, liberare le immagini dai loro media originari, e poi ridare loro corpo nel nostro cervello" (ed. 2009: 77). Le immagini in movimento, come rileva ancora Giuliana Bruno, operano "transiti emozionali" in grado di ricondurci emotivamente in luoghi e tempi distali (ed. 2006).

Sulla base di questi principi di "liberalizzazione" immaginifica sembra oggi far leva il cosiddetto *retromarketing*. Conosciuto anche come *emotional* o *vintage marketing*, il *retromarketing* è in buona sostanza la strategia che sfrutta la nostalgia dei consumatori come leva d'acquisto. Secondo i manuali, si tratta di innestare in un determinato prodotto un ricordo positivo legato a un passato rassicurante e compensatorio. I *marketer* consigliano senza mezzi termini di sfruttare i *bias* cognitivi legati all'effetto crisi dei consumatori disincantati (tornare, almeno a livello di estetica e di marchio, a prodotti che ci ricordano un'epoca più felice è rassicurante), incentrando le campagne su beni del passato che trasmettano genuinità, affidabilità e ottima fattura. Si tratta di una strategia dal target intersezionale, che ricombina consumatori di classi, generi e generazioni diverse,

e li incentiva alla condivisione di immagini e immaginari vintage, riducendo, fra l'altro, lo sforzo creativo dei *marketer* (Baltezarevic, Kwiatek 2020).

A mio avviso, per attuare questa strategia, l'industria visuale crea veri e propri "*franchising* dell'immaginario" dove, per "ritornare al consumo", marchi, prodotti e icone pop sono ripositionati all'interno di uno scenario storico riscritto secondo una logica di estrazione e capitalizzazione delle culture visuali proprie di quel periodo. Quello degli anni Ottanta/Novanta sembra essere un immaginario di consumo particolarmente fecondo che, epurato degli scenari storici più pruriginosi, propone un'esaltazione estetico-discorsiva della plenitudine visuale dell'epoca, a cavallo fra analogico e digitale, localismo e globalizzazione.

Allo stesso tempo, in virtù della predisposizione del remix a offrire percorsi di "auto-consapevolezza" (giacché fa del riconoscimento del "già visto" il suo punto di forza), questo recupero serializzato di visioni nostalgiche può facilmente saturarsi e, come accade per Morty (e molti utenti mediali), da un primo momento di euforia, generare effetti di spaesamento, disincanto e *screen fatigue*. Queste retro-visioni infatti incarnano e allo stesso tempo demistificano ludicamente l'imperante rimescolamento dell'immaginario digitale. Difatti, l'improvviso reset della storia d'amore catartica di Morty ne sancisce un "ritorno al flusso". Qui, il loop di visioni digitali, anziché schermarlo dalla morte (Belting, ed. 2009: 80-81), lo *mortifica* all'intero di una "procedura" da cui il protagonista si lascia consapevolmente abbandonare e assoggettare.

4. Spontaneità/Proceduralità

Quella della "proceduralità" (termine usato da Bolter come sinonimo di "datificazione") è una nozione chiave per accedere all'aspetto politico del suo discorso sull'eccesso mediale.

Si tratta di un termine preso in prestito da *Persuasive Games* (2010) di Ian Bogost per riferirsi alla capacità dei media digitali di eseguire una serie di regole programmate e – diversamente dagli apparati medialità del passato – modellarsi e diversificarsi in "un'infinita quantità di 'macchine'" (Bolter, ed. 2020: 4, 254). Mentre le procedure dei media analogici venivano erogate da un supporto fisico su cui era difficile o macchinoso intervenire (pensiamo al meccanismo fotografico di otturazione e impressione della luce su pellicola), l'introduzione delle tecnologie elettromagnetiche, e poi digitali, ha permesso una riprogrammazione talmente veloce e personalizzata che oggi "per poter utilizzare un qualsiasi dispositivo digitale, l'utente deve diventare parte della procedura" (Bolter, ed. 2020: 257).

All'opposto di questo paradigma ci sono, secondo Bolter, le manifestazioni spontanee, come le proteste di piazza, o le forme di sabotaggio mediale, come l'hacking e lo stesso remix. Il volume traccia così un solco di continuità fra le forme di meccanizzazione economica e sociale istanziate con la Rivoluzione industriale e le attuali procedure di "datificazione del sé" e *lifelogging* presenti nell'esperienza utente degli smart media, ragionando in particolare sul mondo dei videogame.

In tempi non sospetti Wendy Huy Kyong Chun (2011) aveva esposto idee simili nel campo della cultura visuale parlando di "visioni programmate" per riferirsi all'ideologia del controllo incarnata nella programmazione informatica che, di rimando, si rifletteva nella progettazione delle interfacce utente. La diffusione universale dell'interfaccia grafica basata sugli strumenti di puntamento-a-click, secondo l'autrice, aveva dato luce a un nuovo *logos* digitale che creava nei consumatori l'illusione di avere il controllo diretto e in tempo reale sulla complessità di dati, informazioni e programmi "invisibili" che operavano in background. Per Chun, che scrive le sue idee all'alba dell'incremento e diffusione planetaria del *mobile computing* (e al

tramonto del dibattito sul software libero), il progressivo assottigliamento delle dimensioni delle macchine e l'addensamento delle loro computazioni, ci stava esponendo a una nuova ideologia della visione per la quale "ogni uso che ne facciamo è un atto di fede" (Chun 2011: 17). In buona sostanza, più le procedure si stavano facendo complesse e invisibili, più l'esperienza utente rischiava di diventare trasparente e amichevolmente visuale. Rileggere Chun allora ci aiuta a inquadrare il discorso di Bolter sull'analisi delle procedure visuali attualmente in gioco nel processo – ben descritto dall'autore – di "parametrizzazione" della spontaneità per mezzo degli algoritmi.

Oggi sono infatti materia di studio e riesame etico gli effetti generati sul comportamento degli utenti di social media da parte di alcune procedure o "button" come il *retweet* o il *pull-to-refresh*. Mentre il comando *retweet* introdotto nel 2010 ha contribuito allo scollamento fra le idee delle comunità on-line e le prassi adottate da quelle "in strada" (Gerbaudo 2012), la funzione *pull-to-refresh* ideata da Loren Brichter nel 2008 ha incentivato una relazione "azzaropadica" fra *picture* e utenti digitali votata alla mercificazione di entrambi. Sviluppata con l'obiettivo di facilitare l'aggiornamento dei contenuti tramite un intuitivo gesto di trascinamento verso il basso del dito sullo schermo, con l'avanzamento delle procedure di aggiornamento automatico dei *feed* ben presto il "gesto" si è reso obsoleto; nondimeno gli utenti tendevano a ripetere il gesto per affermare una sorta di controllo sui dati e perché venivano "chiamati ad agire" dalla procedura (Carr 2013). La spontaneità del gesto di scorrere dall'alto in basso per ricevere *feedback* visuali – il così detto "endless scrolling" ormai innervato nell'*habitus* dell'utente digitale – ha rivelato una forte analogia psicologica con l'atto di tirare la leva della slot machine come "azione intermittente a ricompensa variabile" (Alter, ed. 2017). In queste condizioni sembra assai improbabile fare *hacking* del mezzo, "tanto più", come rileva Wu Ming 1, "se il pungolo e l'estrazione di valore avvengono mediante un crescente processo di *gamification*, molto simile a quello che si usa per il videogioco

d'azzardo [...] Una slot machine non dipende da 'come la usi': la usi come l'hanno programmata, punto" (2021: 238).

Analogamente, nell'incipit dell'episodio Morty si confronta con una forma d'esperienza "spontanea": una storia governata dal principio di causalità in cui il protagonista chiede al nonno di materializzare la fantasia di poter ri-giocare la "partita" della propria vita. Ma nel corso dell'episodio, quella stessa vita viene "proceduralizzata". Grazie alla possibilità di ricominciare d'accapo, Morty e per un momento la stessa narrazione audiovisiva, si incastrano in un loop videoludico. E quando si è *in game*, come indica anche Bolter, "ciò che conta non è a cosa stiamo pensando quando giochiamo, ma il *modo* in cui pensiamo" (Bolter, ed. 2020: 259). Morty non si limita a usare il "salva progressi", così come un utente digitale non si limita a scorrere le proprie visioni programmate. Come nel videogioco, dopo aver preso confidenza con il controller, l'interfacciamento diventa trasparente e meccanico. Schemi mentali e comportamenti si allineano agli obiettivi di progettazione del medium così da avviare un rapporto fisicamente e mentalmente protesico con la tecnologia. Ma come avviene nelle slot machine, tramite un sistema di stimoli e pattern ricorsivi, Morty viene addestrato al ragionamento procedurale, a "operare" per *feedforward* predittivi – per così dire – piuttosto che a "performare" attraverso *feedback* esperienziali. Se l'incontro spontaneo con la ragazza sembra presagire un'uscita virtuosa da questo loop, il reset accidentale della storia d'amore fa ripiombare Morty nell'abisso della procedura. Nell'ultima scena del *montage*, lo vediamo recarsi allo zoo, salvare il suo status sul bordo della balaustra e gettarsi fra le grinfie di due gorilla che lo dilanano senza pietà, per poi ritornare al punto di partenza e ripetere la straziante esperienza di morte *ad libitum*. Come accennato, si tratta di un finale catartico amplificato dalla logica del flusso, in cui il protagonista sceglie di "tirare la leva" sapendo già a

quale orribile ricompensa sottoporrà sé stesso e chi lo guarda. Ad osservarlo c'è difatti un uomo che chiude prontamente gli occhi del bimbo al proprio fianco e lo allontana dalla scena. Una scena di suicidio che, per lo spettatore, si ripeterà per ben tre volte prima di passare alla sequenza successiva che ripristina dialoghi e sviluppo narrativo. La scena sembra rievocare le drammatiche visioni di vittime di cyberbullismo che si tolgono la vita in diretta streaming, deflettendo sui propri carnefici, estremizzandola, quella stessa procedura che è alla base della propria sofferenza. In un certo modo anche lo spettatore paga il suo allineamento catartico con la narrazione, confrontandosi stavolta con una procedura narrativa tutt'altro che ludica e con la quale, fino a qualche minuto prima, aveva aderito e spontaneamente scelto di giocare⁵.

5. Storia/Simulazione

Al termine della sua disavventura col comando salva progressi, Morty torna da Rick per ringraziare il nonno della lezione morale impartitagli tramite l'invenzione del *device*. Morty ammette: "Siamo quello che siamo per via delle conseguenze. Non si vive senza conseguenze, sai. Mi segui?".

"Wow è un bel pensiero Morty ma no, ci sono state – e come! – delle conseguenze", replica Rick di fronte all'attonito nipote, "Non hai rifatto da capo, ma fatto: ancora e ancora". Rick spiega a Morty che quello che chiamava ingenuamente il "pulsante di ripristino" non azzerava le azioni compiute bensì ricollocava il ragazzo in un universo parallelo dove queste non erano ancora avvenute, causando l'atroce liquefazione del suo alter-ego dimensionale. Tutte le volte che Morty ha premuto il pulsante blu, di fatto si è reso responsabile della morte di molteplici versioni di sé che il sadico Rick – come all'interno di un'avanzata *Mostra delle atrocità* – esibisce attraverso l'apparizione di numerose gif olografiche (FIG. 2).



FIG. 2 – Rick mostra le atroci liquefazioni degli alter-ego di Morty.

La scena sintetizza così la “grande linea di faglia” che secondo Bolter polarizza politicamente le comunità della pleni-tudine digitale: quella di chi è fedele a una concezione dell’indi-viduo come parte di un processo storico che attinge dal passato per costruire narrazioni coerenti di sé; e quella che predilige i dispositivi procedurali per vivere in un “presente eternamente giocabile” in cui la dimensione storica e politica viene omessa (ed. 2020: 276). Sostanzialmente Bolter ripropone una distin-zione epistemologica aggiornata tra Grandi Narrazioni votate alla creazione di significati e simboli condivisi tipica dell’Otto/ Novecento (Lyotard, ed. 2014; Bruner 2003) e forme di story-telling debole o “a database” su cui si fondano i processi comu-nitari (Azuma, ed. 2010) e mediali (Manovich, ed. 2011) trans-nazionali istanziati nel tardo Novecento.

La diade storia/simulazione, a cui in realtà è dedicato solo un breve paragrafo, serve all’autore per chiudere il volume

affrontando il rapporto fra politica e social media, in particolare mostrando il progressivo travasamento delle procedure di costruzione del sé nei meccanismi di produzione dell'immagine e del consenso politico nell'ambito della sfera pubblica americana (Bolter, ed. 2020: 280-317). Bolter elegge il "trumpismo" come caso di studi privilegiato per riflettere su come la nuova destra sovranista e "alt-right" abbia fatto leva sulle procedure di profilazione e fidelizzazione dei social media per alimentare l'immagine incongruente ma efficace di Donald Trump quale "businessman di polso ma al contempo paladino della working class" (297). A mio avviso oltre a prendere in seria considerazione le "narrazioni diversive" generate da queste e altre forme di proceduralizzazione politica (Wu Ming 1 2021), è bene guardare al crescente potere economico e disposizionale esercitato dalle Big Tech.

Tornando alla scena in cui Rick mostra la procedura nascosta alla base del congegno, si può riflettere sulla "visibilità invisibile" (Chun 2011: 15-18) propria delle piattaforme social. Come è stato evidenziato, in ambienti a polarizzazione visuale come Instagram, infatti, procedure intelligenti di profilazione, filtraggio ed estrazione dei dati utente si combinano a interventi semio-affettivi di produzione, condivisione e interazione delle immagini digitali da parte degli utenti stessi (Ippolita 2017). Per cogliere la relazione di potere sottesa a questo tipo di esperienze utente è utile considerare i concetti informatici di *front-end* (la parte visibile del programma che permette l'interazione con l'utente) e *back-end* (il programma che effettivamente amministra e processa i dati).

Le conseguenze delle azioni *front-end* di Morty sono state tutte registrate e hanno continuato a sussistere *back-end*, cioè dietro l'apparente continuità della sua vita (e dell'episodio). Anche lo spettatore, come Morty, è portato a credere alla *continuity* delle azioni del protagonista grazie alla forma del

racconto audiovisivo utilizzata. Ogni volta che Morty preme il pulsante rosso di salvataggio, una linea fluorescente scansiona lo spazio per “immortalare” l’istante salvato. Al contrario, quando preme il pulsante blu di ripristino, il personaggio si smaterializza in una nube di vapore rosato e riappare come per magia nel punto (e nell’inquadratura) del precedente salvataggio. Ma alla “vaporizzazione” delle immagini di Morty nel *front-end* narrativo, per così dire, corrisponde una “weaponizzazione” delle sue immagini in *back-end*. Per dar modo di affermare la complessità del meccanismo, Rick ci mostra una timeline multipla, dove è possibile osservare come a ogni nuovo salvataggio corrisponda l’apertura di nuove linee temporali e *frame* che, una volta allineati sul salvataggio di Morty, causano la liquefazione dei suoi alter-ego mentre la propria immagine viene traslata sopra il frame vuoto (FIG. 3).



FIG. 3 – Rick mostra la *timeline* delle azioni di Morty nel multiverso di Rick & Morty.

Si scopre così che quegli stacchi di montaggio non erano dei “semplici” flashback, bensì dei complessi *flashsideway* che collocavano il personaggio in un mondo alternativo. Che, in sostanza, il sistema di relazione temporale e mentale che instauriamo con le immagini in movimento (interattive e non), si fonda sempre su assemblaggi spaziali e materiali.

Più in generale, si può sostenere che nella plenitudine visuale ciò che appare come visibile, immediato e storicizzabile, può sottendere procedure invisibili, “mediate” dalla procedura e crudelmente operative. Non a caso gli autori giocano sul contrasto visivo fra il *front-end* di Morty che si smaterializza sorridente in una sulfurea nube glamour e le sue versioni in *back-end* che si sciolgono fra atroci sofferenze.

Come per Rick, la necessità di dare senso e storicizzare l’esperienza utente attraverso una linea temporale interattiva (*timeline*) ha portato gli sviluppatori a integrare questa che, di fatto, è un’altra procedura, all’interno delle interfacce grafiche nel corso degli anni Duemiladieci. Un caso esemplare è la trasformazione dell’interfaccia Facebook da bacheca (*wall*) a *timeline* avvenuta nel 2012. A differenza del perfido Rick, in quel caso la “benevola” azienda di Menlo Park offrì ai propri utenti “7 giorni di anteprima” per prendere confidenza con la nuova interfaccia e revisionare la propria cronologia, rimuovendo o nascondendo alla vista altrui determinati contenuti (McDonald 2012). Ma se questa procedura riattiva la capacità “interventista” degli schermi nel disporre e filtrare gli ambienti mediali (Buckley, Campe, Casetti 2019), interpolandosi con la nostra propensione alla rinegoziazione del sé (Carbone 2016), nondimeno ha sancito un’ulteriore opacizzazione dei regimi di potere operanti nel *back-end*.

Ecco che “storicizzare” per Bolter, così come per lo spettatore di *Rick & Morty*, significa comprendere attraverso la narrazione audiovisiva che nessuna visione digitale, catartica o di

flusso, spontanea o programmata, è mai totalmente pacificata. Quando nella prima parte dell’episodio Rick consegna il dispositivo al nipote domandando “Vuoi spiegazioni o vuoi spassar-tela?”, Morty replica senza indugio: “Voglio spassarmela!”.

A ben vedere, nell’attuale era del *cloud computing*, la promessa di un’immediata e illimitata *viewership* – insieme volontà di vedere (*view*) e di potenza (*leadership*) – sembra nutrire i grandi sistemi di sfruttamento delle materie prime della Terra. Così come accade nell’utilizzo spassoso di Morty, ogni foto spontaneamente condivisa su Facebook, ogni film riprodotto su Netflix, ogni immagine ottenuta da una ricerca su Google ha dimostrato di avere un costo ecologico non indifferente (Piemontese 2019). Già nel 2012 un’inchiesta del *Times* stimava che una server farm (uno degli edifici dove vengono archiviate e “raffreddate” le immagini *cloud*) potesse arrivare a consumare più di una città di medie dimensioni (Glanz 2012), mentre una ricerca di Shift Project (2012) mostrava come i consumi di elettricità di internet crescevano annualmente del 9%, rappresentando circa il 4% delle emissioni di gas serra. Ma gli schermi non si limitano a schermare le radiazioni solari, e all’impatto ecologico possiamo sommare un costo sociale e culturale. Pensiamo ai pregiudizi di genere e razza riscontrati negli algoritmi di riconoscimento biometrico per uso commerciale e governativo che discriminano di *default* donne e persone non-caucasiche (Boulamwini 2017). O alle aziende di manifattura delle componenti hardware come Foxconn che dal 2011, presso lo stabilimento cinese di Shenzhen, ha predisposto un insieme di reti di salvataggio per contenere l’alto tasso di suicidi dei dipendenti dovuti a fenomeni diffusi di mobbing e burnout.

Su queste e altre contraddizioni etiche della plenitudine digitale, il pensiero autonomista italiano aveva individuato nella “fabbrica sociale” (Virno, Hardt 1996) e nel “free labour” digitale (Terranova 2000) la nuova frontiera dello sfruttamento del

capitale umano attraverso l'apparente flessibilità e facilità d'uso offerta dalle procedure digitali. Per Franco Berardi (2004: 102) sebbene il modello informatico della "mente alveare" promosso da teorici come Kevin Kelly (ed. 1996) avesse potuto fornire un'estensione della cognizione umana, essa sarebbe avvenuta scartando le caratteristiche incarnate ed erotiche dell'essere umano quale "rumore" di sistema, al fine di "ricombinare" più efficacemente i frammenti del suo lavoro digitale.

Più di recente, Mark Fisher ha proposto un'interpretazione politica delle storie di *gamification* dove, come in quella di *Rick & Morty*, i personaggi si trovano imprigionati o in fuga da comportamenti involontari reiterati. Per l'autore si tratta di una lettura allegorica della sproporzione fra sovrabbondanza semio-affettiva e disattenzione cognitiva che caratterizza il lavoro automatizzato dei *call center*, così come l'esperienza mediatizzata della società contemporanea (Fisher, ed. 2021: 105-6).

6. Conclusioni

Attraverso un caso paradigmatico di plenitudine visuale, ho evidenziato come la serie *Rick & Morty* faccia leva sulla sensibilità dello spettatore contemporaneo proponendo un medium immaginario che assomma su di sé, problematizzandole, le dicotomie dell'eccesso mediale.

Da questa prima analisi, sembra valido ritenere che diverse invenzioni narrative presenti nella plenitudine visuale, se lette attraverso lo sguardo dei *software studies*, possano rivelarsi molto efficaci nel mostrare le dinamiche di assoggettamento disposte nel campo del visibile e dell'invisibile, del *front-end* e del *back-end*, offrendo spazio per ulteriori analisi e problematizzazioni.

La puntata di *Rick & Morty*, situata in un multiverso narrativo e mediale⁶, si è rivelata perciò un eccellente esempio di "episodio-saggio" per orientarsi criticamente nelle relazioni di

potere che intercorrono fra forme del racconto audiovisivo e strategie di capitalizzazione dell’immaginario, utilizzi trasparenti e fantasie legate ai dispositivi di visione digitale e conseguenze invisibili e materiali connesse al loro utilizzo globale.

NOTE

¹ A ben vedere, si tratta di un pensiero già in nuce in *Remediation*, quando gli autori teorizzavano forme di “rimediazione translucida” e di continuità fra mediale e reale in contrapposizione con la concezione simulacrale di Baudrillard dove – per così dire – il reale scompare in favore della simulazione (Bolter, Grusin, ed. 2003: 86).

² Un effetto emotivo collaterale della progettazione di interfacce e piattaforme digitali on-demand è stato l’emergere della così detta “fatica nel decidere” (*decision fatigue*). Spaesati dalla sovrabbondanza di contenuti visio-nabili presente all’interno dell’interfaccia a finestre cliccabili dell’homepage, l’esperienza di molti utenti è quella di abbandonarsi a un’infinita ispezione dei titoli proposti senza visionarne nessuno per intero e alcuno (Adalian 2021). Si tratta più in generale di una tendenza al differimento della scelta che caratterizza la progettazione digitale e che ha il suo *button* paradigmatico nella funzione *shuffle* (introdotta nel 2006 per il nuovo modello di iPod) che consente di pescare e riprodurre un contenuto aleatorio all’interno del proprio database, delegando di fatto la spontaneità della scelta personale all’operatività predittiva dell’algoritmo. Si tratta ancora una volta di un esempio di trasformazione del performativo in operativo che retroagisce sull’esperienza utente.

³ *Rick & Morty* nasce originariamente per il blocco Adult Swim e solo successivamente approda su Netflix che ne decreta il successo internazionale e ne garantisce l’incremento di budget per le stagioni successive.

⁴ Più in generale l’episodio ricalca la trama del film *Click* (*Cambia la tua vita con un click*, Coraci 2006) in cui un misterioso individuo di nome “Morty” dona all’architetto protagonista un telecomando in grado di mandare avanti e indietro gli eventi della propria vita (con esiti altrettanto nefasti). Altre citazioni e riferimenti presenti in questo e altri episodi sono consultabili sul sito

fandom *Rick and Morty* Wiki (<https://rickandmorty.fandom.com/>)

⁵ Sulle complesse dinamiche di allineamento emotivo dello spettatore audiovisivo con un personaggio e le sue storie si vedano Smith (1995), Malavasi (2009: 80-92).

⁶ È bene inoltre ricordare che l'episodio si inserisce all'interno di una serie televisiva "cult" trasmessa inizialmente per emittenti via cavo o satellitari statunitensi per poi approdare su una piattaforma di streaming internazionale. L'esperienza utente delle "serie cult" si fonda prevalentemente su narrazioni differite e "iper-diegetiche", che cioè lasciano indizi e conclusioni parziali fra episodi e stagioni, allo scopo di favorire l'attività di ricerca forense dei fan (Hills 2002). In particolare, in *Rick & Morty* gli episodi catartici sono ambientati all'interno di un multiverso dove esistono innumerevoli personaggi e piani del racconto che vengono introdotti e richiamati nel corso degli episodi suscitando interesse forense e ri-allineamenti esperienziali da parte degli spettatori. La serie inoltre è incorporata nell'iper-dispositivo della piattaforma streaming di Netflix, la cui interfaccia utente è studiata per favorire esperienze di flusso (come il *binge watching* e il *second screen*) ma proponendo contenuti eminentemente catartici come film, anime e serie tv. Si tratta quindi di una forma di auto-addestramento all'esperienza di catarsi / flusso annidata in tre livelli mediali che, come vedremo, caratterizza anche le altre dicotomie mediali.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Adalian, Josef (2021), "Inside Netflix's Quest to End Scrolling. How the company is working to solve one of its biggest threats: decision fatigue", *Vulture*. [08/11/2021] <https://www.vulture.com/article/netflix-play-something-decision-fatigue.html>
- Alter, Adam (ed. 2017), *Irresistibile. Come dire no alla schiavitù della tecnologia*, trad. it. a cura di M. Simone, R. Voi, Milano, Giunti.
- Azuma, Hiroki (ed. 2010), *Generazione Otaku. Uno studio della postmodernità*, trad. it. a cura di L. Origlia, Milano, Jaca Book.
- Balsom, Erika (2013), *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

- Baltezarevic Radoslav; Kwiatek Piotr (2020), *Nostalgia Marketing. A New Meaning of Experiences from the Past*, Saarbrücken, Lap Lambert Academic Publishing.
- Belting, Hans (ed. 2009), "Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia", *Teorie dell'Immagine*, eds. Andrea Pinotti, Antonio Somaini, trad. it. di S. Pezzano, Milano, Raffaello Cortina Editore: 73-98.
- Berardi, Franco (2004), *Il sapiente, il mercante, il guerriero. Dal rifiuto del lavoro all'emergere del cognitariato*, Roma, DeriveApprodi.
- Bogost, Ian (2010), *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Bolter, Jay David (ed. 2020), *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, trad. it. a cura di L. Martini, Roma, Minimum Fax.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (ed. 2003), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. a cura di B. Gennaro, Milano, Guerini e Associati.
- Bruno, Giuliana (ed. 2006), *Atlante delle emozioni. In viaggio fra arte, architettura e cinema*, trad. it. a cura di M. Nadotti, Milano, Mondadori.
- Bruner, Jerome (2003), *Making Stories: Law, Literature, Life*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Buolamwini, Joy (2017), *Gender Shades: Intersectional Phenotypic and Demographic Evaluation of Face Datasets and Gender Classifiers*, Tesi di Master, Cambridge (MA), MIT.
- Buckley, Craig; Campe, Rüdiger; Casetti, Francesco, eds. (2019), *Screen Genealogies. From Optical Device to Environmental Medium*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Carbone, Mauro (2016), *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Carocci, Enrico (2018), *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Roma, Bulzoni editore.

- Carr, Austin (2013), "Why the Pull-To-Refresh Gesture Must Die", *Fast Company*. [23/05/2021] <https://www.fastcompany.com/3023421/why-the-pull-to-refresh-gesture-must-die>
- Chun, Wendy Hui Kyong (2011), *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Crary, Jonathan (ed. 2013), *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, trad. it. a cura di L. Acquarelli, Torino, Einaudi.
- Dupuy, Jean-Pierre (2009), *On the Origins of Cognitive Science: The Mechanization of the Mind*, Cambridge (UK), Cambridge University Press.
- Eugeni, Ruggero (2017), "Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media", Prefazione a Baudry, Jean-Louis, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, ed. S. Arillotta, Brescia, La scuola: 5-43.
- (2021), *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, Brescia, Scholé.
- Fasce, Ferdinando (2012), *Le anime del commercio. Pubblicità e consumi nel secolo americano*, Roma, Carocci.
- Fisher, Mark (ed. 2021), *Schermi, sogni e spettri. Cinema e televisione. K-Punk*, trad. it. a cura di V. Perna, Roma, Minimum Fax.
- Foucault, Michel (ed. 1992), *Tecnologie del Sé. Un seminario con Michel Foucault*, trad. it a cura di S. Marchignoli, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gatti, Giuseppe (2015), "Towards an Optical Technology of Self: Consciousness, Embodiment and Ecological Moviegoing", *International Conference on Philosophy and Film eProceedings*, ed. S. Viegas, M.T. Teixeira, 1: 143-159.
- Gatti, Giuseppe (2019), *Dispositivo. Un'archeologia della mente e dei media*, Roma, Roma TrE-Press.
- Gerbaudo, Paolo (2012), *Tweets and the Streets. Social Media and Contemporary Activism*, London, Pluto Press.
- Glan, James (2012), "Power, Pollution, And the Internet", *The New York Times*. [17/05/2021] <https://www.nytimes.com/2012/09/23/technology/data-centers-waste-vast-amounts-of-energy-belying-industry-image.html>

- Grodal, Torben (ed. 2014), *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, trad. it. a cura di K. McManus, Parma, Diabasis.
- Gunning, Tom (1986), "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle*, 8/3-4: 63-70.
- Hills, Matt (2002), *Fan Cultures*, New York, Routledge.
- Ippolita (2017), *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale*, Milano, Meltemi.
- Jay, Martin (1994), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press.
- Kelly, Kevin (ed. 1996), *Out of control: la nuova biologia delle macchine, dei sistemi sociali e del mondo dell'economia*, trad. it. a cura di C. Poggi, Milano, Apogeo.
- Kittler, Friedrich (2009), *Optical Media. Berlin Lectures 1999*, Cambridge (UK), Polity Press.
- Kluitenberg, Eric, ed. (2006), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, Amsterdam-Rotterdam, DeBai-Nai Publisher.
- Kluitenberg, Eric (2011) "On the Archaeology of Imaginary Media", *Media Archaeology: Approaches, Applications, Implications*, eds. E. Huhtamo, J. Parikka, Berkeley (CA), University of California Press: 48-69.
- Lyotard, Jean-Francois (ed. 2014), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. a cura di C. Formenti, Milano, Feltrinelli.
- McDonald, Paul (2012) "Timeline: now available worldwide. UPDATE on Tuesday, January 24th, 2012". [23/05/2021] <https://www.facebook.com/notes/facebook/timeline-now-available-worldwide/10150408488962131>
- Malavasi, Luca (2009), *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*, Torino, Kaplan.
- Manovich, Lev (ed. 2011), *Il linguaggio dei nuovi media*, trad. it. a cura di R. Merlini, Milano, Olivares.

- Parikka, Jussi (ed. 2019), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, trad. it. a cura di E. Campo, S. Dotto, Roma, Carocci.
- Parisi, Francesco (2019), *La tecnologia che siamo*, Torino, Codice edizioni.
- Piemontese, Antonio (2019), "Nuvole sporche, o di quanto inquina il cloud", *Wired*. [23/05/2021] <https://www.wired.it/internet/web/2019/10/30/cloud-energia/>
- Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (2016), *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Smith, Murray (1995), *Engaging Characters. Film, Emotion and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press.
- Terranova, Tiziana (2000), "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy", *Social Text*, 63, 18/2: 33-58.
- Virno, Paolo; Hardt, Michael, eds. (1996), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Wu Ming 1 (2021), *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Roma, Alegre.

FILM E SERIE CITATI

- Click (Cambia la tua vita con un click)*, Dir. Frank Coraci, USA, 2006.
- The Color of Money (Il colore dei soldi)*, Dir. Martin Scorsese, USA, 1986.
- Edge of Tomorrow (Edge of Tomorrow – Senza Domani)*, Dir. Doug Liman, USA, 2014.
- The Matrix (Matrix)*, Dir. Lana e Lilly Wachowsky, USA, 1999.
- Black Mirror: Bandersnatch*, Netflix, USA, 2018.
- Cobra Kai*, YouTube/Netflix, USA, 2018-.
- Glow*, Netflix, USA, 2017-2019.
- Pose*, FX, USA, 2018-2021.

Rick & Morty, Adult Swim, USA, 2015-.

Stranger Things, Netflix, USA, 2016-.

Zenra kantoku (*Il regista nudo*), Netflix, JAP, 2019-.

MIRKO MONDILLO — CLAUDIO DE MAJO*

*Between Cultural Essence and Stereotype:
a Visual Analysis of Childish Gambino's This is America*

In an interview with the monthly magazine *GQ*, Hiro Murai, director of the videoclip *This is America* (2018) and of several episodes of the TV series *Atlanta* (FX 2016-) both created by Donald Glover (alias Childish Gambino), observed that their intention was not to turn *Atlanta* into a “soapbox to stand on and just preach about racism” (Greeley 2018)¹. In *Atlanta*, Alfred ‘Paper Boi’ is neither the typical street rapper like Tupac Shukur nor an entrepreneur like Jay-Z. He does not boast about his financial wealth and refuses to have an Instagram life. Instead, his cousin Earn, interpreted by Glover, is a dropout Princeton student who attempts to reinvent himself as a musical manager. The life episodes of the two cousins stem from a “weirdness of life” (Greeley 2018) that does not only concern “stereotypical black people” but also those who attempt to live by fighting

* Mirko Mondillo has written paragraphs 1 and 2, Claudio de Majo has written the introduction and paragraph 3. The authors would like to thank Sarah Earnshaw for revising an earlier draft of the text.

stereotypes². Indeed, in *Atlanta*, Glover and Murai have found creative ways to represent the contradictions of blackness in contemporary America – from Earn becoming a nightclub’s “cash cow” at a poker table to Paper Boi being assaulted by a group of adolescents while walking around the hood without protection. Yet, they are harvesting the fruits of their work with *This is America*, Childish Gambino’s successful video clip.

Just like one would hardly define *Atlanta* as a conventional TV series, it would be almost impossible to consider *This is America* as just another musical hit. Instead, Gambino’s song is the peak of a brilliant artistic career in the entertainment industry. His most successful works include TV representations such as *30 Rock* (NBC 2006-2013)³, *Community* (NBC 2009-2015), *Atlanta*, cinema productions such as *The Martian* (*Sopravvissuto – The Martian*, Weir 2011), *Spider-Man: Homecoming* (Watts 2017), *Solo: A Star Wars Story* (Howard 2018), *Guava Island*, and his musical projects. Childish Gambino is a successful example of a polyhedral artist, able to appeal well beyond his fan base. Since its first apparition, his videoclip *This is America* has provoked different reactions, criticisms and even parodies⁴.

Gambino has consistently refused to provide a reading of a videoclip able to “disable imperial paradigms of the central conflict, isomorphic identity and linear history” (Ponzanesi & Waller 2012: 9). Nevertheless, *This is America* provides provoking visual content and engaging political insights related to events and episodes characterizing American history. While it would be a daring task to unveil the clip’s numerous critical perspectives in just one text, this article analyzes its symbolic images as a mirror of Gambino’s career interest in social and racial issues and his reflections on the condition of black artists.

First, exploring the videos’ setting, music, and choreographies, the text discusses Gambino’s positions on violence and gun control debates. Although the song’s lyrics and images

present strong political connotations which openly criticize racial crimes and violence, they also deepen reflections on the ambiguous state of black arts.

The article's second part analyzes *This is America* as a visual and artistic product deconstructing mainstream imaginaries of blackness and black art. Specifically, looking at the dichotomy between the "Black Monster" and the "Big Dawg", it underscores Gambino's attempts to redeem black artists and reflect on his role as such.

Finally, while it is almost impossible to separate black and mainstream culture in present-time debates, the text analyzes the essentialist assimilation of the "black signifier" in popular discourse (Hall 1993: 109-110).

Using Childish Gambino's video and song as a primary source, the essay also takes a closer look at the complex symbolologies employed by Gambino through the lenses of visual and communication studies (e.g. Bavelas, Gerwing, Healing 2014; Kendon 2004). In particular, it adopts the concept of "signifying monkey", a rhetorical mechanism typical of "he who dwells at the margins of discourse, evener punning, ever troping, ever embodying the ambiguities of language" (Gates 1983: 686). The "signifying monkey" is, therefore, an elusive technique leaning toward complexity, considering that it "[tals] around a subject, never quite coming to the point [and] it can denote speaking with the hands and eyes, and in this respect encompasses a whole complex of expressions and gestures" (Abrahams 1970: 51-52).

A second essential methodological reference is the historical and socio-anthropological academic corpus on race relations in the US (Du Bois, ed. 1994; Fanon, ed. 2008; Roediger, ed. 2010; Williams 1944) and their influence on artistic representations (Locke 1999; Sexton 2011; Smith 2015). The adoption of this heterogeneous theoretical corpus of sources is motivated by the

need to outline Gambino's multilayered critique. Always on the verge of pure schizophrenia, his mimicking reaches beyond simplistic assumptions about society and blackness, referring to artistic production from the past and philosophical debates linked to Afro-pessimism and post-blackness.

1. *Setting and Images: A Visual Critique of Race Relations*

This is America's videoclip is set in an industrial warehouse, enlightened by light blue neon lamps. Concrete pillars painted in white and flying pipes create a vast scenery (FIG. 1). It could remind that "metropolitan society" (Said 1985: 103) where certain stereotypes are repeated by subaltern individuals as "unpeople" and "Others" (Chaudhuri 2012). The wide setting represents a rationalized natural space that conveys an idea of belonging (Smith 2002: 408). At the center of one of these spaces, the camera zooms in on a chair and an acoustic guitar taken up by a black musician.



FIG. 1 – Industrial warehouse in *This is America*.

The musical refrain playing in the background echoes an African American spiritual singsong. The combination of this

tone and the presence of a barefooted man wearing cotton clothes produce an initial juxtaposition. The musician's partial clothing – especially his bare feet – epitomize African American heritage. They constitute an essentialist attempt depicting a “primitive nature upon which a white man's education has never been harnessed” (Barnes, ed. 1999: 19). During the first thirty seconds, the musical refrain echoing in the background and the stage scenery recalls the dawn of black music in the United States. The choirs in the background remind the religious songs played by improvised musicians attempting to reconnect with their lost heritage to escape slavery (Du Bois, ed. 1994; Baraka 1999; Moten 2013). As the camera zooms out from the musician, it positions on Gambino, a jittery, shirtless figure, only dressed in shoes and pants. Compared to the guitarist, Gambino's image conveys the idea of a “modern” black man disconnected from his roots. Adopting Locke's terminology (1999: 1-9), it could be tempting to define the musician's image in *This is America* as an “old negro”, while Gambino could represent a “new negro”.

Yet, such a statement would simplify the symbolic contents produced by Gambino. A crucial difference between the two individuals is the partial display of nudity. While academic scholarship has looked at black bodies as historical places where nudity represents a shameless reality (hooks 1992: 141), Gambino's shirtless image does not recall this symbology. Instead, it depicts the vulnerable masculinity of black men, an awkward “way of relating to the body that is unique to the experience of subordinate men” (Randolph 2006: 210) (Fig. 2).

While some stylish rappers today design their brands (e.g., Kanye West and his Yeezy merchandising), the research of masculinity through nudity has well-consolidated examples in the musical tradition of rap (Jackson II 2009: 124). Today, many contemporary rappers continue to prefer shirtless exhibitions,



FIG. 2 – Vulnerable masculinity of Black men.

especially those who owe their success to clouding and home-made production. The choice of nudity is a stylistic strategy that represents an effort to differentiate from mainstream rappers. Their attempt to “keep it real” is often rewarded by fans, who appreciate the authenticity of their image (Jones 2005: 59).

Yet, nudity also conveys a feeling of vulnerability, depicting a contradictory picture of a self-assured macho and fragile individual. As an example, XXXTentacion’s short life (1998-2018) alternated violent episodes and convictions, mitigated by a strong display of sensitivity (Burford 2018). These are the types of artists that Gambino’s oxymoronic image attempts to depict in *This is America*. Black artists whose hip-hop image constitutes their main idea of blackness (Kwame Harrison 2015: 191). The violence-vulnerability oxymoron finds its peak when Gambino shoots with a gun at the black guitarist – now wearing a KKK resembling white hood – uttering “This is America!” (FIG. 3)⁵.

Gambino’s fictional murder deserves a further hermeneutic analysis beyond the rap music scene. It problematizes the role of black people within contemporary American society. Such



FIG. 3 – The violence-vulnerability oxymoron: holding a gun in nudity.

a display of unmotivated violence could remind the mockery minstrel show character impersonated by white people at the beginning of the twentieth century. Yet, Gambino's lanky posture weakens this possible analogy. Although meaningless, Gambino's odd moves fit with Kendon's definition of "cinetic medium", where "facial gestures, such as eyebrow movements or positionings, movements of the mouth, head postures and sustainments and change in gaze direction" (2004: 310) don't necessarily hold a status of "conversational gestures" (Bavelas, Gerwing, Healing 2014: 17) (FIG. 4). In this sense, Gambino's brutal act, preceded by joyful poses, bestial contractions, and schizophrenic facial movements, represents a spatial takeover, a metaphorical liberation (FIGG. 5-6).

The murder perpetrated occurs in an oscillation between rageful agitation and peaceful calmness. The incoherent moves that lead Gambino to murder convey the idea of an individual following a default life path, leading him to violence and alleged self-confidence. In line with the vision that faces plasticity "excel[s] at enacting any imaginable face, that is,



FIG. 4 – Facial movements with no “conversational” meaning.

demonstrating anything that any face can look like” (Bavelas, Gerwing, Healing 2014: 19), Gambino’s figure mirrors a manipulable identity. The easily committed violent act equals the difficulty faced by black people in avoiding a predetermined destiny. The fatal act committed by the fictional rapper hints at a destiny that dramatically differs from the secular self-celebratory “manifest destiny” that constitutes the civil foundation of the United States of America. Gambino’s murder mirrors social issues among marginalized minorities – the idea of manifest destiny opposes that of a predetermined faith, just like social inclusion contrasts segregation (Roediger, ed. 2010). Here, what Du Bois would define as the “color-line” crossing American history – namely, the racialization of society – constitutes the foundation of a nation built on slave labor (Du Bois, ed. 1994: 9; Williams 1944). Recalling slavery, Gambino explicitly references to Afro-Pessimism, namely the “disposition that posits a political ontology dividing the Slave from the world of the



FIGG. 5-6 – Metaphorical liberation before brutal act.

Human in a constitutive way” (Sexton 2011: 23). This image hints at the country’s contested history by explicitly referring to a significant caesura in contemporary American society.

Soon after the shooting, the visual narrative is for the first time accompanied by actual lyrics, although its content is not as expressive as the video’s visuality:

We just wanna party
 Party just for you
 We just want the money
 Money just for you
 I know you wanna party
 Party just for me
 Girl, you got me dancin' (yeah, girl, you got me dancin')
 Dance and shake the frame.

With a “Michael kills Sollozzo and McCluskey” gesture tributing the cinematographic tradition of gun firing and release (FIG. 7), Gambino touches one of the hottest issues in the United States today: gun control. However, the initial killing of the musician only anticipates two other significant references occurring in the middle and at the end of the video clip: an AK-47 burst hitting the gospel choir (FIGG. 8-9) and the singer’s final gun gesture⁶ (FIG. 10).



FIG. 7 – Reference to *The Godfather*. “Sollozzo and McCluskey” killing in *This is America*.



FIGG. 8-9 – Gospel choir and AK-47 in *This is America*.

Just like the first one, the second murder also concerns black people. On both occasions, weapons suddenly appear on the scene, although their uses differ. The first killing epitomizes the open wound of racial discrimination and its epistemic violence



FIG. 10 – Gun gesture.

(Collins 1998). The assault on the gospel choir reaches beyond the black community, as the singers represent only one of the possible victims of gun violence. Referencing Dylann Roof's racist shootings on June 17, 2015, at Charleston's Emanuel African Methodist Episcopal Church, Gambino's mass killing problematizes a crucial social issue in present-time America: weapons supply threat society in general, especially for black communities (Cheng, Ickes, Kenworthy 2013). The choice of a gospel choir, a recurring leitmotiv in Murai's clips (see Flying Lotus' *Never catch me's* 2014 videoclip), also challenges mainstream pop narratives of happiness and thoughtfulness. The second killing scene responds to the "goofy New Black Anthem" (Osman 2018). Pharrell Williams' pop song *Happy* (2013, FIG. 11), whose attempt to entertain a vast audience through "a sweeter sound, a smoother look, and more soothing lyrics", recalls 1950s rock-blues sonorities aimed at overriding *jimcrownism* (Altschuler 2003: 56). Instead, Gambino's song openly addresses the controversial



FIG. 11 – Gospel choir in *Happy*.

relation between American society and blackness through “[a] sharp contrast between jolly, syncretic melodies and menacing trap cadences” (Kearse 2018). In this sense, the murder of an entire gospel choir constitutes an attack on the so-called “black optimism” – that is, the negation of a “historic antiblack world” (Sexton 2011: 26), in favor of a de-historicized and de-politicized idea of blackness. While Pharell Williams’ *Happy* represents only one of the many examples of black optimism, Gambino’s gospel choir image serves the purpose of illustrating “the lack of real progression in how society deals with race as a whole” (Smith 2015). By creating a sharp contrast between different musical themes accompanied by images in sharp contradiction with each other, Gambino’s clip offers a critical perspective on race relations in contemporary America. As the song goes on, the issues outlined in the video clip first scenes progressively drift towards a specific debate on the condition of black artists today.

2. The “Big Dawg” and the Black Artist’s Dilemma

However, Gambino’s problematic relation with blackness does not necessarily align him to “afro-pessimist” thinkers. *This is America* invites the black community to reflect on its role

in society and implicitly criticizes many people who “refuse to look at [their] present condition” (hooks 1992: 6). This proposition is clearly expressed not only by the lyrical passages where Gambino hints at police brutality and the need to carry a gun for survival⁷. It also emerges through his criticism for lack of political awareness among both older and younger generations:

Grandma told me
 Get your money, black man (get your money)
 Get your money, black man (get your money)
 Get your money, black man (get your, black man).
 [...]
 Look how I’m geekin’ out (hey)
 I’m so fitted (I’m so fitted, woo)
 I’m on Gucci (I’m on Gucci)
 I’m so pretty (yeah, yeah).

As the lyrics indirectly state, the temptation to achieve success through the de-politicization of African American identity should overcome social inclusion. Gambino’s Rwandan and South African dances – performed with a group of students while chaotic guerrilla scenes loom in the background – symbolize another instance of the de-politicization of Black culture (FIG. 12). The racial connotation of these dances is dismantled for the sake of mere entertainment (Moore 2012). Gambino’s primary choreographic model is the South African *pantsula* dance, a style developed as an alternative communication pattern to entertain many people in chaotic and degraded urban environments (Brookes 2014: 67). Just like turning this dance into simple entertainment deprives it of its central meaning, black people should not regard their art as simple entertaining, allowing their artistic practices to become a “manifestation of commercial homogenization” (McClury and Walser 1994: 79). The explicit reference to African dances



FIG. 12 – Dances in *This is America* as act of de-politicization of Black culture.

is thus intrinsically linked to debates surrounding the origins of hip-hop music and other significant forms of African American artistic expression or black art. Gambino's musical choice explicitly references the solid ties between black art and its African heritage. It directly traces back to "the slave ships, as African people who brought their ways of expression with them as they landed on the shores of North America, South America and the Caribbean" (Thompson 2015: 71).

Similarly, the group of dancing students who accompanies Gambino since the first killing does not dramatically react to the singer's violent actions. Instead, they continue to dance their Gwara-Gwara, Shaku Shaku and other so-called *#trendingdances*. These choreographies revolutionize traditional choric relations with space, as they happen in isolation from the external environment. However, these dances also represent "the overt kind of spectacular violence that often accompanies

sovereign power” (Browne 2015: 35). The violence still taking place in the background does not stop the choreographies. Therefore, the reality of entertaining needs to continue regardless of whatever happens in the external world (FIG. 13).



FIG. 13 – Dance and violence in background. The power of entertaining.

Interestingly, the only real moment when the dancing group stops its “non-political” dances is when Gambino folds his fingers mimicking a gun. However, what seems to upset the dancing folks is the absence of an actual weapon rather than its presence (FIG. 14). Here, Gambino’s political criticism moves from gun control to the association of black artists with stereotypical gangster figures. As soon as they abandon their socially accepted role of entertainers making an unconventional and daring gesture, the bias of racial stereotype plays in, generating dramatic – if not deadly – consequences. It only takes one motion to leave the socially accepted figure of entertainer, descending into what Fanon would have defined as the “veritable hell” of black people (ed. 2008: xii).



FIG. 14 – Scaring and destabilising absence of guns.

In mimicking a typical scene of gun violence in America through a fake gun image, Gambino utilizes what Doran and Jaikumar likened to a surrealistic nuance able “[to present itself as] a dark commentary on what appears to be normal” (Ponzanesi & Waller 2012: 9). Aside from symbolic representations, he is also explicitly referring to violent episodes that have resulted in the death of African American citizens, such as Philando Castile, killed in June 2016 by the Falcon Heights (ME) police for a suspicious’ gesture⁸. The scores of racial prejudices resonate in the terrified expression of the dancing students. At the same time, the absence of the actual weapon produces an odd situation, providing fertile ground for racial stereotypes to thrive (Clair & Denis 2015: 858). The contrast between merry and entertaining conditions and the terror generated by an inoffensive yet unusual gesture provides a litmus test to understand blackness’s leading social and psychological representations. On the one hand, the bizarre entertainer “adapting”

their traditional artistic expression to a broader audience while depriving it of its political meaning, a process that goes back to minstrel shows and Black vaudeville (Thompson 2015: 74). On the other hand, the cultural demonization of black individuals is a constant threat to public order (Smiley & Fakunle 2016: 352).

Gambino's discussion of racial hatred and artistic representation also returns to a long cinematographic tradition depicting the dualism between blacks as entertainers and monster figures (Smith 2015). One example is Jordan Peele's *Get Out* (Scappa – Get Out, 2017), representing "[the] underlying bigotry of rich liberals" (Lee 2017) and "the fractured myth of a post-racial US" (Bakare 2017). A tradition that goes back to Spike Lee's politically engaged movies *Do the Right Thing* (*Fa' la cosa giusta*, 1989) and *Jungle Fever* (1991). Indeed, both Peele and Lee's films explicitly blame the "corporate-controlled mass media and culture of Hollywood" (Ponzanesi & Waller 2012: 3) that create stereotypical representations of black people. In particular, the image of the black gangster has "become [a] predictable media sideshow" (Vognar 2013)⁹. Another recent example of Black movies trying to decolonize a stereotypical image of the Black man is Barry Jenkins' *Moonlight* (2016). Deconstructing hyper-virilism clichés often used to represent Black Americans, *Moonlight* offers an alternative representation of black people. As remarks Hilton Als, both Chiron and Juan must be considered new black movie characters, weakening the typical image of the man "in-the-streets" with new meaning (Als 2016; Gould 2021).

All these movies share Gambino's song will contrast an aesthetic depicting black people as "cartoon-like creatures only interested in drinking and having a good time" (hooks 1992: 90). Such a stereotypical image has often depicted them as "the sick man of American Democracy", far away from the *New Negro* acclaimed by Alain Locke (1999: 11). While these cinematographic references have addressed this issue in the short

term, *This is America* displays the longstanding existence of such a contradiction. A contradiction that refers to the double iden-tarian construction of blackness, constantly oscillating between the “Big Dawg” and the “Black Monster”. Hence, perhaps Gambino’s ultimate message. The “Big Dawg” might be able to evade the constriction of racial stereotypes. However, they must not de-politicize their own culture, becoming a sterile commercial product. Otherwise, Black culture will continue being a disarticulated, aimless wandering in the dark, just like Gambino’s character in the last scenes of the video directed by Hiro Murai (FIG. 15).



FIG. 15 – Gambino wandering in the dark.

3. Between Cultural Essence and Stereotypes

“In a time of actual viral black deaths being so routine due to police brutality and intimate partner violence” (Johnson 2018), Gambino’s choice to adopt a profile unusual to Black art is both

meaningful and transgressive. His sublimation of racial and social messages in successful musical hits emerges throughout the clip, echoing a long tradition going from Chuck Berry's subtly provocative rock and roll hits in the 1950s to Beyoncé and Solange's gender and racial equality campaigns. Although Gambino's clip does not disrespect Black rap tradition, the disenchanted and almost nihilist fashion adopted in *This is America* serves the symbolic purpose to liberate black artists from the obligation to produce "morally sound and healing music" (Johnson 2018; Wallace & Costello, ed. 2013).

At the same time, the stereotypical oscillation between the image of black Americans as just entertainers and monsters does not constitute an excuse to hold a pessimistic vision on the future of race relations in the United States of America. In its challenging dualism between the black entertainer ("The Big Dawg") and the dangerous criminal ("The Black Monster"), *This is America* does not simply criticize American art but adds an extra nuance to future horizons of artistic expression. Its primary purpose is undoubtedly to contribute to intellectual debates deconstructing some of the most contradictory assumptions that permeate daily American life – what Sexton would define as "a calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago" (2011: 22-23). However, his message is undoubtedly extendible to all the excluded and exploited minorities trapped in stereotypical constructions and searching for redemption through artistic expression.

NOTES

¹ Hiro Murai has directed the episodes 1-5, 8, 10 for Season 1 (2016) and the episodes 1-3, 6, 8, 9, 11 for Season 2 (*Robbin' Season*, 2018). Donald Glover has directed the episodes 6 and 7 for Season 1 and the episodes 5 and 10 for Season 2.

² This is a rather recurring theme in the Gambino-Murai collaboration. *Atlanta* and *This is America* are not the only movie production of the Gambino and Murai duo. Before *This is America* and *Guava Island* (Murai, 2019), Murai has directed three video clips from Gambino's second studio album, *Because the internet* (2013). These are *3005*, *Sweatpants*, and *Telegraph Ave*. The *Because the internet* project is a multilayered experience that has its focus on existential loneliness and fear of growing old. For example, in *3005*, the infinite loop of the ferris wheel and the giant fire flaming in the background are aesthetic tools depicting how childhood is a recurring age that has to stop in order to truly reach maturity. Similarly, in *Sweatpants*, Gambino's presence in a diner as a social place depicts the loneliness of respected members of society. The clip's protagonist represents a link to the short movie *Clapping for the wrong reasons* (2013), once again written by Gambino and directed by Murai. Inspired from a statement in Salinger's classic *The Catcher in the Rye*, it has a surrealistic nuance on the Internet world and the painful consequences of popularity and the fragility that it entails. In *Telegraph Ave* Gambino's lonely swimming mirrors in a manatee.

³ For this TV series Donald Glover has been also writer and executive story editor.

⁴ From *This is Nigeria* (Prodigeezy, 2018) by Folarinde 'Falz' Falana ("This is Nigeria / look how Imma living now / look how Imma living now / everybody be criminal"), to *This is America: Womens' Edit* (2018) by Nicole Armour ("We just wanna be pretty / pretty that's the goal / we just wanna smile / get a mammy home"), to the song *Non siamo in America* (2018) by Fabri Fibra ("Non siamo in America / quindi non dire bro. [...] qui non c'è Hollywood / allo show non ci credo / io nemmeno, #metoo").

⁵ It is interesting to notice that in the videoclip *This is Nigeria* the murder is made with a machete.

⁶ The reference is to a scene from Francis Ford Coppola's *The Godfather* (1972). Regarding this scene, it is interesting to notice the different state of mind with which Michael Corleone and Gambino commit their murderous act. While in Michael's gesture, and in his facial expression when leaving the crime scene, one can see the pain of a character losing his innocence after receiving official initiation in the world of crime (see Cawelti 1975: 344-346; Hollyn 2009: 35-38; Boddu 2015: 8; Weinstein 2017), Gambino commits his

crime in a light-hearted sprit, and his facial expression only regards the physical fatigue resulting from the resistance of his gun.

⁷ “This is America (skrrt, skrrt, woo)/ Don’t catch you slippin’ up (ayy)/ Look at how I’m livin’ now/ Police be trippin’ now (woo)/ Yeah, this is America (woo, ayy)/ Guns in my area (word, my area)/ I got the strap (ayy, ayy)/ I gotta carry ‘em”.

⁸ He was simply looking for his documents in his pocket.

⁹ As an example, the Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences was criticized by Black American associations for giving the Oscar to Denzel Washington for *Training Day* (Fuqua 2001), who played the role of a crooked cop. Similarly, Quentin Tarantino’s *Jackie Brown* (1997) was criticized by Spike Lee for the use of the n-word in the movie (Archerd 1997).

WORKS CITED

- Abrahams, Roger David (1970), *Deep Down in the Jungle...: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*, Chicago, Aldline.
- Als, Hilton (2016), “‘Moonlight’ undoes our expectations”, *The New Yorker*. [28/10/2021] <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/24/moonlight-undoes-our-expectations>
- Altschuler, Glenn (2003), *All Shook Up: How Rock ‘n’ Roll Changed America*, New York, Oxford University Press.
- Archerd, Army (1997), “Lee has choice words for Tarantino”, *Variety*. [28/10/2021] <https://variety.com/1997/voices/columns/lee-has-choice-words-for-tarantino-111779698/>
- Bakare, Lanre (2017), “‘Get Out’: the film that dares to reveal the horror of liberal racism in America”, *The Guardian*. [28/10/2021] <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/28/get-out-box-office-jordan-peepe>
- Baraka, Amiri Imamu (1999), *Blues People: Negro Music in White America*, New York, Perennial.
- Barnes, Albert (ed. 1999), “Negro Art and America”, *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, ed. A. Locke, New York, Touchstone: 19-28.

- Bavelas, Janet; Gerwing, Jennifer; Healing, Sara (2014), "Including facial gestures in gesture-speech ensembles", *From Gesture in Conversation to Visible Action as Utterance*, eds. M. Seyfeddinipur, M. Gullberg, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company: 15-34.
- Boddu, Abhilash Srinivas (2015), "Revenge, Masculinity and Glorification of Violence in the *Godfather*", *International Journal of Social Science and Humanities Research*, 3: 6-12.
- Brookes, Heather (2014), "Gesture in the communicative ecology of a South African township", *From Gesture in Conversation to Visible Action as Utterance*, eds. M. Seyfeddinipur, M. Gullberg, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company: 59-73.
- Browne, Simone (2015), *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*, Durham, Duke University Press.
- Burford, Corinna (2018), "The Complete History of XXXTentacion's Controversial Career", *Vulture*. [28/10/2021] <http://www.vulture.com/2018/06/a-complete-timeline-xxxtentacions-controversial-career.html>
- Cawelti, John (1975), "The New Mythology of Crime", *boundary 2*, 3, 2: 324-357.
- Chaudhuri, Shohini (2012), "Unpeople: Postcolonial Reflections on Terror, Torture and Detention in 'Children of Men'", *Postcolonial Cinema Studies*, eds. S. Ponzanesi, M. Waller, London/New York, Routledge: 191-204.
- Cheng, Wen; Ickes, William; Kenworthy, Jared (2013), "The phenomenon of hate crimes in the United States", *Journal of Applied Social Psychology*, 43, 4: 761-794.
- Clair, Matthew; Denis, Jeffrey (2015), "Sociology of Racism", *The International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 19: 857-863.
- Collins, Patricia Hill (1998), "The tie that binds: race, gender and US violence", *Ethnic and Racial Studies*, 21, 5: 917-938.
- Du Bois, William Edward Burghardt (ed. 1994), *The Souls of Black Folk*, New York, Dover Publications.

- Fanon, Frantz (ed. 2008), *Black Skin, White Masks*, New York, Publishers Group West.
- Gates, Henry Louis (1983), "The 'Blackness of Blackness': A Critique of the Sign and the Signifying Monkey", *Critical Inquiry*, 984: 685-723.
- Gould, Gaylene (2021), "Rhapsody in blue: Barry Jenkins on Moonlight", *BFI – British Film Institute*. [28/10/2021] <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/moonlight-barry-jenkins-2017-miami-oscar-winner>
- Greeley, Shakeil (2018), "'Atlanta Robbin' Seasons' Lets Hiro Murai Embrace the Weirdness of Real Life", *GQ*. [28/10/2021] <https://www.gq.com/story/atlanta-robbin-season-hiro-murai-interview>
- Hall, Stuart (1993), "What Is This 'Black' in Black Popular Culture?", *Social Justice/Global Options*, 20, 1/2: 104-114.
- Hollyn, Norm (2009), *The Lean Forward Moment: Telling Better Stories for Film, TV, and the Web*, Berkeley, New Riders.
- hooks, bell (1992), *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press.
- Jackson II, Ronald (2009), *America and the Black Body: Identity Politics in Print and Visual Culture*, Cranbury, Associated University Press.
- Johnson, Myles (2018), "The Deeply American Appeal of Donald Glover", *Noisey*. [28/10/2021] https://noisey.vice.com/en_ca/article/mbkqgv/childish-gambino-this-is-america-review-essay-donald-glover
- Jones, Marvin (2005), *Race, Sex, and Suspicion: The Myth of the Black Male*, Westport, Greenwood Press.
- Kearse, Stephen (2018), "Childish Gambino. 'This is America'", *Pitchfork*. [28/10/2021] <https://pitchfork.com/reviews/tracks/childish-gambino-this-is-america/>
- Kendon, Adam (2004), *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kwame Harrison, Antony (2015), "Hip Hop and Race", *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, eds. K. Devine, J. Shepherd, New York/London, Routledge: 191-199.

- Lee, Benjamin (2017), "'Get Out' review – white liberal racism is terrifying bogeyman in sharp horror", *The Guardian*. [28/10/2021] <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/22/get-out-review-jordan-peelee-writer-director-liberal-white-racism>
- Locke, Alain (1999), "The New Negro", *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, ed. A. Locke, New York, Touchstone: 3-18.
- McClury, Susan; Walser, Robert (1994), "Theorizing the Black Body in African-American Music", *Black Music Research Journal*, 14, 1: 75-84.
- Moore, Darnell (2012), "Post-racial Rhetorics and the Depoliticization of Blackness", *DarkMatter. In the Ruins of Imperial Culture*. [28/10/2021] <http://www.darkmatter101.org/site/2012/11/29/post-racial-rhetorics-and-the-depoliticization-of-blackness>
- Osman, Ladan (2018), "Slaying New Black Notions: Childish Gambino's 'This is America'", *World Literature Today*, 4: 40-41.
- Ponzanesi, Sandra; Waller, Marguerite (2012), "Introduction", *Postcolonial Cinema Studies*, eds. S. Ponzanesi, M. Waller, London/New York, Routledge: 1-16.
- Randolph, Antonia (2006), "'Don't Hate Me Because I'm Beautiful': Black Masculinity and Alternative Embodiment in Rap Music", *Race, Gender & Class*, 13, 3/4: 200-217.
- Roediger, David (ed. 2010), *How Race Survived the US History. From Settlement and Slavery to the Obama Phenomenon*, London, Verso Books.
- Said, Edward (1985), "Orientalism Reconsidered", *Cultural Critique*, 1: 89-107.
- Sexton, Jared (2011), "The Social Life of Social Death: On Afro-Pessimism and Black Optimism", *Intensions Journal*, 5: 1-47.
- Smiley, Calvin John; Fakunle, David (2016), "From 'brute' to 'thug': the demonization and criminalization of unarmed Black male victims in America", *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, 26, 3/4: 350-366.

- Smith, Mick (2002), "The State of Nature: The Political Philosophy of Primitivism and the Culture of Contamination", *Environmental Values*, 11, 4: 407-425.
- Smith, Trey (2015), "All About That Race: Understanding the Secret in Childish Gambino's Videos", *Noisey*. [28/10/2021] https://noisey.vice.com/en_ca/article/6e4n74/childish-gambino-music-videos-conspiracy-theories-because-the-internet-2015
- Thompson, Iola (2015), "African American Creative Arts: Dance, Literature, Music, Theater and Visual Art from Slavery through the Harlem Renaissance", *International Journal of Humanities and Social Science*, 5, 1: 71-80.
- Vognar, Chris (2013), "He Can't Say That, Can He?", *Transition*, 112: 22-31.
- Wallace, David Foster; Costello, Mark (ed. 2013), *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*, New York, Back Bay Books.
- Weinstein, Max (2017), "Anatomy of a Whacking: Learn To Milk Unbearable Tension With This 'Godfather' Script-to-Screen Break-down", *MovieMaker*. [28/10/2021] <https://www.moviemaker.com/godfather-francis-ford-coppola-video/>
- Williams, Eric (1944), *Capitalism and Slavery*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

FILMS, TV SERIES AND VIDEO CLIPS

- Do the Right Thing (Fa' la cosa giusta)*, Dir. Spike Lee, USA, 1989.
- Get Out (Scappa – Get Out)*, Dir. Jordan Peele, USA, 2017.
- The Godfather (Il padrino)*, Dir. Francis Ford Coppola, USA, 1972.
- Jackie Brown*, Dir. Quentin Tarantino, USA, 1997.
- Jungle Fever*, Dir. Spike Lee, USA, 1991.
- The Martian (Sopravvissuto – The Martian)*, Dir. Andy Weir, USA, 2011.
- Moonlight*, Dir. Barry Jenkins, USA, 2016.

Solo: A Star Wars Story, Dir. Ron Howard, USA, 2018.

Spider-Man: Homecoming, Dir. Jon Watts, USA, 2017.

Training Day, Dir. Antoine Fuqua, USA, 2001.

30 Rock, NBC, USA, 2006-2013.

Atlanta, FX, USA, 2016-.

Community, NBC, USA, 2009-2015.

3005, Dir. Hiro Murai, USA, 2013.

Clapping for the wrong reasons, Dir. Hiro Murai, USA, 2013.

Guava Island, Dir. Hiro Murai, USA, 2019.

Happy, Dir. We are from LA, USA, 2013.

Never catch me, Dir. Hiro Murai, USA, 2014.

Sweetpants, Dir. Hiro Murai, USA, 2014.

Telegraph Ave, Dir. Hiro Murai, USA, 2014.

This is America, Dir. Hiro Murai, USA, 2018.

This is America: Womens' Edit, Dir. Nicole Armour, CAN, 2018.

This is Nigeria, Dir. Prodigious, NIG, 2018.

CHIARA PASANISI

*Un “gioco di specchi”. Il metodo Catalanotti
di Andrea Camilleri e il teatro nel romanzo*

1. *Premessa*

La passione teatrale di Andrea Camilleri coesiste con quella letteraria a partire dagli anni giovanili. Quando Silvio d'Amico, nel 1949, gli propone di partecipare alle selezioni per l'ammissione all'Accademia d'Arte Drammatica, il giovane Camilleri, che a quel tempo abitava a Porto Empedocle, ambisce a ottenere una borsa di studio per recarsi nella capitale ed entrare in contatto con l'ambiente letterario romano¹. Nei suoi *Racconti di Nenè*, Camilleri rammenta che nel 1947, traendo ispirazione dal teatro di Jean-Paul Sartre, aveva già scritto la commedia *Giudizio a mezzanotte*, che gli era valsa il Premio Firenze, assegnatogli da una giuria presieduta da d'Amico. Nel capoluogo fiorentino, presso il caffè “Giubbe Rosse”, aveva conosciuto Giuseppe De Robertis ed Eugenio Montale. Sempre in quel periodo, era anche riuscito a pubblicare le sue poesie in un'antologia di Ungaretti (Camilleri 2014: 41-46).

Nell'autunno del 1949, Camilleri viene ammesso come allievo dell'Accademia, presentando un tema di regia su *Come*

tu mi vuoi di Luigi Pirandello, con cui si aggiudica una borsa di studio di ventimila lire. Fra trenta aspiranti, è l'unico a essere accettato per frequentare i corsi. Pertanto, trascorre lunghe giornate in compagnia del suo maestro di regia, Orazio Costa. Malgrado qualche iniziale incomprensione, scaturita dalla poca affinità caratteriale, l'incontro si rivela particolarmente significativo per la formazione del giovane allievo regista (41-43)². Il teatro riesce a suggerirgli delle soluzioni efficaci da un punto di vista narrativo che egli utilizzerà, a distanza di molti anni, nella sua produzione letteraria:

L'unico maestro che ho avuto e che sono disposto a riconoscere è Orazio Costa. Cosa conservo del teatro? La mia aspirazione di scrittura che è già ne 'La concessione del telefono' o 'Il birraio di Preston' è di arrivare a una sorta di sguardo extradiegetico. Quando si apre il sipario vediamo apparire due personaggi che nessuno ha descritto. Li vediamo in quel momento e desumiamo tutto dal modo in cui parlano. Ora a me succede di scrivere i dialoghi e da questi desumere l'aspetto fisico dei personaggi: è quasi una prassi teatrale e non letteraria (Camilleri 2012: 15).

Durante la fase di trasposizione del testo drammatico in testo spettacolare, Costa riteneva fondamentale l'individuazione di alcune scene significative a cui dare particolare risalto: i "nodi drammatici" e i "colpi di scena" che costituiscono, a suo dire, gli elementi principali di un dramma. I primi sono i momenti in cui si verifica un conflitto tra i personaggi e determinano l'esistenza di una struttura che unifica e sostiene l'azione drammatica, i secondi, invece, sono delle inversioni di "tono" e "direzione" e consistono in una frase o un accadimento inattesi, funzionali a cambiare l'andamento del dramma (Costa 1939: 20). Camilleri recepisce la concezione costiana della regia e la impiega nel suo metodo di scrittura:

Faccio uso, per esempio, di quelli che Orazio chiamava i colpi di scena minuscoli che poi preannunciano eventi importanti: tutti i miei romanzi sono costruiti secondo una scenica teatrale anche se teatrali non sono. Più in generale, è confluita nel romanzo l'idea dello spettacolo, nel senso che io non riesco a scrivere un capitolo in senso tradizionale, ma per sequenze (2012: 15).

Il legame con la pratica teatrale e il magistero costiano si esplicitano in particolare nel romanzo della saga del Commissario Montalbano³ *La gita a Tindari*, in cui l'autore narra del "rapporto mimico" (2012: 15) tra il protagonista e un albero, riferendosi chiaramente al *metodo mimico*, strumento cardine della pedagogia elaborata da Orazio Costa⁴. Nello specifico, l'albero è un ulivo che appare come "un àrbolo finto, di teatro", i cui rami richiamano elementi fauneschi, laddove appaiono "in tutto simili a scorsoni, pitoni, boa, anaconda di colpo metamorfosizzati in rami d'ulivo" (2000: 97). Montalbano si immedesima nell'albero e si innesca una specularità tra il flusso dei suoi pensieri e la forma dei rami:

[...] aveva scoperto che, in qualche misterioso modo, il labirinto della ramatura, rispecchiava quasi *mimeticamente* quello che succedeva dintra alla sua testa, l'intreccio delle ipotesi, l'accavallarsi dei ragionamenti. E se qualche supposizione poteva a prima botta sembrargli troppo avventata, troppo azzardosa, la vista di un ramo che disegnava un percorso ancora più avventuroso del suo pìnsèro lo rassicurava, lo faceva andare avanti (97-98, corsivo mio).

I punti di contatto con il *metodo mimico*, ammessi dallo stesso autore, che ha affermato di avere dedicato queste pagine del romanzo al suo maestro (2012: 45), risiedono nella relazione che si instaura tra il commissario e l'albero. Il rapporto è simile alla fase preliminare delle "esercitazioni mimiche" con cui si

misuravano gli allievi di Costa, che erano sollecitati ad adattarsi alla realtà circostante, trasponendola in chiave “antropomorfica” mediante il movimento e i gesti (Boggio 2004: 15-19).

Il legame tra Camilleri e il teatro riemerge prepotentemente, a distanza di quasi vent’anni, in uno dei romanzi conclusivi della saga dedicata al commissario siciliano, *Il metodo Catalanotti* (2018)⁵, dove i rimandi alla drammaturgia contemporanea e alla pratica teatrale divengono ancora più fitti ed espliciti. Se la scena del film di Orson Welles *La signora di Shanghai*, in cui il protagonista viene colto da uno stato confusionale dopo essere entrato in una stanza piena di specchi che altera la sua percezione del reale, aveva ispirato il titolo del romanzo *Il gioco degli specchi* (2011), ne *Il metodo Catalanotti* un sofisticato “gioco di specchi” (Nigro 2018) e di vertiginose rifrazioni è determinato dalla complessa articolazione di citazioni riconducibili al teatro e, in parte, anche alla storia teatrale dell’autore.

2. “Il gioco è alla fine”

Il metodo Catalanotti vede protagonista un Salvo Montalbano ormai maturo, che a fine carriera decide di mettere in discussione la sua vita a causa dell’amore improvviso per il giovane medico legale Antonia. Montalbano rompe la relazione con la storica fidanzata Livia e ipotizza di abbandonare Vigata, per trasferirsi a Roma con Antonia. Le vicende personali del commissario, secondo il solito schema narrativo della saga poliziesca, si intrecciano con un’indagine. In questo caso si tratta dell’omicidio di un regista di teatro amatoriale, Carmelo Catalanotti, che era solito mettere a dura prova i suoi attori attraverso l’impiego di un “metodo” di recitazione, da lui ideato, basato sull’immedesimazione e l’introspezione psicologica. L’omicidio del regista si configura come una rappresentazione teatrale in cui verità, finzione e apparenza si mescolano, fino a sovrapporsi. Similmente al meccanismo narrativo impiegato

nei romanzi *La stagione della caccia* (1992) e *Il cane di terracotta* (1996), dove l'autore "allestisce un teatrino della morte nel quale anch'essa mente" (Novelli 2015: 161), l'assassinio è frutto della simulazione e si dota di una valenza grottesca. Durante le indagini, Montalbano scopre che Carmelo Catalanotti, oltre a essere un regista amatoriale, è stato anche un usuraio. Tuttavia, a differenza di ciò che potrebbe sembrare, il colpevole del delitto non è da ricercarsi tra i nomi presenti nella lista dei debitori, bensì tra gli attori dilettanti con cui la vittima lavorava. La colpevole è infatti Maria, impiegata di un'agenzia immobiliare che aveva recitato nella compagnia di Catalanotti, la "Trinacriarte", nella speranza di diventare un'attrice professionista e frequentare "l'Accademia a Roma" (Camilleri 2018: 277). La confessione spontanea della donna assume i connotati di un monologo teatrale, di cui Montalbano è l'unico spettatore: "a voci della picciotta era stracangiata. Stava certamente dicenno 'na verità ma usava frasi, toni, colori, che le so paroli parivano cchiù 'na cosa di tiatro che di vita vera" (284). Malgrado lo snodo narrativo sembri alludere a *La voix humaine* di Jean Cocteau (1930), ossia il monologo che l'assassina avrebbe dovuto mettere in scena nel piccolo teatrino di Vigata la sera in cui decide di ammettere le sue colpe, l'elemento della confessione spontanea sotto forma di monologo rivolto a un interlocutore maschile che tace e l'omicidio con movente passionale rimandano altresì a un'altra opera di Cocteau, *Le fantôme de Marseille*, di cui lo stesso Camilleri curò la regia teatrale nel 1956.

Dopo avere intuito che Maria ha pugnalato Catalanotti, Montalbano si reca a teatro per vedere lo spettacolo in cui la ragazza recita come protagonista. La sala è vuota, il commissario è l'unico spettatore presente. Maria, dopo avere incrociato i suoi occhi con quelli di Montalbano, decide di "improvvisare" e mettere in scena la sua confessione anziché il monologo di

Cocteau, seguendo tuttavia la falsariga tracciata dalla drammaturgia dell'autore francese.

Da un lato il teatro dà a Maria la possibilità di trovare la sua vera identità, che per molto tempo era rimasta coartata dalle convenzioni sociali – “solo sulle tavole del palcoscenico”, ammette la ragazza, “ho avuto la possibilità di essere la vera me, attraverso l'interpretazione di donne diverse da me: donne libere, che sapevano quello che volevano e se lo prendevano” (284) –, dall'altro la catapulta in una dimensione dove realtà e simulazione si intersecano. Alla fine della sua confessione, infatti, Maria scopre di non essere l'assassina di Catalanotti. Quando, in preda alla rabbia, lo aveva pugnalato l'uomo era già deceduto a causa di un infarto: la morte reale si sovrappone a un presunto assassinio, generando un equivoco.

Camilleri pone al centro della sua narrazione l'assenza di senso, sconfinando in un territorio che può essere considerato “dell'assurdo” e in cui sono altresì presenti ripercussioni della drammaturgia beckettiana. Come rileva Luigi Allegri, Samuel Beckett “drammatizza” la “perdita di senso” e la rende “protagonista del [suo] discorso”, recuperando “la priorità del testo che relega la scena in funzione subalterna” (1993: 173-174). Camilleri attua un processo simile nello snodo narrativo della confessione di Maria, che si determina come un monologo svincolato dalle esigenze pratiche della scena. L'autore descrive la confessione avvalendosi di termini che si riferiscono alla recitazione, alludendo al tono e al colore della voce. La regia e la scenografia sono quasi assenti, il teatro assume una funzione di cornice in cui si situano rimandi allusivi e simbolici:

[...] il tiatro consisteva in una quarantina di seggie di paglia e di un palcoscenico che potiva esseri massimo quattro metri di larghizza per tre di profunnità. Vitti sulo a un tavolineddro che supra aviva un tilefono anni '30, un posacinniri e allato 'na poltruna mezza sfunnata. Montalbano s'assittò

in una seggia di prima fila e supra al palcoscenico s'addrumò un riflettori che cadì pirfettamenti supra alla zona che comprinniva il tavolineddro e la poltruna (2018: 283).

L'interesse di Camilleri per il teatro dell'assurdo risale agli anni giovanili, quando cura la regia della prima italiana di *Fin de partie*, intitolando lo spettacolo, messo in scena al Teatro dei Satiri di Roma, *Il gioco è alla fine* (1958). Camilleri racconta che Arthur Adamov e Bernard Dort, entrambi seduti tra gli spettatori, al termine della rappresentazione telefonarono a Beckett per dirgli che avevano assistito a una delle migliori regie del suo testo, fra le poche che fino ad allora erano state realizzate, in Francia e in Inghilterra (2014: 62). Il rapporto con Beckett consisterà in sporadiche conversazioni telefoniche, mentre con Adamov si instaurerà una "grande e profonda amicizia" (62-63)⁶. Il teatro dell'assurdo esercita una grande fascinazione sullo scrittore, che dalla fine degli anni Quaranta si dedica prevalentemente a regie di drammaturgia contemporanea o straniera, configurandosi come un *outsider* del panorama registico italiano del tempo. In seguito, Camilleri lavorerà anche in contesti ufficiali come l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dove insegnerà regia dal 1975, sostituendo Orazio Costa che lo designa come suo successore.

Alcuni echi delle esperienze giovanili si riverberano nel penultimo romanzo della saga di Montalbano. Il personaggio di Carmelo Catalanotti "ha una sua cultura teatrale aggiornata sulle avanguardie del Novecento" (Nigro 2018) e conosce approfonditamente la drammaturgia beckettiana: tra le varie regie da lui curate si annovera, infatti, quella di *Happy days*. La messinscena si configura come un escamotage che consente a Camilleri di delineare i tratti distintivi del metodo di recitazione elaborato da Catalanotti, attraverso il racconto di un'attrice diletta, la signora Ortolani, che era stata protagonista dello spettacolo nel ruolo di Winnie. Il regista nella fase antecedente alle

prove aveva vietato all'attrice di leggere per intero il copione, fornendole una parte levata. In seguito, l'aveva sottoposta a una dura prova psicofisica. Ecco cosa racconta la signora Ortolani a Montalbano, durante il suo interrogatorio:

Il primo giorno mi portò in spiaggia in un posto isolato. Ci seguiva un bagnino con una pala e un ombrellone. Gli fece scavare una buca profonda e mi chiese di entrarci. La buca venne ricoperta dalla sabbia e solo la mia testa rimase fuori. Poi mi piantarono sopra l'ombrellone. "Resta così. Tornerò tra una mezzoretta" mi disse Carmelo. Ma la sa una cosa, commissario, tornò che il sole stava già tramontando. Io ero esausta. Avevo una sete terribile. Ogni tanto gridavo aiuto ma non c'era nessuno nelle vicinanze. [...] Il terzo giorno fu poi l'esperienza più stravolgente. Carmelo mi chiese nuovamente di mettermi nella buca fino all'altezza del petto e quando il bagnino se ne fu andato, lui estrasse dalla tasca dei pantaloni un revolver. Mi disse "prendilo". Io lo presi spaventata. Le armi da fuoco mi fanno orrore. "Attenta è carico". E se ne andò. [...] Era un grosso revolver a tamburo. Pesava molto e divenne a un tratto un tutt'uno con la mia mano. La voglia di usarlo cominciò lentamente a crescere dentro di me. Ad un certo punto lo gettai lontano. Ma non abbastanza da non poterlo afferrare di nuovo. Passò qualche ora e cominciai a scavare la sabbia attorno a me, volevo uscire, recuperare il revolver e sparare non so a chi, in aria o al primo che passava. Ero quasi alle ginocchia, ancora un po' e ce l'avrei fatta, quando Carmelo sopraggiunse di corsa e gridò: "Basta così". Io mi bloccai e vidi che aveva al collo un binocolo. Capii che mi aveva sempre osservata (2018: 139-141).

L'interrogatorio è preceduto da un breve dialogo incentrato sul colore di capelli della signora Ortolani. Montalbano osserva che in una fotografia non recente i capelli dell'attrice erano castani, la donna, invece, quando si reca in commissariato

sfoggia una chioma bionda. Catalanotti, durante il processo di inveramento scenico di *Happy days*, aveva aderito fedelmente alle indicazioni di Beckett. Il regista dilettante trasforma la signora Ortolani in Winnie da un punto di vista estetico, facendole tingere i capelli di biondo, e agisce in maniera “pericolosa” (141) sulla psicologia dell’attrice, inducendola a vivere realmente la condizione del personaggio, che per tutto lo sviluppo del dramma è “interrata fin sopra alla vita”, in una scena-fissa che Beckett descrive nella lunga didascalia d’apertura:

Distesa d’erba inaridita che forma un monticello al centro della scena. Il pendio digrada dolcemente verso la ribalta e sui due lati: verso il fondo scende invece con un salto più brusco. Massima semplicità e simmetria.

Luce violenta.

Il fondale è un *trompe-l’oeil* molto *pompier*, che rappresenta una pianura ininterrotta e un cielo sconfinato convergenti verso il lontano orizzonte.

Interrata fin sopra alla vita, esattamente al centro del monticello, Winnie. Sulla cinquantina, ben conservata, preferibilmente bionda, grassottella, braccia e spalle nude, corpetto scollato, seno generoso, giro di perle (Beckett 1961, ed. 2021: 23)⁷.

Catalanotti impiega un metodo estremo per aiutare la signora Ortolani a comprendere appieno “il problema” che avrebbe dovuto affrontare chiunque si fosse misurato con *Happy days*, riassumibile nella domanda “perché Winnie ha un revolver?” (Camilleri 2018: 141). Nonostante il tempo trascorso, la signora Ortolani non riesce più a liberarsi del personaggio di Winnie, tanto che continua a tingersi i capelli di biondo pur non riconoscendosi in quelle sembianze e, rievocando le implicazioni del “metodo Catalanotti”, durante l’interrogatorio appare esaltata e turbata.

3. Una questione di metodo

Carmelo Catalanotti viene descritto come un regista che da un lato interpretava fedelmente i testi da mettere in scena e dall'altro riteneva fondamentale la pedagogia dell'attore: "per lui il teatro era il testo. Tutto doveva nascere dal testo. Anche i costumi, le scene, le luci derivavano dalla scrittura teatrale. Fondamentale era il suo lavoro sull'attore" (Camilleri 2018: 76).

Il personaggio, inoltre, è contraddistinto da elementi grotteschi e da una spiccata poliedricità: "la figura di Catalanotti pariva esseri composta da persone diverse: un colto lettore, un usuraio di mezza stazza e n'omo bastevolmenti danaroso che, va a sapiri pirchè, assà interessava del carattere e della psicologia dell'autri" (76).

In chiave ironica, il metodo di fantasia messo a punto dal regista dilettante, presenta dei punti di contatto con il sistema pedagogico ideato da Stanislavskij fra Otto e Novecento, soprattutto per quanto concerne sia il concetto di *pereživanie*, inteso come "riviviscenza", sia la "psicotecnica" e la rilevanza che la memoria emotiva assume per l'attore (Ripellino 1965, ed. 2015: 79-80)⁸. Catalanotti è interessato a scandagliare la sfera psicologica degli interpreti con cui lavora e a scorgere attinenze tra la vita privata di ciascuno di loro e le vicissitudini dei personaggi che avrebbero dovuto interpretare sulla scena. L'attore dilettante Lo Savio, durante il suo interrogatorio, quando Montalbano definisce Catalanotti come "una via di mezzo tra uno psicanalista e un confessore", non esita a contraddire il commissario, facendogli notare che il regista somigliava piuttosto a "uno Stanislavskij corretto, rivisto e modernizzato":

[...] Carmelo voleva che ogni attore per interpretare il suo ruolo partisse da qualcosa di profondamente personale. Che so, un trauma, un momento di vita, un amore sbagliato, un'esperienza privata, profonda, intima, che in qualche

modo potesse servire a quello che il testo richiedeva (2018: 76-77).

Camilleri dedica svariate pagine del suo romanzo alla ricostruzione del “metodo”. Le indagini psicologiche di Catalanotti si intrecciano con l’indagine poliziesca. Montalbano, tuttavia, agisce in maniera eccentrica, sovvertendo le procedure che solitamente contraddistinguono il suo *modus operandi*. Come rileva Vittorio Spinazzola, sono le “soste solitariamente pensose” e il “fervore dell’intuito” che consentono al commissario di risolvere i casi (2015: 138-139). Se il noto metodo investigativo di Sherlock Holmes verteva su un procedimento analitico, fondato sull’importanza conferita ai dettagli, alle tracce e agli indizi, tanto che Edgar Wind lo paragonò al “metodo morelliano” impiegato per l’attribuzione delle opere d’arte (Ginzburg 1979, ed. 1986: 158-159), Montalbano è un investigatore non particolarmente talentuoso che sceglie di affidarsi prevalentemente alle sue suggestioni per giungere, infine, a degli *eureka moments*.

L’indagine sull’omicidio di Catalanotti, invece, comporta dei sopralluoghi a casa della vittima, insieme ad Antonia, un medico legale, quindi una donna che svolge una professione in cui i dettagli e gli indizi acquisiscono una valenza estremamente significativa e rivelatrice. In particolare, durante le visite a casa di Catalanotti, Montalbano e Antonia esaminano i fascicoli che la vittima dedicava ai suoi attori, e in cui era solito annotare le peculiarità di ciascun interprete, segnando altresì le iniziali delle commedie in cui aveva recitato. I fascicoli del regista dilettante sembrano richiamare, ironicamente, le schede che di solito Orazio Costa redigeva in merito all’attività dei suoi allievi, in particolare nella fase dell’ammissione in Accademia, annotando le caratteristiche fisiche e le doti interpretative degli aspiranti allievi e le prove con cui si misuravano durante gli esami di ammissione⁹.

Tramite l'analisi dei fascicoli, e dei particolari contenuti in essi, Montalbano e Antonia riescono a ricostruire buona parte del "metodo". Le tracce e gli indizi consentono altresì di risolvere il caso. La soluzione dell'enigma si ricollega fortemente all'*incipit* del romanzo: un equivoco che ha per protagonista Mimì Augello, fidato collaboratore del commissario.

Mimì, scappando dall'abitazione della sua amante, per non essere scoperto dal marito di quest'ultima, si imbatte casualmente in un cadavere, presso una casa disabitata. Dunque, corre ad avvisare Montalbano, svegliandolo nel cuore della notte. Durante un sopralluogo nell'appartamento in cui Mimì aveva trovato il cadavere – che *sembra* quello di Catalanotti – Antonia referta, in seguito, delle tracce di cera, rimanendo stupita dall'assenza di ulteriori indizi afferenti alla presenza della salma (capelli, eventuali gocce di sangue, frammenti di pelle o unghie). L'assenza di tracce, in questo caso, consentirà di svelare aspetti significativi per giungere alla risoluzione del caso. Montalbano, per mezzo di una delle sue "intuizioni", scopre che il cadavere in cui si era imbattuto Mimì altro non era che un pupo di cera, posto nell'appartamento disabitato da Maria – la presunta assassina – nel tentativo di eternizzare il suo efferato gesto. Il teatro riguarda la modalità in cui avviene il supposto omicidio e il suo movente. Maria, infatti, aveva iniziato a nutrire dei sentimenti ambivalenti nei confronti di Catalanotti a causa della mancata assegnazione di una parte nella commedia *Svolta pericolosa*¹⁰. Per ottenere il ruolo la ragazza avrebbe affrontato qualunque prova richiesta dal regista e dal suo singolare metodo, anche quella di pugnalarlo. La finzione e la verità si mescolano, Carmelo Catalanotti muore un istante prima di essere accoltellato. Non è casuale che Camilleri scelga la commedia di John B. Priestley come uno degli elementi-chiave del suo romanzo, enfatizzando il "gioco di specchi" posto in essere nella narrazione. Se, da un lato, la

commedia può a tutti gli effetti sembrare un giallo che rimanda alle opere di Edgar Wallace e di Agatha Christie, dall'altro sono ravvisabili in essa echi pirandelliani (Terron 1952). Nella Prefazione all'antologia *Pagine scelte di Luigi Pirandello* (2007), Camilleri ribadisce la sua militanza teatrale, durata trent'anni. Afferma, inoltre, di avere approcciato le opere pirandelliane, sia quelle drammatiche sia gli adattamenti delle novelle e dei romanzi, da regista, chiarificando, tuttavia, che il suo metodo di lavoro è stato fortemente condizionato dagli insegnamenti di matrice accademica e dal magistero di Orazio Costa:

[...] mi sono formato a una scuola che privilegiava l'analisi testuale della parola scenica ("Sire le Mot", come diceva Baty), dalla quale poi doveva derivare, coerentemente, tutta la messinscena. Quindi di fronte a un testo teatrale, il regista doveva mettersi nella stessa condizione di un critico letterario o di uno storico della letteratura che intendeva analizzare un'opera da tutti i punti di vista della scrittura. [...] ho curato, in teatro, la regia di 18 testi pirandelliani [...] in televisione ne ho diretti 3 e 6 alla radio (tra questi, la riduzione in 8 puntate del romanzo *I vecchi e i giovani*). Inoltre ho ridotto per il teatro una novella di Pirandello, *Il vitalizio*, e altre due in collaborazione con Giuseppe Dipasquale (*La cattura* e *Pena di vivere così*, quest'ultima col titolo *La signora Leuca*). Ho pubblicato dei saggi su Pirandello autore drammatico e regista. Ho scritto anche un libro, *Biografia del figlio cambiato*, che tratta dei rapporti di Pirandello con il padre Stefano.

La formazione teatrale determina una particolare attenzione all'analisi del testo e alla sua interpretazione. La drammaturgia pirandelliana, al pari del teatro dell'assurdo, si configura come un *Leitmotiv* della parabola artistica di Camilleri. Pirandello assume una valenza particolarmente significativa, è "un maestro che gli sta sempre seduto davanti" (Bonina 2012), ma anche un ricordo vivido della sua infanzia:

[...] la casa dove sono nato e cresciuto dista cento metri dalla casa dove Pirandello, in vari periodi della sua vita, ha vissuto a lungo. [...] ho visto a dieci anni, arrivare a casa mia, all'improvviso, Luigi Pirandello. Nel 1935, l'anno prima che morisse. Indossava la divisa di Accademico d'Italia e io lo credei un ammiraglio in alta uniforme. "Cu si tu?" mi domandò in dialetto. "Nenè Camilleri sugnu" risposi (Camilleri 2007: 9-10).

Come rileva Terron, la commedia di Priestley, che è uno dei principali rimandi alla drammaturgia contemporanea presente nel penultimo romanzo della saga di Montalbano, mostra alcuni punti di contatto con la produzione teatrale di Pirandello, laddove:

[...] non è altro che un'inchiesta di più sulla coscienza dell'uomo contemporaneo il quale, quando si impegna ad inseguire *la verità fino in fondo*, costi quello che costi, rischia di dover rinunciare per sempre a quelle necessarie illusioni fatte di cecità più o meno inconsapevoli e di compromessi e finzioni più o meno accettati, che ci aiutano a vivere e a tirare avanti nel consorzio civile (Terron 1952, corsivo mio).

Anche i personaggi del *Metodo Catalanotti* inseguono la verità fino in fondo. Tuttavia, questa ricerca incessante, che talora acquisisce le sembianze di un'accidentata corsa a ostacoli, può rivelarsi tanto pericolosa quanto salvifica. Tentando di agguantare la verità, i personaggi del romanzo sovvertono l'andamento delle loro vite, taluni arrivano a compiere gesti efferati, altri si limitano a recitare stancamente la loro parte sul palcoscenico dell'esistenza e, nella perenne dicotomia tra realtà e illusione, si misurano con il rischio di non trovare verità alcuna.

Il romanzo, in cui riecheggiano alcuni momenti nodali della parabola artistica dell'autore, è un omaggio al teatro stesso. Quel teatro che Camilleri ha attraversato nella duplice veste di

regista e pedagogo, inserendosi nell'alveo degli insegnamenti di matrice accademica. I due ruoli si intersecano, inoltre, con l'attività della scrittura, che nei suoi romanzi è scrittura sia narrativa che drammaturgica, laddove mira, come si è visto, allo sviluppo di uno "sguardo extradiegetico". Alla possibilità di svelare le peculiarità di un personaggio mediante l'impiego della forma dialogica piuttosto che attraverso l'utilizzo di uno stile descrittivo. Le pratiche teatrali irrompono nel romanzo, ne definiscono lo stile e la forma, ribadendo quanto sia sottile, se non addirittura inesistente, il filo che separa lo scrittore dall'uomo di teatro.

NOTE

¹ L'Accademia d'Arte Drammatica nasce nell'ottobre del 1935, in seguito alla proposta di riforma della Regia Scuola di Recitazione "Eleonora Duse", elaborata da Silvio d'Amico sulla scia dei mutamenti ideologici ed estetici che avevano favorito la nascita della regia teatrale nel resto d'Europa. Pertanto, l'Accademia si configura sia come una scuola di recitazione sia come la prima scuola per registi d'Italia. A differenza di ciò che la pedagogia di matrice accademica prescriveva, Camilleri era fermamente convinto che per un regista non fosse necessario essere un buon attore. Egli, infatti, all'esame di ammissione non presentò la scena dialogata richiesta come prova agli aspiranti attori e agli aspiranti registi. Tuttavia, la frequentazione dell'Accademia gli consentì di misurarsi con la recitazione, e lo indusse a vincere la sua ancestrale ritrosia nei confronti dell'arte scenica (Camilleri 2014: 41-46). Per una panoramica sull'Accademia d'Arte Drammatica, cfr. in particolare Di Tizio 2011; Giammusso 1989; Pasanisi 2021; Viziano 2005.

² Cfr. anche Camilleri 2001; 2002; 2012; 2015; Scarpa 2015.

³ Andrea Camilleri pubblica il suo primo romanzo, *Il corso delle cose*, nel 1978; si tratta di un giallo ambientato in un piccolo paese della Sicilia negli anni Cinquanta. La sua produzione letteraria prosegue con i romanzi storici – ambientati nella terra natia e nell'immaginaria Vigata – fra cui si annoverano *Un filo di fumo* (1980), *Il birraio di Preston* (1995) e *La concessione del telefono* (1998). Camilleri si dedica anche alla scrittura saggistica, pubblicando, negli anni giovanili, un volume sui teatri stabili in Italia (1959) e, successivamente,

il saggio storico *La bolla di componenda* (1993). Il primo romanzo della saga dedicata al Commissario Montalbano, *La forma dell'acqua*, viene pubblicato nel 1994 da Sellerio. Come ha evidenziato Vittorio Spinazzola, il personaggio di Montalbano può essere considerato un “anti-eroe”, diametralmente opposto al fascinoso e temerario James Bond, nato dalla penna di Ian Flaming. Si tratta di un “modesto investigatore paesano” che non nutre particolari ambizioni professionali e personali (2015: 135-36). Da molti anni il commissario vive una relazione sentimentale a distanza con la storica fidanzata Livia e abita, da sempre, in una piccola cittadina di provincia, Vigata, frutto dell’immaginazione dell’autore, che richiama una Sicilia archetipica in cui convivono tradizione e contemporaneità. I lettori – al pari dei telespettatori dei film tv tratti dalla saga, in cui Luca Zingaretti interpreta il ruolo del protagonista – si immedesimano con Salvo Montalbano poiché rappresenta l’“uomo medio novecentesco”. Un uomo che possiede un forte “senso dello Stato” e che, pur non essendo abitato da crisi esistenziali e dissidi interiori, si lascia andare a piccole debolezze da *everyman* come ad esempio i peccati di gola (139-40). Per ulteriori approfondimenti si rimanda, in particolare, a Ferlita 2003, 2011, 2013.

⁴ L’assunto del *metodo mimico* risiede nella concezione secondo cui l’essere umano tende a identificarsi con la realtà attraverso un processo di “immedesimazione”, di cui è protagonista il corpo. In particolare, questa attitudine è presente nei bambini ma, durante la crescita, viene sovente repressa e rimossa a causa delle regole imposte dalla società. Il metodo veniva impiegato da Costa in Accademia come strumento pedagogico. Nello specifico, Costa assegnava agli allievi delle “esercitazioni mimiche” che, all’inizio, comportavano l’immedesimazione con gli elementi naturali e gli animali, senza l’impiego della vocalità, fino a giungere, gradualmente, alla recitazione di poesie e prose (Boggio 2004: 95). Per un approfondimento sul *metodo mimico*, cfr. almeno Boggio 2001, 2004, 2007, 2008; Colli 1989; Megale 2015; Saturno 2001.

⁵ Il romanzo è seguito da *Il cuoco dell’Alcyon* (2019). Riccardino (2020), invece, è stato pubblicato postumo per volontà di Camilleri. La prima versione, tuttavia, risale al 2005, quella del 2020 si configura come una riedizione determinata da una riscrittura dell’autore, che decide di fare coincidere, simbolicamente, la fine alla saga di Montalbano con la fine della sua vita. Da *Il metodo Catalanotti*, che insieme a *Il cuoco dell’Alcyon* si configura come la reale conclusione delle vicende di Montalbano, è stato tratto un film per la televisione, andato in onda l’8 marzo 2021, che ha ottenuto oltre nove milioni di telespettatori, conseguendo il 38,4% di share. Il film tv, con protagonisti Luca Zingaretti e Greta Scarano, ha concluso la saga televisiva dedicata al commissario ideato dalla penna di Camilleri (Fumarola 2021).

⁶ Il primo incontro con Arthur Adamov risale al 1957, durante le prove della prima italiana di *Come siamo stati*, al Teatro dei Satiri di Roma. Si tratta di un incontro casuale poiché il drammaturgo, che si trovava nella capitale insieme a Bernard Dort, rimanendo colpito dalla locandina dello spettacolo – in cui spiccava il suo nome – decide di entrare in sala, dove conosce Camilleri e assiste ad alcune prove (Camilleri 2014: 62). Tra le regie di drammaturgia contemporanea e straniera curate da Camilleri tra la seconda metà degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta si annoverano: *Frana allo scalo nord* di Ugo Betti (1946, Teatro Biondo di Palermo), *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearns Eliot (1947, Teatro Biondo di Palermo), *I nemici non mandano fiori* e *Le mani di Euridice* di Pedro Bloch (1955, Teatro dei Commedianti di Roma), *Il pellicano* di August Strindberg (1955, Teatro dei Commedianti di Roma), *Giorni senza fine* di Eugene O'Neill (1958, Teatro Stabile di Livorno), *Il nuovo inquilino* di Eugène Ionesco (1959, Teatro delle Arti di Roma). Per una definizione di “teatro dell’assurdo” si rimanda a Esslin 1961.

⁷ Nel secondo dopoguerra si determina una “riassunzione del potere da parte del drammaturgo” e una “rivincita dell’operatore letterario” sulla preminenza della regia, verificatesi nella prima metà del Novecento. In particolare, l’autore “tende a comprendere e a pre-scrivere la totalità dell’opera, tentando di annullare, inscrivendole nel testo, le possibilità creative della messa in scena”. Pertanto, i drammaturghi non si concentrano soltanto sulla forma dialogica, bensì affidano ai paratesti le indicazioni registiche: “si pensi solo al proliferare della didascalia minuziosa, prescrittiva, tendenzialmente totalizzante, ad esempio quella che rende così ardue le operazioni registiche sui testi di Beckett” (Allegri 1993: 156). Come osserva, inoltre, Christian Biet, Beckett mira a “far sì che il teatro sia eterno e non modificabile come il romanzo, perché tutto è scritto, fin nel minimo dettaglio” (2020: 256). L’acme di questo processo, in cui l’autore si riappropria della sua preminenza, lo ritroviamo, ad esempio, in *Acte sans paroles I-II* (1956), in cui Beckett riduce notevolmente le battute dei personaggi che agiscono in scena, conferendo centralità alle didascalie e alla loro valenza prescrittiva. Per quanto concerne la drammaturgia beckettiana, cfr. anche Bajma Griga 2001; Bertinetti 1984; Cascetta 2000; Esslin 1961, ed. 1980: 25-84; Mercier 1979; Quadri 1987.

⁸ Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Stanislavskij 1938, ed. 1999; 1957, ed. 2000; Gordon 2015; Mollica 1991; Ruffini 2003; Toporkov 1991. Camilleri ebbe modo di approfondire la sua conoscenza del teatro russo e, in particolare, dell’operato dei maestri della regia di area russa, grazie al rapporto di amicizia che lo legò, negli anni Cinquanta, ad Angelo Maria Ripellino. In quel periodo Camilleri era stato coinvolto da Francesco Pavolini nella redazione delle voci sul teatro contemporaneo, italiano e francese, per

l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, a cui lavorava anche Ripellino (Scarpa 2015: 217-218).

⁹ Le schede sono conservate sia presso il Fondo Costa (Biblioteca Teatrale Alfonso Spadoni di Firenze), sia presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (cfr. Megale 2015; Pasanisi 2021).

¹⁰ *Svolta pericolosa* [*Dangerous corner*] debuttò il 17 maggio 1932 al Lyric Theatre di Londra. Una versione della commedia, tradotta in italiano da Alessandro Brissoni, venne pubblicata il 1° gennaio del 1952 sulla rivista *Il dramma*. Brissoni, che insieme a Orazio Costa aveva fatto parte della prima leva registica dell'Accademia, curò la regia della commedia, sempre nel 1952, al Teatro Eliseo di Roma con la compagnia Carlo Ninchi-Olga Villi-Aroldo Tieri. Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, ossia il periodo in cui Camilleri debuttava come regista sulle scene, Priestley riscosse notevole interesse in Italia. In particolare, il periodico diretto da Lucio Ridenti pubblicò la traduzione di una buona parte delle sue commedie. Nel 1948, sulla scia degli studi di Rex Pogson, Gigi Cane scrisse un dettagliato articolo dedicato al drammaturgo inglese, che apparve anch'esso sulla rivista *Il dramma*. Sempre nello stesso anno Casimiro Jorio tradusse la commedia di Priestley, *Ci sono già stato* [*I have been here before*] (cfr. Brissoni 1952: 7-32; Cane 1948: 36-40; Jorio 1948: 13-35; Pogson 1947; Terron 1952). Nel 1969 Andrea Camilleri cura la regia di *Svolta pericolosa* sia al Teatro Centrale di Roma sia per uno spettacolo di prosa televisiva RAI.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Allegri, Luigi (ed. 2011), *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza.
- Bajma Griga, Stefano (2001), *Nel teatro di Beckett*, Torino, Led.
- Beckett, Samuel (1957), *Fin de partie*, Paris, Les éditions de minuit, 2013.
- , (1961), *Happy days: a play in two acts*, trad. it. a cura di C. Fruttero, *Giorni felici*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bertinetti, Paolo (1984), *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Milano, Mursia.
- Biet, Christian (2020), "Le didascalie e l'autore padrone, o come eternizzare l'effimero", *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, ed. M.G. Porcelli, Pisa, Pacini.

- Boggio, Maricla (2001), *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni.
- , (2004), *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni.
- , (2007), *Orazio Costa maestro di teatro*, Roma, Bulzoni.
- , (2008), *Orazio Costa prova Amleto*, Roma, Bulzoni.
- Bonina, Gianni (2012), *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio.
- Cane, Gigi (1948), “La catena d’oro di J.B. Priestley, da *Dangerous Corner* a *The Long Mirror*”, *Il dramma*, 54: 36-40.
- Cascetta, Annamaria (2000), *Il tragico e l’umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le lettere.
- Camilleri, Andrea (2000), *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio.
- , (2001), *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, ed. R. Scarpa, Milano, Rizzoli.
- , (2002), *L’ombrello di Noè. Memorie e conversazione sul teatro*, ed. R. Scarpa, Milano, Rizzoli.
- , (2007), *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Rizzoli.
- , (2012), “Costa aveva il coraggio dello spirito”, *Ridotto*, 10-11:15.
- , (ed. 2014), *I racconti di Nenè*, eds. F. Anzalone, G. Santelli, Milano, Feltrinelli.
- , (2015), *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, ed. A. Gariglio, Palermo, Sellerio.
- , (2018), *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio.
- , (2019), *Il cuoco dell’Alcyon*, Palermo, Sellerio.
- , (2020), *Riccardino*, Palermo, Sellerio.
- Colli, Gian Giacomo (1989), *Una pedagogia dell’attore. L’insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni.
- Costa, Orazio (1939), “La regia teatrale”, *Rivista italiana del dramma*, 4: 12-27.
- Di Tizio, Raffaella (2011), “La nascita dell’Accademia”, *Documenti dal Fondo d’Amico*, ed. R. Di Tizio, *Teatro e Storia*, materiali on line. [12/03/2021] [http://www.teatroestoria.it/materiali/La_nascita_dell’Accademia.pdf](http://www.teatroestoria.it/materiali/La_nascita_dell'Accademia.pdf)

- Esslin, Martin (1961), *Il teatro dell'assurdo*, trad. it. a cura di R. De Baggis, M. Trasatti, Roma, Abete, 1980.
- Fumarola, Silvia (2021), "Ascolti, Il commissario Montalbano vola. Oltre 9 milioni di spettatori per *Il metodo Catalanotti*", *La Repubblica*, 9 marzo.
- Giammusso, Maurizio (1988), *La fabbrica degli attori*, Roma, Presidenza del consiglio dei ministri.
- Ginzburg, Carlo (1979), "Spie. Radici di un paradigma indiziario", *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986: 158-193.
- Gordon, Mel (ed. 2001), *Il sistema di Stanislavskij*, ed. C. Vicentini, Venezia, Marsilio.
- Megale, Teresa (2015), "Lo specchio dell'invenzione: l'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia", *Biblioteca Teatrale*, 113-114: 63-92.
- Mollica, Fabio (1991), "Di Stanislavskije del significato di pereživanie", *Teatro e Storia*, 11: 225-255.
- Nigro, Salvatore Silvano (2018), "Nota al testo", Camilleri, Andrea (2018), *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio.
- Pasanisi, Chiara (2021), *L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1935-1941)*, Milano-Udine, Mimesis.
- Pogson, Rex (1947), *J.B. Priestley and the Theatre*, Clevedon (Somerset), Triangle Press.
- J.B. Priestley (1932), *Dangerous corner*, trad. it. a cura di A. Brissoni, "Svolta pericolosa", *Il dramma*, 158: 7-32.
- (1937), *I have been here before*, trad. it. a cura di C. Jorio, "Ci sono già stato", *Il dramma*, 71: 13-35.
- Ripellino, Angelo Maria (1965), *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 2015.
- Ruffini, Franco (2003), *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza.
- Saturno, Maria Teodolinda (2001), *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Bulzoni, Roma.

- Scarpa, Roberto (2015), "Nené Camilleri sugnu", *Gran Teatro Camilleri*, ed. S.S. Nigro, Palermo, Sellerio: 205-239.
- Spinazzola, Vittorio (2015), "La saga di Montalbano", *Gran Teatro Camilleri*, ed. S.S. Nigro, Palermo, Sellerio: 135-140.
- Stanislavskij, Kostantin Sergeevič (1938), *Il lavoro dell'attore su se stesso*, ed. G. Guerrieri, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- , (1957), *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, ed. F. Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Terron, Carlo (1952), "John B. Priestley – Svolta pericolosa", *Corriere lombardo*, 3 dicembre. [03/07/2021] <https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/8916-john-b-priestley-svolta-pericolosa.html>
- Toporkov, Vasilij O. (ed. 2003), *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, ed. F. Malcovati, Milano, Ubulibri.
- Viziano, Teresa (2005), *Silvio D'Amico & co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'arte drammatica di Roma*, Roma, Bulzoni.

DISCUSSIONI

a cura di

Lorenzo Marmo e Vincenzo De Santis

DISCUSSIONI

PIERRE FRANTZ — MASSIMO BACIGALUPO — MARA FAZIO

Mara Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, Roma-Bari, Laterza 2020

~ Pierre Frantz ~

Voltaire contre Shakespeare. Un paradoxe de l'histoire du théâtre

Voltaire contro Shakespeare, le livre de Mara Fazio explore un paradoxe de l'histoire du théâtre : comment est-il possible que celui-là même à qui les Français doivent la première découverte de Shakespeare s'en soit détourné ensuite avec tant de violence ? C'est à certains égards un sujet bien connu de l'histoire littéraire française du XVIII^e siècle. On oppose le désir d'innovation du jeune Voltaire, la conscience qu'il avait que le théâtre français avait un besoin impérieux de renouvellement à la réaction "néoclassique" du Voltaire vieillissant, inquiet des mutations induites aux alentours de 1760 par Diderot et du goût nouveau pour la dimension visuelle, spectaculaire, du théâtre. Aux yeux de Voltaire, tout enthousiaste de sa découverte de l'Angleterre, Shakespeare représente, au même titre qu'Homère, un auteur plein d'une vigueur archaïque, dont le théâtre français a besoin, mais qu'il ne faut surtout pas imiter sans l'adapter à la civilisation du siècle de Louis XIV et de Louis XV. La réaction anti-shakespearienne du philosophe se fait plus violente à mesure que la connaissance de Shakespeare s'étend chez les hommes de



lettres, avec Diderot, puis avec la shakespearemanie des années 1770. Le livre de Mara Fazio apporte un éclairage nouveau sur cette question, une lumière doublement extérieure à l'espace littéraire français : son point de vue est marqué par l'histoire du théâtre, d'une part et par son enracinement dans l'université italienne et dans la culture européenne. La place de Voltaire dans l'histoire du théâtre explique l'engouement de Voltaire pour Shakespeare dans les années 1730 et l'hostilité de l'auteur de *l'Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais, ou manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris* (1761) des années 1760, par une forme de réaction nationaliste de Voltaire, à la suite des défaites françaises de la guerre de Sept Ans. Les autres déterminations de cette réaction, comme les tensions internes au champ littéraire français, les rivalités des hommes de lettres, les luttes de la nouvelle génération pour s'imposer dans la vie dramatique française sont placées au second plan.

La tension voltairienne se trouve ainsi placée dans une perspective, qui avait été

perçue par des critiques français (récemment Marc Hersant) mais dont l'importance est vigoureusement soulignée. La réaction voltairienne des années 1760 est marquée par l'actualité politique, mais Mara Fazio va plus loin dans la mesure où la défaite politique française est elle-même recontextualisée dans un cadre européen qui la dépasse. Celui d'un recul de l'influence française en Europe. Aux yeux de l'auteur, c'est l'inquiétude de Voltaire devant un changement général de paramètre culturel, qui détermine cette virulence du philosophe qui perçoit Shakespeare dans la querelle franco-anglaise comme une menace contre la prédominance française et qui manque complètement la nouvelle dimension européenne, donc mondiale, de Shakespeare. Son œuvre, comme celle d'un Léonard de Vinci ou, plus tard, celle de Goethe, s'arrache en effet à son origine nationale et s'intègre, dès les années 1770, à une culture dont les paramètres ont changé, celle des "génies". Ce changement de paramètre est aussi présenté dans sa dimension sociale. Aux yeux de Mara Fazio, Voltaire reste attaché à une culture aristocratique

caractérisée par la prédominance du genre de la tragédie. Face à lui, Diderot, Sébastien Mercier, Rutledge, Le Tourneur manifestent la nouvelle conception française de Shakespeare. Les développements qu'elle consacre à Goethe et Herder couronnent en quelque sorte son livre. L'ouverture sur le Shakespeare des Allemands donne une perspective qui permet de relativiser encore mieux la critique voltairienne. À cet égard, l'analyse du rôle de Wieland, qui n'est qu'effleurée, aurait pu compléter le tableau et le nuancer. Wieland est en effet, comme Voltaire, un shakespeareien encore "classique" mais qui n'a pas grand chose à défendre. Peut-être le développement en France, comme dans toute l'Europe, des esthétiques du sublime qui marquent de leur empreinte le dernier tiers du XVIII^e siècle permet-il lui aussi d'expliquer le "décrochage" du vieux Voltaire. De la poétique à l'esthétique, des premières aux secondes lumières, Voltaire lâche quelques uns des fils qui le reliaient à son époque. Le paradoxe est que le "moment Voltaire" au théâtre, celui des années 1757 à 1778 soit celui où précisément son œuvre poétique

se classicise, où l'on joue à la Comédie-Française *toutes* les pièces qui constituent le canon voltairien (une quinzaine), et où ses œuvres nouvelles ne tiennent guère sur la scène parisienne. Et que ce soit aussi le moment où le Voltaire philosophe combattant éclipse le Voltaire poète. Le Voltaire contre Shakespeare est celui de cette époque.

Pour son livre, Mara Fazio a choisi la brièveté et sa thèse en devient plus claire et plus efficace, même si parfois elle se trouve dans le cas de reléguer dans des notes les nuances qu'appellerait son propos. Son livre adopte un dispositif chronologique, indispensable en effet si l'on veut faire comprendre l'évolution de Voltaire sur une longue durée et se fonde principalement sur une connaissance approfondie, bien au-delà de celle des mentions de Shakespeare, de la correspondance de Voltaire. Le point de vue du philosophe est scruté au plus près de son évolution sur toute cette longue période. Il est compris en profondeur et restitué avec scrupule et empathie. On peut avoir pourtant un regret, celui de la dramaturgie. En effet le livre est concentré sur les jugements critiques de

Voltaire et élude, à quelques exceptions près (*Zaïre* et *Othello*), le travail en profondeur de la dramaturgie shakespearienne dans celle de Voltaire. Cette "influence", en effet, ne se limite pas au début des années 1730. Le Voltaire critique est au premier plan, au détriment peut-être du Voltaire poète dramatique. Mara Fazio analyse en effet l'*Cédipe* de 1718 et, plus tard, le choix de Corneille opposé par Voltaire à Shakespeare, mais l'œuvre sourde de Shakespeare agit encore pro et contra sur les tragédies plus tardives, que Voltaire invente des contre-modèles ou se laisse influencer plus directement, et la question de la comédie aurait mérité peut-être un examen : *Nanine*, *La Prude*, *L'Ecossaïse* ou le curieux *Saül* dialoguent avec le théâtre anglais. L'Angleterre n'est pas toute Shakespeare : il y a aussi celle d'Addison, de Richardson,

de Congreve, de Wycherley. Si l'on considère la longue durée et l'ensemble de l'œuvre de Voltaire, la réaction nationaliste du philosophe paraît plus limitée et pourrait aussi être éclairée dans le contexte très particulier des accusations de cosmopolitisme formulées contre les encyclopédistes entre 1757 et 1765. Sans doute, le choix de l'auteur a-t-il été d'analyser le débat critique, celui de Voltaire contre Shakespeare plutôt que celui de Voltaire *avec* Shakespeare et l'on comprend bien ce parti. On espère que ce livre sera traduit et lu en France où il permettra de sortir des approches franco-françaises et de comprendre mieux le mouvement du théâtre européen, celui de l'Allemagne et non pas de l'Angleterre, car le mythe Shakespeare, outre-Manche, grandit à mesure que le théâtre anglais contemporain a perdu de son sens.

~ Massimo Bacigalupo ~

Voltaire teatrante e polemista alle soglie del moderno

Mara Fazio si vale del filo rosso del confronto-scontro con Shakespeare per fare la storia di Voltaire e del suo teatro: oggi

probabilmente la sua produzione meno frequentata, rilevante alla storia del gusto e appunto del teatro, ma non della poesia,

anche se l'ambizione di Voltaire di divenire terzo tragediografo dopo Corneille e Racine si può dire realizzata. Da questa storia di opere che non sono capolavori come *Candide* emerge tuttavia la personalità risentita di Voltaire, che Fazio chiama il Patriarca e che il nostro Bettinelli definì "quel Proteo d'ogni letteratura, quel Jerofante di tutti gli autori, quell'idolo della Francia, e per lei dell'Europa pedissequa, quell'Encelado in fine che fe' guerra al cielo" (citato in Graf 1911, ed. 2020: 186). È piacevole e istruttivo seguire Mara Fazio nel suo racconto del soggiorno del giovane intellettuale in Inghilterra (1726-29), su cui scrive le famose *Lettere* con il primo giudizio stupito e critico sul "genio pieno di forza e di fecondità, di naturalezza e di sublime, senza la minima scintilla di buon gusto e senza la minima conoscenza delle regole" (41).

Ecco, le regole, che sono quelle aristoteliche contro cui il teatrante inglese peccava. Emerge la differenza fra un teatro aristocratico, di rappresentanza, per pochi conoscitori, e un teatro di origine popolare come quello inglese, che doveva confrontarsi quotidianamente con i gusti di un pubblico

vasto, dal cui favore dipendeva. I lavori di Shakespeare ebbero anche rappresentazioni semiprivatizzate per un uditorio scelto e la sua compagnia ebbe sostenitori fra l'aristocrazia, che tuttavia condivideva il gusto dei borghesi. E il drammaturgo sapeva compiacere sia i dilettanti raffinati, in alcune opere o scene più cerebrali, sia i cercatori di emozioni melodrammatiche, con scene forti. Quelle su cui Voltaire sghignazza, raccontando la trama di *Hamlet*, ritenendole indecenti. Sembra dunque che in Inghilterra ci fosse un maggiore consenso culturale, che l'arte drammatica poggiasse fermamente sull'approvazione di un pubblico esteso, mentre in Francia, come nota lo stesso Voltaire, prevalesse il gusto dell'oratoria, del verso ricco, della rima, a scapito dell'azione e, diciamo, della "vita". Fazio però giustamente ricorda che anche in Inghilterra Shakespeare fu a lungo presentato in edizioni rimaneggiate per un pubblico dai gusti mutati, fu messo in rima, furono soppressi in *Hamlet*, come vantò David Garrick, "tutta l'immondizia del quinto atto, le facezie del becchino, Osrick, il duello". Ma Garrick mise in scena

ventisei drammi fra 1726 e 1776, e nel 1769 organizzò il grandioso "Shakespeare Jubilee" fra Stratford e Londra, elevando il Cigno di Avon a eroe nazionale. E magari internazionale.

L'ormai settantenne Voltaire, racconta Fazio, si ribellò e le sue critiche a Shakespeare, di cui intanto Samuel Johnson aveva curato un'edizione importante, si fecero sempre più feroci e disperate, ricevendo scarsi consensi in quell'Europa cui nel 1761 rivolge un accorato *Appel... des jugements d'un écrivain anglais*, cioè contro un critico anonimo, ma tradotto anche in Francia, che aveva osato vantare la superiorità di Shakespeare rispetto a Corneille... Come se queste fossero faccende da decidere a tavolino e non alla prova della tenuta di un testo sul palcoscenico nel suo e in altri tempi.

Mara Fazio situa utilmente questa polemica letteraria-nazionalista nel contesto delle sconfitte francesi nella Guerra dei Sette Anni (perdita del Canada e dell'India). Perlomeno le glorie letterarie non toglietecelle! Voltaire è sempre spiritoso ed eccessivo, e le lettere private in cui si lagna dello stravolgimento del gusto e dei valori citate da Fazio sono di amena lettura. Era

ovviamente un grande polemi-
sta. Voltaire ammirava Molière e ne scrisse la biografia, ma non sembra che abbia capito come questi, uomo di teatro oltre che geniale drammaturgo, fosse in fondo lo Shakespeare francese, nato sei anni dopo il confratello inglese, una contraddizione che andrebbe approfondita. Ancora nella sua ultima difesa di principio, la *Lettre à l'Académie* del 1776, immagina Shakespeare come un guitto, "un Gilles coperto di stracci" che si fa strada nella brillante corte di Luigi XIV a Versailles e "propone loro di abbandonare Corneille, Racine e Molière per un saltimbanco che ha delle battute divertenti e che fa delle contorsioni" (146).

Questo guitto sarebbe appunto il poeta tragico di *Re Lear*, che è anche però il poeta postribolare di *Misura per misura* e *Troilo e Cressida*, feroce parodia di ogni visione eroica della vita e della letteratura. I veleni comici di Voltaire sono anch'essi prefigurati nella sua bestia nera. Come anche l'irriverenza, visto che il *Troilo* è una parodia goliardica dell'*Iliade*, che rivela di quali meschinità e stupidità sia fatta la coscienza dei presunti eroi. Ma anche per chi non conosce la storia di Troia il dramma

racconta orrore e stupidità della guerra e contraddizioni dell'“amore”. Oggi a teatro vediamo più spesso *Tartufo* che *Troilo e Cressida*, forse le compagnie preferiscono lo Shakespeare romantico delle commedie, o quello sublime quando si fanno forza o trovano un primo attore che vuol far colpo. Di certo Voltaire non lo vediamo mai se non nel *Candide* di Leonard Bernstein.

Le polemiche di Voltaire ebbero vasta eco nell'Europa anglosassone del Settecento, in cui grazie alla lettura del libro di Mario Fazio possiamo trascorrere qualche ora divertente, in compagnia di personaggi che sono di per sé un teatrino. Chi volesse continuare a viaggiare in quel secolo stupefacente può oggi rileggere *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII* di Arturo Graf, vastissimo e felice repertorio riedito nel 2020, a cent'anni dalla prima edizione. Apprendiamo fra l'altro che l'anglomania arriva in Italia attraverso la gallomania, cioè Voltaire ha ragione a rivendicare un suo primato anglofilo. E che nell'Italia del Settecento il teatro francese prevalse di gran lunga su quello inglese, pressoché ignoto, suscitando plauso,

invidia e imitazioni (Graf 1911, ed. 2020: 319).

La fortezza del teatro classico resisteva bene, il che spiega l'accanimento di Voltaire quando ne avverte le prime crepe. Nel 1777, l'anno dopo la *Lettre à l'Académie*, esce a Londra e Parigi il *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* di Giuseppe Baretti, di cui Mara Fazio traduce ampi stralci. Baretti sostiene che Shakespeare è intraducibile in lingua neolatina, sicché la versione di Le Tourneur condannata da Voltaire “non varrà nulla”. “Conosco ambedue le lingue” continua Baretti “per essere anticipatamente certo che Shakespeare non è traducibile in francese [... lingua] troppo castigata, troppo scrupolosa, troppo schiva” (148). Baretti sostiene che Voltaire attacca le nuove traduzioni perché teme che rivelino al confronto con le sue che egli non capisce l'inglese. Sappiamo che il motivo è più profondo, la difesa di una cultura gloriosa al tramonto. E Mara Fazio insiste sul fatto che Shakespeare apre al mondo moderno, anch'esso oggi al tramonto. Ma questa è forse un'illusione ottica. Baretti ancora: “Il *Giulio Cesare* di Shakespeare piace a tutti coloro che intendono l'inglese. La

traduzione del signor di Voltaire fa vomitare le budella a chiunque intenda il francese” (citato in Zoboli 2020: 278). Sarebbe stato divertente leggere la risposta di Voltaire a Baretti, ma egli morì a Parigi l’anno seguente dopo aver goduto di un estremo trionfo.

Del resto Mara Fazio ricorda come Voltaire mettesse a profitto la conoscenza diretta e indiretta del teatro del suo rivale in molte opere: da *Brutus* (1731), *La mort de César*, *Eriphyle* (che ricorda *Hamlet*) e *Zaïre* (1732, la sola tragedia che abbia avuto riprese moderne e che presenta analogie con *Othello*), fino a *Mahomét* (1741) e *Sémiramis* (1746), rispettivamente indebitate a *Macbeth* e ancora a *Hamlet*¹. Fazio si sofferma su questi testi, in particolare su *Zaïre*, di cui si è occupata a lungo, ed è affascinante il racconto del lavoro e delle correzioni dell’autore, e della ricezione più o meno positiva. Insomma, entriamo nel mondo quotidiano di un drammaturgo che nella sua vasta corrispondenza racconta giorno per giorno cosa lo preoccupa, sempre combattivo, intelligente, caustico. Come si diceva, Voltaire e il suo mondo sono di buona e salutare compagnia.

Arriverà poi il malato di sentimento Rousseau, tanto più vicino al gusto moderno, o almeno lo era. Si tocca il grande tema della nascita della sensibilità romantica, e Fazio ha belle pagine sullo Shakespeare tedesco di Goethe e Herder. Per il giovane Goethe del 1771 (*Per il giorno onomastico di S.*), “le sue opere si aggirano tutte intorno al punto misterioso (che nessun filosofo ancora ha veduto e determinato) in cui la particolarità del nostro Io, la pretesa libertà del nostro volere, si scontra col necessario andamento del tutto...” (124). Forse anche il Voltaire maturo di *Micromégas* e *Candide* si avvicinava a questa posizione, e a una scrittura ribelle a ogni genere, riflesso di una personalità risentita e geniale, e di un pubblico che ne attende le parole.

Voltaire è stato un buon e cattivo lettore di Shakespeare, la sua incomprensione in nome di chissà quali principi astratti (le unità già confutate da Johnson nella sua edizione) nasce anche dalla paura di un mondo antico e nuovo che si annuncia, ma che anche lui descrive con ironico orrore. L’umanità non ha scuse, come non le ha per Jonathan Swift (che Voltaire giudicava “il Rabelais d’Inghilterra, ma un

Rabelais senza fronzoli", 16). Di queste scuse l'età del Sentimento ne fornirà in abbondanza, ma la realtà orribile non cambia². Mara Fazio ha saputo rievocare con precisione e competenza alcune tappe importanti della cultura del Settecento e mostrare in azione, a tutto tondo, uno dei suoi protagonisti. Voltaire apre la strada alla modernità forse più dell'incommensurabile, incomprensibile e in traducibile Shakespeare che, come scriveva Alessandro Verri il 9 agosto 1769 al fratello Pietro, "neppure la metà degl'Inglese intendono bene, come pochi italiani intendono Dante" (cit. in Zoboli 2020: 276).

NOTE

¹ Anche un passo del racconto della Vecchia in *Candide*, cap. 12, riprende il monologo di Amleto: "... je voulus cent fois me tuer, mais j'aimais encore la vie. [...] y a-t-il rien de plus sot de vouloir porter continuellement un fardeau qu'on veut toujours jeter par terre [...]?" (Voltaire 1979: 172).

² "Il secondo periodo [del Settecento] (1750-1789) è dominato da Rousseau e da Diderot e ancora da Voltaire. (*Candide* è del 1759). Le possibilità oratorie, preludio di quelle poetiche, si risvegliano; impulsi sentimentali, bisogni dell'immaginazione, attenzione estetica alla natura cominciano a far capolino. Qualche immagine appare. Al 'philosophe' del principio del secolo si aggiunge l' 'homme sensible'. Quando l'amalgama fra questi due elementi sarà completo, scoppierà la Rivoluzione" (Tomasi di Lampedusa 1995: 1821).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Graf, Arturo (2020), *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVII* (1911), ed. Francesco Rognoni, Pierangelo Goffi, Napoli, La Scuola di Pitagora.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1995), *Opere*, ed. Gioacchino Lanza Tomasi, Nicoletta Polo, Milano, Mondadori.
- Voltaire (1979), *Romans et contes*, ed. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard.

Zoboli, Paolo (2020), “‘Un barbaro che non era privo di ingegno’ Shakespeare in Italia fra Alfieri e Manzoni”, *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, VII, 2: 273-292.

~ Mara Fazio ~

Raccontare un dettaglio della vita di Voltaire

Il mio libro è nato dal fascino della personalità di Voltaire che emerge dalla lettura della sua smisurata corrispondenza, alla quale mi sono dedicata con immenso piacere per anni. Essendo una storica del teatro ho scelto un'angolazione teatrale per raccontare un dettaglio della vita di Voltaire, il confronto-scontro con Shakespeare, che implicava un tema a cui mi sono dedicata da sempre: la comparazione tra culture e mentalità diverse.

Ho voluto raccontare le passioni, le contraddizioni e anche le debolezze umane di un uomo geniale, il suo senso critico che lo portava ad individuare sempre nemici da contrastare e combattere. Mi ha appassionato seguire il percorso, l'evoluzione, le età, i diversi momenti e contesti del suo mondo quotidiano per conoscerlo a fondo e quindi poterlo raccontare. Perché,

ripeto, è l'uomo, la personalità più che l'opera teatrale di Voltaire che mi interessava indagare e raccontare. Il mio punto di vista non è mai stato estetico e letterario, non sono una studiosa di letteratura teatrale ma una storica del teatro, Voltaire mi ha interessato come personaggio, come attore ed istrione versatile ed egocentrico più che come autore e poeta. Non a caso, come ha scritto Pierre Frantz, il Voltaire contro Shakespeare è il momento in cui il Voltaire filosofo oscura il Voltaire poeta, la fase in cui l'elemento polemico, combattivo, prevale. Ecco, le fasi: Voltaire ha passato diverse fasi, si è sempre definito vecchio ma è stato giovane, di mezza età, maturo, prima di diventare realmente vecchio, anche se la sua vitalità intellettuale non lo ha mai reso vecchio davvero, si è spenta solo sul suo letto di morte. Ho voluto ricostruire come uno stesso tema

per lui nevralgico, Shakespeare, sia stato trattato nelle diverse fasi della sua vita per riuscire a capire come un uomo cambi con l'età, sua e degli altri, come il tempo, i cambiamenti dei tempi, i diversi contesti lo condizionino. I contesti più dei testi, appunto. Quando Voltaire scopre Shakespeare è giovane, innamorato dell'Inghilterra e polemico nei confronti della Francia che lo aveva costretto all'esilio. Quando lo attacca è vecchio, riconosciuto e rispettato in tutta Europa, ma il ruolo centrale della Francia traballa e diventa primario, quasi ossessivo, per lui, difenderlo. E attaccare Shakespeare rientra nella sua politica difensiva. È sempre lui, sarcastico, caustico, eccessivo, ma più insicuro, meno autoironico di un tempo, non ha più i consigli di Mme du Chatelet come quando era uomo maturo ed è da troppo tempo lontano da Parigi e dal suo palcoscenico, dipende interamente dalle informazioni che riceve dai discepoli, amici e adulatori rimasti nella capitale. Quando ci ritorna, alla fine della vita, i bambini per la strada ridono perché è vestito e ha la parrucca incipriata come quando era partito ventisette anni prima... Invecchiare

è difficile, non tanto per gli acciacchi, di cui si lamenta, ma perché è difficile vedere e accettare i cambiamenti del mondo, dei costumi, dei gusti, dei punti di vista, delle idee. È difficile perdere il potere quando si è abituati ad averlo. Sta nascendo l'Europa, si sta affacciando la Germania... Sì, ha ragione Pierre Frantz, forse il ruolo di Wieland andava approfondito... E spero molto che il libro, come lui mi augura, possa essere tradotto e letto in Francia per aprire la prospettiva francese a una visione europea. Ma la scelta di limitare l'analisi drammaturgica delle tragedie di Voltaire non è casuale: non ho scritto *Voltaire e Shakespeare*, ma *Voltaire contro Shakespeare*, mi interessava scandagliare le ragioni di un'ossessione, la paura di perdere un primato e le modalità della lotta per mantenerlo, non esaminare a fondo le influenze drammaturgiche di Shakespeare su Voltaire, esercizio in cui Pierre Frantz è molto più maestro di me...

In un'intervista mi è stato chiesto: lei è dalla parte di Voltaire o di Shakespeare? Solo chi non ha letto il libro può pormi una simile domanda, perché ovviamente non è questo il punto. Ho scritto questo libro perché, come ho

detto, sono stata affascinata dalla verve, la chiarezza, l'intelligenza, il tono caustico della corrispondenza di Voltaire. E sono d'accordo con Massimo Bacigalupo (che ringrazio per la stimolante proposta di approfondire il ruolo di Molière in Francia come Shakespeare francese) quando parla della modernità di Voltaire,

che secondo me è più nella prosa del *Candide* e delle sue lettere che nelle rime del suo teatro, ma penso che Shakespeare abbia aperto al futuro proprio perché incommensurabile, incomprendibile e intraducibile, caratteristiche che, come la libertà, sfuggono a ogni umano inquadramento.

ELISABETTA ABIGNENTE — LORENZO MARMO

Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità, a cura di Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza, Lorenzo Marchese, Bologna, il Mulino, 2020*

~ Elisabetta Abignente ~

Transmedialità, autorialità, nuovi media.

Alcune considerazioni su Oltre l'adattamento?

Sono trascorsi quindici anni dalla pubblicazione, nel 2006 di *A Theory of Adaptation*, il libro, tradotto in italiano nel 2011, in cui Linda Hutcheon indagava il fenomeno dell'adattamento e della transcodificazione delle storie attraverso i generi e i media. Se il metodo indicato dalla studiosa canadese resta un punto di riferimento imprescindibile negli studi sull'adattamento e sui passaggi di codice, è probabilmente giunto il momento di interrogarsi su quanto lo scenario già ricco e sfaccettato lì descritto sia mutato, in particolare nell'ultimo decennio. L'esplosione della serialità, la disseminazione transmediale di contenuti, storie, personaggi, la nascita e lo

* A meno che non sia esplicitamente indicato nel testo, tutte le citazioni contenute negli articoli di Elisabetta Abignente e Lorenzo Marmo che seguono rimandano al volume in oggetto.

sviluppo dei Social Network, l'esplorazione di nuovi ambienti comunicativi e la diffusione di piattaforme sempre più numerose e competitive, rendono il *mediascape* contemporaneo estremamente sfaccettato e complesso, oltre che in continua evoluzione. Di fronte a questi mutamenti veloci e alla diffusione globale di nuove pratiche di produzione e di fruizione artistica, si fa urgente la necessità di verificare la tenuta degli strumenti di analisi fin qui adoperati e di testarne di nuovi.

"Ha ancora senso parlare di *adattamento*, così come viene formulato nella riflessione ereditata dal XX secolo?" (Fusillo, Lino, Faienza, Marchese, eds. 2020: 13) è uno degli interrogativi con cui si apre *Oltre l'adattamento?*, edito da Il Mulino nel 2020 e curato da Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese. Il libro prova a rispondere a questa domanda proponendo, in quindici studi e una prefazione teorica, un ricco panorama sull'esperienza narrativa e mediale, in costante dialogo tra mondo classico e contemporaneità.

Non è semplice dare conto di un volume così denso ed eterogeneo, che si muove con

disinvoltura attraverso i generi, le epoche e linguaggi. La forte compattezza dell'operazione compiuta, che resiste alla diversità dei casi di studio proposti, nasce dalla condivisione di metodi ed approcci da parte del gruppo di autori, in gran parte legati al Dipartimento di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila, ma anche di altra provenienza ed esperienza. Se il libro è dotato di una piena autonomia, vale però forse la pena ricordare come la ricerca proposta sia legata all'esperienza del convegno *Beyond Adaptation*, tenutosi all'Aquila nel febbraio 2019, e prosegua – o si espanda, si potrebbe dire ricorrendo a un termine chiave dei processi transmediali – nel numero monografico di *Between* intitolato "Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition" (Backe, Fusillo, Lino, eds. 2020).

Numerosi ed evidenti sono i punti di forza del volume, riscontrabili prima di tutto nella proposta di una visione ampia e in continua espansione che permetta di mettere in prospettiva i fenomeni transmediali percorrendo i loro tratti di continuità e discontinuità tra forme, codici, media. Un simile approccio,

interculturale prima ancora che intermediale, si coniuga all'esigenza di andare *oltre* l'idea ormai classica di adattamento, categoria probabilmente non più sufficiente a dare conto della pluralità di relazioni e della complessità dell'attuale paesaggio transmediale. Rappresenta però, allo stesso tempo, l'occasione per interrogarsi su questioni teoriche trasversali ma anche antiche e "originarie": basti pensare al concetto di autorialità, che il nuovo contesto obbliga a ridefinire, in costante dialogo con la tradizione letteraria. Grazie alla forte pertinenza dei casi di studio individuati e alla bibliografia aggiornata di cui ogni saggio è corredato, il libro offre un'utile fotografia dello scenario contemporaneo e del punto in cui si trova, all'altezza dei nostri anni Venti, il dibattito teorico e critico su questi temi.

Come accade con gli studi che si pongono l'obiettivo di dare conto di fenomeni ancora pienamente in corso e anzi in imprevedibile evoluzione, sarà soltanto il tempo a confermare o smentire quanto la transmedialità rappresenti la strada maestra della produzione letteraria e artistica del futuro, o si riveli una condizione tipica,

in particolare, dell'epoca in cui siamo immersi. Al di là del valore che la storia darà a questi fenomeni, l'abbondanza e la qualità degli esempi presi in esame inducono a pensare che la letteratura non possa evitare di fare i conti, oggi, con l'universo transmediale di cui rappresenta soltanto uno dei possibili nodi. La prospettiva è dichiaratamente interdisciplinare, e non potrebbe essere altrimenti per rispondere alla necessità di integrare gli strumenti della narratologia classica con la metodologia dei *media studies* e di affrontare la complessità del fenomeno da molteplici punti di vista. Nell'introduzione al volume, Massimo Fusillo e Mirko Lino danno conto di questa impostazione:

[...] davanti ai mondi immaginari in costruzione (*world-building*) e al polimorfismo mediale delle narrazioni complesse, espanse nel tempo (*spin-off*, *prequel*, *sequel*, *reboot*) quanto nello spazio (i diversi territori coinvolti in una narrazione transmediale), l'analisi deve essere necessariamente arricchita di una serie di dati differenti, da maneggiare in una prospettiva interdisciplinare e convergente: non solo, dunque, concentrarsi sulle strutture formali delle

singole narrazioni mediali, ma sviluppare una sensibilità (e curiosità) rivolta a includere le discontinuità e le continuità tra i media, individuare gli aspetti produttivi ed economici salienti, tracciare le prospettive sociologiche dei consumi, individuare le strategie comunicative di mercato, al fine di osservare come tutti questi elementi si riversino nelle costruzioni narrative e nella produzione simbolica (9).

Questo impianto si pone in piena continuità con i presupposti stessi della comparatistica letteraria, dalla necessità di dover continuamente decostruire qualsiasi “metafisica dell’originale – in teoria ormai del tutto in crisi ma di fatto ‘ancora viva nel sentire comune’” alla scelta di adottare “modelli plurali e non gerarchizzati né gerarchizzabili” (10). Quel che accade, però, nelle pagine di *Oltre l’adattamento* è un superamento più radicale dei confini tra le discipline e le culture. In gioco non è, infatti, soltanto la relazione tra le letterature e le altre arti e forme di comunicazione ma anche la piena contaminazione con ambiti in cui la produzione creativa interagisce con le dinamiche di produzione dell’industria dell’intrattenimento. Se da un

lato quest’apertura appare inevitabile ai fini di una piena comprensione dei processi qui indagati, dall’altra il terreno in cui si incontrano creatività e consumi, codici espressivi e dinamiche di mercato, spontaneità della produzione artistica e pianificazione industriale, può risultare pericolosamente scivoloso. Le “sfide” evocate nel titolo dell’introduzione si rivelano così prima di tutto di natura teorica e metodologica. Se le esperienze transmediali, intermediali, crossmediali risultano inserite in un ingranaggio complesso, adatto ad essere indagato con gli strumenti della sociologia e delle neuroscienze, prima ancora che con la tradizionale cassetta degli attrezzi del teorico della letteratura e dei media, sorge spontaneo chiedersi fino a che punto i processi di adattamento siano ascrivibili al discorso creativo e al carattere potenzialmente infinito dei mondi narrativi, e quanto invece siano legati, e in alcuni casi determinati, da imperativi di tipo commerciale. Che succede, dunque, quando il piano dell’immaginario simbolico incontra le leggi dell’industria dell’intrattenimento? Qual è, in altri termini, il destino dell’opera d’arte nell’epoca

della sua – potenzialmente infinita – riproducibilità tecnica e trasformazione intermediale?

Per decodificare i fenomeni e individuare le peculiarità del *mediascape* contemporaneo, i curatori ricorrono a diverse metafore tratte dal mondo naturale e dalle scienze dure, che la critica letteraria, cinematografica e televisiva hanno fatto proprie negli ultimi anni. Si tratta, in primo luogo, degli *ecosistemi narrativi* teorizzati da Guglielmo Pescatore (ed. 2018)¹, intesi come “ambienti e universi ingenerati dalla lunga permanenza delle storie nello spazio e nel tempo mediale, il cui assetto produttivo vede la compenetrazione tra logiche del *franchise* e creatività dal basso (*grassroots*)” (7); il riferimento va, in secondo luogo, spostandosi dalle scienze naturali alla fisica, al *diffractive reading* teorizzato da Donna Haraway, che si rifà al fenomeno ottico della diffrazione come strumento di interazione tra testi anche molto distanti tra loro; e infine alla metafora botanica del *radicante* a cui ricorre Nicholas Bourriaud “per proporre un modello di arte per il futuro basato su radicamenti multipli e simultanei, e sulla transcodifica e traduzione

continua di immagini, idee, e comportamenti” (11). Il *radicante*, che non coincide con il *rizoma* di Deleuze e Guattari, seppure condividendone alcune caratteristiche, è una pianta che crea le sue radici man mano che avanza: si pone quindi, dal punto di vista metaforico, in aperta opposizione con la retorica identitaria delle radici.

A partire dalle premesse teoriche di Massimo Fusillo e Mirko Lino, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese illustrano l'articolazione interna del volume che si divide in tre parti: nella prima, intitolata *Transmedialità e serialità televisiva*, rientrano i contributi di Mirko Lino, Mario Tirino, Marco Teti, Gianluigi Rossini, Emanuela Piga Bruni; nella seconda, dedicata alle relazioni *Tra cinema, arte e nuovi media*, si leggono i saggi di Giancarlo Grossi, Beatrice Seligardi, Dorian Legge, dedicati ai processi transmediali che coinvolgono il cinema e le altre arti visive e performative; nella terza sezione, *Adattamento e letteratura*, sono riuniti gli interventi di Anna Chiara Corradino, Enrico Fantini, Lorenzo Marchese e Lucia Faienza, nei quali l'attenzione si sposta sulla questione apparentemente più

tradizionale, ma con esiti e prospettive del tutto nuove e aggiornate, dei rapporti tra romanzo/poesia e media. Ogni sezione si apre con un saggio teorico che pone le basi del discorso e che è affidato a studiosi di esperienza come Gino Frezza, Emiliano Morreale e Federico Zecca.

La solida articolazione interna non impedisce di attraversare il volume anche secondo traiettorie alternative e, soltanto apparentemente, divergenti. Si potrebbe ad esempio provare a ripercorrere alcuni dei casi di studio proposti tracciando altri tre possibili direzioni, quali la transmedialità nella sua doppia dimensione di progettualità e di esperienza; la configurazione di una nuova idea di autorialità; l'espansione del campo di indagine a nuovi media.

Nel primo asse potrebbero rientrare i contributi di Mirko Lino e di Emanuela Piga Bruni. Nel saggio intitolato *Lo storyworld di The Walking Dead. Adattamento, transcodifiche digitali ed espansioni transmediali*, Lino pone al centro la questione del superamento dei limiti tra realtà e finzionalizzazione, prendendo in esame l'ubiquità mediale dello zombie, anche

definibile come *zombificazione del mainstream*. Tale fenomeno non si limita all'ambito dei formati audiovisivi digitali (fan-movie, webseries, video on-line, esperienze in Realtà Virtuale e Aumentata, ecc.) ma si realizza anche "in una serie di performance rivolte a materializzare gli immaginari finzionali nel reale (*flash-mob, cosplaying, parade, walk*, ecc.) per finalità ludiche e in altri casi per esplicitare alcune allegorie politico-sociali" (45). L'autore osserva come intorno alla famosa *zombie fiction* del 2003 – nata in formato *comic novel* e adattata nel 2010 in una serie televisiva prodotta da AMC e distribuita da Fox – sia stato negli anni "organizzato un fitto *storyworld* transmediale, in grado di generare nella mente del fan un'esperienza finzionale pluriarticolata e narrativamente coerente, il cui senso complessivo viene ottenuto "esplorando" i diversi territori mediali coinvolti" (44). Interessante è notare come, in questo caso, il processo di *zombificazione del mainstream* e di *disseminazione crossmediale* determini la possibilità di "far tracimare le esperienze finzionali al di là dello schermo, negli spazi reali" (44). Si tratta

del fenomeno di “estensione diegetica” teorizzato da Jason Mittel, per cui un’esperienza legata alla dimensione finzionale si materializza nel mondo reale (cfr. 53). Nel caso specifico di *The Walking Dead*, tale estensione incide sul processo di concettualizzazione della figura dello zombie e sull’immaginario tradizionalmente legato alla sua mitologia, amplificandone le qualità polisemiche.

Su una linea simile si pone il saggio di Emanuela Piga Bruni, intitolato *La ribellione delle macchine. Westworld: dall’Apocalisse alla genesi*, dedicato a un tema di lunga durata come l’immaginario legato alla cultura artificiale, al centro anche dei più recenti studi sul *Post-umano*. Si tratta di una questione oggi pienamente transmediale:

L’ibrido umano-macchina sfuma i confini tra natura e cultura, e pone nuovi interrogativi sullo statuto nel vivente e del reale. Icona di forte suggestione nell’immaginario collettivo, la creatura artificiale attraversa diversi media, dalla letteratura al cinema, al fumetto, ai pulp magazine, fino alle pratiche del fandom in rete, caricandosi di volta in volta di nuove istanze e significati. Molti dei temi incarnati da queste figure ritornano

oggi rielaborati nella serialità televisiva (121).

Prendendo in considerazione l’adattamento della serie *Westworld* (2016-) dall’omonimo film di Michael Crichton del 1973, l’autrice da un lato osserva come nella serie emergano degli elementi di continuità con il romanzo postmoderno quali ad esempio l’uso dell’intertestualità, attraverso “la disseminazione di citazioni, la riflessività, l’ibridazione dei generi unita alla mescolanza di stilemi *high brow* e *low brow*” e la componente metanarrativa, che opera attraverso un sistema di rimandi e l’espedito della *mise en abyme*; dall’altro come lo stesso processo di transcodificazione non si fermi al passaggio dal romanzo alla serie ma si apra ad una molteplicità di ulteriori sviluppi transmediali e si accompagni “alla proliferazione di diversi ecosistemi narrativi” (139). Questo accade perché, per tornare alla questione dei labili confini tra creatività e mercato, la produzione della serie tv “non è stata concepita solo come adattamento televisivo di un’opera preesistente ma, come di norma accade nelle grandi produzioni contemporanee, è

stata inserita in un progetto di marketing più ampio, volto a sviluppare un *media franchise* declinato nei diversi canali di comunicazione” (139). Si è così assistito alla pubblicazione di “finti” siti web, alla costruzione di un vero e proprio parco tematico realizzato da HBO, di un videogame immersivo in *virtual reality* e alla presenza attiva sui social network sia dei fan che, in modalità interattiva, anche degli stessi autori della serie.

Una seconda questione che appare cruciale quando ci si interroga sulle transizioni transmediali è quella che ruota intorno al concetto di autorialità, sottoposto a una necessaria riformulazione all’interno di qualsiasi processo di riscrittura, e tanto più in casi così estremi di narrativizzazione diffusa. Come osserva Mario Tirino nel saggio intitolato *Marchio di serie. L’authorship contesa nell’ecosistema narrativo di Gomorra*, “nel corpo di questi ambienti mediali, convergenti e conflittuali, la nozione di autorialità si ridefinisce” (63). La fortuna del concetto di ecosistema, al quale Tirino ricorre per descrivere e interpretare le vari fasi e i diversi “autori” del mondo narrativo di *Gomorra*, si rivela

capace di dare sinteticamente conto di una pluralità di fenomeni e relazioni che i termini di transmedialità e intermedialità da soli non riescono ad esprimere. “Gli ecosistemi narrativi – spiega infatti Tirino – sono strutture mediali complesse e aperte”, che “evolvono secondo processi di competizione e adattamento, in maniera simile agli organismi biologici” (64), comprendendo dunque al proprio interno anche quei fenomeni spontanei per cui gli adattamenti e le espansioni narrative si creano gradualmente uno dopo l’altro e non derivano da un’unica pianificazione industriale. Svincolando i contenuti della narrazione dal tipo di media che si prende carico, di volta in volta, di esprimerli e interpretarli, gli ecosistemi come *Gomorra* devono il loro enorme successo anche alla capacità di sollecitare gli utenti “ad attraversare confini tra testi, piattaforme e dispositivi mediali” (65) e dunque anche in qualche modo a valicare coraggiosamente la soglia tra realtà e finzionalizzazioni.

La questione dell’autorialità, e in particolare dello slittamento che avviene nei processi di adattamento dall’individualità

dell'autore del testo di partenza alla pluralità di figure che si aggiungono lungo il percorso nei ruoli di sceneggiatore, regista, illustratore, ecc. affiancando o sostituendo l'autore iniziale, resta uno dei nodi più interessanti e controversi della migrazione transmediale, anche per il suo carattere potenzialmente prolungabile all'infinito. Si pensi, per restare ancora nell'ambito di *Gomorra*, al fatto che, dopo la pubblicazione di *Oltre l'adattamento*, la storia della vita sotto scorta di Roberto Saviano è diventata un *graphic novel* nel quale la rievocazione intima e in forma autobiografica del suo dolore, che passa simbolicamente da una forma di ossessione della propria corporeità, confluisce in uno spazio condiviso di fatto, sulla pagina, con un'altra identità: quella dell'illustratore israeliano Asaf Hanuka, autore della parte grafica del libro. Come era avvenuto nei precedenti passaggi transmediali dal romanzo al film e alla serie, il processo di mitopoiesi al cui centro è posta la figura di Saviano non sembra in alcun modo scalfito, ma anzi probabilmente rafforzato dalla condivisione del ruolo autoriale. Piuttosto che indebolire

la personalità di chi per primo ha ideato e realizzato un "prodotto" destinato a un successo senza confini, il lavoro di équipe finisce così per diventare uno strumento di rafforzamento identitario e di ulteriore "riconoscibilità" del proprio marchio autoriale, come vediamo accadere, in tempi recentissimi, con la serie Netflix *Strappare lungo i bordi* (2021), scritta e diretta da Zerocalcare, in collaborazione con un ampio gruppo di collaboratori e professionisti.

Il nodo dell'autorialità e della sua definizione *in fieri* torna in qualche modo anche nel saggio di Lucia Faienza intitolato *Questa storia non è una commedia: intragenericità e modalità di adattamento nella serie tv dell'Amica geniale*, dove si nota come alcune scelte operate nella serie siano state almeno in parte condizionate dalla collaborazione di Elena Ferrante con Saverio Costanzo – esperienza, ad esempio, assolutamente non accaduta, facendo ancora riferimento a un caso recente e potenzialmente simile, tra la scrittrice Annie Ernaux e la regista Audrey Diwan nell'adattamento di *Un événement*, Leone d'oro a Venezia 2021). Entrando più nel dettaglio, un forte elemento

di continuità tra il romanzo e la serie de *L'amica geniale* riguarda la posizione del narratore esterno, che: "trova corrispondenza nel dispositivo filmico del *voice-off* – lo stesso dispositivo al quale invece il regista Mario Martone aveva rinunciato nell'adattamento dell'*Amore molesto*", considerandolo una soluzione debole e poco efficace (305). Un altro elemento di continuità è costituito dall'uso del dialetto e dallo scarto linguistico che si produce tra la lingua del rione e l'italiano che Elena scopre a Pisa. I limiti di questa collaborazione autoriale appaiono però, in questo caso, probabilmente più forti delle sue potenzialità, finendo per configurarsi come una forma di ingerenza non priva di conseguenze sul piano ermeneutico:

Per quanto infatti ogni operazione di adattamento comporti una rifocalizzazione di temi, personaggi, intreccio» (Hutcheon 2011), la stretta collaborazione tra il regista e l'autrice garantisce una certa omogeneità di caratterizzazione dei personaggi, ma limita anche le possibilità di "invenzione" della sceneggiatura. [...] Le parole del *voice off* – al di là della loro funzione didascalica – sono in questo caso più

di un commento a latere della rappresentazione, offrendo un orientamento ermeneutico che a sua volta rimanda al romanzo e ai suoi sottotesti. Tale ingerenza dell'autore, però, lascia poco spazio all'immaginazione dello spettatore, orientando l'interpretazione delle serie su binari ben costruiti (315).

La cifra autoriale propria della serie si manifesta invece soprattutto nelle scelte cromatiche, improntate a un generale abbassamento dei toni e, soprattutto nella prima stagione, a una saturazione bassa che determina una certa gravità nell'arredamento e nella presenza degli oggetti in scena con funzione espressiva. Sebbene la serie e il romanzo siano ormai diventati un *brand* del *made in Italy*, Faenza nota come proprio quest'uso espressivo del colore rappresenti uno degli strumenti con cui la serie si sottrae alla tipica ambientazione mediterranea che ci si aspetterebbe di vedere, ancora una volta, riprodotta in un simile contesto. Un ulteriore elemento indagato da Lucia Faienza consiste nell'apertura intragenetica e intertestuale che caratterizza il romanzo ma, in modo diverso, anche la serie. Bisogna cioè

considerare che il processo di adattamento si sottrae necessariamente a un rapporto binario tra opera di partenza e opera di arrivo per aprirsi a un coacervo di citazioni tratte da opere diverse, riferimenti all'immaginario di un'epoca, richiami alla tradizione sia letteraria che cinematografica (si pensi ad esempio, ai continui riferimenti al cinema del Neorealismo).

L'ultima direzione sulla quale vale la pena soffermarsi prima di concludere questo attraversamento breve e certamente non esaustivo è quella spinta propulsiva che stimola gli studi sull'adattamento e sulla transmedialità ad espandere continuamente il campo di indagine, quasi come in un processo di osmosi con i propri oggetti di ricerca. In *La libertà dell'oblio: Homecoming e il Podcast Drama*, ad esempio, Gianluigi Rossini estende l'ambito di indagine sull'adattamento al passaggio, finora molto poco indagato, da auditivo a audiovisuale. Partendo dalla considerazione che "nell'ultimo quinquennio il podcasting ha incrementato notevolmente la sua platea e si è avventurato nella fiction, ottenendo l'attenzione del giornalismo culturale

e dell'industria dell'audiovisivo" (99), l'autore osserva come gli studi sull'adattamento si siano finora concentrati quasi esclusivamente sui passaggi intermediali da opere letterarie a radiodrammi, ovvero sugli adattamenti radiofonici dei romanzi, ai quali aveva fatto riferimento la stessa Linda Hutcheon. Rossini, invece, intende studiare un caso diverso, in cui il radiodramma non finge da medium di arrivo ma da sorgente. Non si tratta, quindi, di adattamento *a* radiodramma ma *da* radiodramma. È il caso di *Homecoming* (Prime Video 2018-) ma anche di altri adattamenti televisivi di *podcast drama*.

La diffusione del podcast negli ultimi decenni rappresenta un'opportunità di incremento dell'*audience* per la radio tradizionale, che vi fa ricorso soprattutto come tecnologia *time-shifting*, consentendo cioè l'ascolto delle trasmissioni anche dopo la messa in onda. In questi casi, però, il podcast è utilizzato solo come strumento e non dà vita a nuove forme creative, pensa te *ad hoc* per questa tecnologia. I casi più interessanti ai fini dell'indagine di *Oltre l'adattamento* sono invece i nuovi podcast di finzione, che vengono

ormai avvertiti, e considerati dalla critica, come un medium ben distinto dalla radio tradizionale, se non addirittura in aperta opposizione nei suoi confronti. Come spiega Rossini, infatti:

i podcast network [...] nascono al di fuori dell'industria radiofonica, sfruttano le peculiarità del nuovo medium per creare prodotti non sempre "radiogenici" nel formato o nei contenuti, e non aspirano a essere reintegrati nella radio tradizionale, anzi rifuggono l'associazione con essa. Semmai, i podcaster cercano di creare contenuti che possano espandersi in modo transmediale, attirando industrie con modelli di business più stabili come l'editoria o con possibilità economiche maggiori come la televisione e il cinema (107).

Questo processo di espansione dei confini non riguarda, a ben guardare, soltanto i nuovi media, come nel caso dei podcast appena toccato, ma anche generi tradizionali che subiscono un profondo ripensamento. È quello che avviene, ad esempio, nei casi piuttosto rari ma molto significativi di adattamento in forma visuale di saggi, dove ad essere coinvolto nel processo di adattamento

è un genere generalmente non ascrivito alla "creazione artistica" ma al "discorso critico". A questo aspetto, davvero originale, è dedicato il contributo di Beatrice Seligardi, *La critica culturale alla prova dell'adattamento, e oltre: le Theoretical Fictions di Mieke Bal*. L'autrice parte da una necessaria premessa a quest'inusitata apertura di campo:

Non si è soliti, infatti, considerare in termini comparatistici, né tantomeno teorici, la possibile tangenza fra adattamento (nello specifico il passaggio dal codice verbale-letterario a quello visuale-filmico) e discorso critico, la cui natura esclusivamente verbale è stata solo recentemente messa in discussione dalle pratiche del video-saggio, diffusosi quasi solamente nella critica cinematografica e limitato, in ambito letterario, all'attività di qualche youtuber a carattere prevalentemente didattico. [...] Cosa accade quando i confini tra discorso critico e finzione si mescolano al contempo di un passaggio di codice tra il verbale e il visivo? È possibile fare teoria letteraria attraverso l'adattamento? (185)

Nel caso specifico delle *theoretical fictions*, Mieke Bal, sfruttando il suo doppio talento di artista e studiosa di narratologia,

visualità e culture, svincola la propria riflessione critica dalla forma del saggio e, in modo ancora più radicale, dalla forma verbale, e la affida a immagini in movimento, a pannelli video installati in musei e mostre, a percorsi espositivi realizzati in équipe. Siamo qui di fronte a “un processo di adattamento decisamente complesso, non solo perché comprende diversi ‘passaggi di codice’ [...] ma anche perché implica un’ibridazione profonda tra la struttura del pensiero critico e le forme della tradizione sia letteraria che visuale” (186). L’ipotesi di definizione di una nuova categoria ibrida, in cui il processo di adattamento si unisce con quello di interpretazione critica dell’opera, ben si presta a concludere queste brevi riflessioni sulle più audaci direzioni che

il paradigma dell’adattamento sta sperimentando nel nostro tempo, e continuerà a sperimentare nel mondo, reale e virtuale, del futuro:

Possiamo concludere azzardando l’ipotesi, per le *theoretical fictions*, di una categoria ibrida e sfuggente di adattamento: una forma di *transmedial adaptation*, in cui la compenetrazione e compresenza dei diversi passaggi di codice dell’opera, fruiti quasi nello stesso momento, diventano l’oggetto primario dell’esperienza estetica, ma la cui natura transmediale è al servizio anche e soprattutto dell’atto interpretativo che si rivolge, al contempo, all’opera originaria così come ai successivi processi adattativi, all’insegna di quella *critical empathy* che per Mieke Bal è l’unico *habitus* che ci può consentire di capire veramente un’opera d’arte (198).

NOTE

¹ Al concetto di *ecosistema*, è qui interessante ricordarlo, aveva fatto ricorso, nello stesso anno, anche Daniela Brogi, per descrivere la relazione tra testo e immagine nel suo studio sulle strategie della visione ne *I promessi sposi* (*Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci 2018).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Backe, Hans-Joachim; Fusillo, Massimo; Lino, Mirko, eds. (2020), "Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition", *Between*, v. 10, n. 20.
- Brogi, Daniela (2018). *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci.
- Hutcheon, Linda (ed. 2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando.
- Pescatore, Guglielmo, ed. (2018), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci.

FILM E SERIE CITATI

- Un événement (La scelta di Anne)*, Dir. Audrey Diwan, FR, 2021.
- L'amica geniale*, HBO-RAI, USA-IT, 2018-.
- Gomorra*, SKY, IT, 2014-2021.
- Homecoming*, Amazon Prime Video, USA, 2018-.
- Strappare lungo i bordi*, Netflix, IT, 2021.
- The Walking Dead*, AMC, USA, 2010-.
- Westworld*, HBO, USA, 2016-.

~ Lorenzo Marmo ~

Investigare il prisma. A proposito di Oltre l'adattamento?

Nell'introduzione di *Oltre l'adattamento?* *Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Massimo Fusillo e Mirko Lino propongono due modelli epistemologici che illustrino le prospettive teoriche e metodologiche da cui la raccolta di saggi prende le mosse. Il primo di tali modelli, mutuato da Donna Haraway (1997), proviene dal fenomeno ottico della diffrazione, che può servire da contraltare innovativo rispetto alla più semplice riflessione, metafora "mimetica e gerarchica" (10) non più adatta alla concezione dei rapporti mediiali contemporanei. Nel leggere questo passo, non ho potuto fare a meno di pensare a un vecchio film della Disney, *Pollyanna* (*Il segreto di Pollyanna*, Swift 1960)¹, in cui l'orfanella protagonista, epitome del buon umore a fronte di qualsiasi avversità, riesce a far breccia nei cuori più arcigni grazie al meraviglioso effetto prodotto dalla luce che attraversa un prisma. Come la diffrazione di Haraway, anche la rifrazione di *Pollyanna* può evocare assai efficacemente le prospettive di "una nuova

coscienza critica non più interressata al rapporto fra originale e copia, ma alla metamorfosi" (10-11). I curatori del volume mi perdoneranno perciò questa deriva che potremmo definire *queer* (termine evocato anch'esso nell'introduzione, e che qui richiamo non solo nel senso più comune che ha assunto oggi – *Pollyanna*, dopotutto, proietta un arcobaleno sulla parete – ma anche in quello etimologico di "bizzarro"). Il punto è che la posta in gioco per una "comparatistica intermediale" (12) riuscita non sta soltanto nel mostrare come "le storie e gli immaginari [transitino] tra diversi territori mediiali" (8) fino a diventare virali. Altrettanto importante è non avere tema di intrecciare discorsi critici ed esperienze di fruizione lungo sentieri talvolta inaspettati e risolutamente "antigerarchici" (10), facendo della "perdita del centro" (10) un punto di forza anziché di debolezza. In questo caso, il cortocircuito tra la visione infantile e la sua rifrazione teorica mi interessa in modo particolare perché permette di esplicitare il tema delle permanenze

incontrollate, delle tracce lasciate nel nostro tessuto culturale dal palinsesto delle esperienze mediali: si tratta, come vedremo, di uno dei discorsi che emergono trasversalmente, in filigrana, dalla lettura del bel volume curato da Fusillo, Lino, Faienza e Marchese.

In tale direzione muove, a ben vedere, anche l'altra metafora epistemologica dell'introduzione. Si tratta dell'idea del "radicante (una pianta che crea le sue radici man mano che avanza)", adoperata da Nicholas Bourriaud (ed. 2014) "per proporre un modello di arte per il futuro basato su radicamenti multipli e simultanei, e sulla transcodifica e traduzione continua di immagini, idee, e comportamenti" (11). Alla suggestione fondamentalmente spaziale della diffrazione di Haraway, il discorso di Bourriaud aggiunge una importante dimensione temporale. *Oltre l'adattamento?* propugna dunque un approccio in cui la forza nomadica della fruizione culturale venga considerata insieme alle stratificazioni cronologiche che parimenti la caratterizzano. Non per restaurare una "metafisica dell'originario" (10), ormai percepita come inevitabilmente superata,

bensì per strutturare "una prospettiva interdisciplinare e convergente" (9) in cui testi letterari, opere audiovisive, immagini, pratiche ludiche ed elaborazioni teoriche si intreccino liberamente, senza che per questo venga sacrificato il rigore analitico.

In questo senso, l'intervento più esplicito del volume è quello che Beatrice Seligardi dedica a Mieke Bal, da tempo studiosa all'avanguardia nel proporre contaminazioni inedite tra i piani dell'approfondimento intellettuale e della creatività. Le *theoretical fictions* di Bal sono dei "progetti ambiziosi e piuttosto atipici per il mondo accademico", che consistono in

una serie di film e video-installazioni, sviluppati anche in collaborazione con artiste/i e registi/i, in cui, a partire da un testo (o testi) verbali di riferimento, si dipana una riflessione critica non attraverso il genere del saggio scritto bensì mediante immagini in movimento e montaggio (186-87).

Le sperimentazioni di Bal, che si espandono per includere anche progetti installativi in contesti museali, così come la produzione di materiali verbali a partire dalle opere visuali, consentono a Seligardi di

considerare in termini comparatistici e teorici “la possibile tangenza tra adattamento [...] e discorso critico” (185). Il lavoro della studiosa e artista olandese concerta una messe di permutazioni medialì, di associazioni volutamente anacronistiche tra testi diversi, nell’ottica della loro *retrospective affiliation*: *Madame Bovary* di Flaubert è collegato al cinema di Maya Deren; dagli scritti di Descartes si arriva ad un’installazione di Ann Veronica Janssens. In questo modo, Bal propugna la *critical intimacy* (2002: 286-323), ovvero la ricerca di un equilibrio, difficile ma necessario, tra prosimità empatica e distanza critica rispetto ai propri oggetti di studio e di lavoro, rispetto alle proprie ‘magnifiche ossessioni’.

Ma andiamo con ordine: prima di addentrarci ulteriormente nel volume, sarà bene ragionare un momento sulla sua struttura complessiva. I quindi saggi, tutti di pregio, che lo compongono, sono suddivisi in tre sezioni: la prima dedicata a *Transmedialità e serialità televisiva*, la seconda intitolata *Tra cinema, arte e nuovi media* e la terza incentrata su *Adattamento e letteratura*. In questa struttura si può ravvisare un tentativo

di organizzare il discorso, per forza di cose magmatico, intorno a tre fulcri medialì, che sembrano procedere dal più al meno ‘attuale’ (sto ovviamente semplificando): serialità televisiva, cinema, letteratura. Nelle pagine dell’introduzione, però, (nella seconda parte, redatta da Faienza e Marchese) ci viene proposta un’articolazione diversa dell’eterogeneo materiale saggistico. Questa seconda proposta di lettura si snoda nuovamente intorno a tre perni, ma di altro genere: si individuano infatti i primi tre saggi di ciascuna delle sezioni summenzionate (di Gino Frezza, Federico Zecca ed Emiliano Morreale) come interventi più esplicitamente teorici, che si propongono di “forgiare nuove lenti per osservare e interpretare la galassia dei *media*” (13). Un secondo nucleo di articoli si occupa delle “narrazioni *mainstream* e le nuove logiche degli adattamenti in ottica (non solo) transmediale” (13). *Last but not least*, vengono raggruppati quei saggi che si concentrano su tempi e oggetti ‘altri’ rispetto alla contemporaneità e alle strade più battute del discorso storico-teorico. Quest’ultima sezione dà piena misura della peculiarità inclusiva del

volume, che comprende anche, per fare l'esempio più estremo, un intervento (di Anna Chiara Corradino) sulle rappresentazioni vascolari magnogreche dei secoli V-IV a.C., analizzate nel loro rapporto con le tragedie attiche e con il repertorio mitologico pre-esistente.

Il lettore potrebbe trovarsi spiazzato, di fronte al paradosso di un'introduzione che contraddice l'indice effettivo del libro, ma ritengo che questa scelta apparentemente incongrua nasconda in realtà un intento programmatico. Ovvero quello di insistere sullo status del volume quale autentica opera aperta (il richiamo è naturalmente ad Eco 1962). L'unico rimprovero può essere, semmai, quello di non aver enfatizzato con sufficiente esplicitzza questa doppia struttura, di non aver sottolineato abbastanza la possibilità di attraversare e riattraversare nomadicamente l'architettura del libro, tracciandovi sentieri e mappe originali. Inutile dire che il percorso proposto da questa recensione (così come da quella di Elisabetta Abignente che la precede) sarà ancora diverso, e non potrà, per forza di cose, rendere giustizia alla ricchezza di tutti i contributi².

Nella mia visione del volume, l'intervento guida è quello che Federico Zecca dedica alle *Relazioni convergenti*, ovvero a *I (nuovi) media tra emancipazione linguistica e trascendenza tecnologica*. Lo studioso si propone qui di mettere ordine in un dibattito, quello relativo alle nuove forme della mediazione dell'epoca digitale, che manca di un vocabolario unitario. Ritengo non sia un caso che questo saggio di sistematizzazione teorica e terminologica sia collocato alla metà esatta del libro (anziché all'inizio): ciò non avviene certo allo scopo di ribadire una logica centripeta, quanto piuttosto (in accordo con l'ottica programmatica di cui sopra) per proporre al lettore prima un confronto diretto, *in medias res*, con i materiali e i discorsi analitici, e soltanto in un secondo momento fornirgli gli strumenti interpretativi che consentano di fare il punto, replicando al livello della lettura il confronto tanto confondente quanto produttivo con il polimorfismo della mediasfera contemporanea. Zecca sottolinea l'importanza pionieristica di autori come Ithiel de Sola Pool (ed. 1995) e, più tardi, Roger Fidler (ed. 2000), che negli anni Ottanta e Novanta

furono tra i primi, insieme a Bolter & Grusin (ed. 2003) e Jenkins (ed. 2007), a capire che la convergenza tecnologica non andasse concepita come condizione statica, ma nei termini di un processo dinamico:

nella nuova epoca della convergenza i singoli mezzi di comunicazione non sono più fondati su un rapporto biunivoco tra uno *specifico* dispositivo tecnologico e uno *specifico* sistema linguistico – rapporto che fino almeno agli anni Ottanta (inter)definiva in modo stringente il loro statuto semiotico e sociale (151).

La “totale destrutturazione del tradizionale assetto tecnolinguistico dei media” (150) che ne consegue non implica, però, la loro scomparsa (come vorrebbero idee teoriche quali “la condizione post-mediale” di Rosalind Krauss, ed. 2005, o “l’orizzonte unimedia” di Pierre Lévy, ed. 1999), bensì “un duplice meccanismo di trascendenza tecnologica (dei linguaggi) e di emancipazione linguistica (dei dispositivi): i linguaggi sono ormai liberi di ‘fluire’ attraverso molteplici dispositivi, entrando in contesti prima irraggiungibili (pensiamo alla visione di un film in treno tramite

smartphone); specularmente, i dispositivi sono ormai capaci di supportare diversi linguaggi” (151). Naturalmente, i media stringevano relazioni reciproche anche in epoca pre-digitale, ma nella nuova fase della convergenza le tendenze alla rilocalizzazione (Casetti 2015) e all’ibridazione (Manovich ed. 2010) “sono divenute per così dire intrinseche e *consustanziali*” (153) al loro funzionamento. Appurato che i media sono ancora vivi e lottano insieme a noi, Zecca articola una proposta fattiva per la disambiguazione di quel metalinguaggio caotico che ha finora trasformato gli studi in una torre di Babele critico-teorica, proponendo una distinzione tra quattro tipi di relazioni – crossmediali, multimediali, transmediali e intermediali – che appare del tutto limpida e convincente, oltre che necessaria.

Sulla medesima linea di sistematizzazione procede il saggio immediatamente successivo, quello dedicato da Giancarlo Grossi alla realtà virtuale: forse il contributo più compiutamente teorico del volume oltre a quelli indicati nell’introduzione come tali. Anche Grossi, come Zecca, compie un tentativo

assai riuscito di fare il punto su un fenomeno (la realtà virtuale, appunto) che “non possiede ancora una precisa identità mediale, nel senso di un’istituzionalizzazione culturale, un vocabolario riconosciuto e condiviso per descriverne aspetti e funzioni, una fruizione di massa da parte di appassionati” (165). Lo studioso rileva come la situazione attuale della realtà virtuale ricordi per molti versi quella del cinema ai suoi albori: una situazione, cioè, in cui il preciso ambito d’uso della nuova tecnologia mediale non è ancora arrivato a definirsi, e questa sembra dunque “dispersersi in contesti svariati” (165): dall’arte al settore videoludico, dalla medicina allo sport e così via. Grossi procede dunque a mappare le caratteristiche principali della VR: lavorando sulle tre articolazioni di ogni dispositivo (la componente materiale, la rappresentazione e la spettatorialità), egli mostra come la realtà virtuale transcodifichi una molteplicità di esperienze mediali precedenti. Viene in questo modo suffragato quanto affermavano Bolter e Grusin quando scrivevano che la VR sembra rappresentare “la metafora culturale dell’ideale della perfetta mediazione”

(ed. 2003: 91), perché sussume al suo interno “esperienze desunte dal cinema, dal *gaming* e [...] dalla performance teatrale, secondo modalità di combinazione capaci di capovolgere ogni gerarchia e successione cronologica nella storia dei media” (Fusillo, Lino, Faienza, Marchese: 166). Un aspetto di particolare interesse del lavoro di Grossi riguarda il fatto che, nel costruire la propria analisi, lo studioso ritorni sempre al cinema, come punto di riferimento essenziale per l’evocazione ed esemplificazione del proprio discorso teorico: *Sherlock jr.* (La palla n° 13, Keaton 1924), in cui Buster Keaton da spettatore riesce ad entrare nel mondo dello schermo, serve a Grossi per ricordare come il dispositivo cinematografico abbia lavorato per attenuare e contenere quella richiesta di un’esperienza visiva a 360° precedentemente proposta dal panorama ottocentesco ed ora riemergente tramite la realtà virtuale; *Yume* (Sogni, 1990) di Kurosawa costituisce invece un precedente per quella tendenza della VR a tradurre su un nuovo piano esperienziale le rappresentazioni della grande tradizione pittorica, a partire da Van Gogh; *eXistenZ*

(Cronenberg 1999) offre invece l'occasione per ragionare a proposito della relazione tra corpo fisico e ambiente virtuale, e della rimodulazione della spettacorialità operata dalla VR: una rimodulazione "in senso performativo, dove l'esperienza diventa sempre più il risultato di una continua negoziazione tra la libertà interattiva dell'utente e i percorsi già previsti dalla narrazione" (180). Infine, l'installazione di VR su cui Grossi più si concentra, *The Horrifically Real Virtuality* (2018) di Marie Jourden, propone agli utenti di contribuire alla realizzazione di un nuovo capolavoro del regista di culto Ed Wood (a cui Tim Burton ha dedicato l'omonimo film nel 1994). Nella possibilità accordata allo spettatore di entrare nel mondo diegetico del film, e nella confusione che si ingenera tra i due tipi di avatar che circondano l'utente – "quelli performativi abitati da un corpo (i propri compagni d'avventura) e quelli vuoti (cinematografici) che fanno da semplice arredo all'ambiente digitale" (178) – lo studioso ravvisa "un nuovo stadio di consapevolezza metalinguistica" (178) della realtà virtuale: perché "non si tratta più di immagini che

inglobano la nostra realtà, ma dei nostri stessi corpi che cominciano a invadere, con il loro potere performativo, i mondi virtuali. Non più realtà virtuale, ma virtualità reale" (178). Il discorso di Grossi riesce così ad aprirsi verso le appassionanti potenzialità futuribili della VR, ma al tempo stesso a rimanere legato al cinema. Pur stretto tra "il mondo ottocentesco delle immagini immersive esibite da panorami, diorami, musei delle cere e spettacoli fantasmagorici" (166) e il riapparire di questa istanza avvolgente nel contemporaneo, il cinema, con la sua identità schermica, funge infatti da dispositivo guida per ragionare sulle diffrazioni e i radicamenti molteplici dell'esperienza spettatoriale in una prospettiva medio-archeologica (cfr. Parikka ed. 2019).

Una simile concezione del film come oggetto perturbante, incistato al fondo del vissuto mediale e dell'immaginario collettivo contemporaneo, emerge anche dal saggio di Emiliano Morreale, dedicato alla letteratura che parla di cinema. L'autore sottolinea come questo rapporto intermediale, intenso agli albori ("davanti allo shock della novità": 225), finisca

in secondo piano nei decenni centrali del Novecento, ovvero nell'età d'oro del film, per poi ritornare "a farsi serrato quando il cinema perde la sua centralità nel sistema dei media" (225). All'inizio del XX secolo, ciò che colpisce l'immaginazione letteraria (Pirandello, Apollinaire, Kipling, Bontempelli) è la dimensione spettrale delle immagini transeunti, il loro legame con il tempo e la morte. E anche nel contemporaneo (autore di svolta, nel 1976, è il Manuel Puig di *El beso de la mujer araña*, *Il bacio della donna ragno*, ed. 2017), il cinema si configura soprattutto, nel discorso letterario, come occasione per un viaggio tra le paure e i desideri interiori. In particolare, esso sembra svolgere la funzione di "un'epifania, la rivelazione di verità ignorate che illuminano in maniera definitiva, tragicamente o felicemente, la vita dell'autore/spettatore" (230). In Paul Auster, in Francesco Piccolo, in Javier Marías, il film si fa spazio per la riemersione di traumi rimossi, affine alla sfera onirica. Proprio come nel periodo delle origini, ad affascinare non è tanto la dimensione narrativa del cinema, bensì quella attrazionale: il potere di svelamento del medium,

infatti, non è connesso alla trama, ma a ciò che sfugge il controllo razionale del racconto. È dunque nel "rapporto diretto con la forma *fisica* del film" (227) che emerge il potenziale inquietante della visione.

Sorprende, a dir la verità, di non vedere menzionato nella disamina di Morreale un romanzo come *O homem duplicado* (*L'uomo duplicato*, ed. 2010) scritto nel 2002 da José Saramago (e il suo adattamento del 2013, *Enemy*, di Denis Villeneuve), in cui il protagonista, un annoiato professore di storia, noleggia una videocassetta e trova, tra le comparse del film, un suo perfetto sosia, che procede poi a rintracciare. Il libro dell'autore portoghese consente di connettere in maniera più esplicita che mai il tema del cinema come rimosso perturbante con la ricca letteratura (fantastica e non) sullo sdoppiamento dell'identità (Fusillo 2012). E ancora, quello di Saramago è un testo che permetterebbe di attualizzare e complicare il discorso sul riconoscimento quale componente potenziale dell'esperienza spettatoriale, che i *Film Studies* hanno elaborato specialmente in relazione al cinema primitivo (Pravadelli 2014: 4-43). Pienamente condivisibili,

in ogni caso, le conclusioni cui giunge Morreale, quando afferma che

il rapporto tra letteratura e cinema, forse, non è da pensare in questi casi in termini di intertestualità o di ibridazione tra due linguaggi diversi. Il cinema, per forza archetipico e vissuto personale degli scrittori, sembra essere qualcosa che sta al profondo dell'esperienza letteraria; non qualcosa che sta *di fronte* alla scrittura (ai personaggi, agli intrecci, allo stile), ma *sotto* (238-39).

Come sottolinea Catherine Russell in un recente ed illuminante lavoro sul cinema e l'archivio, la storia del Novecento è anche, tra le altre cose, "la storia della fantasmagoria cinematografica che ha di fatto trasformato oggetti e luoghi in immagini" (2018: 147, trad. mia). E la cinefilia finisce così per configurarsi come "una sorta di prisma della vita onirica della modernità globale" (144).

A suffragare ulteriormente questo discorso ci sarebbe la possibilità di espanderlo in direzione di altre tecnologie medial³. Penso in particolare al passaggio in cui Morreale discute un'opera di Andrea Camilleri, *Privò di titolo* (2005),

in cui, per scoprire l'effettiva dinamica di un omicidio, questo viene trasformato "in immagine cinematografica, in due capitoli intitolati significativamente *Fermo immagine* e *Ancora la moviola*" (233). A ben vedere, il processo mnestico riporta ha a che vedere più con la pre- e post-produzione che col cinema come flusso, perché si ricerca una lentezza analitica "che finisce per ricondurre la densità dell'immagine filmica a quella della fotografia" (233). Difficile non pensare, a questo punto, a uno dei più riusciti esperimenti filosofici per immagini di tutto il Novecento, ovvero *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, nonché al racconto di Julio Cortázar del 1959 da cui esso trae origine, *Las babas del diablo* (*Le bave del diavolo*, ed. 2008). Il discorso sull'immagine come "qualcosa che ritorna, rivelando un elemento che ci era sfuggito" (235) trova qui il suo inveramento più compiuto e archetipico, inaugurando una linea di pensiero su cui hanno proseguito prodotti assai diversi come *Profondo rosso* (Argento 1975, che sfida lo spettatore mostrandogli e nascondendogli al tempo stesso l'identità dell'assassino), le prime due stagioni

di *Stranger Things* (Netflix 2016-, dove le apparizioni delle creature mostruose del Sottosopra, che nessuno ha visto a occhio nudo, vengono rivelate solo dalla tecnologia: una polaroid prima, una videocassetta poi), ma anche *Quo vadis, Baby?* (Salvatores 2005, in cui la verità sconosciuta non è più nascosta nella superficie dell'immagine ma in coda al nastro magnetico di una VHS). Siamo usciti, è chiaro, dal discorso su cinema e letteratura proposto da Morreale⁴. Ma risulta assai rilevante, nell'ottica più ampia del volume, come in tutti questi racconti lo svelamento investigativo sia connesso ad un intreccio tra percezione e tecnologia che spesso comprende anche una dimensione nostalgica verso forme mediali segnate dall'obsolescenza (se non all'altezza temporale della diegesi, certamente a quella del racconto). L'indagine emerge insomma non solo come motore narrativo, ma anche come modalità di negoziazione del rapporto tra gli spettatori e le metamorfosi delle pratiche mediali (ci si ricordi che lo *Sherlock jr.* citato da Grossi entra nello schermo spinto proprio dal desiderio di diventare detective).

Sulla componente investigativa dell'esperienza spettatoriale ragiona anche Marco Teti nel suo saggio su *Twin Peaks* (ABC 1990-1991) e *Twin Peaks: The Return* (Showtime 2017), e non potrebbe essere altrimenti, con un autore come David Lynch. La prospettiva di Teti pecca però, a mio parere, di un'eccessiva semplificazione. È certamente vero, infatti, che "Lynch e Frost non soltanto rifiutano i percorsi narrativi lineari ma trasformano addirittura l'intreccio in un vero e proprio puzzle, in un gioco" (93). Il problema è che, a partire da una serie di video promozionali intitolati *Can You Solve It?* pubblicati sul canale YouTube di Showtime per promuovere il ritorno di *Twin Peaks* dopo venticinque anni, Teti sostiene che in questa domanda ("riesci a risolverlo?") si trovi "il vero, autentico senso della terza stagione e più in generale dell'intero *storytelling* transmediale di *Twin Peaks*" (93). Secondo questa visione, lo spettatore sarebbe "chiamato a risolvere l'enigma, a trovare la soluzione che consenta di portare a termine *con successo* una prova o meglio un'attività ludica tanto bizzarra quanto determinante"

(93, corsivo mio). Ritengo però sia altamente problematico sostenere che

il corretto posizionamento delle tessere del puzzle dona unitarietà all'insieme, conferisce una forma tangibile al complesso universo diegetico delineato da Lynch e da Frost e permette così di raggiungere l'obiettivo dell'ideale gioco, che sancisce il legame tra i creatori e gli utenti, tra la produzione e la fruizione (94).

A mio avviso, infatti, a Lynch non interessa affatto offrire delle risposte univoche ai rompicapo che lancia, provocatoriamente, ai suoi spettatori (ed anzi, alcuni degli indizi disseminati nell'universo transmediale costruito intorno a *Twin Peaks* non sono che specchietti per le allodole). Piuttosto, per trovare una quadra della rappresentazione lynchiana (in generale, e soprattutto per quanto riguarda *Twin Peaks: The Return*) occorre uscire dalla logica strettamente diegetica ed operare un salto gnoseologico. Lo scopo di Lynch è infatti un'immersione interpretativa nei meccanismi della percezione e della conoscenza, tramite un continuo slittamento tra quegli archivi infiniti di immagini che sono

l'esperienza quotidiana, la dimensione onirica e il patrimonio audiovisivo del Novecento (ed oltre). I frammenti di queste vere e proprie realtà parallele costituiscono l'unico orizzonte di senso possibile, in un gioco incessante tra materialità e immaterialità che non ha nulla a che vedere con una formula fatta e finita.

A proposito della permeabilità tra mondo 'reale' e mondi finzionali, su cui ragionava già Grossi, risultano significativi i saggi di Mirko Lino sugli zombie di *The Walking Dead* (AMC 2010-) e di Emanuela Piga Bruni sugli androidi di *Westworld* (HBO 2016-). I non morti, come scrive Lino, hanno goduto di una "promompente diffusione culturale e mediale [...] all'interno dello scenario socio-politico post-11 settembre" (45-46): una diffusione che si presta ad essere interpretata, oltre che come sintomo di ansia diffusa, anche in chiave metamediale, come modo per riflettere su permanenze e latenze del panorama audiovisivo contemporaneo. Allo stesso modo, le macchine della serie su cui ragiona Piga Bruni si guadagnano un "inconscio artificiale immanente" (128), mettendoci davanti alla irrevocabile ibridazione

attuale tra umano e non umano. La logica conseguenza di questo discorso è per l'appunto la migrazione degli universi narrativi dei prodotti finzionali fuori dal rettangolo dello schermo, verso altri lidi (siti web, enciclopedie wiki, webserie, videogames, esperienze di realtà virtuale e aumentata, parchi a tema), nella direzione di quella che Lino definisce "un'esperienza transmediale totalizzante" (59).

E su questa idea della totalità, della pienezza, giungo a conclusione, facendo in verità riferimento proprio al saggio d'apertura del volume, a firma di Gino Frezza. Tirando le somme della sua periodizzazione – assai persuasiva – delle interrelazioni tra cinema e fumetto, lo studioso offre un appassionato peana all'attività di unione e fusione di media diversi "in una prospettiva d'insieme, con la libertà e il coraggio di una esplorazione senza vincoli imposti" (38-39). Secondo Frezza, infatti,

i trapassi mediali, oltre ad avere la capacità di catturare "l'energia culturale di un'epoca" (37), raccogliendo "la scommessa tecnico-espressiva" (38) del proprio tempo, hanno anche il coraggio di portare avanti "la ricerca di una totalità altrimenti dispersa e frammentaria" (39).

Tale "tensione a superare il limite, a rifondare l'osceno" (38, o potremmo dire, alla luce di quanto abbiamo discusso fin qui, a recuperare il rimosso) può essere estesa, io credo, dal discorso creativo a quello fruitivo e critico: osservatore e commentatore onnivoro, lo studioso ideale immaginato dalla raccolta di Fusillo, Lino, Faienza e Marchese si immerge in quella forma di intelligenza sovra-soggettiva che è l'immaginario collettivo rivendicando l'unità del campo culturale e mediale. È questa la scommessa del volume, sintetizzata in quell'*oltre* che ne orienta il titolo verso una scoperta costante.

NOTE

¹ Il film è, naturalmente, l'adattamento del romanzo omonimo di Eleanor H. Porter, pubblicato per la prima volta nel 1913.

²In particolare, non mi soffermerò sulla questione dell'autorialità (pur interessantissima e ricorrente in tutta la raccolta), proprio perché già affrontata da Elisabetta Abignente.

³Pertinente, a questo proposito, anche il brillante saggio di Gianluigi Rossini sulla storia del podcast. Oltre ad offrire una bella analisi della serie *Homecoming* (Amazon Prime Video 2018-, che è per l'appunto l'adattamento di un podcast), Rossini sottolinea come la recente affermazione di questa forma di narrazione vocale e sonora sia caratterizzata da un'insistente amnesia relativa al precedente della fiction radiofonica novecentesca. Un patrimonio ingombrante che "tuttavia, resta presente sullo sfondo, impossibile da ignorare del tutto, e pronto prima o poi a essere riscoperto" (117). Rossini suggerisce insomma l'apertura di una pista di studi assai proficua, che perlustri i legami tra le forme del radiodramma e la televisione degli anni Quaranta e Cinquanta.

⁴Il film di Salvatores è tratto da un romanzo di Grazia Verasani (2004), la cui intermedialità è però tutta direzionata verso la musica.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bal, Mieke (2002), *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (ed. 2003), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. a cura di B. Gennaro, Milano, Guerini e Associati.
- Bourriaud, Nicholas (ed. 2014), *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Milano, Postmedia.
- Camilleri, Andrea (2005), *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio.
- Casetti, Francesco (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Cortázar, Julio (ed. 2008), *Le armi segrete*, Torino, Einaudi.
- De Sola Pool, Ithiel (ed. 1995), *Tecnologie di libertà. Informazione e democrazia nell'era elettronica*, Torino, UTET.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Fidler, Roger (ed. 2000), *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*, Milano, Guerini e Associati.

- Fusillo, Massimo (2012), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, nuova edizione aggiornata e ampliata, Modena, Mucchi (1 ed. Firenze, La Nuova Italia, 1998).
- Haraway, Donna J. (1997), *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan®_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, New York-London, Routledge.
- Jenkins, Henry (ed. 2007), *Cultura convergente*, Milano, Apogeo.
- Krauss, Rosalind (ed. 2005), *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmedia.
- Lévy, Pierre (ed. 1999), *Cybercultura. Gli usi delle nuove tecnologie*, Milano, Feltrinelli.
- Manovich, Lev (ed. 2010), *Software Culture*, Milano, Olivares.
- Parikka, Jussi (ed. 2019), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, trad. it. a cura di R. Eugeni, S. Venturini, Roma, Carocci.
- Pravadelli, Veronica (2014), *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza.
- Puig, Manuel (ed. 2017), *Il bacio della donna ragno*, Roma, Sur.
- Russell, Catherine (2018), *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham-London, Duke University Press.
- Saramago, José (ed. 2010), *L'uomo duplicato*, Milano, Feltrinelli.
- Verasani, Grazia (2004), *Quo vadis, baby?*, Milano, Mondadori.

FILM, SERIE CITATI

- Blow-Up*, Dir. Michelangelo Antonioni, IT-UK-USA, 1966.
- Ed Wood*, Dir. Tim Burton, USA, 1994.
- eXistenZ*, Dir. David Cronenberg, CA-UK, 1999.
- Profondo rosso*, Dir. Dario Argento, IT, 1975.
- Quo vadis, Baby?*, Dir. Gabriele Salvatores, IT, 2005.
- Enemy*, Dir. Denis Villeneuve, CA-ES, 2013.

Pollyanna (*Il segreto di Pollyanna*), Dir. David Swift, USA, 1960.

Sherlock jr. (*La palla n° 13*), Dir. Buster Keaton, USA, 1924.

Yume (*Sogni*), Dir. Akira Kurosawa, JP, 1990.

Homecoming, Amazon Prime Video, USA, 2018-.

Stranger Things, Netflix, USA, 2016-.

Twin Peaks, ABC, USA, 1990-1991.

Twin Peaks: The Return, Showtime, USA, 2017.

The Walking Dead, AMC, USA, 2010-.

Westworld, HBO, USA, 2016-.

