

Quaderni
della ricerca | 12

**Inter(azioni)
Dialoghi
tra le forme**



UniorPress

a cura di
Maddalena Carfora
Domenico Chirico
Federica Conzo
Lellida Marinelli



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 12

(Inter)Azioni Dialoghi tra le forme

a cura di

Maddalena Carfora, Domenico Chirico

Federica Conzo, Lellida Marinelli



UniorPress
Napoli 2026

In copertina: immagine di Anni Roenkae via Pexels

Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 12

Direttrice della collana
ROSSELLA CIOCCA

Comitato editoriale
GUIDO CAPPELLI
GUIDO CARPI
FEDERICO CORRADI
AUGUSTO GUARINO
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contenuti è avvenuta con *double blind peer review*.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 – 80133, Napoli

ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-382-0

La collana *Quaderni della ricerca* nasce all'interno del dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati per ospitare le pubblicazioni dei membri del collegio dei docenti e una selezione degli atti delle Graduate Conference organizzate dai dottorandi. Essa è riservata a tutte le ricerche che si rispecchiano nel progetto scientifico del dottorato, caratterizzato da continue intersezioni culturali, letterarie, linguistiche ed estetiche, in una idea di confronto e dialogo interdisciplinare, sovra-areale e comparatistico. Tale progetto scientifico parte da una concezione di Occidente aperto all'interazione con la dimensione globalizzata intercontinentale sulla scia sia delle intersezioni medievali e primo-moderne sia di quelle moderne e contemporanee. Esso riserva particolare attenzione alle forme contemporanee dei linguaggi letterari, dello spettacolo e della comunicazione, come pure alla ricostruzione di genealogie culturali che pongono il presente in connessione significativa con gli assetti culturali del passato.

Indice

ROSSELLA CIOCCA	
Premessa	9
MADDALENA CARFORA, DOMENICO CHIRICO, FEDERICA CONZO, LELLIDA MARINELLI	
Introduzione	11
ANGELA CONZO	
Friedrich Hölderlin traduce Pindaro. Studio comparatistico sulla semantica del destino tra l'antichità greca e la modernità tedesca	33
NOEMI NAGY	
«In italiano mi piacerebbe dire “interazione”». Luigi Meneghello traduttore di Gerard Manley Hopkins	53
EMANUELE DELFIORE	
Le «undici anime» di Nievo. Pluralità e mescolanza di temi, lingua e generi letterari negli articoli firmati da Arsenico	69
GIOVANNI ZA	
Il volto di Karin. Ingmar Bergman tra autobiografia familiare e postmodernismo	85
VIVIANA TRISCARI	
Autobiografie di «un lento apprendistato». Percorsi paralleli nella narrativa italiana contemporanea: <i>Ipotesi di una sconfitta</i> di Giorgio Falco e <i>Hotel a zero stelle</i> di Tommaso Pincio	103
LUCA FLORIO	
Urlare a labbra serrate. Rilettura ed evoluzione della mitografia tragica in Yorgos Lanthimos	121
BENEDETTA BARTOLINI	
La <i>tragédie en musique</i> come spazio d'interazioni. <i>Alceste</i> o il trionfo dello spettacolo	133
ELISA BARBISAN	
«Un'avventura <i>through the glass</i> », fra poesia e pittura. <i>Le nozze</i> di Giovanni Raboni	149

SARA PALLANTE	
«Mandarins» and «Afternoon».	
Eliot's Poetic Interplay of Gazes, Images, and Devices	165
GIORGIA TESTA	
Bianco Mallarmé. Una lettura del <i>Coup de dés</i>	189
MARIA FIORELLA SUOZZO	
Le ancelle al macello. La metafora animale come strategia adattiva nella serie TV <i>The Handmaid's Tale</i>	201
GIORGIO SCALZINI	
Identity Negotiations in Slavic Fantasy Between Literature and Video Games	221
Autori	243
Curatori	247

ROSSELLA CIOCCA

Premessa

Il dodicesimo volume della collana *Quaderni della Ricerca*, intitolato (*Inter*) *Azioni. Dialoghi tra le forme*, raccoglie una selezione dei contributi presentati in occasione della Graduate Conference organizzata dalle dottorande e dai dottorandi del XXXVI ciclo del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale.

(*Inter*) *Azioni* si configura sin dal titolo come un luogo di incontro, un rimando esplicito ai concetti di collegamento e reciprocità che informano il dialogo tra le forme. In tal senso, il volume assume come punto di partenza teorico l'intertestualità che viene estesa oltre le pratiche interdiscorsive di citazione e riscrittura, per includere il confronto con le arti visive, con le dimensioni sonore e performative del testo, nonché con le più recenti modalità digitali e ludiche di narrazione.

I curatori hanno voluto intendere la parentesi che racchiude il prefisso (*Inter*) come uno spazio aperto e attraversabile, in cui temi e narrazioni, entrando in contatto con media, lingue e contesti culturali diversi, si diffondono, si trasformano e vengono rielaborati, generando effetti di senso inediti. In questa prospettiva, la letteratura appare non come un sistema chiuso, ma come un campo dinamico e relazionale, attraversato da processi di ibridazione e da scambi costanti con altre forme artistiche e culturali.

Il dialogo tra la letteratura e le altre arti ha storicamente rappresentato un terreno privilegiato di sperimentazione e rinnovamento espressivo. Le interazioni tra parola e immagine, così come i punti di contatto con la musica e la sonorità del testo, contribuiscono a ridefinire i confini del letterario, mettendone in luce la natura transmediale e interculturale. In tale ottica, la traduzione letteraria, l'incrocio di generi e il confronto tra media differenti diventano pratiche centrali per interrogare le forme dell'identità, della rappresentazione e della narrazione.

La struttura del volume riflette e rende esplicita questa pluralità di prospettive: si apre con una riflessione sulle forme culturali e linguistiche in traduzione, affrontate tanto in prospettiva diacronica quanto diatopica; procede verso l'analisi dei processi di ibridazione dei generi e delle diffrazioni identitarie di autori e personaggi letterari in archi cronologici che spaziano dall'Ottocento al contemporaneo; include contributi che esplorano contesti e temi eterogenei, dalla tragedia greca e dalla riscrittura del mito, al teatro del Seicento francese, fino a testi poetici in cui la dimensione verbale dialoga con quella visuale e

sonora. Infine, un ulteriore orizzonte di indagine è offerto dagli studi dedicati alle relazioni intermediali contemporanee, con particolare attenzione alle pratiche di rimediazione e serializzazione dei dispositivi letterari in ambito transmediale, quali videogiochi e serie televisive.

Con una prospettiva volutamente aperta, che non ambisce a esaurire il discorso critico ma piuttosto a rilanciarlo, il presente volume accoglie dunque contributi che attingono a estetiche e panorami storici differenti, alimentando dinamiche di contaminazione e ibridazione. Nel loro insieme, i saggi qui presentati testimoniano la vitalità della ricerca dottorale e la centralità del dialogo tra le forme come strumento critico per interrogare la letteratura nel suo rapporto con le arti, i media e le trasformazioni culturali del presente.

Come negli altri numeri della collana dei *Quaderni della ricerca*, tutti i contributi sono stati sottoposti a un rigoroso processo di doppia valutazione esterna anonima.

MADDALENA CARFORA, DOMENICO CHIRICO,
FEDERICA CONZO, LELLIDA MARINELLI

Introduzione

I've overheard your theory, "Nostalgia's for geeks" [...]
Pop culture was in art, now art's in pop culture, in me

Lady Gaga, *Applause*

1. A mo' di premessa¹

In ogni epoca storica, i testi hanno sempre dialogato con le forme che li hanno preceduti contribuendo a creare nuove evoluzioni letterarie. Basti ricordare in questo senso il dialogo tra arti visive e testi letterari ma anche le intersezioni tra musica e letteratura. La letteratura stessa, quindi, intesa nel suo senso più ampio, si è sempre contraddistinta per una grande duttilità nell'attirare a sé le arti sorelle. Non è raro, infatti, che un singolo testo presenti confini porosi tra generi e forme diverse al punto da risultare denso di ibridazioni anche dal punto di vista concettuale. Queste commistioni si possono strutturare su piani differenti e in diversi gradi; se è vero che la letteratura può dialogare con le arti visive o medialità è altrettanto vero che la traduzione letteraria e l'intreccio di generi differenti, come autobiografia e fiction, rappresentano fertili occasioni di incontro/scontro. Tali (*inter*)azioni sono sempre state oggetto di studio da parte della critica e di riflessione poetica. Basti menzionare l'*ut pictura poësis* ovidiano o le riflessioni di Coleridge e Goethe sull'arte figurativa.

Nel '900 il focus degli studi si è allargato, includendo cinema e serie televisive che si relazionano con testualità più tradizionali come la forma romanzo. Tra gli esempi più recenti si può ricordare *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa divenuto prima un film con la regia di Luchino Visconti e poi una serie televisiva targata Netflix. Ancor di più al giorno d'oggi, in un contesto fortemente influenzato dalla cultura digitale e dall'innovazione tecnologica, si creano rapporti sinergici tra letteratura e nuove forme espressive e medialità come i videogame. Ne deriva un ambiente narrativo aperto caratterizzato da temi, strutture e generi contaminati.

¹ Il paragrafo 1 è scritto collaborativamente da tutti i curatori di questo volume; il par. 2 è a cura di Federica Conzo; il par. 3 a cura di Lellida Marinelli; il par. 4 a cura di Domenico Chirico; il par. 5 a cura di Maddalena Carfora.

Le rimediazioni contemporanee di testi letterari, l'aumentato interesse, negli ultimi venti anni, per la nonfiction, l'autofiction e le scritture del sé in senso più ampio, rappresentano una sfida critica per i giovani studiosi. I contributi presentati in questo volume provano a rispondere in maniera variegata ed eterodossa a questa esigenza che è sorta in occasione della Graduate Conference organizzata nell'Ottobre 2022 dalle dottorande² del XXXVI ciclo dell'Università di Napoli L'Orientale.

(Inter)Azioni. *Dialoghi tra le forme* è il titolo-ponte che unisce il convegno e i contributi qui presentati facendone le parti di un'unica riflessione. Nel passaggio, si estende anche l'intimità della relazione tra le voci e i corpi che hanno prodotto i pensieri e le analisi qui raccolte ad un pubblico più esteso. Il titolo stesso è un incontro, un rimando al senso di comunanza, collegamento, e come per la parola *interazione*, reciprocità. Un punto di partenza è certamente l'intertestualità, un concetto fondativo della teoria letteraria che, come è noto, Julia Kristeva ha elaborato a partire dal bachtiniano dialogismo. Nell'ambito di questo lavoro, l'intertestualità si è estesa al di là delle pratiche interdiscorsive di citazione, riferendosi ai *testi*, alle *arti visive* e alle nuove modalità digitali e ludiche di narrazione. La parentesi, da intendere come superficie porosa, conduce dalla relazione all'*azione*. O meglio, alle *Azioni*: per rimandare agli effetti e alle nuove significazioni che si generano diffondendo, espandendo, e rifrangendo i temi e le narrazioni. In questo senso, l'indice si fa esplicativo: parte da una riflessione sulle forme culturali e linguistiche in traduzione, procede verso l'ibridazione dei generi e le diffrazioni identitarie di autori e personaggi letterari, fino ad arrivare a contributi che si soffermano sulle relazioni intermediali contemporanee.

Con una prospettiva aperta, che non vuole esaurire il discorso critico, il presente volume accoglie contributi le cui analisi attingono a estetiche e a panorami storici differenti, alimentando dinamiche ibridative. La grande varietà nei *dialoghi tra le diverse forme* qui analizzate concede, infine, la libertà di ampliare gli orizzonti diacronici e contestuali tracciando percorsi che permettono agli studi stessi di dialogare tra loro, nello spirito dell'interdisciplinarietà.

2. Traduzione

La traduzione, intesa come disciplina e prassi, si configura come un'operazione culturale complessa e stratificata, che solleva interrogativi di natura teorica e metodologica. Quali sono i confini dell'atto traduttivo? Come definire

² Le curatrici e il curatore hanno deciso di utilizzare il femminile sovraesteso.

un processo che implica un trasferimento linguistico, ma che al contempo si carica di valenze storiche, culturali e simboliche? Questi interrogativi, lungi dal trovare una risposta univoca, si inseriscono in una tradizione di pensiero che attraversa i secoli e che continua ad alimentare un dibattito teorico in costante evoluzione.

La traduzione, infatti, non può essere ridotta a un mero esercizio di trasposizione linguistica. Essa rappresenta, piuttosto, un atto creativo e interpretativo che coinvolge il traduttore in una dinamica di mediazione culturale.³ In questo senso, la riflessione sul ruolo del paratesto, come delineato da Gérard Genette in *Seuils* (1987), si rivela particolarmente significativa. Il paratesto – comprendente elementi quali titoli, sottotitoli, note, prefazioni e quarte di copertina – costituisce uno spazio di negoziazione tra autore, traduttore e lettore, influenzando profondamente la ricezione e l'interpretazione del testo tradotto. Come luogo della mediazione pragmatica, il paratesto offre una chiave di lettura per comprendere non solo il processo traduttivo, ma anche le strategie e le scelte che lo caratterizzano.⁴

Il dibattito teorico sulla traduzione si articola attorno a dicotomie fondamentali che ne evidenziano la complessità intrinseca. La fedeltà deve essere rivolta al testo o all'autore? Alla forma o al contenuto? Alla lingua di partenza o a quella di arrivo? Questi dilemmi, lungi dall'essere meramente tecnici, riflettono una tensione costitutiva dell'arte della traduzione. Peter Newmark, tra i principali teorici della traduzione, sottolinea l'ambiguità stessa del concetto di "Teoria della Traduzione", osservando come essa non costituisca una teoria in senso stretto né una scienza autonoma, ma piuttosto un insieme eterogeneo di conoscenze e riflessioni a partire dalla pratica traduttiva.⁵ Questa visione evidenzia la natura interdisciplinare degli studi traduttivi, che integrano contributi provenienti dalla linguistica, dalla semiotica, dalla filosofia, dalla letteratura comparata e da altre discipline affini.⁶

³ W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*, Weissbach, Heidelberg, 1923, ora in R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Hrsg., *Gesammelte Schriften*, vol. IV, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, pp. 9-21; tr. it. R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1962, pp. 37-50.

⁴ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁵ P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, tr. it. F. Frangini, Milano, Garzanti, 1988.

⁶ Si veda anche: G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, tr. it. S. Morganti, Piccola Biblioteca Einaudi, Bologna, 2006.

La storia della traduzione, come ambito di indagine, può essere suddivisa in due grandi fasi: un periodo prescientifico e un periodo scientifico.⁷ Il primo, che si estende dall'epoca greco-romana ai primi decenni del XX secolo, è caratterizzato da riflessioni prevalentemente pratiche e normative. Figure come Cicerone, San Girolamo, Lutero e Schleiermacher hanno elaborato principi e strategie traduttive che, pur nascendo da esigenze specifiche, hanno comunque gettato le basi per una teorizzazione più ampia. In questo contesto, la traduzione veniva intesa come un'arte creativa, in cui il traduttore assumeva il ruolo di mediatore tra due mondi culturali.⁸ Con l'avvento del periodo scientifico, nella seconda metà del Novecento, gli studi sulla traduzione hanno acquisito una dimensione sistematica e interdisciplinare. James Holmes, coniando il termine "Translation Studies", ha sottolineato la necessità di un approccio pragmatico e flessibile, capace di abbracciare modelli teorici diversi. Tra questi, si annoverano le teorie linguistico-strutturali, gli approcci culturali e postcoloniali e le recenti riflessioni sulle tecnologie traduttive. Questa evoluzione ha permesso di superare la visione dicotomica tra traduzione letterale e libera, evidenziando la complessità delle scelte traduttive e le loro implicazioni culturali.⁹

La traduzione non è solo un atto di mediazione linguistica, ma un processo creativo e decisionale, in cui il traduttore svolge un ruolo attivo e interpretativo. Ogni scelta traduttiva riflette un'interpretazione del testo di partenza, influenzata da fattori culturali, storici e personali. Di conseguenza, tradurre significa inevitabilmente 'tradire', nel senso di una trasformazione che implica una perdita e, al contempo, un guadagno. Questo paradosso è al centro della riflessione traduttiva, come dimostrano le osservazioni di studiosi quali Schleiermacher, Benjamin e Croce, che hanno esplorato il delicato equilibrio tra fedeltà e creatività.¹⁰

Nel presente volume, la traduzione viene analizzata attraverso una prospettiva interdisciplinare, approccio che non solo rappresenta il principio guida, ma si configura altresì come fondamento epistemologico e struttura portante dell'intero progetto del convegno, ora trasfuso in questa pubblicazione. Ange-

⁷ A. Pym, *Exploring Translation Theories*, London, New York, Routledge, 2010.

⁸ Si veda anche S. Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, London, Methuen, 1980.

⁹ J. Derrida, «Des tours de Babel», in S. Nergaard, a cura di, *Teorie contemporanee della traduzione*, tr. it. A. Zinna, Milano, Bompiani, 1995, pp. 367-419, p. 414.

¹⁰ M. Snell-Hornby, *Translations Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 1988-1995.

la Conzo, con la sua analisi delle traduzioni hölderliniane da Pindaro, dimostra come la semantica del destino antico venga riplasmata in una visione moderna, in cui le deviazioni dal testo originale rappresentano strategie funzionali a un progetto culturale e utopico. In questa prospettiva, Hölderlin non si limita a tradurre, ma reinventa l'antico, offrendo una risposta alle tensioni della sua epoca. Parallelamente, il contributo di Noemi Nagy su Luigi Meneghello e la traduzione dei sonetti di Gerard Manley Hopkins illustra un esempio di interazione creativa tra lingue e contesti culturali. Meneghello, attraverso la traduzione nel dialetto vicentino, arricchisce quest'ultimo di nuove potenzialità espressive, configurandosi come un generatore di significato. Questi contributi evidenziano come la traduzione, intesa come atto creativo e critico, non solo unisca passato e presente, ma superi i confini della comunicazione, offrendo una prospettiva dinamica e arricchente sulla lingua, la letteratura e la cultura.

La traduzione, nel suo dispiegarsi come atto di mediazione tra lingue e culture, come già detto, trascende la mera trasposizione linguistica per farsi luogo di confronto e creazione, dove tensione e armonia convivono in un fragile equilibrio. Tradurre, come indicava Umberto Eco con la sua celebre formula «Dire quasi la stessa cosa»,¹¹ non si riduce a un esercizio di fedeltà formale, ma esige una riformulazione capace di custodire l'essenza dell'originale e proiettarla in un nuovo orizzonte di senso. Essa è, a tutti gli effetti, un atto di interpretazione e reinvenzione, in cui il traduttore si fa ponte tra mondi, consapevole della duplice responsabilità che lo investe: preservare l'identità dell'originale e, al contempo, renderlo vivo e fruibile nel contesto di arrivo. È un'arte e una scienza che, attraverso le sue inevitabili imperfezioni, afferma il valore del dialogo e della differenza, offrendo a ciascun lettore la possibilità di scorgere, nel riflesso dell'altro, una rinnovata immagine di sé. Così, il traduttore diventa non solo il custode del testo, ma il suo co-autore, un complice silenzioso che arricchisce l'originale con la propria voce.

3. Spazi autobiografici e generi letterari

Una riflessione sulle interazioni tra le forme e i generi letterari riguarda elementi fondanti per chi si occupa di studi letterari, ed è quantomai complessa e sempre attuale. Il concetto di genere letterario è sfuggente, dibattuto, eppure necessario. A partire dalla *Poetica* di Aristotele, numerosi autori se ne sono occupati, e, per diversi secoli, la teoria dei generi letterari ha avuto una

¹¹ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

funzione prevalentemente gerarchizzante e un «principio d'ordine».¹² Infatti, Alastair Fowler, in un suo importante studio raccoglieva in un paradigma le principali gerarchie secondo Cicerone, Orazio, e Quintiliano, passando poi per il Cinquecento e il Seicento con Sir Philip Sidney, Francis Meres, e John Dryden. Per questi scrittori e critici la piramide dei generi letterari non contemplava la mutevolezza di questi ultimi, e, principalmente, procedeva dal basso verso l'alto partendo dai generi pastorali ed elegiaci, fino ad arrivare a un punto più alto con l'epica.¹³ Se da un lato la teoria dei generi letterari, ossia una messa 'in fila' quindi 'in ordine', dovrebbe fornire una cornice concettuale 'scientificamente provata' in cui collocare i testi e categorizzarli, dall'altro, la letteratura stessa continua a mostrarci quanto essa sia costituita di creazioni e generi mutevoli. Ciononostante, si può continuare a dire, con Alastair Fowler, che il *genre* è, in una prospettiva comunicativa, codice fondamentale per quella che egli chiama «*literary langue*».¹⁴ Da un punto di vista logico, quello di *genere letterario* è un concetto che chiama prontamente a sé i propri confini e limiti, i quali, come ha osservato Derek Attridge commentando Jacques Derrida, vengono poi oltrepassati.¹⁵ Riflettere su ciò implica porsi nello spazio della relazione, al punto che una possibile *loi du genre* viene descritta, proprio da Derrida, come un principio di contaminazione, una legge dell'impurità.¹⁶ Un'impurità da intendersi in senso positivo, attivo: ogni testo letterario modifica e varia il genere o i generi con cui si relaziona.¹⁷ L'ibrido letterario per lungo tempo è stato «ritratto secondo le fattezze del mostro estetico, prodotto di un'anomalia incoerente e disarmonica delle sue componenti».¹⁸ Tuttavia, come ha osservato Guido Gallerani riprendendo Gotthold Lessing, «al contrario dell'ibrido naturale, l'inappartenenza dell'opera a una poetica, il fatto

¹² R. Welleck, A. Warren, *Teoria della letteratura*, G. Moretti, a cura di, Milano, Angeli, 2024 [ed. or 1942], p. 306.

¹³ A. Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 220.

¹⁴ A. Fowler, *Kinds of Literature*, p. 22.

¹⁵ J. Derrida, «The Law of Genre», in *Acts of Literature*, D. Attridge, ed, New York, Routledge, 1992, pp. 221-252, p. 221.

¹⁶ J. Derrida, *Acts of Literature*, p. 227.

¹⁷ A. Fowler, *Kinds of Literature*, p. 23.

¹⁸ G. Gallerani, «Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)», in *Ticentre. Teoria Testo Traduzione*, vol. 5, 2016, pp. 67-88, p. 68.

di non essere pienamente ascrivibile né a un genere né a un altro, non rende quell'opera improduttiva come forma letteraria».¹⁹

Inoltre, con il passare del tempo, aumentano le possibilità 'generiche' attraverso cui possiamo comprendere i testi; scriveva John Snyder che i testi letterari si originano nei generi e 'accumulano' generi.²⁰ Ciò non vuol dire che si possa leggere retrospettivamente una forma più antica con le categorie del presente, ma che, con il passare dei secoli e attraverso le sperimentazioni artistiche e letterarie, più *generi*, *sottogeneri* e *modi* penetreranno nei testi a venire. L'osservazione di Snyder ci ricorda quanto si tratti di concetti storicamente determinati, mutevoli – si pensi alle forme orali di trasmissione dei miti, all'epica, alla lirica; e poi ancora alle numerose forme narrative che connotano il nostro secolo. Dalla prospettiva di chi legge, il genere letterario, talvolta segnalato nei paratesti, contribuisce a creare una soglia attraverso cui si orienta la comprensione del testo stesso; comprensione che si basa sulla conoscenza condivisa e pregressa di cosa significhi quella designazione di genere.²¹ La "nascita del romanzo" (e con essa la sua controparte modale, il *romanzesco*),²² ad esempio, con le sue rimodulazioni, rimediazioni, riconfigurazioni e intersezioni, ha avuto per il campo letterario, una rilevanza senza pari. Numerosi sono i casi, a partire dalla prima modernità, di ibridazioni tra generi opposti: si pensi alla tragicommedia o al *problem play* shakespeariano, alla messa in discussione delle 'regole' dell'autobiografia nel modernismo²³ fino ad arrivare al pastiche della letteratura del postmodernismo e alla mescolanza tra fiction e nonfiction.

Da una prospettiva di intersezione tra diverse pratiche stilistiche, tornando per un attimo indietro nel tempo, è opportuno rilevare che nella stampa periodica inglese sette-ottocentesca, non era inusuale che gli autori degli articoli saggistici si firmassero con pseudonimi o eteronimi. Un caso esemplare

¹⁹ G. Gallerani, «Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa», p. 68.

²⁰ [«Texts both originate and accumulate in genres over time, and we register what these texts are and may mean by changes in their genre».] J. Snyder, *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, University Press of Kentucky, 1991, p. 203. Trad. di L. Marinelli.

²¹ Cfr. J. Frow, *Genre*, New York, Routledge, 2006, p. 19.

²² Cfr. P. Zanotti, *Il modo romanzesco*, Bari, Laterza, 1998.

²³ Si vedano i casi esemplari di *Orlando*, di Virginia Woolf o *The Autobiography of Alice B. Toklas* di Gertrude Stein.

è quello di *Elia* di Charles Lamb.²⁴ Che si tratti di pseudonimie o di narratori omonimi dei propri autori, in questa intersezione si costituisce un io che è allo stesso tempo vicino e lontano da sé stesso. Nel caso delle scritture periodiche ottocentesche, maschere autoriali diverse commentavano e criticavano usi e costumi della società dell'epoca, o si esprimevano su questioni politiche e sociali. È interessante osservare come questa pratica stilistica sia presente anche in Italia pressoché nello stesso periodo, con scopi o funzioni diverse. Un esempio è il caso di Ippolito Nievo, analizzato nel contributo di Emanuele Delfiore. Tra le disseminazioni eteronimiche delle firme di Nievo, quella di 'Arsenico' non solo proteggeva l'autore dalla censura, ma gli permetteva anche di esprimersi in una varietà di generi, toni e stili. Ciò rappresenta un passaggio importante nella storia delle scritture saggistiche e nonfinzionali.

Un altro spazio letterario che tende agevolmente alle aperture è quello delle scritture autobiografiche, la cui definizione, che si tende ad attribuire al celebre *Le Pacte Autobiographique* di Philippe Lejeune, è stata successivamente ridiscussa da Lejeune stesso. Le scritture dell'io, infatti, sono variegate al punto che alcune studiose come Sidonie Smith e Julia Watson preferiscono termini più ampi come *life narrative*, che permettono così di non escludere le diverse possibilità medialità attraverso cui si può rappresentare sé stessi e di mantenere l'aspetto discorsivo tipico di queste forme di narrazione.²⁵ Il vasto spazio delle scritture dell'io passa anche per l'autofiction, termine usato da Serge Dubrovski nel 1977 per descrivere il suo *Fils*, e attraverso il *nonfiction novel*, che si è evoluto, per così dire, dal New Journalism statunitense degli anni '60 di Norman Mailer e Truman Capote. Come hanno ben riassunto Raffaele Donnarumma e, successivamente, Marco Mongelli, la scrittura contemporanea (loro guardano principalmente al caso italiano) sembra essere caratterizzata proprio dall'ibridazione tra generi letterari.²⁶

Fin dall'antichità, la scrittura autobiografica ha dato forma alla narrazione del sé. Tuttavia, è nel corso del Novecento che essa conosce una vera e propria trasformazione, tanto nella sua funzione quanto nelle modalità espressive. L'autobiografia non è più solo uno strumento di auto-riflessione, ma un atto

²⁴ A tal proposito si veda: P. Bugliani, *Le voci del saggista: Charles Lamb fra modernità e tradizione*, Roma, Carocci, 2019.

²⁵ Cfr. S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives, Second Edition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

²⁶ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 11-24; M. Mongelli, «Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e nonfiction nella letteratura contemporanea», in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, vol. 4, 2015, pp. 165-184.

che si inserisce in una rete di influenze culturali e mediali sempre più articolata. In questo panorama variegato, le scritture autobiografiche sono molto ben rappresentative dell'interazione tra fatto e finzione, tra verità, memoria storica, e narrazione. In alcuni casi, come negli autoritratti letterari²⁷ o nelle scritture autobiografiche contemporanee, le identità *scriptibles* degli scrittori vengono esplorate attraverso espedienti metaletterari o l'uso documentale di sé stessi. È quanto emerge, ad esempio, dal contributo di Giovanni Za sull'ultima produzione del regista e scrittore svedese Ingmar Bergman. La sua analisi mette in evidenza come la scelta autoriale di spingere ad una lettura autobiografica della propria opera possa essere quella che egli chiama una «consapevole falsificazione», nel solco di un'estetica postmoderna. Il contributo di Viviana Triscari, invece, analizza le opere di Giorgio Falco e Tommaso Pincio, due figure rappresentative della letteratura italiana iper-contemporanea, che raccontano il loro divenire scrittori attraverso espedienti metanarrativi capaci di mettere in discussione il rapporto tra autore, personaggio e identità. Nei lavori contemporanei di Bergman, Pincio e Falco, l'autoreferenzialità dei narratori-soggetti mira a costruire soggetti 'altri-da-sé' che abitano uno spazio pienamente letterario, pur mantenendo, almeno nella corrispondenza nominale, un'aderenza al patto autobiografico Lejeuniano. Le narrazioni autobiografiche, da sempre intrecciate con elementi di finzione, offrono un terreno privilegiato per osservare come invenzione e realtà storica si compenetrano. Il senso generale che emerge da questi diversi usi della rifrazione del sé, dunque, è quello di una decostruzione dei meccanismi attraverso cui si costruiscono le identità autoriali.

4. Visuale e testuale. Una lunga interazione

Per quanto antico e ampiamente datato il rapporto tra visuale e letterario è probabilmente uno dei campi in cui l'interazione contemporanea tra forme della narrativa ha più vitalità. D'altro canto, se la più che giustificata esigenza tassonomica della critica ha voluto da sempre dividere gli ambiti di produzione della narrativa a seconda delle tecniche con cui l'arte viene prodotta, è indiscutibile la compresenza di più linguaggi artistici in alcuni prodotti culturali. Gli esempi che si potrebbero citare sono molteplici, basti pensare a come temi e soggetti della Guerra di Troia e del ciclo troiano siano stati contemporaneamente al centro della costruzione sia di poemi e inni, sia di tele pittoriche o plurimi gruppi scultorei dall'antichità ad oggi. Ciò che è semanticamente

²⁷ Cfr. M. Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

soggiacente dal punto di vista narrativo, il racconto, la vicenda epica, trova quindi espressione in media differenti che lo animano e lo attraversano, spesso interpretandolo e costituendo un primo rapporto diretto tra una fonte originaria e le sue concretizzazioni.

Gli spazi grigi tra la materia narrativa e le sue trasposizioni, ma ancora di più il rapporto di incontro e di scontro tra i vari linguaggi artistici e le conseguenti ibridazioni, hanno suscitato negli ultimi cinquant'anni molto interesse da parte della critica.²⁸ Infatti, il passaggio di un contenuto narrativo da un medium ad un altro risulta stimolante sia per la critica tematica e tematologica sia per coloro che vogliano ragionare sugli aspetti formali della transcodificazione, ovvero del passaggio di codice di un contenuto narrativo da un medium all'altro. La storia della critica e quella del pensiero mostrano come il dialogo tra arti visive e letterarie rappresenti un esempio significativo dell'intreccio tra strutture formali e artistiche diverse. La questione, oggi al centro di molteplici studi, ha in verità una storia antichissima e mai del tutto risolta o esaurita.

Partendo dal già citato e celebre assioma oraziano *ut pictura poësis*, secondo cui la pittura può essere considerata una poesia muta e la poesia una pittura parlante, si può evidenziare come, fin dall'antichità, il legame tra linguaggio visivo e poesia sia stato riconosciuto e percepito come un elemento fondamentale della creazione artistica. Allo stesso tempo, però, non si può ignorare lo iato formale che separa poesia e pittura, rendendo il dialogo tra questi due media al contempo complesso e straordinariamente fertile. Un punto di rottura fondamentale (che però ha avuto il merito di sistematizzare lo statuto delle due arti e metterne in luce la distanza) è stato rappresentato dall'opera di Gotthold Ephraim Lessing *Laocoonte*²⁹ in cui lo studioso tedesco poneva in risalto la superiorità della poesia in confronto alla pittura. Nel trattato, la prima veniva associata alla capacità di descrivere un'azione in movimento, mentre la seconda si può concentrare su un singolo istante e rappresentare solo quello. Quindi, nella visione del pensatore illuminista tedesco, dopo la stagione del barocco in cui la cultura si era configurata come prettamente figurativa, la

²⁸ Cfr. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2013; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994; M. Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visual*, Milano, Raffaello Cortina, 2012; A. Pinotti, A., Somaini, *Cultura visuale: Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016; J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

²⁹ G. E. Lessing, *Laocoonte*, M. Cometa, a cura di, Palermo, Aesthetica, 1991.

poesia si andava affermando con una sua centralità. Nel Settecento, complice la diffusione sempre più larga della stampa e dell'alfabetizzazione, la parola – e con essa la letteratura – andavano ad assumere una nuova centralità. Per questo motivo le delimitazioni di campo tra le due arti tracciate da Lessing hanno animato un dibattito critico-estetico che ancora oggi non si esaurisce e che di fatto ha dotato l'estetica di un grosso pregiudizio logocentrico. Il testo letterario, da quel momento in poi, è stato tradizionalmente collocato sempre al centro della rete intersemiotica delle narrative a cui le altre arti si aggregano in modo quasi ancillare. Questo approccio è però smentito dal modo in cui funziona il mondo artistico. È, infatti, oramai ampiamente riconosciuto come la fotografia e la pittura impressionista abbiano inciso fortemente sul romanzo naturalista³⁰ di fine Ottocento, oppure come la dimensione visuale si sia imposta come punto di riferimento imprescindibile nella cultura postmoderna.³¹ A smentire qualsiasi primato logocentrico è anche la nostra contemporaneità, dove stiamo assistendo a una parziale marginalizzazione del testo letterario in favore di altre forme narrative a carattere prettamente visivo. La costante medializzazione dei contenuti durante il secolo scorso, e il conseguente passaggio all'audiovisivo come mezzo di comunicazione primario, hanno accelerato un processo di esondazione del visuale che si è imposto, nelle sue mille sfaccettature, come il principale medium a cui facciamo riferimento per veicolare dei contenuti narrativi più o meno complessi. Abbiamo assistito a quella che è stata definita da più studiosi «svolta iconica» o «pictorial turn»,³² un cambiamento di prospettiva, se non inedito nel mondo della cultura occidentale,³³ sicuramente pervasivo a tal punto che le contaminazioni tra letterario e visuale non sono più delle eccezioni ma rappresentano la norma.

Testi ibridi come fototesti, iconotesti e fumetti affollano le librerie e le gallerie d'arte diventando dei prodotti culturali di largo consumo ed estremamente popolari. Siamo davanti a tipi di opere in cui ci si può facilmente rendere conto che lo scarto tra il visuale e il letterario, lo iato tra la poesia

³⁰ P. Brooks, *Realist Vision*, New Haven; London, Yale University Press, 2005.

³¹ Si pensi come in F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University press, 1991 abbia un ruolo centrale l'architettura, la pittura di Andy Warhol o l'analisi della dimensione video.

³² W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, M. Cometa, a cura di, Palermo, Duepunti, 2008.

³³ Cfr. A. Tagliapietra et al., a cura di, *Storie dell'idea di immagine: Dalla filosofia antica all'arte contemporanea*, Milano; Udine, Mimesis, 2022.

e la pittura intercettato da Lessing, non viene negato, ma sfruttato come un terreno fertile su cui impiantare nuove sperimentazioni; una zona franca entro cui instaurare nuove forme di dialogo plurale. Le scelte formali e di medium d'altro canto, non si rivelano solo scelte formali o culturali, ma scelte sostanziali che rendono veicolabili contenuti che in altre forme non avrebbero trovato espressione. L'intuizione teorica di Marshall McLuhan, riassumibile già nel titolo del suo saggio, secondo cui «The medium is the message»³⁴ trova così piena applicazione poiché la struttura formale e i limiti del medium, in quanto contenitore, organizzano e attivano il contenuto stesso. Il saggio di Luca Florio è emblematico di questo tipo di operazione. Nel film *Il sacrificio del cervo sacro* (2017) di Yorgos Lanthimos lo studioso mette in evidenza non solo come viene trasposta *Ifigenia in Aulide* di Euripide, ma come la materia narrativa teatrale greca si sia conservata, tramite il copione letterario, e poi approdi ad un nuovo medium rinegoziando se stessa anche grazie alle nuove esigenze formali del cinema.

Un modello diverso di trasposizione mediale è presentato da Benedetta Bartolini nel suo contributo su *Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide* di Quinault e Lully. In questa *tragédie en musique* della seconda metà del Seicento, infatti, vi è da un lato la conservazione dei topoi della tragedia greca e, dall'altro, l'adattamento dei personaggi all'estetica galante del tempo tramite l'integrazione di rinnovate forme artistiche, quali la musica e il balletto.

I contributi di Elisa Barbisan e Sara Pallante analizzano e prendono come casi di studio, rispettivamente il componimento poetico *Le nozze* di Giovanni Raboni, che chiude la raccolta *Nel grave sogno* del 1982, e le poesie *Mandarins* e *Afternoon* del 1910-1914 di T.S. Eliot. Collocandosi le opere prese in analisi nella penultima e seconda decade del Novecento, l'accostamento tra i due interventi ha il vantaggio di evidenziare come il *pictorial turn* non sia un fenomeno da appiattare sul presente, ma il frutto di un lungo processo di costruzione dell'egemonia culturale dell'immagine. Risulta interessante, inoltre, come entrambe le autrici portino l'attenzione sull'importanza dello sguardo del poeta che descrive le opere d'arte segmentandone l'unità concettuale e ricomponendola lungo i testi poetici. Nel contributo di Giorgia Testa sul *Coup de dés* di Mallarmé, in cui il componimento presuppone lo stravolgimento delle regole di lettura tradizionali, la studiosa teorizza la presenza del silenzio musicale proprio grazie ad un'operazione di astrazione dello sguardo dalla struttura fisica del testo. Tutti i contributi critici si mantengono, perciò,

³⁴ Cfr. M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects*, Corte Madera, Gingko Press, 2005.

all'interno dell'ambito del letterario, ma si propongono di spostare l'attenzione verso la dimensione visiva e, tramite questa, giustificare una serie di scelte tecniche che caratterizzano i componimenti poetici. Una rinnovata attenzione allo sguardo è forse il tratto preponderante dell'attuale approccio al visuale. Il modo in cui si guarda, cosa si sceglie di guardare e da dove si guarda sono diventati dei punti di partenza imprescindibili per un'analisi critica che si ponga il problema non solo dell'immagine ma anche del soggetto. L'attenzione all'occhio autoriale che guarda e descrive diviene così il vero punto di novità rispetto al semplice rilevamento della natura ibrida dei testi. Gli interventi rispondono anche al duplice intento di offrire un contributo al dialogo tra il visivo e il letterario e, al contempo, di proporre una nuova prospettiva per ripensare semanticamente il ruolo e la funzionalità dell'*ékphrasis*, conferendole una centralità rinnovata anche in senso musicale.

L'*ékphrasis*, ovvero la descrizione verbale di una rappresentazione visiva,³⁵ ha un'origine antichissima poiché la troviamo già utilizzata in quello che è considerato canonicamente il primo testo letterario della cultura occidentale. Già nell'*Iliade* la descrizione dello scudo d'Achille fornisce un ottimo esempio di come si possa descrivere un'opera d'arte in un testo. Ciò che però è sorprendente è proprio come questa tecnica descrittiva assuma spesso una sua centralità nella strutturazione del testo letterario. Rimanendo nel mondo classico si potrebbero citare la sua ricorsività nelle *Metamorfosi* di Ovidio oppure come, nel *Satyricon* di Petronio, il quadro della presa di Troia dia il via alla composizione della *Troiae halosis* da parte del poeta Eumolpo. I modelli di *ékphrasis* rintracciati da Pallante e Barbisan risultano innovativi proprio per l'attenzione posta nello sguardo. Ci si proietta così oltre la rappresentazione verbale dell'opera d'arte, poiché viene costruita una triangolazione di momenti successivi in cui vi è la rappresentazione visiva, lo sguardo del poeta come tramite e poi la rappresentazione verbale nel testo letterario. Una triangolazione che viene sottolineata da Pallante sin nel titolo del suo intervento e che forse organizza quello iato concettuale nell'interazione tra letteratura e immagine.

5. Letteratura, digitale e relazioni intermediali

Dalla fine degli anni Novanta in poi, il termine 'intermedialità' comincia a farsi strada in alcune aree dell'ambito accademico, come gli studi sulla comunicazione e sui media. In ambito umanistico, invece, la sua diffusione inizia solo con l'espansione delle cosiddette riflessioni *inter artes* che, con l'avanzata

³⁵ Cfr. J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

tecnologica del tempo, necessitavano di un rinnovamento terminologico che descrivesse i cambiamenti in corso, attingendo a strumenti teorici aggiornati.³⁶ È in questo modo che, anche in ambito umanistico, si comincia a parlare di medium e di media; per discutere delle ‘arti’ e le correlate ibridazioni con una prospettiva interdisciplinare in un contesto tecnologicamente rinnovato, fornendo così un focus analitico che valorizzasse anche la costituzione materiale del prodotto creativo, il dispositivo di fruizione e i modi attraverso cui avviene il processo di mediazione.³⁷ Sebbene il lavoro di Richard Grusin e Jay D. Bolter in *Remediation*³⁸ sia stato fondamentale per comprendere gli usi, le funzioni e le relazioni dei media — ‘tradizionali’ e ‘nuovi’ — come strumento sia culturale sia economico della società tra la fine degli anni Novanta e l’inizio del Duemila, a quel tempo il digitale non possedeva ancora l’influenza e la pervasività che invece testimonia nella quotidianità odierna. Non è difficile, infatti, osservare come la serialità dell’industria dell’intrattenimento sia affiancata dalle tecnologie di realtà virtuale, aumentata e mista, così come dalla predominanza narrativa dei social media.

Oggi, discutere di intermedialità in ambito umanistico può avvenire con modalità e per scopi scientifici variegati, come dimostrano gli incroci con gli studi su adattamento, semiotica, narratologia, multimodalità e transmedialità.³⁹ Contraddistinta da un ambito di ricerca interdisciplinare e dalla varietà dei

³⁶ Cfr. C. Clüver, «Intermediality and interart studies», in J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn and H. Führer, eds., *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Lund, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 19-38.

³⁷ Cfr. I. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», in *Intermédialités. Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n. 6, 2005, pp. 43-64.

³⁸ Cfr. J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

³⁹ Per una disamina dettagliata di tali relazioni, cfr. L. Elleström, «Adaptation within the Field of Media Transformations», in J. Bruhn, A. Gjelsvik, E. Frisvold Hanssen, eds., *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London & New York, Bloomsbury Academic, 2013, pp. 113-132; «Transmediation: Some Theoretical Considerations», N. Salmose e L. Elleström, eds., *Transmediations. Communication Across Media Borders*, Routledge Studies in Multimodality, New York; London, 2019, pp. 1-13; W. Wolf, «Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality», in *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage Series*, vol. 4, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, pp. 13-34; H. Jenkins, «Convergence and Divergence: Two Parts of the Same Process», http://henryjenkins.org/blog/2006/06/convergence_and_divergence_two.htm, 28 giugno 2006; M. L.

suoi risvolti applicativi, sia nel caso in cui venga utilizzata per descrivere «una condizione epistemica»⁴⁰ sia quando la si consideri strumento analitico di specifiche configurazioni mediali,⁴¹ l'intermedialità è divenuta uno dei tanti modi per indagare la letteratura nei suoi intrecci creativi e diversi studiosi nel corso degli anni hanno scelto di utilizzare tale approccio in ambito letterario con usi e scopi differenti, introducendo tassonomie e metodologie d'analisi.⁴² Pertanto, non è difficile imbattersi in un ventaglio di terminologie che possono sia riferirsi a medesime relazioni intermediali che non. Per concentrare la discussione sulle argomentazioni offerte nei contributi di questo volume, si chiarisce che il termine 'intermedialità' si riferirà al fenomeno che concerne i diversi modi in cui i media possono interagire tra loro, privilegiando in questa sede le relazioni in cui viene coinvolta la letteratura in ottica transmediale e traspositiva.

Tra i tanti possibili esempi, si ricordano i modelli intermediali di Werner Wolf e Lars Elleström, in cui si osservano rispettivamente le denominazioni di 'trasposizione intermediale' e 'transmediazione'.⁴³ Con queste espressioni, i due studiosi — seppur con marcate differenze teoriche — descrivono ciò che può essere inteso come il risultato del processo di trasferimento di un prodotto creativo, di una sua parte o elemento caratterizzante, da un medium a un

Ryan, «From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative», in *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 2009, vol. 1, 2009, pp. 43-59.

⁴⁰ I. Rajewsky, «Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate», in *Between*, vol. 8, n. 16, 2018, pp. 1-30, p. 7, trad. dal testo di S. Krämer, «Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren», in *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, S. Münker, A. Roesler, M. Sandbothe, eds., Frankfurt am Main, Fischer, 2003, pp. 78-90, p. 82.

⁴¹ A tal proposito, oltre al già citato modello di Rajewsky (2005), si suggerisce di esplorare l'idea di Krämer in merito al concetto di intermedialità (2003).

⁴² Anche nel contesto italiano, diversi studiosi hanno condotto ricerche sulle configurazioni dei processi intermediali in cui è coinvolta letteratura. In particolare, si veda il lavoro di Massimo Fusillo sulla transcodifica e il *pastiche* contemporanei, cfr. «Estetica del pastiche e intermedialità: 'Povera piccina'», in *Between*, vol. 6, n. 12, 2016; *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese, eds., Bologna, Il Mulino, 2020. Si vedano, inoltre, i lavori di Fabio Vittorini sul rapporto tra sentire metamoderno, narrazione contemporanea e intermedialità: *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017 e «Un mondo che si espande oltre la nostra presa. Comparatistica e intermedialità», in *Comparatismi*, n. 5, pp. 68-76, 2020.

⁴³ Per 'trasposizione intermediale' cfr. Wolf (2002); per 'transmediazione' cfr. Elleström (2019).

altro, oltre che la sua correlata trasformazione, influenzata dalle funzionalità tecniche e modalità di espressione del medium ricevente.

Com'è dimostrato nelle investigazioni critiche dei saggi di Maria Fiorella Suozzo e Giorgio Scalzini, il crescente utilizzo di metodologie inter e transmediali risponde alle sollecitazioni della condizione mediale e culturale contemporanea, guidata da una logica narrativa che si ramifica in svariati canali di distribuzione, in cui si osserva una fertile e costante interazione tra l'analogico e il digitale che implica una mutazione non solo in chiave creativa, ma anche per ciò che concerne i processi di fruizione mediale. In particolare, i due contributi prendono in esame delle istanze di transcodifica intermediale,⁴⁴ generate a partire dal medium letterario, valorizzandone il ruolo e le funzioni negli universi transmediali a cui appartengono. Entrambi evidenziano il ruolo dei processi di adattamento come strumento di rifunzionalizzazione critica, espressiva e creativa. Suozzo nel suo «Le ancelle al macello. La metafora animale come strategia adattiva nella serie TV *The Handmaid's Tale*» conduce un'analisi sulla serie televisiva *The Handmaid's Tale* (2017-2025) basata sull'omonimo romanzo di Margaret Atwood (1985), esplorando le specificità medialità e problematizzando il legame tra l'oggettualizzazione delle protagoniste e le pratiche di sfruttamento degli animali non-umani. Partendo da una disamina dello sviluppo del genere fantasy nel contesto russo, Scalzini in «Identity Negotiations in Slavic Fantasy Between Literature and Video Games» propone una ricostruzione dell'identità slava in ottica transmediale, analizzando l'universo narrativo di *The Witcher* che, a partire dalla serie letteraria di Andrzej Sapkowski, si è diramata in film, serie tv, videogiochi e fumetti.

La convergenza culturale, insieme alle dinamiche transmediali, per cui il lavoro di Henry Jenkins risulta essere pionieristico,⁴⁵ hanno contribuito negli anni alla nascita dell'assetto mediale contemporaneo, a cui Bolter si riferisce con l'espressione «plenitudine mediale».⁴⁶ Coadiuvato dalla varietà degli

⁴⁴ Cfr. M. Fusillo, «Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale», in *Comparatismi*, n. 5, pp. 11-20.

⁴⁵ Cfr. H. Jenkins, «Transmedia Storytelling 101», https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html 2007; «Transmedia Storytelling 202», https://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html 2011; *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006; H. Jenkins, S. Ford, J. Green, eds., *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Milano, Apogeo Education, 2013.

⁴⁶ J. D. Bolter, *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, Roma, Minimum Fax, 2020. Edizione italiana a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, tr.

strumenti della cultura digitale, il disegno avanzato dallo studioso nel suo *The Digital Plenitude: The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*⁴⁷ descrive l'effettiva convivenza e la mescolanza di forme e prodotti medialità molteplici, nonché le diverse modalità di accesso e di utilizzo degli stessi, in una prospettiva non gerarchica ma orizzontale e relazionale, le cui caratteristiche principali sono «l'ubiquità e la varietà»;⁴⁸ una qualità operativa che viene ben rappresentata nelle analisi condotte da Suozzo e Scalzini in merito agli universi transmediali di riferimento.

La moltiplicazione e la diversificazione delle pratiche culturali e medialità non sono solo rappresentate dall'intreccio di diversi «*modes of engagement*»⁴⁹ utilizzati nello stesso universo finzionale, ma evidenziano anche come la trasformazione di un universo narrativo inserito in un modello transmediale possa avvenire per motivi e finalità differenti, così come attraverso più di una sola modalità. A tal proposito, Marie-Laure Ryan è dell'idea che gli adattamenti e i *retelling* di un prodotto creativo rientrano a pieno titolo nella catena narrativa dello storytelling transmediale, proprio perché il più delle volte offrono modi di coinvolgimento diversi da quelli proposti dal medium di partenza.⁵⁰ Analizzando le pratiche e i processi di adattamento ad opera dei franchise, dell'industria dell'intrattenimento e dei fan, Ryan ritiene che il concetto di 'transfinzionalità' di Saint-Gelais, originariamente applicato in ambito letterario, sia un procedimento affine ad alcune dinamiche transmediali, in cui più opere di finzione condividono eventi, scenari e personaggi ma con elementi che contraddistinguono ogni espressione mediale coinvolta.

Secondo lo schema proposto da Saint-Gelais ripreso da Ryan, la 'transfinzionalità' può avvenire per 'estensione', ossia aggiungendo elementi o sezioni che ampliano la dimensione narrativa di partenza senza stravolgerla, per 'modifica', vale a dire alterando alcune parti o elementi della storia originale o anche per 'trasposizione', in cui viene offerta una versione della storia primaria in

it. L. Martini, [ed. or.] J. D. Bolter, *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, The MIT Press, 2019, p. 37.

⁴⁷ Cfr. J. D. Bolter, *The Digital Plenitude*, 2019.

⁴⁸ *Id.*, *Plenitudine digitale*, p. 31.

⁴⁹ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2006, p. 22. Nel suo *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon individua tre *modes of engagement* attraverso cui una storia può essere fruita, vale a dire «narrating, performing, or interacting», p. 10.

⁵⁰ Cfr. M. L. Ryan, «Transmedia narratology and transmedia storytelling», in *Artnodes*, n. 18, 2016, pp. 1-10.

cui occorrono delle manipolazioni dell'ambientazione spaziale e temporale.⁵¹ Nei contributi di Suozzo e Scalzini, alcune di queste pratiche risultano parte integrante del processo di riflessione critica. Nel primo saggio, si osserva l'autrice utilizzare una prospettiva multimodale per evidenziare le strategie con cui l'adattamento televisivo abbia integrato, rispetto al medium letterario, una cifra maggiormente 'oggettivizzante' e più legata all'immagine degli animali da pascolo nei confronti delle protagoniste. Sottolineando l'iconicità e il simbolismo degli elementi televisivi, Suozzo analizza degli episodi appartenenti a più stagioni della serie tv e mette in luce come quest'ultima abbia agito in una maniera 'estensiva' rispetto al medium iniziale. Nel saggio di Scalzini, invece, è il simbolismo legato all'identità slava ad essere oggetto d'analisi. Dapprima esplorando le modalità attraverso cui una delle opere contemporanee più rappresentative del genere fantasy, ossia *Il Signore degli Anelli*, è stato accolto in Russia, l'autore prosegue con l'analisi della serie *The Witcher*, mettendo in luce come i media digitali negli universi transmediali possano rimodellare le opere letterarie fantasy ispirate alla cultura slava, raggiungendo così un pubblico più ampio e creando al contempo un nuovo legame con la memoria storica.

Bibliografia e sitografia

- BASSNETT-McGUIRE, Susan, *Translation Studies*, London, Methuen, 1980.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*, Weissbach, Heidelberg, 1923, ora in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Hrsg., *Gesammelte Schriften*, vol. IV, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980; tr. it. R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1962.
- BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- Id.*, *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, The MIT Press, 2019; *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, ed. ita. a cura di Guarnaccia F. e Barra L., tr. it. L. Martini, Roma, Minimum Fax, 2020.
- BROOKS, Peter, *Realist Vision*, New Haven; London, Yale University Press, 2005.

⁵¹ Ivi, p. 5. Si veda, inoltre, R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

- BUGLIANI, Paolo, *Le voci del saggista: Charles Lamb fra modernità e tradizione*, Roma, Carocci, 2019.
- CLÜVER, Claus, «Intermediality and interart studies», in *Changing borders: Contemporary positions in intermediality*, Arvidson J., Askander M., Bruhn J., Führer H., eds., Lund, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 19-38.
- COMETA, Michele, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visual*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- DERRIDA, Jacques, *Acts of Literature*, Attridge D., ed, New York, Routledge, 1992.
- Id.*, *Des tours de Babel*, in S. Nergaard, a cura di, *Teorie contemporanee della traduzione*, tr. it. A. Zinna, Milano, Bompiani, 1995, pp. 367-419.
- DONNARUMMA, Raffaele, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- ELLESTRÖM, Lars, «Adaptation within the Field of Media Transformations», in *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, Bruhn J., Gjelsvik A., Frisvold Hanssen E., eds., London; New York, Bloomsbury Academic, 2013, pp. 113-132.
- Id.*, «Transmediation: Some Theoretical Considerations», in *Transmediations. Communication Across Media Borders*, Salmose N., Elleström L., eds., Routledge Studies in Multimodality, New York; London, 2019, pp. 1-13.
- ERCOLINO, Stefano, FUSILLO, Massimo, LINO, Mirko, ZENOBI, Luca, eds., *Imaginary Films in Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2015.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- FUSILLO, Massimo, «Estetica del pastiche e intermedialità: 'Povera piccina'», in *Between*, vol. 6, n. 12, 2016.
- Id.*, «Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale», in *Comparatismi*, n. 5, 2020, pp. 11-20.
- Id.*, *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Fusillo, M., Lino, M., Faienza, L., Marchese L., eds., Bologna, Il Mulino, 2020.
- GALLERANI, Guido Mattia, «Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)», in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, vol. 5, 2016, pp. 67-88.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Id.*, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2006.
- JAKOBSON, Roman, «On Linguistic Aspects of Translation», in Brower R., ed, *On Translation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- JENKINS, Henry, «Convergence and Divergence: Two Parts of the Same Process», http://henryjenkins.org/blog/2006/06/convergence_and_divergence_two.htm, 2006.
- Id.*, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- Id.*, «Transmedia Storytelling 202», https://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html
- KRÄMER, Sybille, «Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren», in *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Munker S., Roesler A., Sandbothe M., eds., Frankfurt am Main, Fischer, 2003, pp. 78-90.
- LESSING, Gotthold, E., *Laocoonte*, Cometa, M., a cura, Palermo, Aesthetica, 1991.
- MCLUHAN Marshall, FIORE, Quentin, *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*, Corte Madera, Gingko Press, 2005.
- MITCHELL, William J., T., *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Cometa, M., a cura di, Palermo, Duepunti, 2008.
- Id.*, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Id.*, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- MONGELLI, Marco, «Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e nonfiction nella letteratura contemporanea», in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, vol. 4, 2015, pp. 165-184.
- MOUNIN, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Piccola Biblioteca Einaudi, Bologna, 2006.
- NEWMARK, Peter, *La traduzione: problemi e metodi*, tr. it. F. Frangini, Milano, Garzanti, 1988.
- PINOTTI, Andrea, SOMAINI, Antonio, *Cultura visuale: Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- PYM, Anthony, *Exploring Translation Theories*, London; New York, Routledge, 2010.
- RAJEWSKY, Irina, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», in *Intermédialités. Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n. 6, 2005, pp. 43-64.

- Id.*, «Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate», in *Between*, vol. 8, n. 16, 2018, pp. 1-30.
- RYAN, Marie-Laure, «From Narrative Games to Playable Stories. Toward a Poetics of Interactive Narrative», in *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 1, 2009, pp. 43-59.
- Id.*, «Transmedia narratology and transmedia storytelling», in *Artnodes*, n. 18, 2016, pp. 1-10.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- SMITH, Sidonie, WATSON, Julia, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Second Edition, University of Minnesota Press, 2010.
- SNELL-HORBY, Mary, *Translations Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 1988-1995.
- SNYDER, John, *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, University Press of Kentucky, 1991.
- TAGLIAPIETRA, Andrea, et al., a cura di, *Storie dell'idea di immagine: Dalla filosofia antica all'arte contemporanea*, Milano; Udine, Mimesis, 2022.
- VITTORINI, Fabio, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017.
- Id.*, «Un mondo che si espande oltre la nostra presa. Comparatistica e intermedialità», in *Comparatismi*, n. 5, pp. 68-76, 2020.
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria della letteratura*, Moretti G., a cura di, tr. it. P. Contessi, Milano, Angeli, 2024 [ed. or. 1942].
- WERNER, Wolf, «Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality», in *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage Series*, vol. 4, Amsterdam; New York, Rodopi, 2002, pp. 13-34.
- ZANOTTI, Paolo, *Il modo romanzesco*, Bari, Laterza, 1998.

ANGELA CONZO

**Friedrich Hölderlin traduce Pindaro.
Studio comparatistico sulla semantica del destino
tra l'antichità greca e la modernità tedesca**

Abstract

Sulla base delle traduzioni degli epinici pindarici di Friedrich Hölderlin – uno degli autori più originali e sorprendenti del romanticismo europeo – il presente lavoro propone un'indagine comparativa tra i termini greci più singolari – appartenenti al campo semantico del destino (μοῖρα, αἴσα, συμφορά, πότμος e τύχη) – e la corrispondente traduzione tedesca (*Schicksal* e *Glück*) nel testo holderliniano. L'analisi tenta di mostrare come la traduzione che ne emerge assuma diverse connotazioni rispetto all'originale, nella misura in cui si considerano le molteplici deviazioni semantiche non alla stregua di meri errori di traduzione, ma funzionali, da un lato, a una personale ricostruzione semantica, e dall'altro, a una rivivificazione dell'antico. Nel filo rosso della semantica del destino di Pindaro, nel senso di un perfetto ordine cosmico, Hölderlin vedeva un'utopica armonizzazione del destino umano – una strategia attraverso cui rompere l'alienazione caratterizzante la Germania del XIX secolo e insieme rifunzionalizzare – in senso moderno – l'ineludibile potere del fato greco-antico.

Parole chiave: Hölderlin, traduzione tedesca, destino, 'dürftige Zeit', rivitalizzazione semantica

Τὸ πλου-/τεῖν δὲ σύν τύχῃ πότμου
Σοφίας, ἄριστον.

Das Reichseyn aber mit dem *Glück des Schicksaals*
Der Weisheit, ist das Beste.

Friedrich Hölderlin, *HSW XV*¹

1. Grecia e Germania: affinità elettive da ricostruire

Lo studio delle traduzioni dal greco di Friedrich Hölderlin non può prescindere da alcune considerazioni preliminari sulla centralità che la Grecia assunse per lui quale unico simbolo di bellezza, armonia con la natura, proporzione

¹ F. Hölderlin, «Pitica II», in *Sämtliche Werke, Kritische Textausgabe*, Band XV, Hrsg. v., D.E. Sattler, Frankfurt am Main, Stroemfeld-Roter Stern, 1987, pp. 160-161 (da ora in poi cit: HSW XV).

e cultura democratica, in opposizione all'individualismo del XIX secolo. Tra i fattori che hanno alimentato l'interesse di Hölderlin per la Grecia vanno citati i numerosi tentativi da parte di diversi scrittori tedeschi, verso la fine del Settecento, di effettuare adeguate traduzioni in versi degli antichi autori greci, così come il loro desiderio di visitare le terre dell'antica Grecia per poter entrare – nostalgicamente – in contatto con quello spazio divenuto icona di culto. Tuttavia, Hölderlin – come del resto Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe e Schiller – non metterà mai piede in Grecia e, a differenza di quasi tutti gli altri, neppure in Italia (erede storica più prossima del patrimonio culturale classico), per cui la sua è una ricostruzione personale, nonché un'affabulazione letteraria di quel paesaggio e di quella cultura. Dunque, più che ideale e utopia, la Grecia diviene «luogo di sperimentazione del moderno»² e consapevole reazione ai mali della civiltà contemporanea. In questo contesto Hölderlin è la figura che meglio costruisce un discorso critico sulla condizione della Germania a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, poiché non contempla l'antichità classica come modello rigido da imitare pedissequamente, ma uno con cui porsi ripetutamente a confronto in modo creativo: lo sguardo che rivolge alla Grecia si traduce nel compito di educare la società del 'suo' tempo ad accogliere in modo funzionale la grecità.

Le traduzioni dal greco di Hölderlin (1800), come opera di mediazione culturale e attualizzazione del classico, offrono un terreno fertile per l'interpretazione del testo di partenza, in quanto ispirate ad un funzionale ricongiungimento con l'antico. Per Hölderlin si trattava di una doppia approssimazione: spaziale e temporale, sintetizzata nell'alterità linguistica e concretizzata nella prassi della traduzione.

Lavorando su Pindaro, in particolare, Hölderlin credeva fermamente nell'indiscutibile legame tra Grecia e Germania, nella lingua e nella cultura. Per questo, egli si impegnò a elaborare uno stile e una forma analoghi a quelli delle odi di Pindaro e tali da essere un veicolo adeguato per ciò che aveva da dire in quel momento. Vivendo consapevolmente il 'suo' tempo, scandito da calcoli, doveri e strategie, Hölderlin mira a una ricostruzione etica del popolo tedesco attraverso il recupero dell'antichità, come archetipo di civiltà e poesia. In tutto il suo lavoro di traduzione si rileva infatti una tensione tra la più rigorosa letteralità e la volontà di adattare, adottare e assimilare le opere straniere in una nuova forma. Questa posizione apparentemente paradossale porta Hölderlin, alla fine, non a un'aporia ma a un crocevia – a una sintesi di

² M. Castellari, «“Es klingt paradox”. Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno», in *Studia Theodisca*, Sonderheft Hölderliniana II, 2016, pp. 199-144, p. 143.

linguaggi che gli permette di importare elementi del greco nel tedesco. Nella sua traduzione degli epinici pindarici, Hölderlin realizza una sorta di greco scritto con parole tedesche: la lingua ‘ibrida’ e ‘sinergica’ che ne deriva non è né specificamente tedesca né greca, ma un ottimo esempio del tipo di lingua che Friedrich Schleiermacher dirà, un decennio dopo durante una sua lezione sulla traduzione, essersi «vielmehr zu einer fremden Ähnlichkeit hinübergebogen»³ (*piegata piuttosto a una somiglianza straniera*).

Il presente lavoro è volto a indagare alcuni termini greci peculiari degli epinici pindarici – appartenenti al campo semantico del destino (μοῖρα, αἴσα, συμφορά, πότμος, τύχη) – che assumono nella traduzione tedesca hölderliniana diverse connotazioni (*Schicksal, Glück*) rispetto all’originale. Il tema del destino in tutte le sue occorrenze è un dato importante da registrare, perché – come vedremo – la traduzione letterale viene sostituita da un esercizio di trasformazione del modello antico in una forma moderna appropriata. L’attenzione al contesto più ampio in cui questi termini si sviluppano (cultura greca del IV-V secolo a.C. e cultura tedesca del Settecento-Ottocento) rivela, infatti, da un lato il senso profondo delle scelte lessicali operate da Pindaro, e dall’altro la significativa rivisitazione operata da Hölderlin in sede di traduzione.

Come si tenterà di illustrare qui, il concetto di destino, nella poetica e nelle traduzioni di Hölderlin, sembra indicare quella zona grigia tra l’intervento dell’uomo e la forza schiacciante del fato, nella quale Hölderlin intravede la possibilità di rendere armonico e ordinato questo aspetto. Dalle scelte traduttive adottate da Hölderlin si evince che egli sottolinea più di Pindaro la dimensione morale nel concetto di destino. Quanto più avverte il disordine del ‘suo’ presente tanto più spera che la sorte di ciascun individuo sia armonizzabile, e in questa sua speranza si rivolge alla concezione del destino che ritrova nei testi pindarici. Hölderlin – perseguendo l’unità fra arte, religione e cultura – cerca di ristabilire quella continuità spirituale fra antico e moderno che secondo lui si era interrotta. Dunque, l’unica speranza di fuga dall’alienazione e dalla nevrosi di quel secolo può risiedere nel riscoprire, anzi nel recuperare ciò che Hölderlin associa alla cultura greca. Questa operazione si collega in modo significativo al tentativo di riaffermare la sfera individuale in relazione alla forza schiacciante del destino.⁴

³ F. Schleiermacher, «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens», in *Das Problem des Übersetzens*, H.J. Störig, Hsg. v., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963, p. 39.

⁴ Fondamentali per l’analisi della traduzione hölderliniana delle odi di Pindaro sono gli studi di J. Link, *Hölderlins Fluchtlinie Griechenland*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2020; L. Crescenzi, «Hölderlin traduce Pindaro», in *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo*, G.

2. L'evoluzione del concetto di destino dalla Grecia antica alla Germania del XVIII secolo

La relazione tra la dimensione individuale dell'uomo e le entità a essa esterne, come il caso, la fortuna o la Provvidenza, che ne regolano le scelte e determinano il corso degli eventi, è stato da sempre oggetto di profonde riflessioni e indagini che hanno cercato di fare luce sul rapporto tra parte e tutto, e sull'autodeterminazione umana rispetto al destino.

Dalla prima concezione greco-antica del fato come forza cieca e impersonale (μοῖρα, dal verbo μέρομαι “ricevo una parte”)⁵ che dispensa la ‘parte’ di destino a ciascun uomo, si passa successivamente alla concezione omerica del fato come forza personificata (Moirai), collegata alla giustizia e funzionale al mantenimento di un certo ordine morale o equilibrio nell'universo. La ‘moira’ è spesso associata a Zeus e all'immagine di due vasi, dai quali il dio ‘spartisce’ gioie e dolori per ognuno. Nel libro VI dell'*Odissea*, infatti, Nausicaa, rivolta a Ulisse, gli ricorda: «Zeus Olimpio, lui stesso, distribuisce felicità agli uomini».

Cantarutti, S. Ferrari, P.M. Filippi, a cura di, Franco Angeli, Milano, 2010; T. Poiss, «Holderlins Pindar-Übersetzung. Voraussetzungen und Konsequenzen», in *Übersetzung antiker Literatur: Funktionen und Konzeptionen im 19. und 20. Jahrhundert*, M. Harbsmeier, J. Kitzbichler, K. Lubitz, N. Mindt, Hg. v., De Gruyter, Berlin, 2008; W. Janke, *Archaischer Gesang: Pindar - Hölderlin - Rilke. Werke und Wahrheit*, Königshausen u. Neumann, Würzburg, 2005; D. Costantine, «Hölderlin's Pindar: The Language of Translation», in *The Modern Language Review*, vol. 73, no. 4, 1978, pp. 825-834; L. Crescenzi: «Romantik und Hermetik. Hölderlin übersetzt Pindar», in *La parola, il mito, la metafora*, L. Zagari, a cura di, ETS, Pisa, 2008, pp. 39-75; F. Christen, E. Urs, Hg., *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins Große Pindar-Übertragung*, Engeler, Zürich, 2007; S. Bernofsky, «Hölderlin as Translator: The Perils of Interpretation», in *The Germanic Review*, vol. 76, n. 3, 2001, pp. 215-233; C. Louth, *Hölderlin and the Dynamics of Translation*, Legenda, Oxford, 1998; F. Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Metzler, Stuttgart, 1933.

⁵ Per le enciclopedie, i lessici, i dizionari greco-tedeschi cfr. V. Citti, C. Casali, L. Fort, M. Taufer, *Dialogoi. Percorsi di lessico greco*, SEI-Società Editrice Internazionale, Torino, 2012; E. Bakker, *A Companion to the Ancient Greek Language*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2010; *The American Heritage Dictionary of English Language*, Boston, Houghton Mifflin Company, 4a ed, 2000; Duden Online-Wörterbuch, Bibliographisches Institut GmbH – Duden Verlag, <http://www.dude.de/woerterbuch/>; Hjalmar Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 1973; J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1854-1962, Edizione digitale <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>; J. C. Vollbeding, *Griechisch-deutsches Handwörterbuch zum Schulgebrauch. Mit Schwickert Supplemente, Emendationen und Berichtigungen zum Griechisch Deutschen Handwörterbuch*, Leipzig, 1788; B. Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig, 1770, Edizione digitale <http://woerterbuchnetz.de/Hederich/>.

ni / ai buoni e ai cattivi, come lui vuole. E anche a te / diede quanto ti tocca. Bisogna sopportare, comunque» (*Odissea*, VI, vv. 187-190).⁶ Il concetto del destino in età arcaica, dunque, era di natura ancipite: esso era portatore di ogni bene e di ogni male allo stesso tempo, il cui compito generale era assegnare a ciascuno la parte di sorte che gli spettava, oltre a garantire il suo corretto adempimento. Successivamente il destino assume sfumature diverse, includendo talvolta anche i significati di punizione, vendetta o morte – identificati con i termini συμφορά e πότμος.⁷

Una più compiuta evoluzione di questo concetto si manifesta nell'età ellenistica con la Tyche,⁸ dea oscura e inafferrabile, che si manifesta ora come dono provvidenziale ora come forza capricciosa – sempre al di sopra del potere autonomo dell'intelligenza umana. Le odi di Pindaro – canti in lode di vincitori nelle competizioni sportive panelleniche⁹ – sono esemplificative a questo proposito, dal momento che mostrano come non esista una vera possibilità di sottrarsi al disegno del fato; ogni momento in cui sembra essere

⁶ Omero, *Odissea*, tr. it. V. Di Benedetto, RCS Libri, Milano, 2010.

⁷ Il primo è riconducibile al verbo συμφέρω “riconduco, riporto”. Comunemente esso indica il caso, l'evento, la casualità o la circostanza, ma è molto più frequente l'accezione semantica più ristretta di συμφορά, ovvero “disgrazia, sfortuna, sventura”. Il secondo termine – πότμος “destino, sorte” in senso lato – finisce per indicare più propriamente “morte”. Secondo l'antica mitologia greca, la morte per la patria è la più gloriosa e nobile delle morti; si veda, infatti, come nell'*Iliade* Ettore sollecita i suoi seguaci alla guerra: «ἀλλὰ μάχεσθ' ἐπὶ νηυσὶν ἀολλέες· ὃς δὲ κεν ὕμεων / βλήμενος ἢ τυπεὶς θάνατον καὶ πότμον ἐπίσπῃ / τεθνάτω· οὐ οἱ ἀεικὲς ἀμυνομένῳ περὶ πάτρης τεθνάμεν» (*Iliade*, XV, vv. 494-496: «Combattete compatti presso le navi, e chi di voi, / colpito da lontano o da vicino, incontrerà il destino di morte, / muoia: non è vergogna per lui morire difendendo la patria»; Omero, *Iliade*, G. Paduano e M.S. Mirto, a cura di, Mondadori, Milano, 2007, p. 481).

⁸ Il termine τύχη – conservando il significato generico di ‘accadimento imprevedibile’ (συντυχία), cui tutta la famiglia lessicale di τυγχάνω (“capitare, accadere”) rinvia – è una *vox media*, soprattutto se si osservano alcune delle sue declinazioni in senso favorevole come εὐτυχία “buona sorte/prosperità”, in senso privativo come ἀτυχία, o sfavorevole come δυστυχία, “sorte avversa”. Nell'inno alla dea Demetra (la più antica testimonianza pervenutaci di τύχη), Omero la nomina come figlia del Titano Oceano e della Titanide Teti (in altre versioni appare anche come la figlia di Ermete e Afrodite, incarnazione del capriccio femminile), e le attribuisce il semplice significato di ciò che “capita” (ἐτυχεῖν) agli uomini, in genere sul campo di battaglia, di felice o doloroso.

⁹ Lo scopo celebrativo della vittoria di un atleta – segno del favore divino e di una virtù che è tale ‘per natura’ (φύσιν) e per questo si estende anche a tutta la classe aristocratica di appartenenza (in quanto dono divino che si tramanda dal γένος, “stirpe”) – fa sì che la composizione assuma un valore politico e propagandistico che passa attraverso la comparazione di figure e vicende mitiche.

messa in discussione una simile possibilità rivela eventi volti a riaffermare lo stesso principio per cui tutto ciò che accade non può non accadere.

Se ora dalla cultura greca ci spostiamo verso quella occidentale del Settecento, vediamo che mentre nell'età greco-antica si manifesta la concezione fatalista di un destino inflessibile, a cui l'uomo non può sottrarsi, con l'umanesimo filosofico di fine Quattrocento e, successivamente, con l'evoluzione del pensiero illuministico il fato non ha più caratteri semidivini, deterministicamente definiti, e soprattutto smette di essere qualcosa di esterno all'uomo, perché è dentro di lui. Pertanto, da questo momento l'idea di una predestinazione ineluttabile delle esperienze individuali si scontra con la credenza in un ordine morale del mondo che attribuisce alla libertà dell'uomo un margine ben più ampio rispetto ai tempi precedenti.

In quest'ottica, Hölderlin rappresenta un punto di partenza significativo: egli appartiene a quel gruppo di intellettuali tedeschi di fine Settecento – tra cui Schelling e Hegel – che, impregnati di cultura classica, affiancano all'interesse per il contenuto speculativo della tragedia greca (da cui mutuano la concezione del destino) il sogno giovanile di una trasformazione radicale della realtà tedesca.¹⁰ Hölderlin riflette sulla frammentarietà delle forme di vita moderne: l'uomo tedesco di fine Settecento e inizio Ottocento si trova ad abitare un mondo connotato dall'impotenza dell'individuo di cambiare la propria condizione esistenziale e sociale, e da strutture protocapitalistiche che già stabiliscono il primato del profitto e dell'economia, e dunque sanciscono quell'alienazione, per contrastare la quale Hölderlin spera in un rivolgimento complessivo.

Nel suo romanzo *Hyperion* (1799), infatti, Hölderlin configura il concetto di destino come una vera e propria dimensione morale: entriamo in un universo morale quando agiamo, perché attraverso le nostre azioni siamo messi in relazione con il bene e il male. All'uomo è permesso sfuggire al dominio del destino solo se si concede di «essere uno con tutto ciò che vive, in un beato oblio di sé, tornare nella totalità della natura [...]». Allora «[...] il destino inflessibile rinuncia al suo dominio, dalla catena degli esseri scompare la morte, mentre indivisibilità e giovinezza eterna animano e adornano il mondo».¹¹ Il potere

¹⁰ Hölderlin è coautore dell'*Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus* (Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco) assieme a Hegel e Schelling, scritto all'incirca nel 1796.

¹¹ «Eines zu zu seyn mit Allem, was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur»; allora «[...] das eherne Schicksaal entsagt der Herrschaft, und aus dem Bunde der Wesen schwindet der Tod, und Unzertrennlichkeit und ewige Jugend beseeligt, verschönert die

del fato – considerato in sé e per sé isolato dagli scopi umani – è neutrale, ma il fatto che rivolga un volto benigno o malevolo verso gli uomini dipende dalla relazione che questi stabiliscono con esso. Tuttavia, quanto più vigorosamente si resiste al destino cercando di imporre il proprio ordine alle cose, tanto più violentemente esso fa resistenza a sua volta. Questo rende Hölderlin così affascinante: la sua posizione riguardo il destino umano pone l'esistenza in continua oscillazione tra uno stato di massima semplicità (totale aderenza alla condizione naturale) e uno di massima complessità (organizzazione culturale del mondo). Nella sua vita l'uomo percorre incessantemente lo spazio tra questi due poli opposti, per il bisogno di non arrendersi all'economicità del mondo, di non rinunciare all'idea che ci possano essere momenti di entusiasmo e trasporto. Hölderlin durante tutta la sua produzione letteraria delinea il viaggio mitico che orienta l'uomo nel tempo di miseria e alienazione nel quale si trova, affinché scopra, *hic et nunc*, il senso della sua esistenza, o meglio il sacro della vita. Da questo punto speculativo si dispiega il discorso che il poeta costruisce come risposta alla mancanza del sacro, che c'era, era perfetto ed era in Grecia. Oltre che pretesto di un entusiasmo, la Grecia si fa oggetto filologico nello studio e nelle traduzioni di Hölderlin dal greco, un oggetto che infonde in lui l'idea di poterci aggrappare a qualcosa che sia solo nostro (*eigenes Haltbare*).¹²

3. La 'rivalizzazione' moderna di μοῖρα, αἴσα, συμφορά: Schicksaal

Calandoci nel concreto e complesso itinerario umano, poetico e filosofico di Hölderlin, si vede come la sua ansia di ricomposizione testimoni una coerenza speculativa rinvenibile anche in singoli temi, tra i quali va certo annoverato quello del destino, cui è da associare in subordine il tema del rapporto tra libertà e necessità. Il termine impiegato da Hölderlin per indicare quel potere causale cui sono strettamente connesse le azioni umane e le loro conseguenze è 'Schicksal'. Come noto, la storia di ogni parola è insita nella sua etimologia: nel caso di Schicksal – dal verbo "schicken" (inviare, mandare) – esso indica una causalità, nel senso di: «machen, dass etw. geschieht, bewirken, ausrichten,

Welt», F. Hölderlin, *Iperione o l'eremita in Grecia/ Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, a cura di L. Balbiani con testo a fronte, Milano, 2015, pp. 124-125.

¹² *Brot und Wein*: «Aber sie muss uns auch, dass in der zaudernden Weile / Dass im Finstern für uns *eigenes Haltbare* sei, [...]» («Ma perché nell'oscurità del tempo incerto vi sia per noi *qualcosa a cui afferrarsi* [...]»), F. Hölderlin, *Le Liriche*, E. Mandruzzato, a cura di, Milano, Adelphi, 1977, pp. 519-520.

gestalten, (an)ordnen, zurechtlegen, bereiten, richten»¹³ (far accadere qcs., provocare, orientare, modellare, disporre, organizzare, preparare, dirigere).

La pervasività del concetto di Schicksal nelle traduzioni di Hölderlin da Pindaro è testimoniata dall'occorrenza di parole composte, che connotano la percezione del destino da parte dell'uomo, come nel caso di 'schicksallos' (senza destino) e 'schicksalbestimmt' (stabilito dal destino). Sembra che Hölderlin interpreti questo concetto come potenza ultraterrena e fenomeno qualitativamente neutro, ovvero il destino come totalità di ciò che accade all'uomo, strettamente connesso, talvolta, al suo arbitrio. Il lemma "Schicksal" compare nella traduzione dell'*Olimpica* II e VIII e in quella della *Pitica* III, IV, V, VIII, IX, X e XII, per un totale di tredici volte.¹⁴

Nella *Pitica* XII – dedicata a Mira di Agrigento, famoso flautista e vincitore della gara musicale nelle Pitiadi del 490 a.C. – si rileva il termine "Schicksal" in due parti diverse della stessa ode, come predeterminazione cieca e inevitabile degli eventi.

Si legge nella prima antistrofe:

Τὸν παρθενίοις ὑπὸ τ' ἁ-
πλάτοις ὀφίων κεφαλᾷς
Ἀἴε λειβόμενον
Δυσπενθέϊ σὺν καμάτῳ·
Περσεὺς ὁπότε τρίτον ἄ-
νυσεν κασιγνητᾶν μέρος,
Εἰνάλιᾳ Σερίφῳ
Λαοῖσι τε μοῖραν ἄγων,
Ἦτοι τό τε θεσπέσιον
Φόρκοι' ἀμαύρωσεν γένος,
Λυγρόν τ' ἔρανον Πολυδέκτα
Θῆκε ματρὸς τ' ἔμπεδον
Δουλοσύναν τό τ' ἀναγκαῖον λέχος,
Εὐπαράου κρᾶτα σὺλάσαις Μεδοίσας [...].

Welchen unter jungfräulichen
unförmlichen Schlangenhäuptern

¹³ "Schicksal", in W. Pfeifer et al., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, 1993, <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>, consultato il 25.05.2022.

¹⁴ Il testo di riferimento per la traduzione hölderliniana delle odi di Pindaro è F. Hölderlin: *Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe*, Band XV, D.E. Sattler, Hrsg. v., Frankfurt am Main, Stroemfeld-Roter Stern, 1987.

Sie hörte strömend
Mit mismuthiger Mühe,
Als Perseus das dritte gewann
Der Schwestern Theil,
Der meerumgebenen Seriphos
Und den Völkern ein *Schiksaal* bringend
Wahrhaft, das göttliche
Das Phorkische auslöschte das Geschlecht,
Und trauriges Gastmahl dem Polydektes
Macht und der Mutter sicher
Die Knechtschaft und das nothwendige Bett,
Der wohlwangigen Haupt raubend der Meduse, [...].¹⁵

(vv. 15-28)

E nella seconda antistrofe:

[...] τὸ γὰρ μὀρσιμον οὐ παρ-
φυκτόν. ἀλλ' ἔσται χρόνος
Οὗτος, ὃ καὶ τιν' ἀελπίτῃ βαλὼν
Ἐμπαλιν γνώμας τὸ μὲν δώσει, τὸ δ' οὐπω.

Das *schiksaalbestimmte* ist nicht
Zu fliehen. Aber es wird seyn eine Zeit
Eine solche, welche nachdem sie auch einen in Hofnungslosigkeit geworfen,
Wieder Rath zum Theile geben wird, zum Theile niemals.¹⁶

(vv. 53-56)

A questo riguardo, è opportuno considerare le traduzioni di “μ῀ραν” con “Schiksaal” e “μὀρσιμον” con “Schiksaalbestimmte”, che sottolineano l’inevitabilità di ciò che è predestinato. La peculiarità della traduzione hölderliniana emerge soprattutto se confrontata con la traduzione tedesca e interlineare del testo greco. Quest’ultima riporta alla lettera “das Verhängnis” nel primo caso e “das Verhängte” nel secondo. Il *Grimm-Wörterbuch* digitale alla quarta accezione della voce “Verhängnis” riporta «das verordnete, angeordnete, und zwar das durch höhere macht geordnete, geschick, schicksal: verhängnis, *fatum*»¹⁷ (*Ciò che è prestabilito, ordinato da un potere superiore,*

¹⁵ «Pitica XII», ivi, pp. 268-271.

¹⁶ Ivi, pp. 272-273.

¹⁷ “Verhängnis” in *Duden Online-Wörterbuch*, consultato il 31.05.2022.

dal destino), e tra i sinonimi con cui viene glossato il lemma nel *Duden online-Wörterbuch* troviamo: “Drama, Fluch, Heimsuchung, Katastrophe” (*dramma, maledizione, disgrazia, catastrofe*). Dunque, mentre *Verhängnis* indica propriamente una disgrazia/calamità imposta a qualcuno da un potere superiore e da cui non si può fuggire, *Schicksal* ha un’accezione decisamente più neutra. Hölderlin, quindi, sacrifica la piena fedeltà al testo per sfumare la natura ora infelice (prima antistrophe) ora lieta (seconda antistrophe) degli eventi preordinati dal destino e per conferire a quest’ultimo una natura, seppur preordinata e punitiva, neutrale.

Il primo esempio rievoca uno dei momenti salienti della vicenda mitica di Perseo (paragonata da Pindaro all’esibizione altrettanto audace di Mida): decapitando Medusa – il terzo elemento delle Gorgoni oltre Steno ed Euriale –, Perseo provoca la rovina (*μοῖραν ἄγων*) dell’isola di Serifos insieme al suo popolo.¹⁸ Nel secondo caso Pindaro consola Mida, vittima di uno spiacevole incidente, per il quale durante la gara si vede costretto a continuare a suonare nonostante l’ancia del suo flauto si sia sfortunatamente attaccata al palato, spezzandosi. Il pubblico, tuttavia, resta sorpreso dal suono prodotto da Mida con l’inedita struttura dello strumento, decretandone inaspettatamente la vittoria nell’agone. Il poeta, dunque, mentre ricorda al musicista di non rattristarsi per l’accaduto perché i decreti del Fato sono inevitabili, istruisce il pubblico sull’immutabilità del destino (*μόρσιμον οὐ παρφυκτόν*): «così una disavventura gli fu madre di maggior bene».¹⁹ In questa linea interpretativa, Hölderlin sacrifica una più fedele resa traduttiva – preferendo “*Schicksal*” a “*Verhängnis*” – per neutralizzare l’aspetto ora avverso ora favorevole assunto dal fato.

Ulteriore prova di questo procedimento è la traduzione della *Pitica* VIII – una delle ultime odi composte da Pindaro, nel 446 a.C. circa –, nella quale Hölderlin assegna ai lemmi “*αἶσα*” e “*συμφορά*” un significato neutro non esattamente aderente al loro corrispettivo in greco. Si noti la traduzione della prima parte della prima antistrophe:

Τὸ δ’ ὁπότεν τις ἀμείλιχον
 Καρδίᾳ κότον ἐν-
 ελάσῃ, τραχεῖα δυσμενέων
 Ὑπαντιάξαισα

¹⁸ Secondo Pindaro, Atena inventò il flauto per riprodurre il lamento di Steno ed Euriale (le Gorgoni) per la morte di Medusa – una melodia che chiamò “aria dalle molte teste” (‘canto policefalo’), perché proveniente dai molteplici capi delle Gorgoni.

¹⁹ Pindaro, *Le odi di Pindaro*, vol. 2, N. Capurro, a cura di, Pisa, Co’ Caratteri di F. Didot, 1820, p. 375.

Κράτει τιθεῖς ὕβριν ἐν ἄντλῳ.
Τὰν οὐδὲ Πορφυρίων
Μάθεν παρ' αἴσαν ἐξερεθίζων.
Κέρδος δὲ φίλτατόν γ', ἐκόντος εἶ
Τις ἐκ δόμων φέροι.

Du aber wenn einer unliebliche
Ins Herz Feindschaft
Genommen, hart den mismuthigen
Begegnend
Mit Kraft lagst du den Übermuth in den Koth.
Die weder Porphyryon
Erfuhr ohn *ein Schicksaal* reizend.
Der Gewinn aber der liebste, aus eines Willigen wenn
Einer aus den Häußern ihn bringt.²⁰

(vv. 10-18)

Dopo aver invocato la Tranquillità deificata (Φιλόφρον Ἡσυχία), Pindaro mostra quanto quest'ultima possa diventare, in quanto figlia della Giustizia, severa con i prepotenti come Porfirione (re dei Giganti), punito e caduto in rovina perché colpito da un'enorme folgore di Zeus e dalle frecce di Apollo. Porfirione tentò di violentare Era, dopo la morte di suo fratello Alcioneo, agendo in questo modo 'oltre misura' (παρ' αἴσαν): Hölderlin traduce questa locuzione con "ohn ein Schicksaal" (*senza alcun destino*), piuttosto che con "über Gebühr" (*oltre misura*) della versione interlineare. Sembrerebbe che Hölderlin abbia voluto intendere – in un senso semanticamente più attuale – che il gigante e tutti coloro che agiscono ingiustamente finiscono per essere persino "ohn ein Schicksaal", perché – in quanto peccatori di *hybris* – hanno scelto un destino di sventura. Questa scelta traduttiva richiama chiaramente la condizione dell'uomo del XVIII secolo: per Hölderlin, ormai, i moderni sono senza destino perché non possono attribuire agli dèi, o alla Natura, la loro tragica morte, piuttosto il loro destino coincide con la loro consapevole e/o colpevole scelta.

Nella quinta strofe della stessa ode, si legge invece:

Τέτρασι δ' ἔμπετες ὑψόθεν
Σωμάτεσσι, κακὰ
Φρονέων· τοῖς οὔτε νόστος ὁμῶς
Ἐπαλπνος ἐν Πυθι-
ἀδι κρίθη, οὐδὲ, μολόντων

²⁰ «Pitica VIII», HSW XV, pp. 224-225.

Πὰρ ματέρ', ἀμφὶ γέλως
Γλυκὺς ὤρσεν χάριν· κατὰ λαύρας
Δ' ἐχθρῶν ἀπάοροι πτώσσοντι, συμ-
φορᾷ δεδαϊγμένοι.

Auf vier aber bist du gestürzt von oben
Auf Körper, übles
Gedenkend; welchen weder eine Rückkehr denn doch
Eine sanfte in Phythios ist
entschieden worden noch, da sie kamen,
Zur Mutter, umher ein Lachen
Süß erweckt Freude; in den Straßen
Der Feinde aber unangesehn kriechen sie, durch das
Schiksaal belehrt.²¹

(vv. 117-125)

Qui troviamo un chiaro riferimento ai quattro lottatori sconfitti da Aristomane di Egina – vincitore, appunto, nella lotta del 446 a.C., e a cui è dedicata l'ode. Il rientro in patria dei lottatori sconfitti non è stato gioioso quanto quello del vincitore Aristomane, per il quale Pindaro invoca Apollo affinché garantisca ulteriori successi al giovane lottatore e alla sua famiglia. Quelli, dunque, tornarono a casa dalle loro madri, sorridenti e speranzose di vederli indossare le corone della vittoria, mentre si nascondevano nei vicoli perché sopraffatti dalla vergogna e *dilaniati dalla sventura* (“συμφορᾷ δεδαϊγμένοι”). Fedele al testo pindarico, la traduzione interlineare rende esattamente il senso del destino sfavorevole toccato in sorte ai quattro sconfitti: “von *Mißgeschick* zer-rissen” (lett. *dilaniati dalla sventura*), essendo la vittoria in agone segno del favore divino. Hölderlin sceglie, ancora una volta, di neutralizzare la specificità semantica scelta da Pindaro (in questo caso di συμφορᾷ) traducendo “durch das *Schiksaal* belehrt” (*istruito mediante la sorte*), sottolineando, piuttosto, l'idea di un ordine morale e l'inevitabilità del destino – lieto per il vincitore, infelice per il combattente sconfitto – di fronte al verificarsi di specifici eventi.

4. La Tuke come Glück

Nel processo di risemantizzazione dei lemmi greci appartenenti al campo semantico del destino, emerge un ulteriore termine con il quale Hölderlin rende molto spesso il greco τύχη: “Glück”. Quest'ultimo indica il destino individuale declinato in senso positivo come destino favorevole all'uomo. In realtà, questo

²¹ «Pitica VIII», HSW XV, pp. 234-235.

concetto non rispecchia l'esatto valore semantico di *τύχη*, che denota in greco un fenomeno in sé né positivo né negativo, ma solo eventualmente declinabile in entrambi i sensi. La semantica di *Glück*, invece, presenta un'accezione decisamente positiva e si compone di un intreccio di forme linguistiche piuttosto esteso. Nel *Duden online-Wörterbuch* alla voce "Glück" si legge infatti «etwas, was Ergebnis des Zusammentreffens besonders günstiger Umstände ist; besonders günstiger Zufall, günstige Fügung des Schicksals» (*qualcosa che è il risultato della coincidenza di circostanze particolarmente favorevoli; provvidenza favorevole del destino*).

Inoltre, il *Grimm-Wörterbuch* riporta diverse ipotesi etimologiche, due delle quali – che più ci interessano – sono riconducibili alla radice indogermanica *leug-*. Per la prima ipotesi, che si rifà alle forme del medio-alto tedesco *lücke* (apertura) e del medio-basso tedesco *loch/loc* (chiusura), *Glück* indica il modo in cui gli eventi e le situazioni iniziano e finiscono; nella seconda ipotesi *Glück* – sulla base del verbo greco *τυγχάνω* (capitare/toccare in sorte, colpire, ottenere/avere in sorte) – assume, nel tedesco moderno, un significato affine a quello di *treffen* (capitare, colpire, toccare) oppure di *gelingen* (riuscire).²²

Come *Schicksal*, anche *Glück* ricorre abbastanza frequentemente nelle traduzioni delle odi, conferendo una connotazione stavolta positiva, non più neutra, alla sorte come condizione di perfetta felicità e appagamento. Esso compare nell'*Olimpica* II, VIII, XIV e nella *Pitica* II e VIII.

Nella terza antistrophe della *Pitica* VIII – per Aristomene di Egina – leggiamo:

Ὁ δὲ καμὼν προτέρᾳ πάθῃ,
Νῦν ἀρείονος ἐν-
έχεται ὄρνιθος ἀγγελία
Ἄδραστος ἥρωος· τὸ
Δὲ οἴκοθεν ἀντία πράξει.
Μοῦνος γὰρ ἐκ Δαναῶν
Στρατοῦ, θανόντος ὅστέα λέξας
Ἵτιοῦ, τύχῃ θεῶν ἀφίξεται
Λεῶ σὺν ἀβλαβεῖ [...].

Der aber gearbeitet im ersten Kampf,
Jetzt in günstigeres enthalten ist
Des Vogels Botschaft,
Adrastos der Heros. Das

²² "Glück" in *Duden online-Wörterbuch*, pp. 2659-2661, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>, consultato il 09.06.2022.

Aber von Haus aus gegen das Thun.
Allein nemlich aus der Danaer
Heere, des gestorbenen Gebeine sammelnd
Des Sohns, durch *Glück* der Götter wird er kehren
Mit dem Volke unverlezt [...].²³

(vv. 68-76)

In questa strofa si racconta l'episodio drammatico di Adrasto, tornato dalla seconda spedizione degli Epigoni (figli dei sette eroi sconfitti combattendo contro Tebe) con il figlio Egialeo defunto tra le braccia, perché caduto in combattimento. Tuttavia, come spesso avviene nelle odi pindariche, all'evento tragico segue quello positivo della vittoria (o viceversa): Adrasto tornerà, nonostante la perdita del figlio, vittorioso da questa seconda spedizione, sempre e solo per mezzo della *τύχη* θεῶν. Si confronti nuovamente la versione interlineare "durch Fügung der Götter" (*per combinazione divina*) che richiama un evento fatale senza alcuna connotazione qualitativa ma dietro il quale si trova una forza soprannaturale e divina, con quella di Hölderlin, "*Glück der Götter*" (*per fortuna divina*), che non si riferisce semplicemente a una sorprendente coincidenza di circostanze favorevoli, e in più conferisce a *τύχη* – diversamente da Pindaro – una connotazione chiaramente positiva (mentre in Pindaro *τύχη* resta naturale). Sebbene Hölderlin cerchi di rimanere fedele all'originale a livello etimologico (*Glück* da τυγχάνω → *τύχη*), il significato che assume è ben diverso: la *τύχη* greca non indirizza necessariamente gli uomini alla felicità, anzi spesso travolge senza ragione il corso degli eventi configurandosi quindi come una dea bendata, mentre nella traduzione holderliniana essa indica una condizione di elevazione dell'animo verso il divino, quindi di armonia, tranquillità ed equilibrio. In *Glück* si riscontra quella felicità panica che l'uomo vivrebbe se si presentassero dinanzi a lui gli dèi. Ancora, le scelte semantiche di Hölderlin in sede di traduzione riflettono il fine ultimo del suo messaggio poetico: creare una nuova mitologia per la rinascita della civiltà tedesca, attuare la futura riunificazione con gli dèi per mezzo dell'azione mediatrice del poeta e la rivitalizzazione del mondo classico.

Posto ciò, si può concludere con la traduzione di una parte della terza strofe della *Pitica* II – scelta emblematicamente come *incipit* dell'elaborato:

Τὸ πλου-
τεῖν δὲ σύν τύχᾳ πότμου
Σοφίας, ἄριστον.

²³ «Pitica VIII», HSW XV, pp. 230-231.

Das Reichseyn aber mit dem *Glück des Schicksaals*
Der Weisheit, ist das Beste.²⁴

(vv. 102-103)

La sentenza con cui Pindaro chiude questa strofe riprende un motivo cardine dell'ode: la necessità di lodare coloro ai quali il dio ha concesso la gloria e il successo, mostrando in tal modo tutta la propria gratitudine nei confronti del committente. A questo proposito, Pindaro contrappone la sua poetica incentrata sul discorso di lode – garante di ricchi compensi mediante il contratto con il committente – a quella del suo predecessore Archiloco, la cui poesia, invece, poiché fondata sul biasimo e sull'invettiva, portava povertà e disagio. Sulla base di questa premessa si giunge al nucleo centrale dell'epinicio, che influenza a sua volta in maniera significativa il pensiero hölderliniano: la migliore ricchezza – anche intesa come gloria, valore e fama – è quella congiunta al τύχη πότμου e alla Σοφία, tradotto significativamente da Hölderlin come *Glück des Schicksaals* e *Weisheit* (fortuna della sorte e saggezza). Questa strategia traduttiva assume particolare rilevanza in relazione al discorso sul *Glück* e sullo *Schicksal* appena trattato: da un lato, Hölderlin traduce il termine greco πότμος – di cui si è detto avere una connotazione perlopiù negativa di “sventura, sfortuna” – con *Schicksal*, ovvero con “destino” nel suo significato più neutro; dall'altro, configura ancora una volta la τύχη come “felicità” non equivalente alla mera e imprevedibile sorte, ma alla pienezza della soddisfazione.

Nella lettera del 1796, che Hölderlin scrive a suo fratello Karl, si vede chiaramente il modo in cui egli intende il *Glück*: «Tu sei felice, mio Karl, grazie a ciò che sei per te stesso, e vorrei che tu potessi vederlo, come lo vedo io. Sentiresti meno la mancanza che ti circonda dall'esterno».²⁵ Il fratello è glücklich (felice) perché giunge a uno stato di unità e armonia con se stesso e tramite se stesso, che non dipende dalle circostanze esterne; se egli ne fosse consapevole, ritornerebbe pienamente a quell'attitudine che per Hölderlin caratterizza l'infanzia e che egli collega al concetto di *Ruhe*, da cui scaturisce il *Glück*, in quanto pienezza interiore e sosta rigenerativa²⁶ (*Ruhe* viene infatti

²⁴ «Pitica II», HSW XV, pp. 160-161.

²⁵ StA VI 1, p. 211-222: «Du bist glücklich, mein Karl, durch das, was Du Dir selbst bist, und ich wollte, Du sähest das ein, wie ich. Du würdest weniger den Mangel empfinden, der von außen Dich umgibt». Trad. di A. Conzo.

²⁶ Nelle liriche giovanili, la *Ruhe* è *Beglückerin* perché tramite il sonno consente il rinnovamento dell'entusiasmo: «Vom Gruß des Hahns, vom Sichelgetön' erwekt, / Gelobt' ich dir, *Beglückerin!* Lobgesang, / Und siehe da, am heitern Mittag / Schlaget sie mir, der Begeist' rung Stunde». «Quando

dal greco ἐπώή, che significa – oltre “slancio, balzo, impeto” – anche “ritiro, sosta”). In questo consiste il “Glück des Schicksaals” hölderliniano: la felicità intesa come appagamento/tranquillità/armonia interiore, insieme alla saggezza, rappresenta la migliore ricchezza che l'uomo possa ottenere.

Dunque, sebbene τύχη indichi semplicemente il fato, ovvero ciò che “capita” (ἔτυχεν) agli uomini, generalmente sul campo di battaglia oppure – nel caso degli epinici – negli agoni, e che può configurarsi talora come sorte favorevole e felice, talaltra malvagia e dolorosa, nella traduzione di Hölderlin sembra chiaro che essa si configura come il destino di colui che è capace di giungere a una perfezione totale e unitaria, avendo ottenuto il proprio *Glück* nei suoi molteplici sensi, quali pienezza interiore, armonia, tranquillità.²⁷

Schicksal e *Glück* rappresentano per Hölderlin, dunque, rispettivamente la naturale sorte che spetta a ciascuno e il suo eventuale esito felice. Le sue traduzioni dal greco antico consentono al lettore del XIX secolo un dialogo incessante con il proprio tempo e con quello passato, un dialogo che non mira alla rinascita della «goldne Zeit»²⁸ (età dell'oro) o della grecità, ma al progresso e alla fioritura del ‘proprio’ tempo; così come il messaggio poetico che egli si impegna ad elaborare – tanto nella produzione lirica quanto nelle traduzioni e in cui il piano storico-filosofico si intreccia con quello politico ed educativo – si rivolge all'intera umanità. Pertanto, dagli antichi greci Hölderlin apprende gli strumenti utili alla creazione di nuovi miti della modernità e alla legittimazione del ruolo pedagogico che lui stesso, in quanto poeta in ‘tempo di miseria’, si attribuisce in seno alla società.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, *La follia di Hölderlin*, Torino, Einaudi, 2022.

ALBRECHT, Monica, «Hierarchien, Asymmetrien – und Griechenland als Postkolonialismus-Verlierer. Statt einer Einleitung», in Albrecht M., Hrsg. v., *Europas südliche Ränder. Interdisziplinäre Perspektiven auf Asymmetrien, Hierarchien und Postkolonialismus-Verlierer*, Bielefeld, Transcript, 2020, pp. 7-53.

il gallo cantò e suonò la falce / ti promisi destandomi una lode, / o benefica. Ed ecco il mezzogiorno / è chiaro, e batte in me un'ora ispirata.» (*An die Ruhe: Le Liriche*, vv. 1-5, pp. 108-109).

²⁷ G. Puzzo, «Per un'interpretazione di Glück nell'opera di Friedrich Hölderlin», in *Annali. Sezione Germanica*, vol. 26, nn. 1-2, 2016, pp. 171-213.

²⁸ M. Rang, *Einleitung zu: Jean-Jacques Rousseau. Emilie oder Über die Erziehung*, Reclam Stuttgart, 1963, v. 129.

- ARPAIA Maria, «Geo-grafie immaginarie. Una mappa tra memoria e futuro: Friedrich Hölderlin», in *AION (Germ)*, vol. 23, n. 1, 2013, Paolo Loffredo Editore, pp. 81-107.
- Id.*, «Freude – Friedrich Hölderlin», in Di Battista F. et al., a cura di, *Lessico europeo. Sezione tedesca*, Roma, Carocci Editore, 2018, pp. 69-110.
- Id.*, «La Grecia immaginata in Hölderlin: Luogo geografico, luogo dell'anima», in De Lucia S., Gallo C., Marino D., a cura di, *Landscapes and Mindsapes. Metodologie di ricerca, percorsi geocentrati e poetiche dello spazio in una prospettiva comparata*, Napoli, D'Auria, 2014, pp. 241-263.
- BAIONI, Giuliano, *Goethe Classicismo e Rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1998.
- BENJAMIN, Walter, «Die Aufgabe des Übersetzers», in W. Benjamin, *Gesammelte Werke*, Bd. IV/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972.
- BENN, Maurice, *Hölderlin und Pindar*, 's-Gravenhage, Mouton, 1962.
- BERMAN, Antoine, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.
- BERNOFSKY, Susan, «Hölderlin as Translator: The Perils of Interpretation», in *The Germanic Review*, vol. 76, n. 3, 2001, Routledge, pp. 215-233.
- BIANCO, Bruno, «L'Illuminismo tedesco», in *Grande Antologia Filosofica. vol. XV. Il pensiero moderno (secoli XVII-XVIII)*, Milano, Marzorati, 1968.
- CARDULLO, Loredana, «Il concetto di fortuna (τύχη ed εὐτυχία) in Aristotele», in *Spazio filosofico*, vol. 3, n. 12, 2014, 541-554.
- CASTELLARI, Marco, «Es klingt paradox'. Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno», in *Studia Theodisca*, Sonderheft (Hölderliniana II/ 2016), Milano University Press, p. 119-144.
- CHRISTEN, Felix, ENGELER Urs, Hsg. v., *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins Große Pindar-Übertragung*, Engeler, Zürich, 2007.
- COSTANTINE, David, «Hölderlin's Pindar: The Language of Translation», in *The Modern Language Review*, vol. 73, no. 4.
- CRESCENZI, Luca, «Romantik und Hermetik. Hölderlin übersetzt Pindar», in L. Zagari, a cura di, *La parola, il mito, la metafora*, Pisa, ETS, 2008, pp. 39-75.
- ERODOTO, *Le Storie*, testo a fronte, Colonna A., Bevilacqua F., a cura di, Torino, UTET, 2006.
- FERRARI, Franco, ROSSI, Roberto, LANZI, Luciano, *Bibliothekè. Storia della letteratura, antologia e autori della lingua greca. Atene e l'età classica*, vol. 2, Bologna, Cappelli, 2011.
- GÖRNER, Rüdiger, *Hölderlin und die Folgen*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2016.
- HAMILAKIS, Yannis, *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archeology and National Imagination in Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

- HAMLIN, Cyrus, «Hölderlin's Hellenism: Tyranny or Transformation?», in *Hölderlin-Jahrbuch*, vol. 35, 2006-2007, Wallstein Verlag, pp. 255-311.
- HARRISON, Robin Burnett, *Hölderlin and Greek Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- HELLINGRATH, Friedrich Norbert, *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Jena, Eugen Diederichs, 1911.
- HESS, Gilbert, AGAZZI, Elena, DÉCULTOT, Elisabeth, Hsg. v., *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, Berlin; New York, De Gruyter, 2009.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione o l'eremita in Grecia/ Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, Balbiani L., a cura di, con testo a fronte, Milano, Bompiani, 2015.
- Id.*, *Le Liriche*, Mandruzzato E., a cura di, Milano, Adelphi, 1977.
- Id.*, *Tutte le liriche*, Reitani L., a cura di, Milano, Mondadori, 2001.
- Id.*, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe* (=StA), Beissner F., Hrsg. v., 25 Bde., Stuttgart, Kohlhammer, 1946-1978.
- Id.*, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden* (=MA), Knaupp M., Hrsg. v., 3 Bde., München, Carl Hanser Verlag, 1992-1993.
- Id.*, *Sämtliche Werke und Briefe* (=KA), Schmidt J., Hrsg. v., 3 Bde., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1994.
- Id.*, *Sämtliche Werke, Kritische Textausgabe* (=HSW XV), Band XV, Sattler D.E., Hrsg. v., Frankfurt am Main, Stroemfeld-Roter Stern, 1987.
- JANKE, Wolfgang, *Archaischer Gesang: Pindar - Hölderlin - Rilke. Werke und Wahrheit*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 2005.
- LINK, Jürgen, *Hölderlins Fluchtlinie Griechenland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.
- LOUTH, Charles, *Hölderlin and the Dynamics of Translation*, Oxford, Legenda, 1998.
- MACOR, Laura Anna, «Bestimmung e Beruf in Friedrich Hölderlin e nel suo tempo, un'analisi linguistico-semantica», in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 106, n. 3, 2014, pp. 589-615.
- MAGRIS, Aldo, *L'idea di destino nel pensiero antico*, voll. 1-2, Udine, Del Bianco, 1984-1985.
- MECACCI, Andrea, *Hölderlin e i greci*, Bologna, Pendagrone, 2002.
- MITTNER, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca*, II.1, Torino, Einaudi, 2002.
- MONTANARI, Franco, MONTANA, Fausto, *Storia della letteratura greca. Dalle origini all'età imperiale*, Roma; Bari, Laterza, 2010.
- NERI, Camillo, *Breve storia della lirica greca*, Roma, Carocci Editore, 2010.
- OMERO, *Odissea*, testo greco a fronte, tr. it. V. Di Benedetto, Milano, BUR Rizzoli, 2010.
- Id.*, *Iliade*, Paduano G. e Mirto M.S., a cura di, Milano, Mondadori, 2007.

- PINDARO, *Canti*, in *I Grandi Classici Latini e Greci*, G. Bonelli, a cura di, testo greco a fronte, Milano, Rusconi Libri, 2007.
- Id.*, *Le odi di Pindaro*, Capurro N., a cura di, Pisa, Capurro, 1820.
- Id.*, *Le Pitiche*, B. Gentili et al., a cura di, vol. II, Roma, Mondadori, 2012.
- Id.*, *Tutte le opere, Olimpiche-Pitiche-Nemee-Istmiche-Frammenti*, testo greco a fronte, Mandruzzato E., a cura di, Milano, Bompiani, 2010.
- PIZZICHEMI, Lorenzo, *Il compito del traduttore e le condizioni dell'afasico. Per un'interpretazione linguistica della pratica traduttiva di Hölderlin*, in "Studia Theodisca – Hölderliniana" III, Destro A., a cura di, Bologna, Àcoma Edizioni, 2018, pp. 43-76.
- POISS, Thomas, *Holderlins Pindar-Übersetzung. Voraussetzungen und Konsequenzen*, in Harbsmeier M., Kitzbichler J., Lubitz K., Mindt N., Hsg. v., *Übersetzung antiker Literatur: Funktionen und Konzeptionen im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin, Frank & Timme, 2008.
- PUZZO, Giulia, «Per un'interpretazione di Glück nell'opera di Friedrich Hölderlin», in *Annali. Sezione germanica (N.S.)* 26 (1-2), Paolo Loffredo Editore, 2016.
- PUZZO, Giulia, «Leichtigkeit – Friedrich Hölderlin», in F. Di Battista et al., a cura di, *Lessico europeo. Sezione tedesca*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, pp. 127-160.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in Störig H.J., Hrsg. v., *Das Problem des Übersetzens*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1963.
- RANG, Martin, *Einleitung zu: Jean-Jacques Rousseau. Emilie oder Über die Erziehung*, Stuttgart, Klett, 1963.
- REITANI, Luigi, *Hölderlin übersetzen. Gedanken über einen Dichter auf der Flucht*, Wien, Piccoli Verlag, 2020.
- Id.*, «Orts erkundungen, Raumverwandlungen: zur poetischen Topographie Hölderlins», in *Hölderlin-Jahrbuch*, vol. 35, n. 7, 2006, Wallstein Verlag, pp. 9-29.
- STEINER, George, «Oltre il greco e il tedesco. La terza lingua di Hölderlin», in Hölderlin F., *Antigone di Sofocle*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 171-196.
- THEUNISSEN, Micheal, *Pindar: Menschenlos und Wende der Zeit*, München, C.H. Beck, 2000.
- ZAGARI, Luciano, *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poetica di Friedrich Hölderlin*, Pisa, ETS, 1999.
- VÖHLER, Martin, «Denken möchte ich, aber wofür?» *Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Id.*, «Hölderlins Longin-Rezeption», in *Hölderlin-Jahrbuch*, vol. 28, Hrsg. v. B. Böschenstein; U. Gaier, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 1992-1993.

Id., *Pindarrezeptionen. Sechs Studien zum Wandel des Pindarverständnisses von Erasmus bis Herder*, Heidelberg, Winter, 2005.

WILAMOWITZ, Humboldt, «Was ist übersetzen?», in *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Kitzbichler J., Lubitz K.; Mindt N., Hrsg. v., Berlin-New York, De Gruyter, 2009.

ŽMEGAČ, Viktor, ŠKREB, Zdenko, SEKULIĆ, Ljerka, *Kleine Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 5. Auflage, Berlin, Athenäum, 1993.

Dizionari, lessici, enciclopedie

BAKKER, Egbert, *A Companion to the Ancient Greek Language*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010.

CAMMELLI, Giuseppe, *Lessico etimologico-pratico della lingua greca*, Firenze, Vellechi, 1939.

CITTI, Vittorio, et al., Matteo, *Dialogoi. Percorsi di lessico greco*, Torino, Loescher, 2012.

Duden Online-Wörterbuch, Bibliographisches Institut GmbH – Duden Verlag, <http://www.dude.de/woerterbuch>.

GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854-1962. Edizione digitale <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>.

HEDERICH, Benjamin, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770. Edizione digitale <http://woerterbuchnetz.de/Hederich/>.

HOFMAN, J.B., *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, München, C.H. Beck, 1949.

KLUGE, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York, De Gruyter, 2002.

LIDDELL, Henry George et al., *Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1940.

The American Heritage Dictionary of English Language, Boston, Houghton Mifflin Company, 4a ed, 2000.

ROCCI, Lorenzo, *Vocabolario greco-italiano*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2011.

VOLLBEDING, Johann Christoph, *Griechisch-deutsches Handwörterbuch zum Schulgebrauch. Mit Schwickert Supplemente, Emendationen und Berichtigungen zum Griechisch Deutschen Handwörterbuch*, Leipzig, Schwickert, 1788.

NOEMI NAGY

**«In italiano mi piacerebbe dire “interazione”».
Luigi Meneghello traduttore di Gerard Manley Hopkins**

Abstract

Il presente saggio interpreta il tema dell'*interazione* come *traduzione* e propone uno studio delle trasposizioni vicentine dei sonetti di Gerard Manley Hopkins realizzate da Luigi Meneghello e inserite nella raccolta *Trapianti* (Rizzoli, 2002). L'analisi dei testi prende le mosse dallo studio delle carte d'archivio autografe conservate presso il Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, che, testimoniando diverse stesure delle traduzioni, permettono di ricostruirne il processo genetico. Nel corso dell'intervento, alla luce dell'importanza che per Meneghello riveste l'idea di *interazione* in rapporto al passaggio da una lingua all'altra, vengono evidenziate le modalità libere e per nulla reverenziali attraverso le quali l'autore adatta lingua, semantica e metro dei sonetti originali al sistema culturale e linguistico vicentino, ampliando anche, in un movimento bidirezionale, le potenzialità espressive del dialetto, che si rinnova nell'incontro con il linguaggio poetico di Hopkins e si arricchisce di neologismi e calchi dall'inglese.

Parole chiave: *Meneghello, traduzione, trapianti, interazione*

1. «il lievito delle scritture letterarie più felici»

Luigi Meneghello «appartiene a quella famiglia di scrittori [...] che abitano e scrivono tra le lingue»:¹ nativo di Malo (1922), nell'Alto Vicentino, vince nel 1947 una borsa di studio del British Council e si sposta in Inghilterra, dove trascorre il resto della sua carriera accademica. L'esperienza di tale *dispatrio*² sarà fondamentale per la nascita di quel connubio di italiano, dialetto e inglese che è uno dei tratti maggiormente caratterizzanti della scrittura dell'autore,

¹ L. Meneghello, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, E. Pellegrini, a cura di, Milano, BUR, 2021, p. 5.

² «neologismo che indica quel periodo intercorso tra il 1947 e il 2004, durante il quale Meneghello studiò e insegnò presso l'Università di Reading», in G. Brian, «Meneghello, le parole di Mino e Trapianti», *Le nuove forme del dialetto*, a cura di G. Marcato, Sappada-Plodn, 25-30 giugno 2010, Padova, Unipress, 2011, pp.173-178, p. 173.

la cui vicenda biografica e letteraria è pertanto contrassegnata da continui processi di «interazione interlinguistica».³

Dall'importanza e dal significato che nella produzione meneghelliana assume il concetto di *interazione* questo contributo vorrebbe dunque prendere le mosse, facendo riferimento in particolare a un passaggio di *La bellezza*, intervento raccolto nel volume *Quaggiù nella biosfera* (2004) e dedicato dall'autore all'esplorazione delle ipotesi relative a ciò che potrebbe costituire il «principio vitale, il lievito delle scritture letterarie più felici».⁴ La prima di queste ipotesi riguarda proprio quelle che Meneghello chiama le «interazioni» (sottolineature mie, anche nelle successive citazioni):

C'è di mezzo l'accostamento e lo scontro di cose o piani diversi: anzitutto la lingua (l'italiano moderno) e il dialetto (vicentino) [...]; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l'ironia, il domestico e il pubblico, l'urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e letteraria, e quelli dell'ambiente familiare [...] e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare. Mi pareva, e in qualche modo mi pare ancora, che le cose più vive che mi è capitato di leggere, o di scrivere io stesso, fossero generate da interazioni di questo tipo.⁵

E un'operazione che senz'altro risulta possibile considerare come un saggio dell'efficacia dell'interazione tra tutti questi livelli è quella dei *Trapianti*, raccolta di traduzioni dall'inglese al dialetto vicentino pubblicata per la prima volta nel 2002 da Rizzoli e riedita nel 2021 per Bur Contemporanea, con la supervisione delle esecutrici letterarie Francesca Caputo ed Ernestina Pellegrini: «cose molto amate che ho sempre aspirato, e più volte provato, a trapiantare nel terreno del vicentino che per me è la lingua madre»,⁶ scrive Meneghello.

All'interno dei *Trapianti* l'autore raccoglie quarantuno traduzioni realizzate a partire da testi di William Shakespeare, William Wordsworth, Edward Estlin Cummings, William Empson, William Butler Yeats, Roy Campbell, Samuel Taylor Coleridge e Gerard Manley Hopkins.

³ L. Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, p. 96.

⁴ L. Meneghello, «La bellezza», *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 7-18, p. 13.

⁵ Ivi, p. 14.

⁶ L. Meneghello, *Trapianti*, p. 163.

In questa sede ci si soffermerà soltanto sui testi trapiantati da quest'ultimo, esemplificativi tuttavia di molte delle strategie traduttorie adottate da Meneghello nell'interezza del volume. La sezione dedicata a Hopkins è collocata in apertura, subito dopo la breve sezione *biave vece biave nove*, e comprende la trasposizione di sei sonetti: *The Starlight Night* (*Note, stéle*), *The Windhover* (*El falcheto*), *Carrion Comfort* (*Conforto de carogna*), *The Fell of Dark* (*Me sveio e palpo pelo*), *No Worst, there is None* (*Nò 'l pèso, no ghin'è*) e *Duns Scotus' Oxford* (*Òsfor de Duns Scoto*). Di questi – elencati in ordine di comparsa –, i primi quattro, prima di confluire con minime modifiche nei *Trapianti*, vengono inseriti nel 1997 all'interno della miscellanea *In amicizia: essay in honour of Giulio Lepschy*, nella silloge intitolata *Le biave. Campiuni baucamente volgarisà, t'i so pegnatei e in sachetei de ferùmene*.⁷ In appendice a questo volume compare anche il titolo degli ultimi due testi elencati, tra le liriche ancora «in magasin».⁸ A tale conteggio è infine possibile aggiungere due brevi frammenti inediti di trasposizione da *God's grandeur* e *Thou art indeed just, Lord, if I contend*, rimasti allo stadio di annotazioni manoscritte.⁹

Le numerose carte autografe che testimoniano le diverse stesure delle trasposizioni – di proprietà della Fondazione Maria Corti – sono conservate presso il Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Attraverso il riordino e lo studio di tali carte risulta possibile ricostruire l'intricato processo genetico e correttorio al quale Meneghello sottopone i propri testi, intravedere così il farsi *in fieri* di quello che è un vero e proprio travaso degli originali inglesi nel contesto vicentino. Meneghello accoglie una lingua involuta e spesso oscura come quella di Hopkins e la cala nel sistema culturale e linguistico di arrivo, a partire dal sistematico adattamento di nomi propri e toponimi inglesi a «quella che sarebbe una possibile pronuncia vicentina»:¹⁰ si pensi soltanto al titolo di *Òsfor de Duns Scoto*.

⁷ «Il titolo potrebbe essere reso in italiano con “Campioni volgarizzati per trastullo, nei loro pentolini e sacchettiini di avanzi di fieno”», in Ivi, p. 7.

⁸ L. Meneghello, «Le biave», *In amicizia: essays in honour of Giulio Lepschy*, Z. G. Baranski e L. Pertile, a cura di, Reading, University of Reading, 1997, pp. 327-347, p. 347.

⁹ Entrambi si trovano su f.111, MEN 01-0363, presso il Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Da ora in avanti delle carte verrà indicata soltanto la segnatura.

¹⁰ A. Gallia, *Poesia e intertestualità nell'opera di Luigi Meneghello*, Università degli Studi di Pavia, tesi di dottorato, tutor prof.ssa M. A. Grignani, 2014-2015, p. 111.

2. «la freschezza e il brio della lingua d'arrivo»

Ma particolarmente significativo in rapporto all'avvicinamento dell'originale al lettore del testo tradotto risulta un passaggio di *Nò 'l pèsò, no ghin'è* che riguarda la trasposizione di una locuzione idiomatica:

No Worst, there is None, vv. 9-11, «O the mind, mind has mountains; cliffs of fall / Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap / May who ne'er hung there»

Nò 'l pèsò, no ghin'è, vv. 12-16, «La mente, dio-bon, la ga montagne la mente, / sengi-alti, scoliere, precipissi a pico, / mai misurà da òmeni. Ah, la ghe pararà / roba da gnente a cuei che mai se ga catà / taka-via là sora»

L'espressione inglese «Hold them cheap» (v. 10) viene resa con «la ghe pararà / roba da gnente» (vv. 14-15). A questa soluzione Meneghello giunge però dopo alcuni tentativi con altre locuzioni: la carta sulla quale si trova la prima stesura manoscritta del testo testimonia una precedente lezione con «Farsene un bafo», poi cassata e seguita da «Considerarle robeta».¹¹ La stesura manoscritta successiva attesta una prima variante con «roba da gnente», poi cassata e sostituita con «roba da puchi schei»; a sua volta «puchi schei» viene cassato e in interlinea viene ripristinato «gnente», termine più conciso che consente anche l'instaurarsi di una rima interna con «mente», al v. 12.¹² In margine a questo esempio, vale la pena evidenziare come in nessuno dei *trapianti* da Hopkins il traduttore conservi la struttura metrica o lo schema rimico dell'originale, compensando di norma tuttavia la perdita di quest'ultimo con fitte trame di assonanze, consonanze e allitterazioni che conferiscono organicità fonica ai testi. Si assiste dunque qui, tornando al caso in oggetto, al distanziamento dalla lettera dell'originale per impiegare un idiomatismo vicentino che susciti sul lettore della traduzione il medesimo effetto suscitato dall'espressione originale sul lettore anglofono.

Sicuramente questo è un esempio di come Meneghello metta in pratica quanto scrive nel saggio dedicato alla traduzione *Il turbo e il chiaro* (1996), in cui fornisce alcune indicazioni sul metodo di lavoro che il traduttore dovrebbe adottare, sostenendo che tra la totale aderenza all'originale e il brio vitale del testo sia necessario scegliere la seconda via.

mi sono fatto l'idea che se confrontiamo l'esattezza di una traduzione, cioè la comprensione esatta di ogni dettaglio del testo, con l'altra qualità, la freschezza

¹¹ f. 116, MEN 01-0363.

¹² f. 19, MEN 01-0368.

e il brio della lingua d'arrivo, dovendo scegliere io sceglierei la seconda. [...] Continuo a pensare oggi che è più importante che la traduzione sia viva nella lingua d'arrivo, che non che sia puntigliosamente o pedantesca esatta rispetto alla lingua di partenza.¹³

Perché la traduzione sia «viva nella lingua di arrivo»¹⁴ diventa quindi fondamentale evitare il «gergo dei traduttori»¹⁵ e non farsi influenzare dalla singola parola o frase fatta della lingua di partenza.

In chiusura della trasposizione di *No Worst there is None* si individua anche l'introduzione nel vicentino di una nuova espressione idiomatica, estranea al testo di partenza, nella resa di «all / Life death does end» (vv. 13-14) con «a la vita / ghe dà un taio la morte» ai vv. 20-21. L'adattamento di tali espressioni rientra dunque nel novero delle strategie che contribuiscono a far sì che il testo funzioni nel contesto di destinazione: Meneghello fa propri gli intenti linguistici e letterari degli originali e li sottopone a una vera e propria «metamorfosi 'vicentinizzante'»,¹⁶ come scrive Giulia Brian.

Significativo in tal senso è anche l'impiego, al v. 4 di *Note, stéle*, di un sostantivo come «muci» nella resa di «diamond delves», «cave di diamanti» nella più aderente traduzione italiana di Viola Papetti:¹⁷

The Starlight Night, vv. 3-4, «The bright boroughs, the circle-citadels there! / Down in dim woods the diamond delves! the elves'-eyes!»

Note, stéle, vv. 4-6, «Le parochie che slùsega, là oltra, le sitadele! / Drento le onbre scure de le boscalie / i muci d'i diamanti! oci de elfi!»

Anche in questo caso si assiste a un netto distanziamento dalla lettera dell'originale, per ricorrere invece a una di quelle «forme ovvie»¹⁸ in grado

¹³ L. Meneghello, «Il turbo e il chiaro», in *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, BUR, 2005, pp. 245-267, p. 255.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 256.

¹⁶ G. Brian, «Nel brolo di Luigi Meneghello, là dove fioriscono le parole», in *Studi Novecenteschi*, vol. 38, n. 81, 2011, pp. 149-169, p. 168.

¹⁷ G. M. Hopkins, *Dalle foglie della sibilla: poesie e prose*, V. Papetti, a cura di, Milano, Rizzoli, 1992, p. 171.

¹⁸ L. Meneghello, *Maredè, Maredè...: sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, P. Benzon, a cura di, Milano, BUR, 2021, p. 45.

di esprimere in vicentino «una pluralità accentuata in cui traspaia il senso della moltitudine incontrollata e dell'eccesso»:¹⁹ così Meneghello a proposito di *mucio* in *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, volume «propedeutico e complementare all'esercizio della traduzione»,²⁰ in cui l'autore documenta, registra e struttura le forme del dialetto vicentino, sondandone le capacità espressive. Il medesimo termine torna anche al v. 4 di *El falcheto*, in seguito ad alcuni precedenti tentativi, attestati dalle carte, con «corenti», «pachi» e «onde»:²¹

The Windhover, vv. 2-3, «[...] in his riding / Of the rolling level underneath him steady air [...]]»

El falcheto, v. 4, «che 'l nava cavalo su i muci de aria gualiva»

Ci si trova così di fronte all'immersione degli originali in una dimensione caratterizzata da una «familiar connotation»,²² con le parole di Cinzia Mozzato. Similmente in *Me sveio e palpo pelo*, dove, al v. 7 dell'originale, si legge l'espressione «dead letters» (v. 7), cioè «lettere smarrite, rimandate al mittente»:²³ dalle carte autografe emerge come il traduttore, per la trasposizione di questo sintagma, sia partito da una versione più letterale, attestata dalla prima stesura manoscritta, vergata a penna, «létare morte». Successivamente questa viene cassata e sostituita in matita con una variante che muove verso un'esplicitazione del significato idiomatico dell'espressione inglese: «létare che no riva»,²⁴ mantenuta anche nelle prime due stesure dattiloscritte del testo.²⁵ Nella successiva stesura dattiloscritta Meneghello torna di nuovo, in interlinea, in penna, su «létare morte», ma aggiungendo anche la variante «fermà in transito», salvo poi cassare entrambe queste ultime due possibilità per privilegiare invece quella precedente: in margine a «létare

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ L. Meneghello, *Trapianti*, p. 14.

²¹ ff. 73, 110, MEN 01-0363; ff. 30, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, MEN 01-0370.

²² C. Mozzato, «“Rimpatriando”: Notes on Luigi Meneghello's *Trapianti*», in *The Italianist*, n. 32, 2012, pp. 123-138, p. 135.

²³ G. M. Hopkins, *Dalle foglie della sibilla*, cit., p. 546.

²⁴ f. 112, MEN 01-0363.

²⁵ ff. 126, 108, MEN 01-0370.

che no riva» si legge, in penna: «(vive)».²⁶ Soltanto in seguito il traduttore giungerà al definitivo «vode», che si allontana in maniera significativa dalla lettera dell'originale, prediligendo forse in questo caso anche una maggiore contiguità fonica con l'inglese «dead».

È Giulia Brian, a tal proposito, ad aver evidenziato come spesso il traduttore più che trasporre la lettera del testo fonte tenti piuttosto di richiamarlo fonicamente nelle parole del *trapianto*.²⁷ Si pensi anche a quanto avviene al v. 5 di *Conforto de carogna*, in cui Meneghello rende l'originale «cry» (v. 3) con «crio»:

Carrion Comfort, vv. 2-3, «Not untwist – slack they may be – these last strands of man / In me or, most weary, cry I can no more. I can»

Conforto de carogna, vv. 3-6, «[...] no discateio, no disligo, / smolà ch'i sie, sti sogatei de omo / che me vansa e sfinio morto no crio / «No posso pì». Posso; [...]»

L'impiego di questo verbo, apparentemente non connotato, non è in realtà immediato. Si torni ai paragrafi di *Maredè, maredè...*, e in particolare al seguente:

Non c'è dubbio che ormai *criare* nel senso di “gridare” è generalmente sostituito da *sigare* o *sbecare*. Il suo senso principale è “piangere”, specialmente il piangere (sconsolato, penetrante e potenzialmente infinito) dei bambini piccoli, lo strillare degli infanti.²⁸

Altrove, come nella trasposizione di *I wake and feel* e di *No Worst there is None* si assiste – coerentemente con quanto scrive l'autore – alla resa di «cries» con «sighi», rispettivamente al v. 8 e al v. 6 delle due traduzioni. Ma anche qui, nella resa di *Carrion Comfort*, nella prima stesura manoscritta del testo, si leggono le precedenti varianti «sigarò»²⁹ e «sigo»,³⁰ poi scartate nelle stesure successive probabilmente per privilegiare in questa sede una maggiore aderenza fonica all'originale, come anche forse la possibilità di instaurare un legame di assonanza con il precedente «disligo» (v. 3).

²⁶ f. 107, MEN 01-0370.

²⁷ Cfr. G. Brian, *Nel brolo di Luigi Meneghello*, p. 167.

²⁸ L. Meneghello, *Maredè, Maredè...*, p. 63.

²⁹ f. 114, MEN 01-0363.

³⁰ f. 113, MEN 01-0363.

3. Neologismi e interazioni forti

Tuttavia, l'operazione dei *Trapianti* non è riducibile al solo adattamento degli originali al contesto vicentino di arrivo, messo in luce nella prima parte di questo contributo: se da una parte assistiamo infatti a una strategia traduttoria definibile *target-oriented*, dall'altra parte questa direzione di lavoro viene sempre controbilanciata da una tendenza *source-oriented*, da un'apertura dunque del dialetto a nuove possibilità espressive, da un suo rinnovamento dettato proprio dall'interazione sia con l'inglese, sia soprattutto con la specifica lingua poetica dell'autore tradotto.

Una lingua caratterizzata, nel caso di Hopkins, ad esempio, dal frequente conio di neologismi attraverso diversi processi di formazione delle parole: largo nel poeta è ad esempio l'impiego di suffissi, prefissi, sostantivi deverbali;³¹ anche se il processo principe è sicuramente quello della composizione, realizzata attraverso l'accostamento di lemmi con il trattino.

Così, all'interno del volume vicentino si assiste alla frequente adozione da parte di Meneghello di calchi o forme di agglutinamento volte a mantenere i neologismi di Hopkins. Tornando alla trasposizione di *No Worst there is None*, si legge ai vv. 5-6 dell'originale il composto «chief- / woe», in *enjambement*:

No Worst, there is None, vv. 5-6, «My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief- / woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing»

Nò 'l pèso, no ghin'è, vv. 6-7, «I me sighi i smoltona, in lunghi s'ciapi; i se ragrupa / in un dolore-in-capo, magón del mondo»

Il termine – tradotto in italiano da Papetti come «sovrano-travaglio» –³² nella trasposizione non viene scisso da inarcatura, ma la sua natura composita viene mantenuta nell'efficace espressione «dolore-in-capo», al v. 7. Ancora facendo riferimento alle diverse fasi di elaborazione del testo attestate dalle carte autografe, è possibile osservare come il traduttore si avvicini anche stavolta progressivamente a tale soluzione: nella prima stesura manoscritta si legge la variante cassata «male-capo», segue «signor male», a sua volta cassata e seguita da «un male-caporin», non cassata.³³ Nella stesura successiva si trova – con l'aggiunta della preposizione – «dolore-in capo», sostituita in

³¹ Cfr. V. Foti Belligambi, *Bellezze cangianti. Beppe Fenoglio traduttore di G. M. Hopkins*, Milano, Edizioni Unicopli, 2008, p. 57.

³² G. M. Hopkins, *Dalle foglie della sibilla*, p. 249.

³³ f. 116, MEN 01-0363.

interlinea da «dispiassere-in capo». A sua volta «dispiassere» viene cassato e seguito nuovamente da «dolore»; andando a capo Meneghello tenta anche uno «strassio principale», poi anch'esso scartato per mantenere l'originario «dolore-in capo»;³⁴ conservato, con il doppio trattino, anche nella stesura manoscritta successiva.³⁵

Due ulteriori e significativi esempi si individuano nella trasposizione di *The Starlight Night*. Innanzitutto nella resa del composto «May-mess» (v. 10), derivato probabilmente dal sostantivo *mass*, messa, e riferito alla fioritura primaverile.³⁶ Il *trapianto* conserva il composto, arrivandovi anche in questo caso per successivi tentativi: parte da una prima stesura con «'l casin che se vede al mese / de magio»,³⁷ passa da «un casin da mese / de magio»³⁸ e da «un casin de magio»,³⁹ arrivando così attraverso un progressivo avvicinamento alla maggiore sintesi del definitivo e ben riuscito «casin-de-magio» (v. 16).⁴⁰

Al v. 5 dell'originale si legge invece l'espressione «quickgold»: neologismo modellato sul termine *quicksilver*, «termine oggi desueto per indicare il mercurio»,⁴¹ impiegato qui in riferimento al colore delle stelle.

The Starlight Night, v. 5, «The grey lawns cold where gold, where quickgold lies!»

Note, stèle, vv. 7-8, «I pra falbi giassà do' che se cata / montagnole de oro, de oro vivo!»

La trasposizione di Meneghello risulta particolarmente felice: «oro vivo», al v.8, mantiene l'effetto straniante suscitato dal testo di partenza attraverso l'impiego dell'omologo culturale del termine, che presenta lo stesso rapporto

³⁴ f. 19, MEN 01-0368.

³⁵ f. 50, MEN 01-0369.

³⁶ Cfr. V. F. Belligambi, *Bellezze cangianti*, p. 70.

³⁷ f. 109, MEN 01-0363.

³⁸ ff. 128, 129, MEN 01-0370.

³⁹ f. 130, MEN 01-0370.

⁴⁰ «C'è distinzione tra *casin* e *casòto* usati nel senso di “confusione”. *Casin* generalmente implica rumore, chiasso; *casòto* segnala piuttosto l'aspetto caotico di una situazione. Ma nota che si può fare *casin*, nel senso di agire in modo confusionario e inane, in assoluto silenzio», in L. Meneghello, *Maredè, Maredè...*, p. 95.

⁴¹ V. F. Belligambi, *Bellezze cangianti*, p. 69.

analogico presente nel testo di partenza con l'italiano "argento vivo".⁴² Questa volta la soluzione adottata dev'essere parsa subito efficace all'autore, in quanto non sono attestate precedenti varianti.

Vale la pena osservare poi come Meneghello adotti talvolta termini composti anche dove sono assenti nel testo di partenza. Ha già evidenziato Anna Gallia, nella sua tesi di dottorato dedicata a *Poesia e intertestualità nell'opera di Meneghello*, come ad esempio, nella trasposizione di *The Windhover*, Meneghello renda l'espressione «Brute beauty» (v. 9) con «Belessa-crua» (v. 13), con il trattino.

The Windhover (vv. 9-10), «Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here / Buckle! [...]»

El falcheto (vv. 13-14), «Belessa-crua, coraio, agitassión, / oh, aria orgolio piume, chive se inpunta!»

L'agglutinamento qui giunge dopo un tentativo attestato dalla prima stesura manoscritta non frammentaria con «Belessa de la bestia», sulla quale vengono poi cassati preposizione e articolo e sovrascritto un trattino.⁴³ Segue, verso una maggiore sintesi, nella prima stesura dattiloscritta, «Belessa-bèscola»;⁴⁴ nella stesura dattiloscritta successiva «bèscola» viene cassato e sostituito con «bestia»,⁴⁵ lezione mantenuta anche nella stesura dattiloscritta successiva.⁴⁶ Nelle due stesure che seguono «bestia» viene cassato – sacrificando così la ripetizione della bilabiale, vicina all'originale – e in penna Meneghello lo sostituisce con «crua»,⁴⁷ le cui sonorità vengono riprese a eco dal subito successivo «coraio».

Pare dunque che l'agglutinamento venga adottato dove assente nel testo di partenza per meglio rendere la brevità e la compattezza dell'inglese, in generale, e della lingua di Hopkins, in particolare.⁴⁸ Similmente anche nel *trapianto* di *Duns Scotus' Oxford*, nella resa di uno dei passaggi più tortuosi e allitteranti del testo.⁴⁹

⁴² Cfr. *Ibidem*.

⁴³ f. 110, MEN 01-0363.

⁴⁴ f. 132, MEN 01-0370.

⁴⁵ f. 136, MEN 01-0370.

⁴⁶ f. 137, MEN 01-0370.

⁴⁷ ff. 131, 135, MEN 01-0370.

⁴⁸ Cfr. A. Gallia, *Poesia e intertestualità nell'opera di Luigi Meneghello*, p. 107.

⁴⁹ Cfr. *Ibidem*.

Duns Scotus' Oxford, v. 12-13, «Of realty the rarest-veinèd unraveller; a not / Rivalled insight, be rival Italy or Greece;»

Òsfor de Duns Scoto, v. 13-14, «el discateia-realessa, el vene-rare, che de pi rari / no ghin'è sta, nò in Italia, nò in Grecia,»

Per la resa del v. 12 dell'originale, tradotto in italiano da Papetti con «del reale il decifratore di più rara vena» (v. 12),⁵⁰ nel *trapianto* vicentino si legge la giustapposizione di due apposizioni, formate da parole composte precedute dall'articolo determinativo: «el discateia-realessa, el vene-rare». Si osservi innanzitutto la resa di «rarest-veinèd» con «vene-rare», con la conservazione dell'agglutinamento e delle sonorità originali. Nel primo emistichio del verso si legge invece «el discateia-realessa»: un composto assente nell'originale, al quale Meneghello giunge attraverso un fitto processo correttivo, partendo – sulla prima stesura manoscritta – da «el dispegolatore de le vene pi rare del reale», senza agglutinamenti. «el dispegolatore» viene in seguito cassato e sostituito in interlinea con «cuel che sbroiaava»; in ulteriore interlinea viene poi anteposto il prefisso «di».⁵¹ Nella successiva stesura manoscritta si legge «disbrojatore profondo de la realtà», dove «profondo» si trova in interlinea, e a margine, in penna nera (la precedente è blu) l'aggiunta: «de realessa».⁵² Nella stesura manoscritta che segue si legge il composto «discateia-realtà»,⁵³ mentre, in quella ancora seguente: «el discateia realessa»;⁵⁴ mantenuto ma arricchito del trattino nel definitivo «el discateia-realessa».

Il sostantivo che traduce «realty», dopo le prime varianti con «reale» e «realtà», è dunque «realessa», neologismo costruito con il suffisso *-essa* proprio dei sostantivi astratti, come evidenziato da Meneghello in un paragrafo di *Maredè, maredè...*:

Tutta la questione degli astratti 'di qualità', cioè basati su aggettivi qualificativi, suscita incertezza. Prendiamo gli astratti in *-essa*: sono normalissimi quelli che corrispondono a forme IT in “-ezza”; come *grandéssa, beléssa, puréssa, sicuréssa*, ecc., che si fondano su agg. VIC sentiti come uguali o quasi-uguali a agg. IT.⁵⁵

⁵⁰ G. M. Hopkins, *Dalle foglie della sibilla*, p. 205.

⁵¹ f. 117, MEN 01-0363.

⁵² f. 21, MEN 01-0368.

⁵³ f. 22, MEN 01-0368.

⁵⁴ f. 20, MEN 01-0368.

⁵⁵ L. Meneghello, *Maredè, Maredè...*, pp. 101-102.

Il termine «realessa» si lega poi con il trattino al verbo «discateia», che traduce il sostantivo «unraveller», anticipato in traduzione rispetto alla sua posizione originale. Vale la pena ricordare come *discateiare* compaia anche nel già citato *trapianto* di *Carrion Comfort*, al v. 3, resa di *untwist* (v. 2). Il fatto che Meneghello considerasse questo verbo particolarmente efficace e, anzi, più generalmente il suo interesse nei confronti dei verbi che presentano il prefisso *des-* o *dis-* è testimoniato da ancora un altro paragrafo di *Maredè, maredè...*, in cui si legge:

I verbi in *des-* o *dis-* (questa seconda forma, probabilmente meno ‘genuina’, è quella adottata nel presente libro) comunicano spesso interessanti sfumature di significato. [...] Mi è sempre parso difficile da comunicare in italiano quell’emozionante *dispossessed* nel *Turn of the Screw* di Henry James (terzultima parola). Ma in vic con un verbo col *dis-*, credo che si potrebbe.⁵⁶

Pare questo un esempio di riuscita interazione tra il dialetto, l’inglese e la lingua letteraria, o forse, si potrebbe azzardare, un esempio di *interazione forte*, con le parole di Meneghello:

ogni tanto, in questo processo di interazione, avviene qualcosa di simile a ciò che i fisici nel loro campo chiamano l’interazione forte: cioè una specie di grado estremo di interazione che ha luogo soltanto quando i nuclei non so se fonici o ideativi delle parole si accostano a distanze ridottissime. Qui si sprigionano reazioni che per me sono veramente forti⁵⁷

Ed è nella trama fonico-ritmica che si individuano forse gli esiti più interessanti delle interazioni da cui scaturiscono i *Trapianti*.⁵⁸ Si pensi alla resa del v. 7 di *The Starlight Night*, estesa – in *Note, stéle* – su due endecasillabi, il primo a minore (4, 7, 10), il secondo a maggiore (3, 6, 10):

The Starlight Night, v. 7, «Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare!»

Note, stéle, vv..., «Tórtore, fiochi che zola via a onde / Da na corte se un s’cioco le spaura!»

⁵⁶ Ivi, pp. 51-52.

⁵⁷ L. Meneghello, *Il Tremaio. Note sull’interazione tra lingua e dialetto nelle scritture letterarie*, con interventi di C. Segre, E. Pellegrini, G. Lepschy, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1986, p. 26.

⁵⁸ Per un approfondimento sulla rielaborazione meneghelliana dello *sprung rhythm* di Hopkins si rimanda a L. Chinellato, *La spontanéité conquise dans l’œuvre de Luigi Meneghello. La voie du plurilinguisme*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, tesi di dottorato, tutor J.C. Vegliante, 2014.

Va innanzitutto rilevato come il composto «flake-doves» (v. 7)⁵⁹ venga sciolto in «Tórtore, fiochi» (v. 10), dopo alcuni tentativi con le costruzioni comparative esplicite «come fiochi» e «confà fiochi».⁶⁰ Va anche però notato come in una primissima stesura e poi nella versione del *trapianto* pubblicata in *Le Biave* la forma sia quella composta di «Tórtore-fiochi»,⁶¹ con il trattino, poi eliminato. Lucrezia Chinellato sottolinea come – inserendosi in un verso caratterizzato da un andamento ritmico discendente – «[l]e choix du proparoxyton «tórtore» (dial. «tourtereaux», le paroxyton «colombi», plus commun, nous semble plausible) est probablement motivé par des raisons rythmiques».⁶² Nel testo originale il passaggio in questione è inoltre caratterizzato da una fitta trama allitterativa risultante dall’insistenza sulla fricativa, che suggerisce onomatopeicamente lo svolazzare delle ali delle colombe.⁶³ Nel *trapianto* si ha invece il prevalere di una sonorità più rotonda determinata dalla frequenza della vocale [o], ma l’aspetto fonosimbolico del verso viene comunque conservato: in particolare, nella resa del verbo «sent floating forth» (v. 7) con «che zola via a onde» (v. 10), passata da una prima variante più aderente, «Galeiando»,⁶⁴ e da una seconda, meno efficace, «ondando».⁶⁵ La lezione definitiva instaura, da un lato, la misura endecasillabica, insistendo, dall’altro, come ha evidenziato Chinellato, «sur la signification métaphorique, à travers la création d’un mouvement rythmique qui simule le vol soudain et “ondulé” (“flakes-doves”) des colombes de la métonymie du texte de départ».⁶⁶

⁵⁹ «Here the imagery is two-deep. Swirls of stars are compared to doves [...]. And in turn the white doves are metaphorically converted into flakes of snow lifted in a winter eddy», in N. H. MacKenzie, *A Reader’s Guide to Gerald Manley Hopkins*, London, Thames and Hudson, 1981, pp. 68-69.

⁶⁰ f. 109, MEN 01-0363; ff. 125, 128, 129, 130, MEN 01-0370; cfr. anche: «[n]oi introduciamo i paragoni, oltre che con *cóme*, con *confà* o ‘fa. Un purista sente forse che *confà* e ‘fa dovrebbero introdurre un paragone fondato sul verbo *fare* (*Un rumóre confà la pióva; El pianze ‘fa un vedèlo*. Ma allora come esprimere con purezza i paragoni del tipo *Pàlida ‘fa un nissólo da lissia*? Non è ovvio che a forme come *Pàlida che la me pare...*, *Pàlida ca te me soméji...* ecc., a volte saranno da preferire le forme impure?», in L. Meneghello, *Maredè, Maredè...*, p. 280.

⁶¹ f. 109, MEN 01-0363.

⁶² L. Chinellato, *La spontanéité conquise dans l’œuvre de Luigi Meneghello*, p. 253.

⁶³ Cfr. V. F. Belligambi, *Bellezze cangianti*, p. 70.

⁶⁴ f. 127, MEN 01-0370.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ L. Chinellato, *La spontanéité conquise dans l’œuvre de Luigi Meneghello*, cit., p. 253.

4. «rinnovare l'accensione lirica degli originali»

Risulta dunque chiaro, già alla luce di questi pochi esempi, come i *trapianti* meneghelliani non siano riducibili a semplici traduzioni degli originali, che tentano di rendere accessibili a chi non ne comprende la lingua: si tratta di vere e proprie riscritture, *texte-traductions*, con Henri Meschonnic,⁶⁷ traduzioni cioè «destinate a resistere alla prova del tempo in quanto dotate di vita estetica autonoma».⁶⁸

Si ricordino soltanto rapidamente le parole di Edoardo Zuccato dal suo recente volume *Trasferimenti in loco* riguardo alla peculiarità della traduzione verso i dialetti, che è proprio quella di minimizzare la funzione d'uso del testo e massimizzarne quella estetica.⁶⁹ Ed è lo stesso Meneghello – nella nota conclusiva del volume – a dichiarare come i *trapianti* nascano dall'intenzione di «rinnovare l'accensione lirica degli originali: non veramente tradurli, dunque, ma quasi rifarli [...] in vicentino».⁷⁰ Sono degli *esperimenti* – per usare di nuovo un termine meneghelliano –, attraverso i quali l'autore scrive di aver provato a lavorare su quello che in inglese si chiamerebbe *interplay*, mentre in italiano si potrebbe chiamare *interazione*:

la fase dei liberi scambi reciproci fra le due lingue, fra il dialetto e la lingua letteraria: il rapporto che in inglese si chiamerebbe *interplay*, in italiano mi piacerebbe dire «interazione» arieggiando un po' il linguaggio della fisica moderna. [...] Io ho cercato di lavorare su queste interazioni con determinati esperimenti.⁷¹

Esperimenti che rientrano così – in virtù di quell'«accostamento e [del]lo scontro di cose e di piani diversi»⁷² di cui si leggeva in apertura – tra quelle scritture letterarie più vive e felici che Meneghello ha ricercato nel corso dell'intera sua produzione.

⁶⁷ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

⁶⁸ F. Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007, p. 222.

⁶⁹ Cfr. E. Zuccato, *Trasferimenti in loco. Saggi sulla traduzione, il dialetto e la poesia*, Modena, Mucchi Editore 2022, p. 46.

⁷⁰ L. Meneghello, *Trapianti*, p. 163.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² L. Meneghello, *La bellezza*, p. 14.

Bibliografia

- BRIAN, Giulia, «Meneghello, le parole di Mino e Trapianti», *Le nuove forme del dialetto*, a cura di Gianna Marcato, Sappada-Plodn, 25-30 giugno 2010, Padova, Unipress, 2011, pp. 173-178.
- Id.*, «Nel brolo di Luigi Meneghello, là dove fioriscono le parole», *Studi Novecenteschi*, vol. 38, n. 81, 2011, pp. 149-169.
- BUFFONI, Franco, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007.
- CHINELLATO, Lucrezia, *La spontanéité conquise dans l'œuvre de Luigi Meneghello. La voie du plurilinguisme*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, tesi di dottorato, tutor Jean-Charles Vegliante, 2014.
- FOTI BELLIGAMBI, Valentino, *Bellezze cangianti. Beppe Fenoglio traduttore di G. M. Hopkins*, Milano, Edizioni Unicopli, 2008.
- GALLIA, Anna, *Poesia e intertestualità nell'opera di Luigi Meneghello*, Università degli Studi di Pavia, tesi di dottorato, tutor prof.ssa Maria Antonietta Grignani, 2014-2015.
- HOPKINS, Gerald Manley, *Dalle foglie della sibilla: poesie e prose*, Papetti V., a cura di, Milano, Rizzoli, 1992.
- MACKENZIE, Norman H., *A Reader's Guide to Gerald Manley Hopkins*, London, Thames and Hudson, 1981.
- MENEGHELLO, Luigi, *Il Tremaio. Note sull'interazione tra lingua e dialetto nelle scritture letterarie*, con interventi di C. Segre, E. Pellegrini, G. Lepschy, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1986.
- Id.*, «Le biave», *In amicizia: essays in honour of Giulio Lepschy*, Baranski Z. G. e Pertile L., a cura di, Reading, University of Reading, 1997, pp. 327-347.
- Id.*, «La bellezza», in *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 7-18.
- Id.*, «Il turbo e il chiaro», *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, BUR, 2005, pp. 245-267.
- Id.*, *Maredè, Maredè...: sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Benzoni P., a cura di, Milano, BUR, 2021.
- Id.*, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Pellegrini E., a cura di, Milano, BUR, 2021.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- MOZZATO, Cinzia, «“Rimpatriando”: Notes on Luigi Meneghello's Trapianti», in *The Italianist*, n. 32, 2012, pp. 123-138.
- ZAMPESE, Luciano, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014.
- ZUCCATO, Edoardo, *Trasferimenti in loco. Saggi sulla traduzione, il dialetto e la poesia*, Modena, Mucchi Editore 2022.

EMANUELE DELFIORE

Le «undici anime» di Nievo. Pluralità e mescolanza di temi, lingua e generi letterari negli articoli firmati da Arsenico

Abstract

L'intensa attività giornalistica nieviana è pienamente inscrivibile nel fervido clima culturale della stampa periodica di metà Ottocento. Il vasto numero di riviste letterarie attive durante il «decennio di preparazione» all'Unità d'Italia offrì a un attento osservatore della situazione socio-politica coeva dell'area settentrionale come Nievo la possibilità di collaborare con vari giornali, elaborando per essi scritti necessariamente diversi per ampiezza di respiro, argomenti affrontati e destinatari ideali, ma sempre esprimenti con sincerità ed efficacia il complesso pensiero del loro autore. Gli articoli recanti dopo la loro conclusione la firma di Arsenico, uno dei vari *noms de plume* adottati dal letterato veneto per ragioni riconducibili al bisogno di ricorrere ad uno schermo in grado di porlo al riparo dagli strali della censura, appaiono, fra i tanti prodotti da Nievo, come particolarmente meritevoli di un'analisi più approfondita. Entro le loro suggestive tonalità umoristiche, assai congeniali alla vena scrittoria nieviana, è possibile rilevare in questi contributi non soltanto una notevole varietà per ciò che concerne i temi sviluppati (progresso; noia; illusioni; amore; moda; economia; politica interna). Significative sono pure le differenze di carattere linguistico-stilistico, rispondenti invero a delle strategie compositive che interessano in prima istanza il piano strutturale di questi articoli, i quali assumono infatti, in base agli intenti del loro artefice, forme riconducibili a generi come il trattato, il dramma, il racconto o l'apologo. Le varie soluzioni adottate da Nievo dialogano e si fondono fra loro dando vita a degli scritti fortemente ibridati anche linguisticamente, con la compresenza di termini aulici, dialettali, stranieri e popolari nel medesimo testo. Gli elementi che riconducono ad una dimensione unitaria la molteplicità caratterizzante gli originali prodotti letterari nieviani sono un'efficace *brevitas* ed un'inesauribile *verve* umoristica, vera cifra dominante i migliori risultati dalla vasta produzione giornalistica del letterato patavino. L'obiettivo del seguente intervento sarà quello di porre in luce le caratteristiche specifiche dei sedici contributi firmati da Arsenico e pubblicati su *L'Uomo di Pietra*, evidenziando al medesimo tempo i legami (tematici, linguistici, strutturali) fra essi intercorrenti e la loro valenza entro un disegno ideologicamente compatto affiancabile, fra il 1857 ed il 1860, non soltanto alle *Confessioni d'un Italiano*, ma in special modo a *Il barone di Nicastro* ed alla *Storia filosofica dei secoli futuri*.

Parole chiave: Nievo, Arsenico, pluralità, mescolanza, umorismo

Pubblicati per la prima volta nel 1996,¹ inclusi nel poderoso tomo II delle *Opere* di Nievo edito da Ricciardi,² ed infine oggetto di un volume autonomo dell'Edizione Nazionale,³ gli scritti giornalistici di Nievo hanno goduto negli ultimi anni di un notevole interesse critico, certificato pure dal recente svolgimento, presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", di un convegno specificatamente dedicato alla sua attività di giornalista.⁴ Tale versante della scrittura nieviana si snoda lungo tutto l'arco dell'intensa produzione letteraria dell'autore delle *Confessioni d'un Italiano*, e data la sua mole assai ingente, ben si presta ad una perimetrazione funzionale all'approfondimento di alcuni aspetti specifici.

Il ricorso, da parte di Nievo, a diversi pseudonimi (Dulcamara; Todero; Arsenico; SSSSS; Quirina N.) per firmare i propri articoli,⁵ risponde ad una pratica usuale nella pubblicistica del secondo Ottocento, in special modo durante il decennio di preparazione all'Unità d'Italia.⁶ Tali indicazioni fittizie potevano infatti ricoprire una funzione protettiva nei confronti dell'intransigente censura asburgica,⁷ con cui Nievo fece i conti

¹ I. Nievo, *Scritti giornalistici*, U.M. Olivieri, a cura di, Palermo, Sellerio, 1996.

² I. Nievo, *Opere. Tomo II*, U.M. Olivieri, a cura di, Milano; Napoli, Ricciardi, 2015.

³ I. Nievo, *Scritti politici e d'attualità*, A. Motta, a cura di, Venezia, Marsilio, 2015.

⁴ *Ippolito Nievo giornalista tra letteratura e storia, tra società e politica*, Atti delle giornate di Studio (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 14 e 15 novembre 2019), M. Santiloni, a cura di, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020; sul Nievo giornalista Cfr. anche A. Panicali, «Nievo giornalista», in *Ippolito Nievo*, Atti del Convegno (Udine, 24-25 maggio 2005), A. Daniele, a cura di, Padova, Esedra, 2006, pp. 99-111 e P. Zambon, «L'attività di Nievo per i periodici», in *Il filo del racconto: studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, Id., a cura di, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 71-94.

⁵ Si veda in proposito M. Gorra, *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970; cfr. anche A. Motta, «Nievo, o dell'allusione», in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), A. Barbieri, E. Gregori, a cura di, Padova, Esedra, 2016, pp. 195-208; sull'intensa produttività di Nievo, in special modo di tale periodo, si veda E. Russo, «Le stagioni di Nievo», in *Il romanzo del Risorgimento*, Atti del Convegno (Bruxelles, 4-6 maggio 2010), C. Gigante, D. Vanden Berghe, a cura di, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 158-175.

⁶ Per l'inserimento di Nievo entro il contesto pubblicistico coevo cfr. F. Bianco, *La penna e l'uniforme. L'ambiente intellettuale delle riviste venete nieviane*, Padova, Esedra, 2022.

⁷ Si veda in merito almeno M. Palazzolo, «La letteratura sequestrata. Norme e pratiche della censura nell'Italia preunitaria», in *Passato e Presente*, Milano, Franco Angeli, 22, gennaio/aprile 2002, pp. 1-28; per un quadro relativo all'area lombardo-veneta sottoposta alla

in occasione di un processo comminatogli per alcune allusioni al regime austriaco rinvenute nella novella rusticale *L'avvocato*.⁸ I *noms de plume* utilizzati dallo scrittore padovano non sono però leggibili soltanto in ragione di un'esigenza giornalistica, bensì come una limpida evidenziazione delle caratteristiche tonali e delle finalità strategiche di determinati articoli. Al termine di essi figuravano nomi capaci di instaurare un rapporto diretto e prolungato nei mesi con il lettore,⁹ i cui orizzonti d'attesa non venivano mai traditi, come si può notare nel caso dei numerosi pezzi, d'ambientazione veneziana, prodotti da Todero per la serie intitolata «Attualità». Entro un quadro fortemente compatto sul piano individuale, lo pseudonimo che più si distingue per la profondità speculativa e la varietà tematico-stilistica dei suoi pezzi risulta quello di Arsenico, nome parlante che denuncia il carattere caustico della propria scrittura, comprendente 16 articoli (tutti pubblicati sulla testata umoristica *L'Uomo di Pietra*),¹⁰ di cui ben 11 elaborati fra il dicembre del '57 e la guerra che condusse alla liberazione della Lombardia dal giogo austriaco.¹¹

Il primo pezzo firmato Arsenico, «Mestieri milanesi. I. I Patinisti»,¹² si mostra come una tanto disarticolata quanto frizzante descrizione caricaturale dei lustrascarpe, simboli facilmente decodificabili del servilismo delle classi dirigenti locali. Un rapido attacco nei confronti dei critici mostra però come questioni di carattere letterario siano sempre

dominazione asburgica, ed alla sua influenza sulla scrittura giornalistica nieviana, cfr. A. Accorsi, «“Fantasie in stile enigmatico”: Ippolito Nievo giornalista politico a Milano negli ultimi anni della censura austriaca (1857-1859)», in *Il giornalismo lombardo nel decennio di preparazione all'Unità*, N. Del Corno, A. Porati, a cura di, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 240-255.

⁸ Sulla vicenda si veda M. Gorra, *Ritratto di Nievo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1991, pp. 103-111.

⁹ Sulla varietà stilistica degli articoli nieviani cfr. U. M. Olivieri, «Lo sperimentalismo letterario negli scritti giornalistici di Nievo», in *Ippolito Nievo giornalista*, pp. 91-100 e G. Maffei, *Nievo*, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 98-106.

¹⁰ Sull'umorismo nella letteratura italiana di metà Ottocento cfr. almeno R. Colombi, *Ottocento stravagante: umorismo, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Roma, Aracne, 2011 e F. Boucharde, S. Contarini, *Le scritture umoristiche nell'Ottocento italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022.

¹¹ Sui seguenti contributi giornalistici cfr. A. Motta, «Introduzione», in I. Nievo, *Scritti politici e d'attualità*, pp. 61-62: 68-73.

¹² I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 320-331; *L'Uomo di Pietra*, I, 59, 26 dicembre 1857, pp. 470-472.

sottese a tali articoli, come si può evincere da un passo successivo intriso di reminiscenze leopardiane:¹³

Io per me, se la morte volesse ammazzarmi, dovrebbe cavarsi questo gusto d'estate; perchè [sic] d'inverno non troverebbe nulla a che fare. Non posso del resto accusare di parzialità la matrigna natura perchè [sic] ci ho compagni in questa disgrazia gli orsi, i ghiri, le talpe, i pipistrelli, gli allocchi; e mille altri simili bestie più o meno antipatiche.¹⁴

Se la formula «Io per me», di sapore nieviano, compare pure in numerose zone decisive delle *Operette morali* – dal *Dialogo di Ercole e d'Atlante* al *Dialogo di Tristano e d'un amico*, passando per il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* ed il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* –¹⁵ dalla poesia di Leopardi proviene invece l'immagine della «matrigna natura», adottata da Nievo negli stessi mesi nei versi dei componimenti *Le tempeste* e *Sui colli* inclusi ne *Le Lucciole*,¹⁶ e successivamente recuperata in *Villafranca*, testo dal carattere assai composito pubblicato nella raccolta *Gli amori garibaldini*.¹⁷

¹³ Sul rapporto fra Nievo e Leopardi cfr. E. Russo, «Nievo e il futuro», in I. Nievo, *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, E. Russo, a cura di, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 7-28; S. Garau, «Il Barone di Nicastro, “filosofo” e “viaggiatore”», in «A cavalcione di questi due secoli». *Cultura riflessa nelle Confessioni d'un Italiano e in altri scritti di Ippolito Nievo*, S. Garau, a cura di, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 157-185; R. Giulio, «Presenze leopardiane e sterniane nel Nievo giornalista», in *Ippolito Nievo giornalista*, pp. 43-52 e E. Delfiore, «Canti, echi e sussurri leopardiani nelle opere di Ippolito Nievo», in *Assenze e persistenze. Opacità intertestuali nella letteratura italiana*, N. Nagy, L. Verbaere e R. Vitolo, a cura di, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 95-113.

¹⁴ Ivi, p. 322.

¹⁵ Sulla valenza di tale molecola di scrittura, anche in relazione alle modalità compositive leopardiane all'interno del cantiere delle *Operette morali*, cfr. E. Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 50-55, p. 52-53.

¹⁶ In merito si vedano rispettivamente I. Nievo, *Sui colli*, da *Le Lucciole* in *Poesie*, M. Gorra, a cura di, Milano, Mondadori, 1970, vv. 61-66 con Giacomo Leopardi, *La ginestra, o Il fiore del deserto* in *Canti*, F. Gavazzoni e M. M. Lombardi, a cura di, Milano, Rizzoli, 1998, vv. 123-125, e I. Nievo, *Le tempeste*, da *Le Lucciole* in *Poesie*, vv. 79-89 con G. Leopardi, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, *Operette morali*, pp. 284-285.

¹⁷ Per il ricordo del *Dialogo della Natura e di un Islandese* e del *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*, si veda I. Nievo, *Villafranca*, E. Paccagnini, a cura di, I. Nievo, *Amori garibaldini*, Genova, De Ferrari, 2008, vv. 35-60, ai vv. 53-55; Cfr. anche I. Nievo, *Villafranca*, *Poesie*, vv. 41-42 e G. Leopardi, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale, dove una giovane*

Poco più tardo è il pezzo «Grippe»,¹⁸ un francesismo utilizzato dall'alta società per denominare i malanni stagionali. In un passaggio sorridente dalle forti venature allusive, la divertita derisione dell'esterofilia imperante si risolve, all'interno di una contrapposizione netta fra malattie importate e malattie nazionali, nella predilezione di Arsenico per le seconde, e nella professione della sua libertà «di morire all'italiana», eco limpida dell'incipit delle *Confessioni* («Io nacqui veneziano ai 18 ottobre 1775, giorno dell'Evangelista San Luca; e morirò per la grazia di Dio italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo»)¹⁹ e neanche tanto velato riferimento ad ideali risorgimentali affioranti di frequente, seppur spesso in maniera più nascosta, nelle fitte maglie degli scritti giornalistici di Nievo.²⁰

Una vera e propria dichiarazione programmatica è rappresentata, invece, dall'articolo «Chi son io? Leggete»,²¹ autoritratto in prosa nel quale Arsenico pone in luce con decisione il carattere corrosivo della propria penna, i cui bersagli, assai molteplici, sono comunque tutti rinvenibili, a tale altezza cronologica, nel quadro socio-politico coevo dell'area lombardo-veneta, con il regime austriaco destinatario prediletto di attacchi tanto forti quanto cifrati, come si può notare nei densi «Episodi autunnali. I. La caccia.»²² Nel primo ed unico articolo di tale serie, solo all'apparenza di breve respiro, Arsenico ricorre alla narrazione distesa tipica del racconto fiabesco per invitare gli italiani (pur non nominandoli esplicitamente) a prendere le armi contro l'impero asburgico, gigante dai piedi d'argilla alluso mediante il riferimento ad una strana creatura – il Burru-Rak (dove *rak* sta per *reich*), nel cui nome (*Burru*) è ben riconoscibile la fragilità del nemico austriaco – da sconfiggere per portare a compimento un'impresa caldamente agognata dagli stessi patrioti che avevano preso le armi nel '48.²³

donna è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi, Canti, vv. 44-47; per gli influssi stilistici di Leopardi rilevabili in Nievo, in particolare nelle Lucciole, cfr. S. Cerneaz, «La Canzone libera in Nievo. Tra Leopardi e Metastasio», in Pisana, n. 2, 2020, pp. 175-190.

¹⁸ I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 332-336; *L'Uomo di Pietra*, II, 1, 2 gennaio 1858, pp. 7-8.

¹⁹ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, S. Casini, a cura di, Fondazione Pietro Bembo, Milano; Parma, Guanda, 1999, voll. 2, vol. 1, cap. I, p. 1.

²⁰ Si veda in proposito A. Motta, «Introduzione», in I. Nievo, *Scritti giornalistici*, pp. 74-83.

²¹ I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 350-352; *L'Uomo di Pietra*, II, 2, 9 gennaio 1858, p. 16.

²² I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 385-391; *L'Uomo di Pietra*, II, 42, 16 ottobre 1858, pp. 351-353.

²³ Si veda l'analisi leggibile in A. Motta, «Introduzione», in I. Nievo, *Scritti politici*, p. 62.

Sulla falsariga de «La caccia» è impostato il breve *divertissement* dal titolo «L'impossibile»,²⁴ affascinante vagheggiamento di una sostituzione degli uomini con le mummie, economicamente più redditizie in un secolo interessato soltanto al guadagno, come da Nievo stesso messo in luce, fra gli altri, nel polemico «Dialogo della filosofia con un nuovo stampo d'avarò».²⁵ Nell'articolo Nievo sviluppa l'idea leopardiana della sostituzione del genere umano – che sarà ripresa nella più tarda e ben più articolata *Storia filosofica dei secoli futuri* –²⁶ declinandola secondo il ricorrente motivo personale della rappresentazione satirica dell'alta società milanese, composta da persone prive di spessore umano e perciò perfettamente confondibili con delle mummie, da cui si differenziano soltanto per le loro capacità motorie:

Chi di voi non conosce quelle quaranta o cinquanta Mummie che si vedono a Milano? Oh che care creaturine! E ditemi non le vi sembrano invidiabili? Chi meglio pasciuto, vestito e accarezzato di loro? E come hanno conservato la loro elasticità muscolare, proprio secondo il sistema disseccatore di quel gran Segato che è morto a Firenze in un sotto-scala! Sembrano vive addirittura; e fatte come son io e come siete voi. Ma toccatele un po' al costato, fatele scendere da carrozza, menatele in un *boudoir* anatomico e v'accorgerete della differenza, e toccherete con mano la realtà possibilissima dell'impossibile. La testa è ridotta una gran zuccheriera vuota, il cuore una borsa di tabacco, il sangue una gelatina di marenne, e la coscienza volatile fu condensata in un suco gastrico. Qual meraviglia d'arte e di scienza!²⁷

Anticipati da «*Empire una colonna!*»²⁸ – efficace *exemplum* del divagante «virtuosismo ciarliero» di cui Nievo, con vena autoironica straordinariamente produttiva, sa fare mirabile sfoggio in numerosi articoli –²⁹ «La caccia» e «L'impossibile» segnano un ritorno alla politica dopo che Arsenico si era prodotto nella scrittura di due interventi sull'amore, messo rispettivamente in connessione con la luna (in un pezzo del 27 marzo) e con il credito pubblico (in un articolo del 15 aprile). I due scritti, legati fra loro dal tema amoroso e da una felice com-

²⁴ I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 599-604; *L'Uomo di Pietra*, II, 46, 13 novembre 1858, pp. 364-366.

²⁵ Su tale articolo cfr. U. M. Olivieri, «Introduzione», I. Nievo, *Opere*, pp. i-xli, p. xv.

²⁶ Cfr. I. Nievo, *Storia filosofica*, pp. 65-75.

²⁷ I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 601-602.

²⁸ Ivi, pp. 565-567; *L'Uomo di Pietra*, II, 34, 21 agosto 1858, p. 270.

²⁹ A. Motta, «Introduzione», in I. Nievo, *Scritti politici*, p. 62.

mistione fra la *brevitas* del brano di giornale ed il sorriso amaro e pensieroso dell'umorismo – entro un andamento oscillante di continuo fra il trattatistico e l'aneddotico – sono ricollegabili al progetto di stesura di un libro di psicologia sull'amore «tra il filosofico e l'umoristico» annunciato da Nievo all'amico Andrea Cassa in una lettera dell'8 febbraio 1858.³⁰ Dell'opera, citata da Dino Mantovani nella sua fondamentale monografia *Il poeta soldato* del 1900, non ci è giunto nulla, e l'ipotesi che i materiali preparatori del trattato siano riconfluiti nei due articoli apparsi sull'*Uomo di Pietra* appare piuttosto fondata.

Nel pezzo «Dell'Amore considerato ne' suoi rapporti colla luna. Capitoli cento»³¹ Nievo porta a compimento una decostruzione totale dell'amore romantico, recuperando la teoria stendhaliana della cristallizzazione sviluppata nel *De l'Amour* e fondendola con la lezione dissacrante di Sterne. Lo scarto da una concezione ideale dell'amore, già compiuto in seguito al fallimento della relazione con Matilde Ferrari nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico* sulla scia della *Physiologie du mariage* di Balzac, risuona qui con delle armoniche differenti: alla *vis* polemica – spesso piuttosto forte e tradotta in immagini volgari dal tenore comico-grottesco – caratterizzante il romanzo umoristico del 1851, si sostituisce, nell'articolo del 1858, una riflessione critica concettualmente più astratta che rifugge dall'attacco personale.³² In ciò si notano gli effetti dell'adozione di un impianto trattatistico, ben evidenti ad un livello epidermico dalla suddivisione dell'articolo in capitoli, seppur cortissimi, in omaggio alla lunghezza contenuta caratteristica dei brani di giornale. Nel primo di essi, Nievo esplicita le ragioni dell'empietà del proprio scritto, focalizzato su una materia, l'amore, difficilmente afferrabile e variamente definita anche da letterati illustri (da Dante a Petrarca, da Goethe a Foscolo):

Alcuni credettero l'amore di natura spirituale; altri lo definì un piacer fisico sublimato dalla cristallizzazione (Vedi Stendhal per maggiori schiarimenti); chi lo vuole un esaltamento dell'anima, chi una febbre del corpo; Petrarca e Dante lo affermano composto di fuoco e di luce; Foscolo lo dice un'oscura tenebra, e guai alla virtù se vuol rischiararla. Io credo tutto, io affermo tutto. Ma quello che è certo si è, ch'esso si manifesta con un tumultuoso e incomprensibile movimento d'umori. Si sa che il movimento degli umori guasti è malattia,

³⁰ I. Nievo, *Lettere*, M. Gorra, a cura di, Milano, Mondadori, 1981, p. 477.

³¹ I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 482-490; *L'Uomo di Pietra*, II, 13, 27 marzo 1858, pp. 100-101.

³² Sulla vicenda privata interessante Ippolito e Matilde e sulla stesura delle lettere d'amore come occasione di apprendistato letterario, si veda C. Bozzetti, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana, 1959, pp. 43-164.

e quello dei sani è salute: e da ciò provengono le diverse qualità dell'amore: soltanto in cotal ordine di fenomeni, la salute è sempre più fatale della malattia e confina assai d'avvicino colla salute eterna. Werther e Ortis sono romanzi: ma per compenso lo spedale è pieno di storia.³³

L'adozione di un linguaggio (*sillogismo; sovrumana; valor effettivo*) ed uno stile («trenta per lo meno sono prodigati alle vene di uomini innamorati»; *in excelsis*) più alti e sorvegliati, leggibili come riflessi del genere d'appartenenza del progetto originario, non esclude il ricorso a soluzioni riconducibili ad un registro assai meno elevato ed oggettivo (*cornuta; corbellerà; minchioni*)³⁴ al fine d'instaurare con il lettore un rapporto di sorridente complicità su un argomento molto caro a Nievo, che solo in nome di esso deroga, negli articoli recanti la firma di Arsenico, alla trattazione, esplicita o meno, del tema politico:

Certo che per nulla la luna non è cornuta, più o meno, sei o sette giorni in ogni mese. È un consiglio, un augurio, un sarcasmo, o una minaccia? Ci ho pensato mille volte; e questa sarà la millesima prima.

-Le donne provano l'amore in sè. Sopra ciò non v'ha dubbio, perchè [sic] le fanciulle sono capaci di esser innamorate prima di uscir di collegio: di cosa, non ve lo saprei dire. Ora gli uomini non sono che pretesti. Qual differenza vi sia fra causa e pretesto, tutti lo sanno; e mille pretesti possono cambiarsi per una sola causa. Ecco la minaccia, e il sarcasmo!³⁵

Dei cento annunciati immediatamente dopo il titolo, Arsenico pubblica però soltanto sei capitoli, giustificando tale scelta con il progressivo restringimento cui sarebbero andati incontro i novantaquattro restanti, «tanto *infusorii*» da risultare illeggibili per gli associati de *L'Uomo di Pietra*.³⁶

Collegabile con quello dedicato agli influssi della luna, il pezzo «Dell'Amore considerato ne' suoi rapporti col credito pubblico e privato. Codice senza commenti»³⁷ presenta anch'esso uno sviluppo piuttosto disorganico. Ciò si deve alla decostruzione dell'ordine tradizionalmente imposto alla forma classica del trattato operata da Nievo, che vi trasfonde l'interesse «per opinioni

³³ I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 482-483.

³⁴ Ivi, pp. 482-490.

³⁵ Ivi, p. 488.

³⁶ Ivi, p. 490.

³⁷ Ivi, pp. 505-512; *L'Uomo di Pietra*, II, 16, 15 aprile 1858, pp. 115-118.

e aneddoti strani e curiosi di innamorati passati e presenti» prospettato nella lettera a Cassa citata in precedenza. Già compiuta con l'*Antiafrodisiaco*, la negazione dell'amor platonico viene esplicitata nel capitolo terzo, quando Arsenico spiega il fatto che l'amore possa «anche non essere quel culto ideale della virtù femminile che annodò le rime del Petrarca».³⁸ Gli assunti teorici di tale sorta di assioma trovano un corrispettivo pratico nei numerosi esempi (storici, letterari o dalla dimensione atemporale) offerti nel corso dell'articolo, come dimostra la sezione XX, emblematica di un atteggiamento polemico che spesso sfiora l'invettiva di matrice misogina: «Una donna può avere dieci amanti. – Chi può impedire che dieci nasi non aspirino contemporaneamente l'olezzo di una rosa? – Ma essa non può certamente amarli tutti dieci. – Ne avrà dunque dieci, ne amerà uno e ne corbellerà nove».³⁹ Apparentemente distante dalla situazione sociale contemporanea, l'articolo si conclude con una puntata polemica che evidenzia una concezione negativa che investe per intero il diciannovesimo secolo, definito mestamente come «il secolo dell'apparenza».⁴⁰

Al gennaio del '59 sono ascrivibili tre articoli variamente caratterizzati da riferimenti obliqui a personaggi e giornali coevi non semplici da dedurre ad una prima lettura. Pubblicato sulla stenna della rivista, il «Gingillino in prosa»⁴¹ si presenta come una serie dalla forma vagamente diaristica di vacue memorie contemporanee riportate da Ambrogio, un uomo nato nel 1797 a Verona, città che offre ad Arsenico-Nievo la possibilità di compiere delle allusioni politiche alle svariate occupazioni della città da parte dei Veneziani, dei Francesi e degli Austriaci. Qui il brano di giornale si fonda con la tradizione dell'autobiografia, le cui tonalità caratteristiche risultano però diluite dall'impostazione umoristica adottata da Nievo. Brevissimo, invece, è il brano seguente, «Milano Industriale»,⁴² *pamphlet* che deride un destinatario non identificato, simbolo del proliferare di testate giornalistiche di scarso respiro destinate a perire rapidamente entro la torrenziale produzione periodica di metà Ottocento.

³⁸ Ivi, p. 506.

³⁹ Ivi, p. 511.

⁴⁰ Ivi, p. 512.

⁴¹ I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 629-636; *L'Uomo di Pietra*, III, 1, 1 gennaio 1859, p. 8.

⁴² I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 637-640; *L'Uomo di Pietra*, III, 2, 8 gennaio 1859, pp. 14-15.

Nella «Storia critico-cronologica-filosofica-aneddotica della cravatta bianca»⁴³ Arsenico delinea con aspirazioni falsamente archeologico-storiografiche gli sviluppi del genere umano nel corso dei secoli, offrendo un saggio dell'evoluzione di un accessorio che in realtà si rivela funzionale al compimento di una satira anti-inglese e di una trattazione sul potere della moda, particolarmente ingente in una società in cui invenzioni come i telegrafi e le vaporiere – già menzionati nei versi de *La Leda* del '54 e nel racconto del '60 *Storia filosofica dei secoli futuri* – risultano più utili per la diffusione di nuove forme d'abbigliamento, piuttosto che per la circolazione di idee politiche e la realizzazione di concreti miglioramenti sociali.⁴⁴

Portata a termine la liberazione della Lombardia e venuto meno il freno della censura che aveva precedentemente costretto i letterati a ricorrere al filtro dell'ironia ed all'utilizzo dell'allusione cifrata per esprimere le proprie idee, gli articoli di Arsenico mutano di segno sia per ciò che concerne le loro tonalità, sia per l'argomento in essi affrontato. Rispetto a quelli precedenti, i pezzi giornalistici pubblicati nel 1860 appaiono caratterizzati da venature sarcastiche e puntate ferocemente satiriche che sostituiscono l'umorismo sorridentemente corrosivo che aveva alimentato i brani analizzati in precedenza. Il bersaglio polemico di questa nuova stagione della scrittura di Arsenico appare chiaramente il potere temporale della Chiesa, anacronistico emblema della società d'*Ancien regime* contro cui Nievo dirige i propri strali più affilati. La pubblicazione di un opuscolo da parte del Visconte La Guerronière teorizzante la necessità di una limitazione territoriale del potere temporale del papa offre a Nievo lo spunto per la scrittura di un articolo, «I quattro pareri o Un preliminare del Congresso».⁴⁵ Il pezzo, definito da Arsenico come «Dramma pericoloso», presenta, entro la brevità imposta dalla sede di pubblicazione dell'opera, le caratteristiche tipiche della scrittura teatrale di Nievo, come l'utilizzo di dialoghi rapidi ed il ricorso frequente alle interrogative ed alle esclamative, assai abbondanti, oltre che nei primi scritti (*Emanuele e Gli ultimi anni di Galileo Galilei*)⁴⁶ sia nelle tragedie (*I Capuani*

⁴³ I. Nievo, *Scritti politici*, pp. 641-650; *L'Uomo di Pietra*, III, 3, 15 gennaio 1859, pp. 18-19.

⁴⁴ Cfr. I. Nievo, *La ledra*, da *Versi* (1854), *Poesie*, vv. 1-24 e I. Nievo, *Storia filosofica*, pp. 61-64.

⁴⁵ Ivi, pp. 76-81.

⁴⁶ I. Nievo, *Drammi giovanili*, M. Bertolotti, a cura di, Venezia, Marsilio, 2006.

e *Spartaco*)⁴⁷ che nelle commedie (*I beffeggiatori*,⁴⁸ *Le invasioni moderne e Pindaro Pulcinella*).⁴⁹

Insieme a La Guerroniere, autore de *Le Pape e le Congrès*, nel testo figurano pure Massimo D'Azeglio e Giovan Battista Giorgini, intellettuali evocati per la stesura rispettivamente de *La politique et le droit chrétien* e per le *Considerazioni sul dominio temporale dei Papi*, scritti pubblicati entrambi nel 1859.⁵⁰ Nel corso di una discussione meramente formale sulla precedenza cronologica del progetto di mediatizzazione del potere della Chiesa e sulle sue modalità di esecuzione fattuale, i tre pensatori vengono improvvisamente interrotti dalla comparsa in scena del Filosofo di Ripetta, voce collettiva rappresentante «lo spirito, l'intelligenza e la volontà del popolo romano»,⁵¹ desideroso di porre fine al potere temporale del Papa:

Il filosofo di Ripetta – Signori miei, non sono né esaltazioni, né eresie, né minacce, sono triste previsioni che faccio a malincuore. Il papa è vicario di Dio come autorità; come uomo ha una pancia da conservare. Badi il congresso a mettergliela al sicuro non per un anno né per due ma per sempre. Non dico altro: soltanto ricordo loro che undici anni prima ch'essi pensassero a restringere e a mediatizzare il papa io l'aveva bello e ristretto... a una camera d'albergo in Gaeta; l'aveva bello e mediatizzato... agli stipendi di re Bomba. Torno a dire: pensino e provvedano, se no verrà una volta o l'altra il buon momento e provvederemo noi.⁵²

Su un argomento simile è incentrato «La scelta del protettore. Dispaccio particolare dell'Uomo di Pietra»,⁵³ vivace dialogo intercorrente fra i cardinali

⁴⁷ Per un'analisi straordinariamente lucida ed approfondita delle tragedie nieviane si veda C. Bozzetti, «La poetica tragica del Nievo», in *Studia Ghisleriana*, Milano, Bocca, 1950; ma si vedano anche D. Mantovani, *Il Poeta Soldato. Ippolito Nievo. 1831-1861. Da documenti inediti*, Milano, Treves, 1900 e, limitatamente allo *Spartaco*, R. Monastra, «Spartaco nel Risorgimento. A proposito di una tragedia di Ippolito Nievo», in *La letteratura degli Italiani III. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV congresso dell'Associazione degli Italianisti (Torino, 14-17 settembre 2011), C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, a cura di, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

⁴⁸ I. Nievo, *I beffeggiatori (e altri frammenti teatrali)*, F. Crisanti, a cura di, Venezia, Marsilio, 2012.

⁴⁹ I. Nievo, *Commedie*, P. Vescovo, a cura di, Venezia, Marsilio, 2004.

⁵⁰ Per un inquadramento di tali opere cfr. I. Nievo, *Storia filosofica*, pp. 119-120, nn. 1-3.

⁵¹ Ivi, p. 80.

⁵² Ivi, p. 81.

⁵³ Ivi, pp. 82-87.

Antonelli ed Altieri sulla politica estera adottata dallo stato pontificio. Il confronto serrato fra i due religiosi è introdotto da un riferimento ad un dispaccio giunto per via telegrafica e trascritto prontamente da Arsenico, il quale, pressato dall'esigenza di dover dare alle stampe il proprio articolo, interrompe il pezzo con un nuovo passaggio sulla trasmissione telegrafica del dialogo riportato. La perfetta chiusura circolare del testo dona dunque alla sua struttura la medesima compattezza ideologica con cui Nievo dileggia scopertamente il tentativo, da parte del cardinale Antonelli, di stabilire addirittura un'alleanza con l'Austria: «Il telegrafo mano a mano ch'io scrivo continua a trasmettermi il dialogo dei due eminentissimi; ma è ora di metter in torchio e non posso darvi le ultime conclusioni per ora».⁵⁴

Dopo il dramma ed il dispaccio telegrafico, il terzo brano del '60, «Gli ultimi amanti delle illusioni»,⁵⁵ recupera la tradizione dell'apologo e del *conte philosophique* di matrice voltairriana, combinando insieme motivi di ascendenza letteraria (le *Operette morali* di Leopardi, il *Faust* di Goethe ed il *Diable boiteux* di Lesage)⁵⁶ e l'esigenza di sviluppare in forma narrativa la messa in ridicolo delle illusioni di restaurazione nutrite, fra gli altri, ancora una volta da Pio IX. Il pontefice viene infatti visitato, al pari di vari sovrani, dal cittadino americano John Flan, rozzo milionario guidato nel suo viaggio dal potente Mefistofele, che al termine di un racconto dalle venature favolistiche otterrà, invece di un'anima, una balla di cotone:

Leggeva molto e capiva poco. Fra le altre egli lesse non so dove *che le illusioni sono sulla terra la sola felicità*. E questa sentenza gli sembrò più inconcepibile di tutto il resto.

Cosa sono queste illusioni? Per quanto fantasticasse non arrivava ad immaginarselo. Ne domandò conto ai vicini, ai medici, ai giornalisti, ai negozianti del suo paese; e nessuno gliene diede una definizione intelligibile. Cominciava a vacillare nel cervello, e a temere di diventar pazzo davvero. Compresse che l'unico e più ovvio ripiego era quello di vender l'anima al Diavolo purché gli facesse conoscere qualche beato possessore di quelle illusioni.⁵⁷

⁵⁴ Ivi, p. 87.

⁵⁵ Ivi, pp. 88-94.

⁵⁶ Per un approfondimento sugli influssi di tali modelli si veda E. Russo, «Nievo e il futuro», in I. Nievo, *Storia filosofica*, pp. 7-28, p. 13-14.

⁵⁷ I. Nievo, *Storia filosofica*, pp. 88-89.

La chiusura dell'ultraclericale rivista «L'Univers»,⁵⁸ causata dai suoi vigorosi attacchi nei confronti dell'opuscolo di La Guerronnière, è oggetto di «Una scrittura di maschere pel Carnovalone»,⁵⁹ vivace derisione dei difensori del potere temporale. Per la sua originalità degna di menzione è la ripresa di uno scambio epistolare intercorso fra Arsenico e l'abate Veuillot, «illustre capo del biscottinismo francese», compiuta in apertura:

Beatissimo padre Veuillot!

I vostri sospiri di desolazione commossero il mio spirito; e l'anima mia si fece aderente al pavimento.

L'Univers è caduto, e l'universo è ancora in piedi!

[...]

Caro signor Veuillot, voi dite benissimo. L'Univers è morto ma può risuscitare; e se la vostra volontà riesce a tanto, gli è segno che anche la volontà del Dio degli eserciti tiene dalla nostra.

Vi esorto adunque e vi consiglio a tentare il miracolo. Nella storia ecclesiastica abbiamo moltissimi casi di morti risuscitati sia coll'imposizion delle mani sia coll'insufflazione.

Soffiate soffiate, caro signor Veuillot; e il cielo vi aiuterà. I milanesi vi assicurano per mio mezzo che soffieranno anch'essi; e vedremo, siatene sicuro, qualche segno manifesto della mano divina.⁶⁰

Una visione parallela a quella dell'articolo appena riportato è offerta in «Un veglione a Roma»,⁶¹ breve racconto dedicato ad un ballo in maschera organizzato dal cardinal Antonelli per ottenere il sostegno dell'Austria e della Francia alla causa papale. Sprovvisi di giovani avvenenti, il prelado d'origini ciociare non si perita di reclutare per l'occasione anche donne di bassa estrazione sociale per allietare i suoi importanti ospiti, come si può notare in un passaggio assai tagliente che mette alla berlina la dubbia levatura morale dell'alto clero:

L'illustre uomo di stato maledisse in cuor suo l'ostacolo della clausura che gli toglieva una falange sì giovane e briosa di cortigiane; ma gli sovvenne a tempo della parabola del Vangelo e mandò fuori pei trivii e pei quadrivii servi

⁵⁸ Sulla questione ivi, p. 129, n. 1.

⁵⁹ Ivi, pp. 95-100.

⁶⁰ Ivi, p. 96.

⁶¹ Ivi, pp. 101-105.

e staffieri che reclutassero ballerine ad ogni costo. Considerato che il popolo romano fu principe del mondo, tutte le donne romane si possono uguagliare alle principesse. D'altronde il Santo Padre è servo dei servi di Dio; e non deve aver riguardo ad accogliere nella sua corte anche le serve degli uomini.

Non dirò che le nuove invitate odorassero di *patchouli*, ma furono abbastanza numerose per animare la festa. I *pierrots*, i *debardeurs*, gli arlecchini erano ai sette cieli per la ben cresciuta compagnia; e le vecchie bigotte, vestite la maggior parte da giardiniere, borbottavano giaculatorie assai poco devote contro la preferenza dimostrata alle ultime intruse.⁶²

Con la menzione finale della statua parlante di Pasquino,⁶³ satirico portavoce dei pensieri del popolo di Roma come lo era stato, con perfetta simmetria, il Filosofo di Ripetta in chiusura del primo scritto umoristico del 1860, si concludono l'articolo e, più in generale, la produzione giornalistica di Arsenico, la firma più velenosa fra le tante apposte dalla versatile penna di Nievo.

Bibliografia

ACCORSI, Andrea, «“Fantasie in stile enigmatico”: Ippolito Nievo giornalista politico a Milano negli ultimi anni della censura austriaca (1857-1859)», in *Il giornalismo lombardo nel decennio di preparazione all'Unità*, Del Corno N., Porati, A., a cura di, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 240-255.

BIANCO, Francesca, *La penna e l'uniforme. L'ambiente intellettuale delle riviste venete nieviane*, Padova, Esedra, 2022.

BOUCHARD, François, CONTARINI, Silvia, *Le scritture umoristiche nell'Ottocento italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022.

BOZZETTI Cesare, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana, 1959.

Id., «La poetica tragica del Nievo», in *Studia Ghisleriana*, Milano, Bocca, 1950.

CERNEAZ, Sara, «La canzone libera in Nievo. Tra Leopardi e Metastasio», in *Pisana*, n. 2, 2020, pp. 175-190.

COLOMBI, Roberta, *Ottocento stravagante: umorismo, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Roma, Aracne, 2011.

GARAU, Sara, «Il Barone di Nicastro, “filosofo” e “viaggiatore”», in «A cavalcione di questi due secoli». *Cultura riflessa nelle Confessioni d'un Italiano e in altri scritti di Ippolito Nievo*, Id., ed, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 157-185.

⁶² Ivi, pp. 102-103.

⁶³ Ivi, p. 105.

- GORRA, Marcella, *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- LEOPARDI, Giacomo, *Canti*, Gavazzeni F., Lombardi M., a cura di, Milano, Rizzoli, 1998.
- Id.*, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR, 2008.
- MAFFEI, Giovanni, *Nievo*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- MANTOVANI, Dino, *Il Poeta Soldato. Ippolito Nievo. 1831-1861. Da documenti inediti*, Milano, Treves, 1900.
- MONASTRA, Rosa Maria, «Spartaco nel Risorgimento. A proposito di una tragedia di Ippolito Nievo», in *La letteratura degli Italiani III. Gli Italiani della letteratura*. Atti del XV congresso dell'Associazione degli Italianisti (Torino, 14-17 settembre 2011), Allasia C., Masoero M., Nay, L., a cura di, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- MOTTA, Attilio, «Introduzione», in Nievo, I., *Scritti politici e d'attualità*, Motta A., a cura di, Venezia, Marsilio, 2015.
- Id.*, «Nievo, o dell'allusione», in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), Barbieri A., Gregori, E., a cura di, Padova, Esedra, 2016, pp. 195-208.
- NIEVO, Ippolito, *Amori garibaldini*, Paccagnini E., a cura di, Genova, De Ferrari, 2008.
- Id.*, *Commedie*, Piermario Vescovo P., a cura di, Venezia, Marsilio, 2004.
- Id.*, *Drammi giovanili*, Bertolotti M., a cura di, Venezia, Marsilio, 2006.
- Id.*, *I beffeggiatori (e altri frammenti teatrali)*, Crisanti F., a cura di, Venezia, Marsilio, 2012.
- Id.*, *Le Confessioni d'un Italiano*, Casini S., Fondazione Pietro Bembo, Milano; Parma, Guanda, 1999, voll. 2.
- Id.*, *Opere. Tomo II*, Olivieri U. M., a cura di, Milano; Napoli, Ricciardi, 2015.
- Id.*, *Poesie*, Gorra M., a cura di, Milano, Mondadori, 1970.
- Id.*, *Scritti giornalistici*, Olivieri U. M., a cura di, Palermo, Sellerio, 1996.
- Id.*, *Scritti politici e d'attualità*, Motta A., a cura di, Venezia, Marsilio, 2015.
- Id.*, *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, Roma, Salerno Editrice, 2003.
- OLIVIERI, Ugo Maria, *L'idillio interrotto. Forma romanzo e "generi intercalari" in Ippolito Nievo*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- PALAZZOLO, Maria Iolanda, «La letteratura sequestrata. Norme e pratiche della censura nell'Italia preunitaria», in *Passato e Presente*, Milano, Franco Angeli, n. 22, gennaio/aprile 2002, pp. 1-28.
- PANICALI, Anna, «Nievo giornalista», in *Ippolito Nievo*, Atti del Convegno (Udine, 24-25 maggio 2005), Daniele A., a cura di, Padova, Esedra, 2006, pp. 99-111.
- RUSSO, Emilio, «Le stagioni di Nievo», in *Il romanzo del Risorgimento*, Atti del Convegno (Bruxelles, 4-6 maggio 2010), Gigante, C., Vanden Berghe D., a cura di, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 158-175.

Id., «Nievo e il futuro», in Nievo, I., *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, Russo E., a cura di Roma, Salerno Editrice, 2003.

Id., *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017.

SANTILONI, Mariarosa, a cura di, *Ippolito Nievo giornalista tra letteratura e storia, tra società e politica*. Atti delle giornate di Studio (Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', 14 e 15 novembre 2019), Firenze, Franco Cesati Editore, 2020.

ZAMBON, Patrizia, «L'attività di Nievo per i periodici», in *Il filo del racconto: studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, *Id.*, ed, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 71-94.

GIOVANNI ZA

Il volto di Karin. Ingmar Bergman tra autobiografia familiare e postmodernismo

Abstract

La produzione cinematografica e letteraria di Ingmar Bergman successiva alla pubblicazione di *Lanterna Magica* (1987) è stata considerata dalla critica come un grande progetto autobiografico, incentrato prima sulla narrazione della propria vicenda e poi sulla storia della sua famiglia. Obiettivo di questo articolo è promuovere una prospettiva differente sul lavoro di Bergman e discutere criticamente la preponderante interpretazione di racconto autobiografico, in quanto sia *Lanterna Magica*, sia i volumi della trilogia biografica (*Con le miglior intenzioni*, 1994; *Nati di domenica*, 1993; *Conversazioni private*, 1996) affiancano ispirazioni differenti e combinano elementi finzionali e non finzionali. Questa strategia artistica allude, infatti, a obiettivi letterari diversi, in quanto l'autore mostra di non volere ricomporre un racconto autobiografico seguendo una linea cronologica progressiva e debitrice di un *logos* unitario, ma, al contrario, ambisce a decostruire il tempo e il racconto in una identità soggettiva irrecuperabile. Seguendo queste premesse, i capitoli nella sua autobiografia appaiono disconnessi tra loro e nella trilogia romanzesca – ove la narrazione si allarga anche alla sfera familiare – si accostano avvenimenti della storia personale, topos letterari e frammenti diaristici di Karin Åkerblom, madre di Bergman: in questo modo si ricompone un racconto molteplice e plurale che ambisce a superare le convenzioni del genere autobiografico. Il cortometraggio *Karins ansikte* (Bergman 1986), costituito da una silloge di fotografie della storia familiare, è esempio di tale dinamica creativa e mostra le peculiarità dell'identità di cui il volto, attraverso il dispositivo filosofico della *viseità* (*Mille piani*, Deleuze e Guattari) è espressione simbolica. Quivi, infatti, il volto di Karin appare in traducibile ad una interpretazione univoca e rimanda invece alla complessità della condizione postmoderna, con particolare riferimento al concetto di *rizoma*, impiegato ancora da Deleuze e Guattari come metafora delle implicazioni e trasformazioni dell'essere nell'evo moderno.

Parole chiave: *autobiografia, autofiction, postmoderno, Ingmar Bergman, viseità*

1. Dopo la prova

Secondo una convinzione diffusa nella critica cinematografica e letteraria, *Fanny och Alexander* (Bergman 1982; *Fanny e Alexander*, Bergman 1983)

inaugura una fase nuova nell'opera di Ingmar Bergman.¹ Il film porta a compimento "il grande arazzo" su vita e rappresentazione: nei progetti successivi, invece, l'autore sceglie trame minime del racconto e si concentra sulle vicende minute della storia del matrimonio dei suoi genitori, Karin Åkerblom e Henrik Bergman.² In entrambi i casi è prevalsa l'interpretazione delle opere come vasto progetto autobiografico, ove il racconto della biografia familiare intreccia cinema, racconto di sé e letteratura di finzione.³

Obiettivo di questo contributo è mostrare le contraddizioni tra realtà e narrazione e discutere problematicamente l'interpretazione autobiografica, che lo stesso Bergman, d'altra parte, ha incoraggiato in numerose occasioni pubbliche.⁴ La tesi di questo articolo è che la verità (auto)biografica sia oggetto di una consapevole falsificazione: attraverso di essa, l'autore rimuove i confini tra finzione e soggetto non-finzionale e riconduce realtà e invenzione in un unico territorio immaginativo, in cui il flusso cronologico si coagula in un tempo immobile e universale.⁵ Da questa commistione di elementi inautentici

¹ Per le opere cinematografiche indico il titolo originale e l'anno di pubblicazione; successivamente trascivo in corsivo il titolo dell'opera per il mercato italiano e l'anno di edizione; lascio invece in tondo la traduzione delle opere non distribuite. Dopo la prima citazione, il titolo sarà sempre usato in lingua originale. Tutte le traduzioni, se non riferite ad un'edizione italiana, sono da intendersi dell'autore.

² *Fanny och Alexander* fu presentato dallo stesso autore come suo "ultimo film"; tuttavia, ad esso seguirono altri, sia per la televisione sia per la distribuzione cinematografica. Il carattere definitivo dell'opera ultima ha contribuito a concentrare su questo progetto le interpretazioni e i motivi di tutta l'opera bergmaniana, assecondando il concetto di *lateness* di Edward Said, che associa «bodily condition and aesthetic style» (E. W. Said, *On Late Style*, New York, Pantheon, 2006, p. 5): dunque, un testamento poetico. "Grande arazzo" è invece un'espressione utilizzata dallo stesso Bergman per presentare *Fanny och Alexander* e di grande fortuna presso la critica.

³ Per tutta la durata della sua attività Bergman tenne *Arbetsböcker* («quaderni di lavoro»; in ambito scientifico viene utilizzato più spesso la dicitura al singolare *Arbetsboken*, ad indicare la collazione di testi, come se fosse raccolta in un volume unico); qui l'autore raccoglieva idee e flussi eterogenei di ispirazione. Gli *Arbetsböcker* sono conservati presso la Fondazione Ingmar Bergman a Stoccolma e sono materiale autografo fondamentale per questo lavoro. I quaderni non hanno numeri di pagine e in questo articolo sono citati secondo la data di compilazione.

⁴ Sull'argomento, P. Cowie, *Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, London, Tantivity Press, 1992, p. 338; B. Steene, *Ingmar Bergman: a reference guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 343.

⁵ Si veda un chiarissimo passaggio in *Arbetsboken*: «Eftersom jag är övertygad om att tiden inte existerar, det gör det ju inte, nej, det gör det inte, den har aldrig existerat. Ur guds perspektiv är allt och allt ett sjuhelvetets nu» (I. Bergman, *Arbetsbok nr. 42*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1990, 25.6; «poiché io sono convinto che

e storici, consegue una decostruzione dell'io, la cui ontologia instabile ritrae il soggetto in una condizione di postmodernità.⁶ Strumento con cui l'autore opera il processo di falsificazione è l'immagine cinematografica: «the role of modern cinema is to make us believe, not in a different world, but in a link between man and the world, in love or life, to believe in this as in the impossible, the unthinkable, which nonetheless cannot but be thought».⁷

Oggetto di studio è la produzione ultima di Bergman, a cui l'autore si dedicò all'indomani di *Fanny och Alexander*; in particolare, mi soffermerò sulla figura di sua madre, Karin Åkerblom, la cui presenza come personaggio nell'opera bergmaniana si espande tra opere di generi e codici diversi: l'autobiografia *Laterna Magica*;⁸ la trilogia di romanzi biografici;⁹ il cinema, con il cortometraggio *Karins ansikte* (Bergman 1986; Il volto di Karin).¹⁰ Sullo stesso personaggio

il tempo non esista, non esista proprio, non sia mai esistito. Dalla prospettiva di Dio è tutto e la totalità un enorme adesso»).

⁶ L'estetica postmoderna riproduce la rottura del filo narrativo nella spazzatura delle immagini e della consequenzialità dei soggetti rappresentati; la *condizione* postmoderna attiene naturalmente alla definizione ontologica irrimediabilmente compromessa delle identità tardonovecentesche (D. Harvey, *The Conditions of Postmodernity. An enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990). Con *decostruzione* faccio riferimento al modello teorico di Jacques Derrida: «Riconoscere tale necessità di rovesciamento significa riconoscere che, in un'opposizione filosofica classica, non c'imbattiamo mai nella coesistenza pacifica di un *vis-à-vis*, bensì in una gerarchia violenta. Uno dei due termini comanda l'altro (assiologicamente, logicamente, ecc.) e sta più in alto di lui. Decostruire l'opposizione equivale allora, anzitutto, a rovesciare in un determinato momento la gerarchia», J. Derrida, *Posizioni*, tr. it. M. Chiappini, G. Sertoli, Verona, Bertani, 1975, p. 76).

⁷ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, London; Chicago, Chicago University press, p. 43.

⁸ I. Bergman, *Laterna Magica*, Stockholm, Norstedts, 2018 [1987]. Apple Books; *Laterna magica*, tr. it. F. Ferrari, Milano, Garzanti.

⁹ I. Bergman, *Den goda viljan*, Stockholm, Norstedts, 1991; *Con le migliori intenzioni*, tr. it. C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 1994. L'opera racconta l'avvicinamento e l'innamoramento di Erik Bergman e Karin Åkerblom, genitori dell'autore. I. Bergman, *Söndagsbarn*, Stockholm, Norstedts, 1991; *Nati di domenica*, tr. it. C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 1993. Il volume si concentra sul rapporto tra Erik e suo figlio, detto Putte. I. Bergman, *Enskilda samtal*, Stockholm, Norstedts, 1996; *Conversazioni private*, tr. it. L. Cangemi. Milano, Garzanti, 1996. Qui l'autore narra, attraverso cinque conversazioni, la crisi matrimoniale di Erik e Karin.

¹⁰ La datazione di *Karins ansikte* presenta delle difficoltà; il film venne prodotto nel 1983 (come appare in sovrascritta nello stesso cortometraggio), fu proiettato sporadicamente a festival cinematografici e poi presentato a quello di Cannes nel 1985; fu trasmesso dalla televisione nazionale svedese SVT2 il 29 settembre 1986 (B. Steene, *Ingmar Bergman: a reference guide*,

si torna anche in *Arbetsboken*, ove varianti ed emendamenti proiettano più luce sul soggetto e includono nel processo di narrativizzazione anche porzioni di diari privati.¹¹ Se la tendenza più frequente della critica ha limitato queste opere ad una classificazione solamente autobiografica e concentrata sul soggetto-Ingmar, un'ulteriore analisi mostra come invece assai rilevante sia la figura di Karin, il cui ricordo apre e chiude *Laterna Magica* e ha una grande importanza nella trilogia romanzesca. Tra Karin e Ingmar si innestano trame narrative e connessioni complesse, che costruiscono assieme un'autobiografia a più voci: di Ingmar e di Karin, oppure di Karin attraverso Ingmar, una materia che non fa distinzione tra i confini dei soggetti e li comprende entrambi in un orizzonte molteplice.

Metodologia di analisi è la genetica critica. Tale impostazione ricostruisce l'opera attraverso l'interpretazione dei suoi avantesti, in cui ripensamenti, spostamenti e riflessioni dell'autrice o autore mostrano le mutazioni dello scritto nelle sue diverse fasi di evoluzione. Da questa prospettiva, non solo l'opera compiuta si fa portatrice degli obiettivi artistici dell'autore, ma anche i processi progressivi di rielaborazione indicano valori e spunti utili all'analisi critica.¹² Questo articolo si propone di impiegare questa metodologia nel confronto tra avantesti (*Arbetsboken*, i diari di Karin) e le opere di Bergman: da qui emergerà una certa distanza tra esperienza biografica e racconto, autobiografia e narrazione. Questo scostamento appare altresì produttivo: se

p. 825). Il film è costituito da ingrandimenti e sequenze di fotografie della vita familiare dei Bergman: «Eftersom jag vid fars död stal samtliga familjens fotoalbum, hade jag tillgång till ett ansenligt material» (Bergman, *Laterna Magica*, cap. 26, Apple Books; «alla morte di papà avevo rubato tutti gli album di fotografie della famiglia, avevo così a disposizione un materiale considerevole», Bergman, *Laterna magica*, p. 257).

¹¹ I diari di Karin sono in realtà due raccolte diverse, collazionate da Birgit Linton-Malmfors in un'edizione in volume unico: *30 mindre dagböcker* (trenta diari brevi), scritto tra il 1936 e il '66, nel quale si ricostruiva la cronaca quotidiana familiare e personale e *Min bok* (Il mio libro), volume compilato segretamente tra il 1910 e il 1961 e che fu ritrovato solo dopo la morte della donna e con la seguente dedica «till Margareta efter min död, eller att brännas» (B. Linton-Malmfors, *Karins liv: Karin Bergman i dagböcker och brev 1907-1966*, Stockholm, Carlsson, 2003, 13; «A Margareta dopo la mia morte, oppure, da bruciare»). Margareta era la terzogenita della coppia Erik-Karin.

¹² Si veda a proposito l'ottimo contributo di Paola Italia («La mano (e la mente) dell'autore. Storia e prospettive della Filologia d'autore», in *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, n. 29, 2023, pp. 324-350); pur lavorando su ambiti letterari diversi, Italia cita l'esempio del *Canzoniere* petrarchesco e degli scartafacci, «non illorum dignitati, sed meo labori consulens» (p. 29). Si veda anche W. Kinderman, «Introduction: Genetic Criticism and the Creative Process», in *Genetic Criticism and the Creative Process*, W. Kinderman, J. E. Jones, eds., Rochester, Rochester University Press, pp. 1-18.

Bergman nel suo cinema implica «una dimensione fortemente soggettiva, autobiografica, in una sorta di commistione tra arte e vita che ha i suoi precedenti nella grande tradizione del decadentismo europeo»,¹³ tuttavia egli non si pone come obiettivo l'autobiografia stessa, ma, attraverso di essa, di dedurre la complessità della soggettività. L'identità che in questo modo l'autore riproduce si compone in un processo rizomatico di connessione, eterogeneità e molteplicità.¹⁴ L'immagine cinematografica, definita da un forte valore polisemico, amplifica e valorizza tali implicazioni dell'io: «Il Sé si dà insieme come *rappresentazione*, come *atto di memoria* (performance mediale) e come *identità* dai molteplici significati e forme».¹⁵ In questa polisemia si concretizza il senso dell'opera ultima dell'autore.

2. Fallacia dell'autobiografia bergmaniana

Numerose appaiono le aporie tra narrazione bergmaniana e referenza reale. L'incipit di *Laterna Magica* ne offre un primo esempio:

Då jag föddes i juli 1918 hade mor spanska sjukan, jag var i dåligt skick och nöddöptes på sjukhuset. En dag fick familjen besök av den gamla husdoktorn som tittade på mig och sa: Den där håller ju på att dö av undernäring. Mormor tog mig då till sommarhuset i Dalarna. Under tågresan som på den tiden varade en dag, matade hon mig med sockerkaka uppblött i vatten. När vi kom fram var jag nästan död. Mormor hittade likväl en amma – en snäll, ljushårig flicka från en angränsande by, jag tilltog visserligen men kräktes och hade ständigt ont i magen.¹⁶

¹³ A. Costa, «Il cinema di Ingmar Bergman. Il volto, la scena, la parola», in *Ingmar Bergman*, A. Costa, a cura di, Venezia, Marsilio, 2015, Apple Books. Il riferimento all'autobiografia come elemento determinante dell'opera di Bergman per la critica italiana è anche in S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Milano, Il Castoro, 1995.

¹⁴ *Rizoma* è naturalmente un concetto chiave in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. G. Passerone. Napoli; Salerno, Orthotes, 2017. *Rizoma* è metafora di incessante mutamento e trasformazione, condizione umana e naturale protesa a una ininterrotta ridefinizione di codici e funzioni: «But the essential quality of the rhizome is its 'flatness': it can never be overcoded in a dimension supplementary to its own. Its constitutive bodies or packets of particles-signs can move in novel ways from point A to point B without going through any hierarchical steps or imposed barriers» (M. Bonta, J. Protevi, *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 136).

¹⁵ A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano; Udine, Mimesis, cap. 4, Apple Books.

¹⁶ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books («Quando nacqui, nel luglio del 1918, la mamma aveva la spagnola, io ero in cattive condizioni e fui battezzato d'urgenza in ospedale.

La ricostruzione attiene al tono del melodramma, con una minaccia di morte prematura e il viaggio eroico verso la salvezza in Dalarna.¹⁷ I diari di Karin ed Erik, tuttavia, riportano un'atmosfera assai diversa. Quest'ultimo ricorda la nascita di Ingmar con un tono assai più lieve:

Tidigt på söndagsmorgonen d. 14 juli föddes Ingmar. Det var en strålande vacker dag, en nordisk högsommardag. Ingmar är alltså ett söndagsbarn. Jag minns att när Mor kommit tillbaka från förlossningsrummet och allt var över och Ingmar låg där tvättad och fin i sin lilla säng bredvid Mor så knäppte vi våra händer och läste psalmen 341...Ingmar döptes i Dufnäs den 19. Aug.¹⁸

Erik Bergman non accenna a nessuna malattia, né il viaggio verso Duvnäs, nella contea di Dalarna, è tormentato da un rischio fatale. Lo stesso vale per Karin, come appuntato in *Min bok*: «Efter Igmars dop hade jag ett par veckors ledighet, skönt nog, då jag tillbragt hela sommar, som var ovanligt het, i Stockholm».¹⁹ La spagnola viene menzionata da Karin più tardi; i membri della famiglia risulteranno contagiati in autunno: l'incipit di *Laterna Magica* è romanzesco.

Nel racconto di Ingmar, Karin appare come il personaggio di un dramma, conchiusa nei ruoli angusti della vita familiare. In una sequenza di *Karins ansikte*, l'obiettivo mostra la medaglia di riconoscimento *Illis quorum meruere labores* assegnata alla Åkerblom per il lavoro svolto in parrocchia.²⁰ Eppure,

Un giorno venne a farci visita il vecchio medico di famiglia, mi guardò e disse: questo sta morendo di denutrizione. Allora la nonna mi portò alla casa di campagna, in Dalecarlia. Durante il viaggio in treno, che a quel tempo durava un giorno, mi sfamò con del pan di Spagna bagnato nell'acqua. Arrivammo che ero quasi morto. Ma la nonna trovò una balia – una ragazza bionda e gentile di un villaggio vicino – e io aumentai di peso, pur continuando a vomitare e avere mal di pancia», Bergman, *Lanterna magica*, p. 7).

¹⁷ Dalecarlia è dizione più arcaica della contea di Dalarna, nella Svezia Centrale.

¹⁸ B. Linton-Malmfors, *Karins liv*, p. 64; «La mattina presto di domenica 14 luglio nacque Ingmar. Era una magnifica giornata di sole, un giorno di piena estate tipico del Nord. Ingmar è d'altra parte nato di domenica. Ricordo che quando la Mamma tornò dalla sala parto e tutto era finito, Ingmar era lì, lavato e nel suo lettino accanto a Mamma, noi giungemmo allora le mani e leggemo il Salmo 341. [...] Ingmar fu battezzato a Duvnäs il 19 agosto».

¹⁹ B. Linton-Malmfors, *Karins liv*, p. 65; «dopo il battesimo di Ingmar ebbi un paio di settimane di libertà, una cosa abbastanza bella poiché avevo passato l'intera estate – che era stata insolitamente calda – a Stoccolma».

²⁰ Il titolo allude ad un verso properziano, «praeda sia haec illis, quorum meruere labores», (Properzio, *Elegie in Poesia d'amore a Roma, tra Repubblica e Principato*, Milano, Mondadori, 2007, p. 288; «il profitto sia per quelli le cui azioni ebbero merito»).

il suo merito è negato: nell'immagine appena successiva in sovrascritto compare «Nu försvinner Karin alltmer i familjebildernas kollektiv», che ritorna quasi identica in *Laterna Magica*, «Jag bläddrar vidare. Mor försvinner alltmer i familjefotografiernas myllrande kollektiv».²¹ L'immagine di Karin è una *rifrazione* di un Sé «sfaccettato e polisemico», personaggio contemporaneamente cinematografico e letterario in cui la dimensione pubblica, man mano più sfuggente nella memoria fotografica di famiglia, si compenetra con la profonda irrequietezza esistenziale.²²

Laterna Magica e gli altri romanzi biografici non si pongono l'obiettivo di ricostruire una cronaca autentica, ma, più probabilmente, tentano uno scardinamento del piano logico del racconto, confondono memoria, letteratura, menzogna e realtà in una dimensione multitemporale che incrocia presente e passato. La *risrittura della memoria*, come nella riflessione di Alice Cati, traspone il ricordo in una posizione intermedia tra storia e narrazione: tale transizione tra realtà e rappresentazione interessa per esempio Anna e Tomas, i due protagonisti di *Enskilda samtal*, modellati su personaggi e fatti reali. In *Arbetsboken* Bergman immagina per loro un incontro segreto a Molde, in Norvegia: «Berätta länge, långsamt och omständligt, tråkigt och detaljerat inträngande, påträngande om den här resan till Molde. Eftersom den aldrig kom till stånd i verkligheten bör jag ha vissa möjligheter och behöver inte känna mig hindrad».²³

²¹ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 26, Apple Books («Continuo a sfogliare. La mamma sparisce via via nella brulicante collettività delle foto di famiglia», Bergman, *Laterna magica*, p. 258).

²² A. Cati, *Immagini della memoria*, cap. 4, Apple Books. Karin alternerà per tutta la sua vita intense sessioni di impegni sociali presso la parrocchia a periodi di riposo lontani dalla famiglia per ricostruire energie nervose esaurite per la continua esposizione alla comunità, come si deduce anche da un passo di *Laterna Magica*: «En prästfamilj lever som på en bricka, oskyddad för insyn. Huset måste alltid stå öppet. Församlingens kritik och kommentar är konstant» (Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books; «La famiglia di un prete vive come su in vassoio, senza alcuna protezione dagli sguardi estranei. La casa deve essere sempre aperta. La critica e i commenti della parrocchia sono costanti». I. Bergman, *Laterna magica*, p. 14).

²³ I. Bergman, *Arbetsbok nr. 44*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman 1985-1997, 31.7.92 («Racconta lungamente, lentamente e in modo complesso, dettagliato e noiosamente penetrante, insistendo su quel viaggio a Molde. Poiché non si è mai compiuto in realtà, dovrei avere qualche possibilità e evitare di sentirmi ostacolato»). Nel romanzo si racconta di Anna (una trasposizione di Karin; nel romanzo precedente della serie, *Söndagsbarn*, tuttavia chiamata Karin) e Tomas, un giovane sacerdote, che, nella finzione, la donna incontra durante un soggiorno in Dalarna e con cui avvia una relazione adulterina. Il romanzo insiste sull'attesa e preparazione dell'incontro dei due amanti in Norvegia. Nella realtà biografica, come

Non un'autobiografia, non una biografia che recepisce fatti e avvenimenti e li dispone secondo un *logos* unitario, ma un racconto altro. Quando poi gli amanti Anna e Tomas finalmente si incontrano, Bergman prende ispirazione per la scena da un altro autore: «De sitter mitt emot varandra och de talar mycket litet eller inte alls. Egentligen skulle jag kunna stjäla scenen mellan de älskande i Gombrowicz *De besatta* rakt av men det är kanske att ta i». ²⁴ Siamo in un territorio completamente finzionale, dunque, che tuttavia ubbidisce perfettamente alle norme del genere autobiografico (nel caso di *Laterna Magica*) o biografico (per la trilogia). Ne *Il patto autobiografico* Philippe Lejeune indica infatti come postulati fondamentali la forma del linguaggio (la prosa), il soggetto trattato (la vita individuale), la situazione dell'autore (identità con il narratore), la posizione del narratore (identità tra questi e il personaggio principale; visione retrospettiva del racconto). ²⁵ *Laterna Magica* soddisfa tutti i requisiti; la trilogia *Den goda viljan*, *Söndagsbarn* e *Enskilda samtal* viene meno al quarto postulato e può essere classificata come biografia rivolta al modello, in cui il narratore è diverso dal personaggio principale, ma è omodiegetico. ²⁶ Eppure, proprio il patto che l'autore/narratore stringe con il lettore è fallace: il racconto non corrisponde alla verità, né se il personaggio principale è Ingmar (che non ha rischiato di morire di denutrizione), né se lo è Karin (che non è mai stata a Molde). L'identità non è sussunta alla linearità normativa del patto autobiografico e la sua disposizione narrativa ambisce ad altri obiettivi: «[det] försöker gestalta avstegen från tillvarons logik eller psykologisk tid i stället för kronologisk». ²⁷ Bergman usa sempre la prosa –

apprendiamo da *Min bok*, Karin ebbe una lunga relazione con un giovane prete di nome Thomas, avviata nel 1925 e continuata per alcuni anni. Nel 1931 Karin venne sottoposta ad un importante intervento chirurgico e passò un lungo periodo di convalescenza lontana dal resto della famiglia, ancora in Dalarna. Durante l'estate di quell'anno, incontrò Thomas e rimasero assieme per circa tre settimane. Dopo l'estate si incontrarono solo sporadicamente; Thomas si sposò con un'altra donna nel 1933. Le confusioni onomastiche tra Anna/Karin e Thomas/Tomas non appaiono come gratuite: tale mutevolezza è invece un ulteriore sabotaggio della realtà.

²⁴ I. Bergman, *Arbetsbok nr. 44*, 22.6.92 («Siedono uno di fronte all'altra e parlano pochissimo o non parlano proprio. In verità potrei direttamente rubare la scena degli amanti da *Gli indemoniati* di Gombrowicz, ma forse occorre darsi da fare»).

²⁵ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, tr. it. F. Santini, 1986, p. 12.

²⁶ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, p. 17.

²⁷ C. Storskog, «“Skriva jag och mena det, går det?”. Om självbiografisk dikt i Norden», *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave*, M. Ciaravolo, S. Culeddu, A. Meregalli, C. Storskog, a cura di, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 331-342, p. 334;

requisito che Lejeune ritiene necessario per il resoconto autobiografico –, eppure la sua narrazione attiene più alla lirica: *Laterna Magica* non ha nessun ordine cronologico, il lettore va avanti e indietro nel tempo e i singoli capitoli possono essere letti anche singolarmente, isolati come il verso nello spazio bianco, in quanto non tendono a nessuna linearità o propedeuticità.

Allo stesso modo *Enskilda samtal* opera per una cronologia tutta psicologica e si svolge in brevi conversazioni tra due personaggi che aboliscono le coordinate temporali e vivono in un presente assoluto. In entrambi i casi, il testo bergmaniano rinuncia ad un *logos* unificante, che, al contrario, Dan Zahavi intuisce essere il cardine fondamentale del racconto autobiografico: «Det er et spørgsmål om at organisere mine oplevelser og handlinger på en måde, som implicerer en forståelse af mig selv som protagonist».²⁸ Attraverso la disposizione degli eventi della vita lungo un asse cronologico, il narratore ricostruisce un senso retrospettivo altrimenti latente. Bergman nega questa ricostruzione di senso: soggetto memorante e narrato, ancorché collocati nella stessa persona, sono separati e il legame di ipseità tra loro sciolto. Il narratore falsifica e inventa il passato, Bergman *decostruisce* anziché ricostruire il filo del racconto e abbandona ogni referente realistico. In *Enskilda samtal* i personaggi non interagiscono su un piano concreto con il loro organico *Umwelt*, ma si muovono nello spazio finzionale delle loro possibili connessioni psicologiche: Anna, che è una riscrittura letteraria di Karin Åkerblom, è altra da Karin Åkerblom.²⁹ Io del testo e io vissuto sono poli irriducibili di alterità.

Tale disconnessione tra io narrato e vissuto – sostiene Eric Benoît – è la condizione propria dell'identità lirica: «si relativizza l'opposizione binaria tra il soggetto empirico referenziale e soggetto lirico finzionale e si propone un modello dinamico che rende possibile tutta una gamma di posizioni inter-

«tenta di rappresentare le deviazioni dalla logica dell'esistenza, oppure il tempo psicologico invece che cronologico».

²⁸ D. Zahavi, «Subjektivitet og narrativitet», *K&K*, 101, 1996, pp. 74-94, p.76, («È un tentativo di organizzazione delle mie esperienze e delle mie vicende in un modo che implica una comprensione di me stesso come protagonista»).

²⁹ Il concetto di *Umwelt* fu introdotto da Jakob von Uexküll per l'ambito della biologia per definire il concetto di mondo-ambiente in cui l'animale si muove (J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani*, M. Mazzeo, a cura di, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 39). Qui il concetto è impiegato nella significazione attribuita da Martin Heidegger, il quale contrapponeva il limitato ambiente dell'animale (definito «povero di mondo», M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, tr. it C. Angelino, Genova, Il melangolo, 2012, p. 230) al mondo ricco dell'uomo, «costantemente ampliabile dal punto di vista dell'estensione», M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, p. 251.

medie tra questi due poli». ³⁰ Perduto in queste tappe intermedie tra realtà e finzione, l'io diviene "inafferrabile" (*moi-insaisissable*): «La forma discontinua della raccolta poetica sembra particolarmente appropriata per spiegare la disgregazione della soggettività moderna nella frammentazione del mondo dovuto alle conflagrazioni storiche del XX secolo»; ³¹ ma se il mondo è frammentato nelle schegge puntute della modernità, la disgregazione della soggettività permane in tutta la fenomenologia del mondo sensibile e non si limita al solo soggetto lirico. Questo stato di frammentazione è per Bergman superabile solo attraverso il superamento del racconto cronologico e realistico: la falsificazione. Da qui consegue una contrazione ontologica dell'essere, di cui permangono solo narrazioni contraddittorie e insolute: «L'uomo è una essere di narrazioni auto-costruite e adattate costantemente le une alle altre»; « "Io" non esiste più ». ³² L'io si è smarrito nell'impossibile ricostruzione di un'identità; si potrà forse recuperare altrimenti, sembra poter dire Ingmar Bergman, falsificando il proprio racconto autobiografico e manipolando le tracce biografiche in una produttiva ri-generazione dei significati, legando in questo modo vero e falso in un nuovo immaginifico quadro, per questo più autentico. Nella manomissione della storia e nel recupero di un potere creativo della letteratura Bergman vede ancora una possibilità dell'umanesimo: non solo la biografia è *falsa*, ma la vita stessa di Karin non è *vera*, sfugge alle categorizzazioni: nell'interpretazione di essa, si attiva la ricerca di senso. Solo la fabulazione e la moltiplicazione dei fili narrativi e delle opzioni esistenziali costruiscono autenticità, *creano* dal vuoto forme di sopravvivenza per l'animo umano. In questa contaminazione di verità e finzione, di "duplicità irrisolvibile", Ingmar e Karin indossano maschere e imbastiscono finzioni, in cui l'io si sdoppia in ruoli/personaggi multipli: il racconto nella forma autobiografica confonde i codici, si contamina irrimediabilmente di menzogna, si duplica in una poli-

³⁰ É. Benoît, «Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie, entre prose et poésie)», *L'irressemblance. Poésie et autobiographie*, M. Braud, V. Hugotte, eds., *Modernités*, 24, 2007, pp. 21-36, p. 24 («[on relativise] l'opposition binaire entre sujet empirique référentiel et sujet lyrique fictif, et [on propose] un modèle dynamique faisant jouer toute une gamme d'intermédiaires possibles entre ces deux pôles»).

³¹ É. Benoît, «Dans les fragments d'un miroir en éclats», p. 28 («La forme discontinue du recueil poétique semble particulièrement appropriée pour dire l'éclatement de la subjectivité moderne dans le morcellement du monde dû aux conflagrations historiques du XXe siècle»).

³² F. de Smet, *Lost Ego. La tragédie du "je suis"*, Paris, PUF, 2017, cap. 1, Apple Books («l'homme est un être de récits autoconstruits et ajustés continuellement les uns aux autres»: «"Je" n'existe pas»).

semia che attiva percorsi trasformativi come il *rizoma* di Deleuze-Guattari.³³ Attraverso questa linea di fuga, lungo il crinale di una decisiva indefinitezza si schiude ancora uno spazio per l'essere. Ogni altro tentativo ancorato alla stringente logicità si frange invece nella finitezza di ogni cosa.

3. Decostruzione e condizione di postmodernità tra letteratura e cinema

L'ultima fase della produzione cinematografica di Bergman appare stilisticamente molto controllata e regolare, lontana dallo sperimentalismo simbolico di *Persona* (Bergman 1966; *Persona*, Bergman 1966).³⁴ L'apparente abbandono di un'estetica postmoderna, tuttavia, non coincide con la remissione di una idea di *condizione* postmoderna: la realtà, infatti, non si pone davanti all'artista nella sua integrità, ma solo in infinitesime e soggettive porzioni.³⁵

Unire le individualità in una molteplicità di prospettive appare a Bergman un possibile rimedio a questa condizione: sovrapposizioni, proliferazioni, la *menzogna vitale* e ibridismi tra codici e generi producono opzioni vitali da perseguire. Per primo il volto di Karin apre *Laterna Magica*; il narratore autobiografico lo osserva subito dopo l'incipit della sua (di lei, di lui?) autobiografia:

Jag lutar mig över fotografier från barndomen och studerar min mors ansikte genom förstöringsglasat, försöker tränga ner genom multnade känslor. Jo,

³³ J. H. Haarder, «Ingen fiktion. Bara reduktion: Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millennieskiftet» *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 4, 2007, pp. 77-92, p. 83.

³⁴ Le prime produzioni di Bergman, negli anni '50, hanno una collocazione modernista e in linea con la "generazione degli anni Quaranta", ovvero il gruppo di poeti che, a partire dal decennio precedente e dalle colonne della rivista *40-tal* (Anni Quaranta) aveva rinnovato il linguaggio poetico e inaugurato una visione basata su *känslorealismen* (realismo emotivo): qui la realtà disarmonica è trasposta, nella forma lirica, in una rottura della forma tradizionale. A quella aderisce in una prima fase anche Bergman, con i suoi primi tentativi drammatici (si veda su questo J. Holmberg, *Författaren Ingmar Bergman*, Stockholm, Norstedts, 2018, cap. 2; M. Koskinen, *I begynnelsen var ordet. Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 2002, cap. 1). In questa fase, l'io rispecchia le tensioni e le disarticolazioni del mondo, ma è ancora capace di riassumerne i significati in un ordine razionale. Più avanti nella sua carriera, Bergman giungerà a esprimere una minore fiducia nella prospettiva centrale di un *logos* unificante: i frammenti dell'esperienza umana tendono a rifiutare una composizione gerarchica e acquisiscono una disposizione anti-ordinamentale.

³⁵ Esempio è *Aus dem Leben der Marionetten* (Bergman 1980; *Un mondo di marionette*, Bergman 1981), ove le scissioni psicotiche del protagonista Peter rimandano ad un definitivo allontanamento del soggetto dal mondo inteso come totalità.

jag älskade henne och hon är mycket tilldragande där på bilden: det tjocka mittbenade håret över den låga breda pannan, den mjuka ansiktsovalen, den vänligt sinnliga munnen, den varma oförställda blicken under mörka, välformade ögonbryn, de små, starka händerna.³⁶

Il narratore osserva le foto per rileggere il passato, darne senso, fare della memoria racconto. Alla fine dell'autobiografia/romanzo, lo scrittore concretizza l'immagine di Karin: Ingmar torna nella grande casa di Storgatan 7, a Stoccolma, dove la famiglia aveva vissuto. Lì, vent'anni dopo la morte di lei, Ingmar la vede:

Mor sitter vid skrivbordet med glasögonen på näsan, det ännu inte vita håret är i lätt oordning, hon sitter böjd över sin dagbok och skriver med en smal reservoarpenne...Hon vänder hastigt på huvudet och får syn på mig (jag har längtat så häftigt efter det här ögonblicket, ända sen mor dog har jag längtat efter det här ögonblicket). Hon ler lite formellt och slår genast igen boken, tar av glasögonen.³⁷

Ingmar e Karin si rivedono e si confrontano, in una *conversazione privata* in bilico tra condizioni temporali e ontologiche opache.

Poco più avanti, la transcodificazione tra romanzo, cinema e autobiografia muove un altro passo: nelle pagine conclusive di *Laterna Magica*, Bergman racconta la produzione di *Karins ansikte*. Riassume il film, sottolinea le istantanee più cariche di pathos, suggerisce l'unica in cui Karin ride: il romanzo è su una strada ibrida tra biografia, cinema e autobiografia. In *Laterna Magica* il racconto della vita di Karin è lineare, diretto, procede dalla giovane età della protagonista fino alla foto della maturità, scattata nel 1966, poco prima della morte. Una mano apre un album di ricordi nella prima sequenza di *Karins ansikte*: il regista si china sulla fotografia, accede allo scrigno dei ricordi e

³⁶ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books («Mi chino sulle fotografie dell'infanzia e studio il volto di mia madre con una lente di ingrandimento, cerco di penetrare sentimenti ormai decomposti. Sì, la amavo e lei è molto attraente nella foto: i folti capelli neri con la scriminatura in mezzo ricadono sulla fronte larga e bassa, il dolce ovale del viso, la bocca amabilmente sensuale, lo sguardo caldo e schietto sotto le scure sopracciglia ben modellate, le mani piccole, forti», Bergman, *Lanterna magica*, p. 8).

³⁷ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 26, Apple Books («Mamma è seduta alla scrivania con gli occhiali sul naso, i capelli non ancora bianchi sono un po' in disordine, è china sul suo diario e scrive con una sottile penna stilografica...Volto in fretta la testa e mi vede (ho aspettato tanto questo momento, da quando la mamma è morta ho aspettato questo momento). Ha un sorriso un po' formale e richiude subito il libro, togliendosi gli occhiali», Bergman, *Laterna Magica*, p. 253).

dichiara la posizione dell'osservatore, prende le distanze da una messinscena documentaristica e dispone il film nel campo della *finzione*: la biografia di Karin è opera di un narratore che compone la sua vita attraverso delle foto che celebrano momenti intimi, eventi quotidiani e punti di svolta della sua vita. L'immagine del giorno del fidanzamento di Karin e Erik diviene *mise en abyme* di tutto il matrimonio: «Två ensamheter utan gemensam gräns».³⁸

La cronologia è solo parzialmente rispettata: la prima foto del cortometraggio è l'ultima della vita della protagonista, torna più volte e conclude la sequenza; il narratore modifica la cronologia degli avvenimenti e ne manipola le coordinate, avanzando e arretrando. Nessun ordine è possibile, nessun *logos* ricostruibile, come scrive in *Arbetsboken*: «Gud, vad detta är tumultuariskt och oklart, nästan obegripligt. En enda grå massa».³⁹ Fabula e intreccio si dissociano, il tempo della storia si muove avanti o indietro, la linea del racconto non procede su un rassicurante percorso rettilineo, ma si contorce in una indefinitezza che assomiglia ai movimenti delle sequenze iniziali di *Persona* e apre a spazi di interpretazione nuovi.

In *Enskilda Samtal* le linee tra i codici della biografia, dell'autobiografia e del cinema sono egualmente convolute: il testo si presenta come un romanzo in cui prevale la dimensione drammatica delle conversazioni intime tra due personaggi, una sorta di sceneggiatura cinematografica arricchita da un gusto letterario per la descrizione, l'accumulazione degli oggetti, le sfumature di colore.⁴⁰ Bergman combina consapevolmente finzione e realtà, utilizzando materiali autentici. In *Min bok* Karin aveva infatti riportato una lettera inviata a Thomas nel settembre del 1925. Nello scritto Karin riferiva delle impressioni dopo che suo marito Erik era venuto a conoscenza della relazione: «Gång på gång under dessa veckor har jag också frågat mig i hvilken mån Eriks ord

³⁸ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books («due solitudini che non confinano l'una con l'altra», Bergman, *Lanterna magica*, p. 257).

³⁹ I. Bergman, *Arbetsbok nr. 38*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1986, 25.5 («Dio, com'è tumultuoso e opaco tutto questo, quasi incomprensibile. Un'unica massa grigia»).

⁴⁰ Si veda in merito anche il giudizio di Jan Holmberg: «Hans manus går alltid att läsa som berättelser, han skrev dem som noveller utan indelning i scener. Han målade upp stämningar och beskrev saker som inte går att bilda, till exempel lukter» (J. Holmberg, *Författaren Ingmar Bergman*, p. 105; «Le sue sceneggiature si possono sempre leggere come dei racconti, le scriveva come romanzi, senza la divisione in scene. Dava colore alle atmosfere e descriveva cose che non potevano essere trasformate in immagini, come per esempio gli odori»).

om “religiös erotik” varit sanna om vårt förhållande»;⁴¹ in *Enskilda Samtal* il confronto tra Henrik e Anna riprende la stessa locuzione:

- Så ni överbjöd varandra.
- Vad menar du?
- I religiös erotik. Vilket smackande.⁴²

Non si tratta di una confusione tra i codici casuale, ma di una precisa strategia artistica: «inga förpliktelser, ingen gräns, inget löfte eller uppdrag. Roligt egentligen. Nyttigt absolut».⁴³ Bergman persegue l’obiettivo di una propria zona autonoma, al di fuori dei confini, di una artistica e umanistica *gränslöshet*, «illimitatezza», come unica prospettiva creativa e vitale da contrapporre alla richiesta di un *logos* che sussume ogni cosa alla ragione. Qualunque tentativo di costruzione razionale e limitato ai perimetri della angosce dei singoli fallisce alla luce della contraddizioni e della opacità dell’io, nascosto dietro i suoi travestimenti: «Fick vi masker i stället för ansikte, fick vi hysteri i stället för känslor, fick vi skam och skuld i stället för ömhet och förlåtelse?».⁴⁴ In *Karins ansikte*, al contrario, il volto è metafora stessa di interpretazione ininterrotta, come afferma Deleuze: «il volto è quella lastra nervosa porta-organismi che ha sacrificato l’essenziale della propria mobilità globale, e che raccoglie o esprime apertamente ogni sorta di micro-movimenti locali che il resto del corpo in genere tiene nascosta».⁴⁵

Questa illimitatezza è ancora visibile in *Arbetsboken*: mentre costruisce il personaggio di Anna, alter-ego di Karin, Ingmar Bergman appunta:

Ur Annas dagbok: Hjälp mig bort från mig själv. Befria mig från detta jag som vill tänka, vill leva, vill älska efter min egen vilja. Utplåna, bränn, tillintetgör

⁴¹ B. Linton-Malmfors, *Karins liv*, p. 98 («Un po’ per volta, durante queste settimane, mi sono chiesta in che misura le parole di Erik sull’ “erotismo religioso” per la nostra relazione siano vere»).

⁴² I. Bergman, *Enskilda samtal*, p. 70 («E così facevate a gara» / «Cosa vuoi dire?» / «Quanto a erotismo religioso. Disgustoso», Bergman, *Conversazioni private*, p. 65).

⁴³ I. Bergman, *Arbetsbok n. 44.*, 6.7.92; «Nessun obbligo, nessun confine, nessuna promessa o missione. Divertente, per la verità. Utile, assolutamente»).

⁴⁴ I. Bergman, *Laterna Magica*, p. 364 («Abbiamo ricevuto delle maschere, invece di volti, isterismo invece di sentimenti, vergogna e colpa invece di dolcezza e indulgenza?», Bergman, *Laterna magica*, p. 255).

⁴⁵ G. Deleuze, *L’immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016 [1984], cap. VI, 1, Apple Books.

mitt jag. Ty eljest ska min lott endast bli den att förstöra andras liv och göra andra olyckliga.⁴⁶

Non è il *diario di Anna*, ma parole di *Min bok* di Karin, che Ingmar rilegge, interpreta e ricodifica come letteratura.⁴⁷ Solo la finzione è forma affidabile di analisi dell'esistente, perché creatrice di nuova realtà e ulteriori opzioni: «Jag tror att jag kom lindrigast undan genom att jag utbildade mig till lögnare. Jag skapade en yttre person som hade mycket litet med mitt verkliga jag att göra».⁴⁸ In questa *menzogna vitale* compare una possibile esperienza autentica. Creare, inventare, disporre nuovo filo per la trama della narrazione, ricominciare, schiudere ad un orizzonte infinito altrimenti irraggiungibile.

In uno spazio altro e tra finzione e realtà si iscrive allora il tentativo bergmaniano. Il ricordo si attualizza in un processo di riproduzione che ne attiva costantemente i significati e li pone nel presente: «memory itself is nothing».⁴⁹ Solo il soggetto fabulante è in grado di ricostruire nuove realtà a partire da una traccia remota; allo stesso modo il regista ricostruisce una biografia osservando le fotografie di un'esistenza il cui *logos* è irrecuperabile. Una mano apre il volume dei ricordi e l'occhio della macchina da presa scruta le fotografie come nell'incipit di *Karins ansikte*: allora la vita di Karin Åkerblom diviene segno. L'essere resta opaco e incomprensibile alla coscienza indagatrice, sospesa nella propria soggettività; tale condizione, tuttavia, non si dà come irriformabile, ma da essa si genera una prospettiva di più autentica comprensione: nella proliferazione della molteplicità, nella volontaria confusione delle linee del tempo, l'essere rifiorisce e trova sostanza di sé nella narrazione, nell'affabulazione, nel racconto. Solo nella sua finzione ogni cosa diviene infine vera.

Qui insiste una possibilità di sradicamento produttivo che ricorda le conclusioni di Deleuze e Guattari in *Mille Piani*: nella «molteplicità» che «non ha né soggetto, né oggetto, ma soltanto determinazioni, grandezze, dimensioni» e che traccia

⁴⁶ I. Bergman, *Arbetsbok n. 44*, 21.7.92 («Dal diario di Anna: Aiutami ad allontanarmi da me stessa. Liberami da quello che io voglio pensare, da quello voglio vivere, da quello che voglio amare seguendo il mio stesso desiderio. Cancella, brucia, annienta il mio io. Perché altrimenti il mio destino sarà solamente quello di rovinare le vite degli altri e renderli infelici»).

⁴⁷ B. Linton-Malmfors, *Karins liv*, p. 102.

⁴⁸ I. Bergman, *Laterna Magica*, cap. 1, Apple Books («credo di essere quello che se l'è cavata più a buon mercato educando me stesso alla menzogna. Foggiai una personalità esteriore che aveva ben poco a che fare con il mio vero io», Bergman, *Lanterna magica*, p. 14).

⁴⁹ B.J. Mendel, «Full of Life Now», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, J. Olney, ed, Princeton, Princeton University Press, pp. 49-72, p. 51.

percorsi come fibre nervose per mezzo di cui finalmente il soggetto trova una linea di fuga.⁵⁰ Al tempo che detta un *logos* insostenibile nell'epoca della fluidità delle cose e delle identità, si sostituisce una trasduzione di stati intensivi, come riporta in altre parole Bergman in *Arbetsboken*: «Jag tror att det gäller att lösa upp varje form av snusföruftig logik, varje tänkbar orsakskedja och bara koncentrera sig på det som är känsla och känsla och känsla, då är det ingenting av icke är sant och rätt».⁵¹ Dunque, il piano del rizoma deleuze-guattariano, «una regione continua o di intensità, che vibra su se stessa e si sviluppa evitando ogni orientazione su un punto culminante o verso un fine esteriore»;⁵² la fine della struttura che i filosofi chiamano “arborescente”, ovvero la metafora di una disposizione unitaria di un *logos* omogeneo che classifica secondo un ordine cronologico e gerarchico.

Tale decostruzione, infine, si concretizza nel viso di Karin: ancorché fissato nelle fotografie statiche della memoria e del progetto metacinematografico (le immagini non sono in movimento orizzontale, progressivo, ma verticale, entrano ed escono dai volti), il volto sfugge verso un'indecifrabilità sempre interrogata e mai conclusa, si pone in contrapposizione con ogni tentativo di categorizzazione, resta simbolo opaco e sfuggente. Il volto di Karin è un tentativo di autobiografia senza conclusione, in quanto storia dell'occhio che osserva Karin e per questo portato ad una indefinitezza irrisolvibile, che nasconde il collasso dei fini oggettivi e la superfetazione delle opzioni. Esso si oppone a ogni meccanismo codificante o di *viseità*, il volto di Karin si sottrae, opera un *divenire-impercettibile* che smonta la costruzione di *logos* e resta radicalmente aperto a una molteplicità che riflette lo sguardo di Ingmar e il volto stesso di Ingmar.⁵³ Lì, nella contemporaneità di tutte le cose, Bergman rilegge diversi volti di Karin e può finalmente «disfare il viso, non guardare più gli occhi o negli occhi, ma traversarli nuotando, chiudere i propri occhi e fare del corpo un raggio di luce».⁵⁴

⁵⁰ G. Deleuze, F. Guattari *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, p. 43.

⁵¹ I. Bergman, *Arbetsbok nr. 34*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1977-78, 9.1.78; («Penso che si tratti di scomporre ogni forma di logica saputa, ogni pensabile catena di causa-effetto, per concentrarsi solamente su ciò che è sentimento e sentimento e sentimento, dove non c'è nulla che non è vero o giusto»).

⁵² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, p. 61.

⁵³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, p. 248. Il volto come sintesi chiusa delle possibili interpretazioni di un soggetto è anche al centro nella riflessione di Deleuze sul significato di primo piano cinematografico, ove l'espressione del soggetto appare *voltificata*. Si veda Deleuze, *L'immagine-movimento*, cap. VI, 1, Apple Books.

⁵⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, p. 273.

Bibliografia

- BENOÎT, Éric, «Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie, entre prose et poésie)», in *L'irressemblance. Poésie et autobiographie*, M. Braud, V. Hugotte, eds., *Modernités*, 24, 2007, pp. 21-36.
- BERGMAN, Ingmar, *Arbetsbok nr. 34*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1977-78.
- Id.*, *Arbetsbok nr. 38*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1986.
- Id.*, *Arbetsbok nr. 42*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1990.
- Id.*, *Arbetsbok nr. 44*, inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman, 1985-1997.
- Id.*, *Den goda viljan*, Stockholm, Norstedts, 1991; *Con le migliori intenzioni*, tr. it C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 1994.
- Id.*, *Enskilda samtal*, Stockholm, Norstedts, 1996; *Conversazioni private*, tr. it L. Cangemi, Milano, Garzanti, 1996.
- Id.*, *Laterna Magica*, Stockholm, Norstedts, 2018 [1987]. Apple Books; *Lanterna magica*, tr. it F. Ferrari, Milano, Garzanti, 2008.
- Id.*, *Söndagsbarn*, Stockholm, Norstedts, 1993; *Nati di domenica*, tr. it C. Giorgetti Cima, Milano, Garzanti, 1993.
- BONTA, Mark, PROTEVI, John, *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- CATI, Alice, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano; Udine, Mimesis, Apple Books.
- COSTA, Antonio, «Il cinema di Ingmar Bergman. Il volto, la scena, la parola», in *Ingmar Bergman*, Costa A., a cura di, Venezia, Marsilio, 2015, Apple Books.
- COWIE, Peter, *Scandinavian Cinema: A Survey of the Films and Film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, London, Tantivity Press, 1992.
- DE SMET, François, *Lost Ego. La tragédie du «je suis»*, Paris, PUF, 2017.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983; *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. J-P. Manganaro, Torino, Einaudi, 2016 [1984].
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980; *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. G. Passerone, Napoli; Salerno, Orthotes, 2017.
- DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris, Minuit, 1967; *Posizioni*, tr. it. M. Chiappini e G. Sertoli, Verona, Bertani, 1975.
- HAARDER, Jon Helt, «Ingen fiktion. Bara reduktion: Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millennieskiftet», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 4, 2007, pp. 77-92.

- HARVEY, David, *The Conditions of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990.
- HEIDEGGER, Martin, *Concetti fondamentali della metafisica*, tr. it. C. Angelino, Genova, Il melangolo, 2012 [1992].
- HOLMBERG, Jan, *Författaren Ingmar Bergman*, Stockholm, Norstedts, 2018.
- ITALIA, Paola, «La mano (e la mente) dell'autore. Storia e prospettive della Filologia d'autore», in *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, n. 29, 2023, pp. 324-350.
- KINDERMAN, William, «Introduction: Genetic Criticism and the Creative Process», in *Genetic Criticism and the Creative Process*, Kinderman W., Jones J. E., eds., Rochester, Rochester University Press, 2009, pp. 1-18.
- KOSKINEN, Maaret, *I begynnelsen var ordet. Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 2002.
- KOVÁCS, András Bálint, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago; London, University of Chicago Press.
- LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico*, tr. it. F. Santini, Bologna, il Mulino, 1986.
- LINTON-MALMFORS, Birgi, *Karins liv: Karin Bergman i dagböcker och brev 1907-1966*, Stockholm, Carlsson, 2003.
- MENDEL, Barry J., «Full of Life Now», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Olney J., ed, Princeton, Princeton University Press, pp. 49-72.
- PROPERZIO, *Elegie in Poesia d'amore a Roma, tra Repubblica e Principato*, Milano, Mondadori, 2007.
- SAID, Edward S., *On Late Style*, New York, Pantheon, 2006.
- STEENE, Birgitta, *Ingmar Bergman: a reference guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- STORSKOG, Camilla, «“Skriva jag och mena det, går det?”. Om självbiografisk dikt i Norden», in *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave*, M. Ciaravolo et al., a cura di, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 331-342.
- ZAHAVI, Dan, «Subjektivitet og narrativitet», *K&K*, n. 101, 1996, pp. 74-94.

VIVIANA TRISCARI

**Autobiografie di «un lento apprendistato».
Percorsi paralleli nella narrativa italiana contemporanea:
Ipotesi di una sconfitta di Giorgio Falco e *Hotel a zero stelle*
di Tommaso Pincio**

Abstract

L'articolo intende porre a confronto due testi, *Ipotesi di una sconfitta* di Giorgio Falco (Einaudi 2018) e *Hotel a zero stelle* di Tommaso Pincio (Laterza, 2011), entrambi appartenenti alla letteratura italiana ipercontemporanea e al macro-genere delle scritture dell'io, con l'intento di evidenziarne le divergenze strutturali e di poetica e metterne al contempo in rilievo la comune dimensione metanarrativa.

L'accostamento vorrebbe mostrare come l'ormai noto fenomeno del «ritorno del reale» possa trovare espressione in autori che quasi nulla paiono avere in comune. Le scritture autobiografiche di Pincio e Falco, pur dibattendosi tra gli estremi di una poetica del documento e di una poetica dell'irrealtà (tutte e due eredi in vario modo e a diversi gradi delle sperimentazioni postmoderne) attribuiscono un rinnovato potere performativo alla letteratura intesa come «la traccia scritta di un gesto» (Giglioli 2011) nella quale arte e vita convergono.

Parole chiave: *autobiografia, autoritratto, realismo, ipermodernità, Giorgio Falco, Tommaso Pincio*

Non ho nulla di politico o di reale da opporre a tutto questo.

Ho solo una forma di disagio.

Guido Mazzoni, *I destini generali*

1. Prima persona

Questo contributo si propone di analizzare due casi studio ritenuti esemplari all'interno del panorama della narrativa italiana contemporanea, accomunati per via del loro situarsi entro quella vasta costellazione letteraria che raccoglie differenti tipologie di scrittura del sé, genere i cui confini oggi vanno sempre più sfrangiandosi, mostrando una evidente vocazione alla contaminazione tra forme e codici differenti. Si tratta di *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi*

di uno scrittore senza fissa dimora di Tommaso Pincio (Laterza, 2011)¹ e di *Ipotesi di una sconfitta* di Giorgio Falco (Einaudi, 2018).

In tutti e due i casi gli autori appaiono spinti dalla necessità di mettere nero su bianco le traiettorie, tutt'altro che lineari, attraverso le quali sono giunti al mestiere di scrivere, segnati, l'uno e l'altro, dall'aver come punto di partenza l'«ipotesi di una sconfitta» e l'incombente «spettro del fallimento». Riconducibili entrambi nel novero dei cosiddetti scrittori «dell'estremo» secondo l'accezione che ne dà Daniele Giglioli e con la quale intende indicare non una data postura ideologica o stilistica quanto

un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione. [...] un performativo, un enunciato che produce ciò che dice. È il nome di un'operazione, la traccia scritta di un gesto, il diagramma del rapporto tra una tensione e l'azione in cui si scarica.²

Ad essere oggetto di comparazione saranno, perciò, le differenti modalità con cui questi due 'lenti apprendistati'³ prendono forma nella scrittura, rintracciando i rispettivi punti di evasione verso altri generi letterari, rilevando i nessi o gli scarti in relazione al resto della produzione dei due autori, allo scopo, infine, di collocarli entro il più ampio orizzonte letterario della contemporaneità. Attraverso i casi di studio proposti si guarderà, infatti, a due delle possibili strade intraprese dalla narrativa italiana contemporanea, riconducendo le differenze strutturali tra le opere considerate a questioni cruciali nel recente dibattito letterario: il problema del realismo, il superamento del postmoderno, nonché i modi e le forme attraverso cui questo si sarebbe attuato.

¹ La collocazione del volume entro la cornice editoriale della collana «Contromano» di Laterza ne denuncia già le specificità: «Contromano», infatti, nasce nel 2004 e intercetta alcune delle tendenze fondamentali dell'editoria italiana contemporanea, raccogliendo testi al confine tra *fiction* e *non-fiction* con una prevalente attenzione verso una declinazione geografica della scrittura. Nel caso di *Hotel a zero stelle* la cornice spaziale è fittizia e serve a metaforizzare il percorso di formazione/iniziazione dell'autore-protagonista.

² D. Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 14-15.

³ Il riferimento, presente già nel titolo, è alla raccolta di Thomas Pynchon *Un lento apprendistato* (pubblicato per la prima volta nel 1984 col titolo originale di *Slow Learner*) contenente 5 racconti composti tra il 1958 e 1968 insieme alla celebre prefazione, scritta molti anni dopo, nella quale l'autore redige il proprio autocommento.

Gli spazi autobiografici⁴ che Falco e Pincio costruiscono, opera dopo opera, sono fatti di materiali assai eterogenei, poiché pescano da generi diversi e si avvalgono non di rado dell'utilizzo di codici visuali (pittura e fotografia, le quali anche quando non materialmente presenti nei testi ne influenzano a diversi livelli la composizione), pervenendo tuttavia ad esiti lontanissimi tra di loro che implicano modi divergenti di guardare al reale e di agirlo. Nel primo la narrazione dell'io si amplia, per naturale vocazione, nell'affresco epico⁵ di una società intera, mentre nel secondo si richiude entro una ben definita architettura allegorica, sorta di moderno *speculum*, dove ogni oggetto (che si tratti degli autori cui dedica *Hotel a zero stelle*, dei propri giovanili scritti di critica d'arte o della vita del Caravaggio) è trattato come un prisma funzionale

⁴ La nozione di *spazio autobiografico*, è ormai noto, si deve a Philippe Lejeune che la coniò in relazione all'opera di André Gide (in P. Lejeune, *Il patto autobiografico* [*Le pacte autobiographique*, 1975], tr. it. F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 189-227). Tale nozione evidentemente si complica nell'ipercontemporaneo, ove la varietà dei canali comunicativi a disposizione determina scenari assai mutati rispetto al passato. Mettendo da parte in questa sede la questione dell'utilizzo di profili Instagram, che pure entrambi gli autori posseggono (sulla relazione tra gli scrittori italiani e Instagram cfr. M. T. Carbone, a cura di, *Che ci faccio qui? Scrittori e scrittrici nell'era della post-fotografia*, Trieste, Italo Svevo, 2022) sarà invece doveroso fare riferimento al blog di Tommaso Pincio (<https://tommasopincio.net/>), il quale non può essere escluso in un discorso che abbia per oggetto la dimensione autobiografica/autofunzionale della sua opera. Quella dello scrittore romano è perciò una «prima persona integrale, non solo letteraria ma transmediale; un io-performer che trae energia da diversi linguaggi e diverse narrative» (in G. Simonetti, *Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 97). Per un profilo di Tommaso Pincio considerato attraverso la categoria lejeuniana di spazio autobiografico che qui ci interessa cfr. E. Porciani, «L'autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi», in *Arabeschi*, n. 17, gennaio-giugno 2021, <http://www.arabeschi.it/lautore-che-non-era-lui-la-vita-di-tommaso-pincio-implicata-dai-suoi-testi-/#sdendnote2sym>). Sulla più generale questione del rapporto tra autorialità e sistema mediale contemporaneo si veda G. Benvenuti, a cura di, *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023.

⁵ È stato Andrea Cortellessa in *Epica e fotografia* a rinvenire nell'opera di Falco e Ragucci alcune di quelle che egli definisce come le condizioni dell'epica contemporanea: «il riferimento alla collettività storica, in luogo del destino individuale, e quello alle condizioni originarie di tale forma di vita sociale. Ma la loro, da quest'ultimo punto di vista, è un'epica rovesciata. Non è infatti, come quella dell'epica arcaica, il racconto di una fondazione della società che appartiene al nostro passato. È la storia, invece, di come quella forma di vita, entro cui siamo nati e abbiamo vissuto, sia morta» (A. Cortellessa, *Epica e fotografia*. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci in R. Perna, I. Schiaffini, a cura di, *Etica e fotografia: potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, Roma, DeriveApprodi, 2015, p. 144).

a riflettere una delle tante facce dell'autore.⁶ Così se in Falco la prima persona, qui palese, altrove latente o espansa (si pensi a *Condominio Oltremare* e al successivo *Flashover*), serve per raccontare il *fuori* da sé e per portare alla luce l'azione performativa di una data realtà (sociale, economica, geografica) sullo spazio interiore, in Pincio scrivere degli altri non è che una ennesima maniera per enfatizzare una prima persona assoluta e totalizzante.

Ad avvicinare i due testi, oltre al macro-genere d'appartenenza, è il rilievo conferito all'istanza metanarrativa,⁷ ovvero la messa in discorso del divenire scrittori, il comune affrancamento da una condizione precedente, il racconto di una *quête* insieme esistenziale e professionale che diviene occasione di riflessione sul *topos* fondamentale del rapporto tra arte e vita, sull'impossibilità dell'adattamento dell'individuo-scrittore entro strutture culturali e/o sociali che ne interdicono la realizzazione e, infine, sul carattere necessario della propria vocazione.⁸

A tal proposito non si può non tenere in conto la differenza tra i rispettivi *background* dei due autori, poiché sono questi a fondarne l'ossessione da cui

⁶ Per le nozioni parallele di «autoeterobiografia» e «autoeteroritratto» relativamente all'opera di Pincio e a *Hotel a zero stelle* in particolare cfr. L. Torti, «Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva», in *Griseldaonline*, vol. 18, n.1, 2019, pp. 149-167.

⁷ L'«alto tasso di metanarratività» è individuato da Lorenzo Marchese come uno dei caratteri fondamentali dell'*autofiction* in virtù della sua nascita nell'ambito della critica letteraria e in ragione della sua consustanziale ambiguità (L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 17).

⁸ Lo studio del genere autobiografico, per via del suo forte ancoraggio al dato extra-letterario, presenta numerose implicazioni di carattere sociologico. Uno dei *topos* predominanti dell'autobiografia d'artista (intendendo il termine in senso ampio) riguarda proprio il carattere conflittuale della relazione tra una vita condotta secondo la propria vocazione e i dettami imposti dalla società e dalle necessità di tipo economico. Tali questioni sono state affrontate, in tempi recenti, dalla sociologa dell'arte Nathalie Heinich, che si è occupata prevalentemente dei rapporti tra artisti (in senso stretto) e società, dedicando uno studio anche al nesso fondamentale tra scrittura e identità (N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000). Nel 2017 è uscito per la casa editrice Marcos y Marcos un interessante volume miscelaneo dedicato alla figura dell'artista (anche qui il termine è da intendersi nella sua accezione più ampia, ovvero artista in quanto «autore di opere con finalità estetiche») e alle strategie di costruzione dell'immagine pubblica: E. Zuccato, a cura di, *L'immagine dell'artista nel mondo moderno*, Milano, Marcos y Marcos, 2017. Nell'ambito degli studi di italianistica si segnalino il pionieristico contributo di Giacomo Raccis sulla figura del personaggio-artista (G. Raccis, «Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano-contemporaneo», in *Enthymema*, vol. 26, 2020, pp. 246-260) e il volume F. Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2021.

la scrittura si alimenta influenzandone le poetiche: l'esperienza del lavoro 'comune' per Falco (la fabbrica di spillette, la vendita porta a porta, il *call center*) e d'altra parte quella da pittore fallito ma anche da critico, assistente, gallerista, che Pincio svolge all'interno di quel microcosmo chiuso che è il sistema dell'arte (una *realtà irreale*)⁹ entro le cui coordinate l'autore muove tutti i suoi passi («Ma il mondo e l'arte non sono la stessa cosa né dovrebbero esserlo mai»)¹⁰ scrive in un testo su Basquiat del 2006 oggi pubblicato in *Scrissi d'arte*. L'adozione della prima persona singolare¹¹ da parte dei due autori ha il significato di una doppia presa di possesso: della propria individualità, certamente, ma anche di una verità che per quanto soggettiva sia in grado di arginare il vuoto di senso che sembrava aver ingabbiato la letteratura dei decenni precedenti, restituendole una capacità agentiva e performante che se non funziona più sul piano assiologico collettivo agisce, invece, su quello del singolo individuo. Secondo Lorenzo Marchese l'autobiografia moderna ha

un'efficacia esemplare che il romanzo non possiede, giacché la garanzia in prima persona dell'autore in carne ed ossa potenzia la «realtà rappresentata» e riveste la storia di un nuovo significato. Per quanto l'autobiografia si avvalga da sempre, al pari del *non-fiction novel*, di strategie della *fiction* per coinvolgere il lettore, il suo statuto rimane non finzionale e segna un riavvicinamento meno mediato e per interposta persona alla realtà.¹²

Tale mutato atteggiamento è stato interpretato come la cifra caratteristica di quella nuova fase del moderno che Raffaele Donnarumma ha proposto di chiamare *ipermodernità*, estendendo una categoria nata in ambito sociologico e filosofico alla letteratura,¹³ sottolineando come, più che di una frattura

⁹ Mi rifaccio qui, modificandola, alla definizione di Gianluigi Simonetti, *realismo dell'irrealtà*, proprio per alludere all'universo artisticamente e mediaticamente filtrato di cui la scrittura di Pincio si nutre integrando «l'attuale passione per il Reale» con la «'vecchia' passione postmoderna per l'Apparenza» (in G. Simonetti, *La letteratura circostante*, p. 92).

¹⁰ T. Pincio, *Scrissi d'arte*, Roma, L'orma, 2015, p. 210.

¹¹ Gianluigi Simonetti dal canto suo iscrive l'utilizzo della prima persona «tra gli *effetti di realtà* [corsivo mio] più comunemente diffusi nelle opere letterarie italiane» in G. Simonetti, *La letteratura circostante*, p. 94.

¹² L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 20.

¹³ La categoria di *ipermodernità* è stata elaborata in Francia nell'ambito della sociologia e della filosofia, in particolare da Gilles Lipovetsky. Per un approfondimento cfr. almeno i seguenti

netta rispetto al postmodernismo, si tratti di un progressivo «scivolamento», talvolta di una sovrapposizione tra due momenti contigui. Ed è nelle modalità di tale scivolamento, nelle sue pieghe, che si rivela lo scarto tra i due testi, esplicitandosi in particolar modo nella loro architettura generale, nel trattamento delle categorie di spazio e di tempo e, per finire, nei profili autoriali che ne emergono.

Donnarumma in *Ipermodernità*¹⁴ considera fenomeni come la recente espansione delle scritture dell'io, il mescolamento tra *fiction* e *non-fiction*, la sempre più frequente ibridazione tra i generi letterari e la natura intermediale di molti testi recenti, quali marche di riconoscimento della letteratura degli ultimi decenni:

Uno dei primi mutamenti della letteratura a partire dalla metà degli anni Novanta è l'emergere di scritture di non fiction cui ha fatto seguito, almeno in Italia e più di recente, un uso sempre più esteso delle etichette 'fiction' e 'non fiction'. [...] La stessa adozione di queste categorie ridisegna il panorama: non solo essa definisce nuovi confini per il letterario, impedendo di separare con semplicismo giornalismo e letteratura, cronaca e romanzo, ma corrode il modo in cui siamo abituati a pensare la letteratura – che, del resto, non può essere rubricata tutta come fiction. [...] dove infatti il postmoderno affermava che tutto è fiction, e operava per la trasformazione in essa degli elementi tratti dalla cronaca e dalla storia, l'ipermoderno tenta una resistenza alla finzionalizzazione, che si compie (ma neppure li incontrastata) nel dominio dei media vecchi e nuovi.¹⁵

Tuttavia, tale differente postura rispetto al reale non si configura più nelle forme di un *engagement* ideologicamente connotato, presuppone piuttosto una dose variabile di compromissione dell'io col mondo che lo circonda, dichiarando l'impossibilità di eludere il problema della verità e della complicata relazione che essa instaura con i fatti come con le finzioni, non equivalendosi ai primi e non essendo l'opposto delle seconde. La pratica, largamente diffusa, di quella forma paradossale che è l'*autofiction*¹⁶ sembra, infatti, confermare

testi G. Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, da cui ha origine la sua riflessione; G. Lipovetsky, S. Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

¹⁴ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

¹⁵ Ivi, pp. 117.

¹⁶ Per una panoramica sul genere in ambito italiano si rimanda al già citato L. Marchese, *L'io possibile*.

l'emergenza del problema. Al di là delle specificità strutturali e delle divergenze prospettiche il comune denominatore di queste scritture (documentarie, autobiografiche, auto-finzionali, saggistiche) è rintracciabile nella volontà di rifondare «quella dialettica fra parole e cose che il postmoderno aveva spezzato, risolvendola tutta e solo a favore del linguaggio».¹⁷

2. Tempo e spazio: epica e allegoria

Anche ad una prima, superficiale, lettura è evidente la diversa relazione che i testi instaurano con due categorie fondamentali dell'analisi letteraria: il tempo e lo spazio; categorie che nei due casi assumono una funzione strutturante a livello macroscopico. In Falco, secondo quanto richiedono le norme del genere, è il tempo a farla da padrone: il tempo del lavoro, il tempo aziendale e quello delle merci, al quale poi si intersecherà quello della scrittura, prima insinuandosi negli interstizi di libertà residua e infine sostituendolo completamente.

Dopo il capitolo dedicato al padre (che è un capitolo dedicato al secolo che scompare, il Novecento) i seguenti sono scanditi dalla successione dei mestieri svolti dal protagonista, tenendo dunque fede a un andamento cronologico dei fatti, tramite modi usuali che incrociano la forma dell'autobiografia con quella del memoriale e del romanzo. Talvolta il flusso della narrazione al passato è interrotto da prolessi e da parentesi metanarrative (di queste si dirà meglio più avanti) come quando verso la fine del capitolo primo, giunto al racconto del funerale del padre, Falco narratore riflette sulle proprie scelte autoriali e sul rapporto tra fatti della vita e necessità della scrittura: «Sarebbe una fine adeguata, quasi sentimentale, non riesco a terminare, difficile staccarsi dal testo, il padre, la sua morte, il lavoro del padre. Ho voluto dedicargli solo un capitolo».¹⁸ Il tempo, presente e passato, collettivo e individuale, il tempo dell'esistenza e quello dell'arte, incrociandosi senza però confondersi, costituiscono l'impalcatura dell'opera, ne sono tema e struttura. Il fatto accaduto, il «così è stato» viene rimodulato nel tempo fittizio di un capitolo di romanzo, attraverso una mediazione che qui è ostentata anziché essere nascosta dietro le convenzionali cortine del paradigma realista classico.

Ipotesi di una sconfitta è – nella definizione di Giacomo Raccis - un «romanzo vero» che segna un passo ulteriore rispetto alle opere precedenti dell'autore, rispetto alla struttura centrifuga e frammentaria di *Pausa caffè* o al distacco dell'istanza narrativa de *L'ubicazione del bene*, incarnata in una terza

¹⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, p. 14.

¹⁸ Ivi, p. 45.

e talvolta anche in una prima persona, sebbene con esiti ben diversi rispetto ai presenti.¹⁹ L'io narrante, coincidente con l'autore e col personaggio, è la coscienza unificante del racconto, anzi, proprio la sua problematicità e

la sua refrattarietà ad adeguarsi alle regole del sistema finiscono così per delineare un orizzonte di giudizio che invece mancava nelle due raccolte, dove, tra un quadro e l'altro si apriva, di fronte al lettore, lo spazio della sospensione del giudizio.²⁰

Lo stesso Falco, in più luoghi, riflette sulle opere scritte precedentemente, talvolta narrandone la gestazione. A proposito di *Pausa caffè* si legge:

Avevo iniziato a scrivere quello che sarebbe diventato il mio primo libro, una raccolta di sessantanove piccole atrocità di fine e inizio millennio, un coro disgregato di blocchi di materia, di lingua, di parti di una produzione, di pezzi, proprio come l'ambiente in cui ero immerso; ognuno parlava per proprio conto, senza passato e futuro, solo nel presente tambureggiante, fatto di tanti piccoli mondi [...] ogni voce era la rottura che produceva la sequenza, una sequenza che, all'interno dell'opera, non conteneva alcuna gerarchia.²¹

Viceversa, la narrazione in prima persona, soprattutto quando è rivolta ai fatti del passato, chiama sempre in causa un qualche principio di responsabilità, affiancando ai fatti la loro interpretazione tradisce la volontà, sottesa in fondo ad ogni progetto autobiografico, di mettere in piedi una trama, sostituendo al caso un destino. Un processo che in Falco si connota come urgenza, una necessità fisiologica, accettata come puro dato di fatto, mentre in Pincio assume la valenza leggendaria di un motivo letterario tipico, più volte ripreso e variato, conferendo alla propria parabola esistenziale un'inflexione quasi teleologica.

Il tempo di *Hotel a zero stelle* ha una struttura chiusa, circolare, complicata dall'intrecciarsi dei fatti della vita di Pincio con quelli delle biografie degli

¹⁹ Lo stesso Falco nella già citata intervista a *La Balena Bianca* definisce i vari «quadri» che compongono *L'ubicazione* come «antinarrativi» assimilandone il trattamento temporale a quello che si ritrova nelle fotografie di Lewis Baltz; l'intera struttura del libro è in effetti ispirata ad una sua immagine, *South Wall – Mazda Motors*, racconta l'autore. Su Falco scrittore di racconti cfr. G. Raccis, «(Non) è un paese per racconti», *Narrativa*, n. 41, 2019, pp. 65-78.

²⁰ G. Raccis, «“Il lavoro è ovunque”: forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco», in *Ticontre. Teoria, testo, traduzione*, n. 12, 2019, p. 395.

²¹ G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, p. 268.

autori prescelti, cui ogni stanza del suo personalissimo albergo è dedicata. La categoria fondamentale attraverso la quale l'opera, inclassificabile secondo la teoria tradizionale dei generi, si struttura, è quella dello spazio. La compresenza di autobiografia, biografia, riflessione saggistica e critica letteraria trova unitarietà nell'invenzione di un'architettura allegorica (l'hotel a zero stelle appunto) che prende a modello la cosmologia dantesca e il viaggio immaginario del sommo poeta, mescolando senza *distinguo* la realtà (il «così è stato») con l'invenzione.

Il testo, costruito come un edificio della memoria, è intercalato dall'inserimento dei ritratti degli scrittori che fanno da soglia ad ogni stanza richiamando la funzione delle antiche *images agentes*, e si conclude con la riproduzione di un artefatto verbo-visuale realizzato da Pincio su commissione presso una galleria d'arte. Il murale, oltre ad essere «eteroautoritratto»,²² è un monito rivolto alla folla delle persone incontrate dall'autore nell'arco della vita e delle letture (a riconferma dell'indistinzione tra i due mondi), un appello a non sparire, che esplicita, come anche Marchese ravvisa,²³ gli intenti performativi della scrittura.

Il tempo di *Hotel a zero stelle* è spazializzato. Pincio, al termine del libro, traduce la sua concezione temporale attraverso una suggestiva immagine verbale:

fatigo a credere che lo scorrere degli anni sia un procedere in un'unica direzione, una freccia scoccata dall'arco del passato e protesa in avanti, verso il futuro. Credo piuttosto che il tempo sia simile a una grande esplosione. E come avviene in una grande esplosione, noi siamo sospinti all'indietro, ognuno per la propria deriva.²⁴

Se dunque Falco riprende la forma-romanzo come mezzo per reagire alla frammentazione e all'alienazione del mondo contemporaneo (ma è una reazione ormai di natura individuale, anti-ideologica), opponendo al tempo coatto del lavoro quello interiore della scrittura, Pincio, col suo ricercato manierismo, recupera una forma desueta a dominante topica, ibridandola con l'immagine e con la *non-fiction*, una forma piuttosto affine a quella dell'autoritratto letterario così come è stata teorizzata dal critico francese Michel Beaujour, che ne sottolinea le differenze rispetto all'autobiografia, caratterizzata invece

²² Si rimanda nuovamente a L. Torti, *Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura*, (supra, nota 5).

²³ L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 93.

²⁴ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, p. 228.

dal dispiegarsi cronologico dei fatti di una vita.²⁵ Una decostruzione programmatica del *récit* autobiografico, che tornerà, in forme ancora più eccentriche, in *Scrissi d'arte* (2015) dove la temporalità lineare è intaccata per mezzo di un'alternanza netta tra il sé del passato e quello del presente/futuro, fino a tracciare i contorni di un autoritratto prodotto per sovrimpressioni. In *Hotel a zero stelle* è la cornice a conferire unità e senso alle parti, come Pincio spiega in quello che può definirsi come il vestibolo dell'edificio:

un buon albergo a zero stelle si compone di quattro piani perché così vuole il mito della conquista del sé, articolato, come noto, in quattro fasi. Alla maniera del viaggio dantesco lungo i regni oltremondani, il viandante in cerca di sé passa dallo smarrimento iniziale in qualche selva oscura a tre fasi successive più o meno assimilabili a inferno, purgatorio e paradiso. È una struttura che ricorre in moltissime storie e leggende, anche se ogni leggenda fa un po' storia a sé, perché ognuno ha il suo modo personale di perdersi, così come ha un proprio inferno, un proprio purgatorio, un proprio paradiso.²⁶

3. Meta-narratività: l'arte nella vita, la vita nell'arte

L'istanza metanarrativa assume un ruolo di primo piano in entrambi i testi prescelti intersecandosi col *topos* classico del rapporto tra arte e vita inteso in termini romanticamente conflittuali, come inadeguatezza dello scrittore rispetto al mondo («La rogna del fare lo scrittore è che non c'è soluzione: o scrivi o vivi»²⁷ sostiene Pincio nella stanza n. 103 dedicata a Jack Kerouac), per cui il fallimento e la sconfitta si presentano quali tappe necessarie di questi cammini tanto che i due libri sembrano nascere proprio dalla volontà di rintracciare il filo continuo che labirinticamente lega ciò che si era con ciò che si è. Falco, ad esempio, dissemina lungo tutto il libro degli indizi che ci mostrano l'affermarsi silenzioso della sua vocazione, dandoci delle informazioni anche sulle fasi embrionali del processo compositivo e su come questo sia

²⁵ Il critico francese prendendo le mosse dagli studi di Lejeune sui generi autobiografici identifica il discrimine tra autobiografia propriamente detta e autoritratto letterario nel trattamento della temporalità e nell'assenza, in quest'ultimo, di una narrazione continua in favore di un ordinamento che procede per rubriche tematiche. Egli stabilisce una sorta di canone retrospettivo nel quale inserisce testi e autori tra i più vari, da Ignazio di Loyola a Montaigne, da Leiris a Barthes (M. Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980).

²⁶ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, p. 26.

²⁷ Ivi, p. 59.

stato particolarmente influenzato da certe pratiche lavorative condotte durante il suo «apprendistato per diventare qualcosa di ignoto».²⁸

Il sabato e la domenica prendevo un foglio bianco e una penna; a partire dai disegni dei quadernoni e dalle didascalie scrivevo la relazione commerciale di coloro che avevo incontrato, e da quei testi delineavo ritratti più corposi, l'inizio di un romanzo a frammenti. Non dimenticavo che tutto partiva dall'eventuale contratto di vendita, il motivo per cui ero lì: iniziavo dal commerciale e arrivavo alla vita. [...] I miei testi non funzionavano; invece le relazioni scarse, quasi pietrificate, le didascalie unite ai disegni, mi sembravano più interessanti, un archivio che, se sviluppato, poteva diventare arte, o quanto meno materiale per i servizi segreti.²⁹

La riflessione sull'atto della scrittura si intensifica nell'ultima parte, quella dove Falco non ancora affrancatosi dal lavoro nell'azienda di telefonia e poi dalle scommesse è però già scrittore, ha pubblicato e firmato con la casa editrice Einaudi; il libro si arresta al limite cronologico oltre cui questa autobiografia non può andare, il momento stesso in cui prende la decisione di scrivere *Ipotesi di una sconfitta*.

Tommaso Pincio scrittore nasce dalle ceneri di Marco Colapietro, pittore fallito, (è noto come questo sia motivo reiterato nella sua narrativa, l'ossessione centrale attorno alla quale gli altri temi gravitano), ma anche critico d'arte e tuttofare in una galleria romana. *Hotel a zero stelle* altro non è che una lunga e articolata riflessione intorno al senso del divenire e dell'essere scrittore, una riflessione espressa per mezzo di una dizione frammentaria che si serve delle biografie altrui per dire qualcosa di sé e di sé rispetto al mondo, come quando nella stanza 401, dedicata a Pier Paolo Pasolini, scrive:

Il senso di diventare scrittore è stato quello di porre una fine, di smettere di rinunciare. «Come si cambia per non morire», dice una canzone. Ma non è esattamente così. Sarebbe più giusto dire: come si cambia per vivacchiare, che non è la stessa cosa di non morire. Non lo è per niente. Non morire significa ribellarsi culturalmente all'idea della morte, in senso pasoliniano. Significa diventare meritevoli della propria sopravvivenza. Significa voler fare di sé stessi un'eccezione.³⁰

²⁸ G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, p. 130.

²⁹ Ivi, p. 131.

³⁰ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, p. 187.

Tale dimensione metanarrativa, piegando le due opere in direzione del *Künstlerroman*, diventa particolarmente interessante se la si considera in un orizzonte più ampio rispetto a quello del singolo libro. I due testi funzionano, infatti, come dei punti di raccordo nell'intera produzione degli autori fino al momento della loro pubblicazione e testimoniano un comune desiderio di far accedere i lettori allo spazio interdetto della creazione, avvicinando il procedimento letterario ad una precisa modalità della rappresentazione figurativa: l'autoritratto dell'artista nello studio, colto con in mano gli strumenti del mestiere.³¹

Afflato speculativo, ostensione dell'io, inclinazione visuale e «resistenza alla finzionalizzazione», come già individuato dalla critica, sono marche tipiche della letteratura ipermoderna *tout court*, tuttavia, può essere utile osservare il modo in cui esse vengano esperite all'interno di poetiche sostanzialmente opposte, come avviene nei due casi presentati. I riferimenti al campo della visualità e le presenze iconiche, inoltre, assumono una funzione metanarrativa fondamentale, in quanto forniscono indicazioni importanti per la comprensione di alcuni meccanismi genetici e compositivi agenti nell'insieme delle rispettive produzioni: la pratica della pittura da una parte e la 'frequentazione' del *medium* fotografico dall'altra sono componenti inscindibili della vita e della scrittura di entrambi.

4. Poetiche del documento e poetiche dell'irrealtà

Le divergenze strutturali individuate tra i testi sono sintomatiche di due diverse maniere di manifestare quel progressivo scivolamento della letteratura verso una nuova fase. In un'intervista, Giorgio Falco, a proposito di *Ipotesi di una sconfitta*, ha dichiarato che si tratta di

un'autobiografia scritta seguendo i canoni della fotografia documentaria. Questa è la grande differenza con l'autofiction. Io, Giorgio Falco, nel libro non sono un personaggio, sono un documento, a cominciare dall'immagine di copertina.³²

³¹ Sul nesso tra inclinazione visuale e rinuncia alla forma del *recit de vie* tradizionale e sulla differenza tra autobiografia, autofinzione e autoritratto nella letteratura francese cfr. A. Pibarot, *Autoportrait e autofiction*, in *Lisières de l'autofiction: Enjeux géographiques, artistiques et politiques: Colloque de Cerisy*, A. Genon, I. Grell, eds., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, pp. 1-17.

³² La citazione è tratta da un'intervista rilasciata a Matilde Quarti, «"Uso il lavoro per scrivere dell'Italia": Giorgio Falco si racconta», *Il libraio.it*, 15 novembre 2017, <https://www.illibraio.it/news/dautore/giorgio-falco-intervista-685704/>.

In questo lacerto epitetuale è nascosta un'interessante *mise en abyme* di ciò che nel libro si realizza attraverso la parola scritta. L'immagine è infatti il ritaglio di una fototessera del 1985, rifotografata nel 2017 da Sabrina Raggi, compagna dell'autore. Così la poetica documentaria (la fototessera è fotografia di servizio ed è prova identitaria per eccellenza) si lega ad una riabilitazione del soggetto interpretante³³ e ripropone attraverso un altro codice quello sguardo (qui letteralmente) retrospettivo proprio della scrittura autobiografica.

Anche l'inserimento di espressioni gergali e parlate, partecipa della stessa intenzione di registrare e rimediare pezzi di reale 'così come sono', e il fatto che tali forme siano distinte graficamente dalle maglie del registro dominante tramite l'impiego del corsivo sta ad indicare la medesima volontà di non eludere più, non dissimulare, il filtraggio inevitabile dell'io che percepisce anche quando finge di documentare.

In *Ipotesi di una sconfitta* – secondo quanto afferma il suo autore – troviamo «non una voce da documentario bensì una voce con *stile documentario*»,³⁴ sottigliezza nella quale si cela il nucleo fondamentale dello scarto tra realismi vecchi e nuovi. Falco nelle sue prove più o meno autobiografiche pare avvicinarsi, non certo stilisticamente quanto concettualmente, al progetto 'auto-socio-biografico' della scrittrice francese Annie Ernaux, e nell'apertura sociologica e nella volontà di trattare i fatti della propria vita alla stregua di un documento

La letteratura è questa cosa negli oggetti, nella materia che testimonia la consunzione del mondo, cresce e perisce rinascendo ogni volta, invisibile eppure di una propria fisicità [...] Non è solo autobiografia, è materia differita, la biografia di ciò che è impersonale e mi circonda e compone. [...] non voglio trasformare la memoria in una carezza verso me stesso, né scolpire il passato, d'accordo, il marmo della statua è già sottrazione, ma preferisco evitare di scolpirmi, salvarmi fino a diventare piccola statua, meglio trasformare il passato in un flusso mobile che arriva fino a me, l'avvenire di me stesso [...].³⁵

³³ Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, in particolare il par. 7 *Testimonianze: poetiche della verità e riabilitazione del soggetto*, pp. 125-128.

³⁴ G. Raccis, a cura di, «Fuori dagli schemi – 7 Giorgio Falco», *La Balena Bianca*, 1 Marzo 2021, <https://www.labalenabianca.com/2021/03/01/fuori-dagli-schemi-7-giorgio-falco/>.

³⁵ G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, p. 374.

Pincio, dal canto suo, difende una diversa, allargata,³⁶ accezione di realismo, un realismo dell'*irrealtà*.³⁷ L'altra ossessione fondante dello scrittore riguarda proprio il rapporto tra realtà e finzione, tra verità e menzogna, e, non a caso, la consapevolezza precoce dell'inevitabilità della seconda ha causato lo sprofondamento nell'allegorica selva oscura del primo piano del suo edificio, determinando l'inizio di un cammino, che, come in un viaggio iniziatico, lo ha infine condotto al raggiungimento di una nuova coscienza del reale:

Lo so, in molti disdegnano l'idea che la letteratura soddisfi il nostro bisogno di finzione, poiché in molti ritengono che il tesoro più prezioso riposto nei libri sia la verità, o alla peggio, la realtà delle cose, che della verità è il prosaico surrogato.³⁸

Non si tratta che di una delle tante riflessioni di questo tipo che costellano il libro e che si riconnettono ad alcuni interventi militanti di Pincio, sulla fortuna, o meglio la sfortuna, della forma-romanzo nel nostro paese, entro i cui confini sembra ancora resistere una vecchia ipoteca nei riguardi puramente del finzionale.³⁹ In un'intervista pubblicata su *Narrativa* nel 2010 lo scrittore prendeva aperta posizione nel dibattito critico:

La scelta di coniare neologismi eccentrici come "new italian epic" o "oggetti narrativi non identificati" mi sembra figlia degli antichi pregiudizi nei confronti della narrativa di finzione e pertanto li legittima, seppure involontariamente. Per quanto mi riguarda, scrivo romanzi, semplici romanzi, e insisto sulla parola romanzo perché ha una lunga storia alle spalle, perché incarna una tradizione

³⁶ Per la nozione di realismo allargato cfr. A. Casadei, *Realismo e allegoria*, in H. Serkowska, a cura di, *Finzione cronaca realtà*, Massa, Transeuropa, 2011.

³⁷ Il riferimento è ad un articolo di Arturo Mazzearella apparso su *Le parole e le cose* del 14 gennaio 2013 dal titolo «Poetiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario» (<https://www.leparoleele cose.it/?p=8280>) che termina proprio con un commento all'opera pinciana a sostegno della propria tesi. Cfr. anche A. Mazzearella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

³⁸ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, p. 86.

³⁹ Si veda, ad esempio, l'intervento riportato sul blog di Giuseppe Genna, *Tommaso Pincio sul New Italian Epic*, del 2 settembre 2008, <https://giugenna.com/2008/09/02/tommaso-pincio-sul-new-italian-epic/>; cfr. anche T. Pincio, *Il paradigma della spogliarellista*, in «Tommaso Pincio Post», 19 novembre 2011, riportato in A. Cortellessa, a cura di, *La terra della prosa. Narratori italiano degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, pp. 84-86.

ben precisa, quella che vede nella finzione narrativa uno strumento di critica, in senso laico, della società.⁴⁰

Pincio, che già a quella data aveva manifestato la sua propensione per una scrittura romanzesca piegata in forme piuttosto atipiche, mescolando letteratura di genere, *auto* e *biofiction*, si cimenta ora con questo eccentrico «saggio narrativo in forma di antologia personale»⁴¹ nel quale l'autore e colui che dice io sembrano più placidamente coincidere. Sul piano strutturale egli resta fedele a un'idea di letteratura intesa come finzione, costruita sul gioco intertestuale, il citazionismo, l'innesto tra generi, l'artificio.

Tuttavia il bagaglio di formule postmoderniste non impedisce a Pincio di collocarsi appena un passo oltre quella rassegnazione derealizzante consustanziale a una certa fase della letteratura e del pensiero, situando *Hotel a zero stelle* tra sulla soglia tra postmodernità e ipermodernità.⁴² D'altronde, non soltanto il suo quarto piano, il suo Paradiso, è il luogo della rivendicazione di «un senso, seppure effimero, dell'esistere»⁴³ ma anche il «breve epilogo a mo' di epitaffio» col quale il libro si chiude, pur prendendo le mosse dalla partecipazione a una *performance* di duchampiana memoria (con tutto ciò che questo lascia intendere), rivela la necessità di Pincio di trovare una fine che abbia un «senso» e che sia in grado di tenere insieme i fantasmi dell'immaginario con le presenze tangibili della quotidianità.

L'iconismo che sigilla *Hotel a zero stelle* è sì l'emblema di una perfetta, post-moderna, con-fusione tra arte e vita, ma è anche una dichiarazione di fiducia nel potere performativo dell'una sull'altra.⁴⁴

⁴⁰ S. Jurišić, «Roma città-azienda. Cinacittà di Tommaso Pincio. Con un'intervista a Tommaso Pincio (Roma-Pescara, aprile 2009)», *Narrativa*, n. 31/32, 2010, pp. 199-220, p. 219.

⁴¹ La definizione è di Marchese, in L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 90.

⁴² Della stessa opinione è Marianna Villa nella sua recensione al libro, in «Tra "Postmoderno" e "Ipermoderno". *Hotel a zero stelle* (2011) di Tommaso Pincio», in *Italogramma*, 9, 2014.

⁴³ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, p. 165.

⁴⁴ Un atteggiamento di speranza dissimulata si ritrova anche nel finale del successivo *Il dono di saper vivere* (Einaudi, 2018) che si chiude con queste parole: «E mi domando se per noi semplici umani [...] il dono di saper vivere non consista alla fine nel calarci senza troppe paure né pretese nella parte che qualcuno ha scritto per noi, confidando che un copione c'è, anche se non lo abbiamo letto» (p. 193).

Bibliografia

- BATTISTINI A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 2007.
- BEAUJOUR M., *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- BENVENUTI G., *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023.
- CARBONE, M. T., a cura di, *Che ci faccio qui? Scrittori e scrittrici nell'era della post-fotografia*, Trieste, Italo Svevo, 2022.
- CORTELLESSA A., a cura di, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014.
- D'INTINO F., *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1988.
- DONNARUMMA R., *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- FALCO G., *Condominio oltremare*, Roma, L'Orma, 2014.
- Id.*, *Flashover. Incendio a Venezia*, Torino, Einaudi, 2020.
- Id.*, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017.
- Id.*, *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009.
- Id.*, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004.
- GIGLIOLI D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- HEINICH N., *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- JURIŠIĆ S., «Roma città-azienda. Cinacittà di Tommaso Pincio. Con un'intervista a Tommaso Pincio (Roma-Pescara, aprile 2009)», *Narrativa*, n. 31/32, 2010, pp. 199-220.
- LEJEUNE P., *Il patto autobiografico*, tr. it. F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986 [ed. or. 1975].
- MARCHESE L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- Id.*, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- MAZZARELLA A., *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Id.*, «Poetiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario», in *Le parole e le cose*, 14 gennaio 2013, <https://www.leparoleele cose.it/?p=8280>.
- MILANI F., *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2021.
- PALUMBO MOSCA, R., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.

- PERNA R., SCHIAFFINI I., a cura di, *Etica e fotografia: potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- PIBAROT A., «Autoportrait e autofiction», in *Lisières de l'autofiction: Enjeux géographiques, artistiques et politiques : Colloque de Cerisy*, Genon A., Grell, I., eds., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, pp. 1-17.
- PINCIO T., *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Roma; Bari, Laterza, 2011.
- Id.*, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018.
- Id.*, *Scrissi d'arte*, Roma, L'orma, 2015.
- PORCIANI E., «L'autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi», *Arabeschi*, n. 17, gennaio – giugno 2021, pp. 44-59 (<http://www.arabeschi.it/lautore-che-non-era-lui-la-vita-di-tommaso-pincio-implicata-dai-suoi-testi-/#sdendnote2sym>).
- QUARTI M., «“Uso il lavoro per scrivere dell'Italia”: Giorgio Falco si racconta», *Il libraio.it*, 15 novembre 2017 (<https://www.illibraio.it/news/dautore/giorgio-falco-intervista-685704/>).
- RACCIS G., «Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano-contemporaneo», in *Enthymema*, n. 26, 2020, pp. 246-260.
- Id.*, a cura di, «Fuori dagli schemi – 7 Giorgio Falco», *La Balena Bianca*, 1 Marzo 2021, <https://www.labalenabianca.com/2021/03/01/fuori-dagli-schemi-7-giorgio-falco/>.
- Id.*, a cura di, «Giorgio Falco alle origini del tempo presente», *La Balena Bianca*, 18 marzo 2019, <https://www.labalenabianca.com/2019/03/18/giorgio-falco-ipotesi-di-una-sconfitta/9>.
- Id.*, «“Il lavoro è ovunque”: forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco», *Ticontre. Teoria, testo, traduzione*, n. 12, 2019, pp. 389-402.
- Id.*, «(Non) è un paese per racconti», *Narrativa*, n. 41, 2019, pp. 65-78.
- SERKOWSKA H., a cura di, *Finzione cronaca realtà*, Massa, Transeuropa, 2011.
- SIMONETTI G., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- TIRINANZI De Medici C., *Il vero e il convenzionale*, Novara, Utet, 2012.
- TORTI L., «Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva», *Griseldaonline*, vol. 18, n. 1, 2019, pp. 149-167.
- VILLA M., «Tra “Postmoderno” e “Ipermoderno”. *Hotel a zero stelle* (2011) di Tommaso Pincio», in *Italogramma*, n. 7, 2014, <http://italogramma.elte.hu/?p=301>.

LUCA FLORIO

**Urlare a labbra serrate.
Rilettura ed evoluzione della mitografia tragica
in Yorgos Lanthimos**

Abstract

Da tredici anni Yorgos Lanthimos esprime nei suoi film la necessità di raccontare storie di individui degenerati, vittime dello straniamento prodotto dalla società odierna. Il racconto di questa realtà è realizzata dal regista greco soprattutto compiendo un processo di transcodificazione del codice letterario e filosofico dei tragediografi antichi, in particolare Sofocle ed Euripide, in quello visivo del cinema, che ne interpreta i caratteri fondanti alla luce della cultura contemporanea. Per illustrare questa scelta artistica di Lanthimos, si propongono le analisi di due dei suoi film di maggiore successo: *Il sacrificio del cervo sacro*, una indagine spietata dei legami familiari borghesi condotta attraverso l'acuta operazione di rilettura dell'euripidea *Ifigenia in Aulide*, e *The Lobster*, una tragedia della conoscenza che ha come protagonista un novello Edipo gettato in un contesto distopico.

Premessa

Una mitocritica transmediale non deve essere solo un'analisi dei miti attraverso le loro riscritture nei diversi media; deve anche assecondare la flessibilità dei miti, proporre una visione della testualità aperta e polimorfa, come quella che auspicava Roland Barthes in *S/Z*, quando parlava di una «rete a mille ingressi», e di uno «spazio stereografico», quasi prefigurando la rivoluzione digitale. [...] Praticare dunque analisi che superino l'impianto organicistico e storicistico, sempre articolato in una relazione monodirezionale che va da un modello alle sue rielaborazioni. La comparazione deve essere invece multidirezionale, e deve valorizzare la creatività della ricezione e il suo effetto retroattivo sull'originale, assecondando così l'eterogeneità dell'immaginario contemporaneo.¹

Si ritiene opportuno introdurre il presente lavoro con questa riflessione di Massimo Fusillo, perché nella rilettura di alcuni miti antichi da parte di Yorgos Lanthimos si può ritrovare «la creatività della ricezione» e «l'effetto retroattivo sull'o-

¹ M. Fusillo, «Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale», in *Comparatismi*, 5, 2020.

riginale» analizzati dallo studioso. Nei film più profondamente legati alla sua identità culturale il regista greco mostra, infatti, l'intento non tanto di realizzare attraverso un mezzo nuovo, quello filmico, un recupero attualizzante degli archetipi mitici, di farne per così dire un adattamento riconoscendo una gerarchica derivazione della sua produzione dal modello antico, quanto di rappresentare, accanto alle costanti, la metamorfosi di quei racconti, la loro variazione intersemiotica profonda a contatto con una realtà diversa come quella odierna, che favorisce uno sviluppo multiplo e multiforme della radice originaria. Per illustrare questa scelta estetica e filosofica di Lanthimos, si propongono le analisi di due dei suoi film di maggiore successo: *Il sacrificio del cervo sacro* e *The Lobster*.

1. *Il sacrificio del cervo sacro* e *l'Ifigenia in Aulide*

Nel suo secondo lungometraggio internazionale del 2017, *Il sacrificio del cervo sacro*, Lanthimos smaschera le ipocrisie della famiglia borghese contemporanea realizzando una vera e propria vivisezione dei legami domestici, così come lasciano intendere le prime immagini del film, nelle quali viene proposta un'operazione chirurgica a cuore aperto condotta dal protagonista, il dottor Steven. La ripresa quasi documentaristica, eseguita con movimenti di macchina lenti, offre allo spettatore fin dal primo momento una chiave di lettura allegorica della vicenda, in cui il tragico pagano/classico si intreccia e si fonde con il tragico cristiano, come suggerisce la potente traccia sonora del Coro dello *Stabat Mater* di Schubert. Eppure tutto sembra perfetto nella vita privata di Steven: la sua è una normale famiglia borghese americana, benestante, costituita da due genitori che svolgono la professione di medici e da due splendidi figli. La lente grandangolare della macchina da presa riesce a coglierne, però, i tratti disturbanti celati dietro questa apparente armonia, rivelando che i quattro membri del nucleo familiare non condividono in realtà nulla, essendo ciascuno chiuso nella sua incomunicabilità profonda.

Il loro equilibrio posticcio e precario viene rotto dall'arrivo di Martin, un adolescente dall'identità e dal ruolo enigmatici, che accompagna con la sua presenza costante la vita di Steven fin dalla prima sequenza. Il capofamiglia lo presenta come un orfano di un suo vecchio paziente defunto anni prima, a seguito di un incidente, e sembra particolarmente contento del fatto che il giovane frequenti i suoi figli, come se volesse risarcirlo della solitudine che gli ha causato la perdita del genitore. Man mano che gli appuntamenti con il ragazzo si fanno più assidui, veniamo a conoscenza della vera natura del vincolo che lo lega al chirurgo: la morte del padre è stata causata da un errore commesso durante un intervento da Steven, il quale in passato ha vissuto un periodo di dipendenza dall'alcol, e le visite periodiche dell'adolescente sono motivate

dal suo desiderio di ristabilire attraverso una violenta compensazione l'ordine violato. Martin è, dunque, interprete e garante di una nemesi a cui il medico dovrà piegarsi, scegliendo un membro della sua famiglia da sacrificare prima che la terribile profezia del ragazzo – l'inarrestabile manifestarsi di sintomi atroci, quali la paralisi delle gambe, l'inappetenza e il copioso sanguinamento dagli occhi, e la successiva morte – si abbatta su tutti i familiari.

Un crescente senso di tensione caratterizza questo *mythos* contemporaneo, che ripropone la forza tragica dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Il protagonista del film di Lanthimos risulta incapace, proprio come il re Agamennone, di rivelare il suo segreto agli altri membri della famiglia, che, all'oscuro del piano di Martin, vedono presto apparire sui propri corpi i segni della sua spietata profezia. Travolto dal senso di colpa e dalla paura suscitati da un fenomeno che non riesce a controllare, Steven vive una crisi di coscienza radicale: lui, uomo di scienza, si trova costretto ad accettare l'irrazionale vaticinio di Martin.

Lanthimos, recuperando dalla tragedia classica il motivo della tensione tra volontà divina e azione umana, mette in luce in questo film l'ipocrisia della condotta sociale della famiglia borghese che, basata su un equilibrio fragile perché privo di condivisione e solidarietà autentiche, è travolta dal manifestarsi della *Tyche*, il fato ineluttabile.

Il chirurgo tenta disperatamente di frenare la *Tyche* rinchiudendo Martin nel sottoscala della sua casa, dove lo torturerà sperando di convincerlo a interrompere gli effetti della sua maledizione, ma il ragazzo, in questa buia 'caverna' domestica, gli rivela la valenza simbolica dell'intera vicenda. Afferra il braccio dell'uomo e con un morso gli stacca un brandello di carne; poi si infligge il medesimo dolore, commentando così il suo folle atto: «Voglio solo mostrarti un esempio, nient'altro. Solo un piccolo esempio per mostrarti cosa intendo. Dovrei chiedere scusa? Vuoi strofinarti la ferita? In effetti, farebbe ancora più male toccare una ferita aperta. C'è un solo modo per far sentire meglio te e me. Lo hai capito? È metaforico! Il mio esempio è una metafora, insomma è simbolico!».²

L'inevitabile reazione perturbata dello spettatore non è causata soltanto dall'insistenza delle violenze proposte sullo schermo, ma soprattutto dal sacrificio della propria coscienza sull'altare dei fantasmi cinematografici: soffre per le ferite che si autoinfligge quotidianamente, perché è incapace di analizzare il senso del proprio dolore e ha trasformato la famiglia, proprio come fa Steven, nel luogo della non-appartenenza, i cui membri non sono che corpi anestetizzati che non riescono a vivere legami empatici.

² Da *Il sacrificio del cervo sacro*.

Da questo punto del film in avanti, il regista abbandona il nucleo domestico al proprio disgregarsi. La moglie di Steven, comprendendo l'impossibilità di frenare il compimento della profezia, espone al marito la sua soluzione: scegliere come vittima uno dei due ragazzi, dal momento che lei per età potrebbe in futuro diventare nuovamente madre. Intanto i figli Bob e Kim, ormai provati dal morbo, cercano di ingraziarsi il padre per evitare il terribile destino; in particolare, la figlia si propone quasi come una novella Ifigenia, interpretando a modo suo quella tragedia euripidea che aveva analizzato in un brillante elaborato scolastico. Incapace di scegliere la vittima, Steven conduce il sacrificio secondo un rituale spietato per la sua casualità: dopo aver incappucciato la moglie e i figli nel salotto di casa, l'uomo, incappucciato a sua volta, gira su se stesso con un fucile in mano facendo partire dei colpi. Dopo alcuni tentativi che non vanno a segno, il piccolo Bob soccombe.

Questa conclusione rivela lo scarto più significativo di Lanthimos rispetto al testo euripideo. In Euripide l'uccisione della figlia da parte del padre viene interrotta grazie all'intervento della dea Artemide, che invia una cerva da sacrificare al posto della fanciulla. Anche nel film la salvezza della novella Ifigenia, Kim, è garantita da una sostituzione, che però non scioglie il dramma, anzi lo amplifica: nella spietata roulette della *Tyche* il piccolo Bob si rivela il cervo sacro, perché il suo corpo fanciullo è l'unico dotato di purezza, privo di contaminazioni, degno del sacrificio. Il padre si conferma in questo finale «homo necans» e il sacrificio da lui compiuto «un'uccisione rituale» che riproduce le modalità del sacrificio nella Grecia antica.³ La famiglia, che dovrebbe essere la culla ideale degli affetti, non si mostra un luogo sicuro:

Il perturbante, l'inconoscibile, trovano terreno nell'inspiegabile, nel metafisico, in una sospensione delle regole della realtà che ci mette davanti ai nostri limiti e alla presa di coscienza (possibile) che saremo da soli nel tentativo di superarli, per cercare di comprendere, se ne saremo capaci, attraverso i nostri soli mezzi.⁴

Nella sequenza finale vediamo i tre sopravvissuti entrare in un ristorante. Dopo pochi minuti, nello stesso locale entra Martin: gli scambi di sguardi tra i personaggi, magistralmente proposti in uno *slowmotion* che rivela il ricordo della barbarie da poco compiuta, vengono interrotti da Steven, che fa cenno

³ Questo aspetto antropologico viene analizzato nel saggio di W. Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Milano, tr. it. F. Bertolini, Jouvence, 2021.

⁴ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, Milano, Mimesis, 2019, pp. 86-87.

alla moglie e alla figlia di uscire con lui da lì. Così l'ultimo *frame* del film, perfettamente speculare al primo anche per il denominatore cromatico comune – il ketchup versato da Kim sulle patatine, rosso come il cuore operato – chiude il cerchio tragico che al suo interno ha risucchiato i protagonisti.

Perfettamente calibrata è anche la scelta della colonna sonora in questa tragica conclusione: al Coro di Schubert che ha accompagnato la prima sequenza risponde qui quello della *Passione secondo San Giovanni* di Bach, le cui parole arricchiscono di un significato cristologico il tragico di matrice euripidea, richiamando alla memoria altri sacrifici sostitutivi presenti nel testo biblico, come quello di Isacco.

Se nella tragedia antica la violenza, anche quando è tema portante della trama, non è mai mostrata direttamente allo spettatore, la tragedia moderna proposta da Lanthimos non può fare a meno di rappresentarla con lo scopo di ottenere un coinvolgimento senza filtri del pubblico, testimone oculare e complice degli accadimenti:

Il perturbante, nel cinema di Lanthimos, non è una situazione portata alla luce drammaturgicamente, o articolata in parole, e nemmeno è un fatto interno, una condizione celata in pectore, quanto piuttosto un elemento completamente estrovertito, messo alla massima distanza dall'analisi e dal linguaggio verbale, per essere trasformato in situazione visuale estrema, come un cuore che pulsa a vista, da un torace aperto da un bisturi, e buttato addosso allo spettatore.⁵

Lanthimos realizza così la sua tragedia 'degenerata'. Nel momento in cui i binomi dentro-fuori, noi-loro, natura-cultura assumono nell'odierna società marcate opposizioni valoriali, il regista decide di proporre dei *setting* asettici, in cui le case diventano le cause delle disfunzioni esistenziali dei protagonisti, sedi parassitanti dell'identità negata. In un movimento centrifugo teso alla disarticolazione del reale, la potenza tragica classica non intende atrofizzarsi nell'indagine documentaristica delle schizofrenie borghesi contemporanee, ma mira, attraverso la visione di queste mostruose degenerazioni, a promuovere un'esperienza conoscitiva nel segno del *pathei mathos*.

La *dynamis* della tragedia contemporanea intende toccare quel territorio ignoto dell'animo dello spettatore dove a dominare sono la pietà e il terrore. Nella comprensione della cifra allusiva delle proiezioni violente sullo schermo consiste il salto conoscitivo che lo spettatore deve compiere per giungere

⁵ D. Brogi, «L'umanità dopo la catastrofe: *Il sacrificio del cervo sacro*», www.doppiozero.it, luglio 2018.

all'accettazione della propria identità inquieta, riflettendo sui conflitti insanabili della propria individualità e scoprendosi imprigionato nei sensi di colpa causati dal delirio della civiltà contemporanea.

2. Il cinema come *mythos* della modernità

Secondo Umberto Curi, il cinema è oggi la forma di *mimesis* poetica «più filosofica» (*philosophòteron*), quindi si rivela come *mythos* della modernità: «Il cinema è la forma moderna di *mythos*, [...], modalità alternativa al *lògos*, rispetto ad esso altrettanto potente, e tuttavia *charièsteron*, più «dilettevole» di quanto non sia la dimostrazione calcolante.»⁶ Racconto «piacevole», ma non per questo ricreativo, il cinema *mythico* intende scandagliare le questioni radicali dell'animo umano, suscitando nello spettatore meraviglia e sgomento. Il percorso conoscitivo è, dunque, esperienza emozionale che nasce dal contatto con gli *universalia* proiettati sullo schermo: riprendendo da T. S. Eliot l'idea dello specchio come «metafora potente per evocare l'alterità»,⁷ si può affermare che l'impossibilità di redenzione travolge chi sta da entrambe le parti dello schermo, dunque sia il personaggio che lo spettatore. È questa la tragedia contemporanea dell'antropo-cosmomorfismo,⁸ dal momento che i doppi sullo schermo condividono con il pubblico un destino problematico che non prevede alcuno scioglimento, essendo basato sul binomio inscindibile *pathos-mathos*.

Il regista greco intende, dunque, scatenare uno shock sinestetico nell'anima intorpidita del suo pubblico, per risvegliarla dalla sua minorità colpevole e restituirla alla pienezza del sentire. Questa funzione del cinema si richiama a un'idea del filosofo Jean-Luc Nancy, secondo il quale il film è una restituzione di luce pura di significati per corpi di identità svuotate ed è perciò in grado di istituire un dominio di senso – e dei sensi – tutto nuovo:

L'evidenza del cinema è quella dell'esistenza di uno sguardo attraverso il quale un mondo in movimento su se stesso, senza cielo o senza involucro, senza luogo fisso di ancoraggio o di sospensione, un mondo scosso da terremoti e attraversato da venti, può ridarsi il proprio reale e la verità del suo enigma (che certo non è la sua soluzione).⁹

⁶ U. Curi, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. 51.

⁷ M. Fusillo, «Passato presente futuro», in *Letterature comparate*, F. de Cristofaro, a cura di, Roma, Carocci Editore, 2018, p. 13.

⁸ Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.

⁹ J. L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, A. Cariolato, a cura di, Roma, Donzelli Editore, 2004, p. 30.

Il rapporto tra il cinema e il mito sembra confermata da una suggestiva etimologia che fa derivare la parola *mythos* dal verbo *myo*, «parlare a labbra serrate»:¹⁰ come il mito, il cinema cerca di sciogliere il racconto dal suo stato di partenza puramente onomatopeico affinché lo spettatore impari a riflettere sui conflitti insanabili e sui sensi di colpa causati dalla civiltà contemporanea. Senza poter godere di quella catarsi mimetica suscitata dal teatro antico, non gli resta altro sbocco emotivo che un'implosione soffocante, un urlo a labbra serrate. La parola *mythos* ha, inoltre, affinità etimologica anche con *mutus*; per questo motivo Giambattista Vico, nella *Scienza nuova*, giunge a considerare il *mythos* la lingua dei «tempi mutoli delle nazioni», una sorta di lingua-non-lingua, una comunicazione «con cenni o atti o corpi», quindi segni tangibili, in rapporto immediato con l'idea.¹¹ Ebbene, il nesso *mythos*-corpo è fortemente presente nel cinema del regista greco. Se il presente genera apatia, se la realtà inibisce ogni fiducia nel prossimo, inevitabile è la fascinazione verso la violenza, intesa come “gioco” del sentire. Il corpo diventa così mappa e territorio di riti di iniziazione lontani da ogni morale e favoriti dalla manomissione dei codici comunicativi.

Il tempo ‘sacro’ della narrazione in Lanthimos si declina, pertanto, come tempo della negazione dell'umano e di ogni fine escatologico; in esso tutto è sottoposto a reificazione, tutto si consuma nel presente senza scampo di una apocalisse psicopatologica.

3. *The Lobster* e la tragedia di Edipo

La tragedia della visione è, dunque, la tragedia della ricerca della verità. Di questa condanna a vedere fa esperienza David, il distopico Edipo del film *The Lobster*, uscito nel 2015, prima direzione in lingua inglese del regista greco. La società distopica in cui David vive demonizza la solitudine, imponendo la riabilitazione dei single: trasferiti in un hotel immerso nella natura, costoro vengono sottoposti a un percorso curativo finalizzato all'incontro con l'anima gemella entro un tempo massimo di quarantacinque giorni, pena la trasformazione in un animale da loro stessi indicato. Il protagonista ben conosce

¹⁰ μῦ- (da *mu): «onomatopea che si rende con la bocca chiusa e tono lamentoso» (P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1968). Da questa antica radice il verbo μύω deriverebbe il significato di «sono chiuso», quindi «serro gli occhi/la bocca» (questo significato è implicito anche nei termini *mystes* e *mystikòs*). Il mito è, dunque, un discorso nel quale è racchiusa, custodita una verità; pertanto va interpretato.

¹¹ Questa relazione etimologica proposta da G. Vico è analizzata in M. Cacciari, *Labirinto filosofico*, Milano, Adelphi, 2014.

la terribile norma, perché il cane che porta con sé è in realtà suo fratello, il cui tentativo di rieducazione è fallito. David sceglie per la propria eventuale metamorfosi di essere trasformato in aragosta, giustificando la sua scelta ricordando la longevità e la fertilità dell'animale. A questo crostaceo Lanthimos attribuisce, però, un ulteriore e più profondo valore simbolico per la sua capacità di sostituire il carapace nei periodi di muta: fin dal Medioevo, è un simbolo cristologico, poiché allude alla resurrezione del corpo. Opportunità, questa, contenuta nel regolamento dell'hotel, dotato appunto di una *Transformation Room*, anche se quello che qui avviene più che una resurrezione è una trasmutazione che è stigma di una colpa.

Il termine dei quarantacinque giorni può essere dilatato per quegli ospiti che, durante le battute di caccia nella foresta circostante l'hotel, riescono a catturare i solitari che in essa vivono. Per conservare il loro corpo di uomini gli ospiti della struttura, «morti dentro e vivi fuori»,¹² come ripete la canzone che fa parte della colonna sonora, si aggirano senza dignità in un bosco dalla forma e dai colori infernali, il cui effetto ipnotico è sottolineato dalla scelta del regista di ricorrere allo *slowmotion*, tecnica grazie alla quale evidenzia le contraddizioni e gli orrori di entrambi i modelli di società, quello delle coppie e quello dei solitari. Anche i ribelli fuggiti dalla struttura e che ora vivono in solitudine impongono, infatti, a chi rinuncia alla condizione di single una punizione altrettanto sadica: scavarsi una fossa e distendersi all'interno ricoprendosi il corpo di terreno, eccezion fatta per il volto, in modo tale che questo possa essere divorato dai lupi. L'amore non è dunque realizzabile in nessuno dei due mondi, dal momento che, se nell'albergo si viene obbligati alla disfunzionale ricerca del partner, nei boschi si impedisce di stringere legami di coppia.

Per evitare la metamorfosi, David lascia l'hotel e cerca rifugio presso la tribù di solitari che abita nei boschi, dove commette però l'«errore» di innamorarsi. La *katastrophé* ha inizio quando la leader dei fuggitivi scopre la relazione e decide di punire la donna amata facendola accecare, condannandola così di fatto alla morte in un bosco pieno di lupi. David, dopo aver vendicato questo oltraggio seppellendo viva l'aguzzina, fugge con la sua compagna, raggiungendo infine un ristorante che sorge in città. Nella scena finale lo spettatore assiste al gesto compensatorio di David nei confronti dell'amata: chiuso nel bagno del ristorante, con un coltello affilato decide di accecarsi. Il sovraccarico di tensione generato dal procedere angoscioso della narrazione non si

¹² Il testo del singolo della cantante Arleta, *Apo Mesa Pethamenos*, pur riferito a una vicenda intima e sentimentale, riesce a rivelare comunque l'ambiguità della natura dei protagonisti del film, sospesi nel dramma di un'esistenza da «morti dentro e vivi fuori».

scioglie, però, con questo epilogo perturbante. Il taglio, di buñeliana memoria, non è mostrato nel film, alimentando nello spettatore il dubbio che il protagonista, alla prova dello specchio della violenza in cui si riflette, non abbia avuto il coraggio di infliggersi l'estrema condanna.

In ogni caso, ritorna qui «quel tema [...] del vedere ad occhi aperti/chiusi su cui Lanthimos ha costruito la sua disturbante allegoria».¹³ David si presenta, dunque, come un novello Edipo, a cui si rivela in un'epifania non illuminante il legame indissolubile tra il vedere e il conoscere.¹⁴

Nel film di Lanthimos la *katastrofé* dell'accettazione della verità stessa, ma anche della verità contro se stessi si realizza totalmente. L'occhio, organo di senso esterno deputato a registrare le immagini di una condizione umana degradata e di conseguenza luogo concreto di proiezione del sentimento di colpa, è sottoposto infatti all'esperienza feticistica dell'accecamento: il taglio di David evoca quello di Edipo e assume i connotati di una *cratofania*, un passaggio ritualizzato dal *chaos* delle brutalità umane all'oscurità anestetizzante della verità rivelata.

L'attesa dell'acquisizione della verità su se stessi è, dunque, la tensione che caratterizza le vicende di Edipo e David e, di conseguenza, quella del pubblico, che nella scansione temporale della proiezione in sala, sancita dallo spegnersi e dal riaccendersi delle luci, fa la dolorosa esperienza dell'inevitabile approdo al dominio delle tenebre per chi prende coscienza di un futuro impossibile e condanna un presente mostruoso da accettare.

4. Conclusioni

Per Lanthimos la Grecia è «deposito di echi scostanti, luogo della critica e del dubbio, tra paranoia, rivalità, vendetta, incomunicabilità, solitudine, senso di privazione ed incolumità».¹⁵ Nella riflessione sulla disarticolazione della contemporaneità, devastata dal punto di vista sociale e culturale, il regista si avvale del potenziale metaforico tragico della grecità come irrinunciabile strumento di indagine per mettere a nudo le aporie dell'Occidente.

Spazi di articolazione culturale rizomatici intercorrono tra l'archetipo tragico e la microstoria narrata dal suo cinema, la quale si rivela metafora della condizione del presente. Lo schermo è invaso non da personaggi-tipi, ma da

¹³ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini*, p. 73.

¹⁴ Nel nome Οἰδῖπovς si può cogliere un rapporto etimologico con Οἶδα («ho visto», dunque «conosco»), perfetto di ὁράω.

¹⁵ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini*, p. 20.

vere e proprie monadi di miti individuali e collettivi, particelle del *thaumàzein* che si impongono nel labile confine tra conscio e inconscio. Vettori di conoscenze inattese, questi protagonisti del mito contemporaneo hanno in tutto e per tutto le sembianze dello spettatore, la cui *metabolé* si realizza pienamente tanto come ritorno al sé rimosso o sommerso, quanto come straniante presa di coscienza dell'alterità. Il cinema del regista greco trasforma il focus narrativo dal tempo dell'*opsis*, dello spettacolo, in quello del dramma del sé riflesso: nell'accettare la natura mostruosa del proprio agire, l'uomo si scopre un universo di contraddizioni, ridotto a scommessa 'divina', personaggio senza-ruolo che si affanna nella ricerca del proprio posto nella società, perdurando in un agire opaco e senza senso, nella trappola disumana dell'empatia negata.

Come un buco nero a cui tutto tende e si piega, il destino umano nasce e si consuma in quel richiamo delle passioni e delle contraddizioni proposto dal cinema lanthimosiano, in un *chaos* dove gli archetipi della classicità spalancano voragini di senso e di identità sotto i piedi dell'uomo occidentale contemporaneo. Lo spettatore, in un processo di identificazione mimetica con i personaggi dei film, ma anche con i miti antichi a cui si ispirano, riconosce la presenza del mostruoso nel quotidiano, scoprendo nell'imprevisto, ossia nella degenerazione, il necessario, ossia la natura della propria prigione.

Bibliografia

- ANGELUCCI, Daniela, *Estetica e cinema*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- ARGENTIERI, Simona, *Sosia, doppi, replicanti: peripezie dell'identità dall'inconscio allo schermo*, in Brunetta G. P., a cura di, *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- BURKERT, Walter, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, tr. it. F. Bertolini, Milano, Jouvence, 2021.
- BUTLER, Judith, ATHANASIOU, Athena, *Spoliazione: i senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, tr. it. A. Carbone, Milano, Mimesis/Eterotopie, 2019.
- CACCIARI, Massimo, *Labirinto filosofico*, Milano, Adelphi, 2014.
- CURI, Umberto, «Appunti su cinema e mito», in Brunetta G. P., a cura di, *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Id.*, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mille piani*, tr. it. G. Passerone, P. Vignola, Nocera Inferiore, Orthotes, 2017.
- DERRIDA, Jacques, *Ecografie della televisione*, tr. it. G. Piana, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997.

- DONÀ, Massimo, *Cinematocrazia*, Milano; Udine, Mimesis Cinema, 2021.
- FUSILLO, Massimo, «Passato presente futuro», in de Cristofaro F., a cura di, *Letterature comparate*, Roma, Carocci Editore, 2018.
- Id.*, «Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale», in *Comparatismi*, n. 5, 2020.
- LASAGNA, Roberto, PALLAVIDINO Benedetta, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, Milano, Mimesis Cinema, 2019.
- MORIN, Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.
- Id.*, *Sul cinema: un'arte della complessità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2021.
- NANCY, Jean-Luc, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, A. Cariolato, a cura di, Roma, Donzelli, 2004.
- PEVERADA, Stefano, *Il sacrificio del dio bambino. Edipo e l'essenza del tragico*, Milano, Mimesis, 2004.
- VERNANT, Jean-Paul, VIDAL-NAQUET, Paul, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

Sitografia

- BROGI, Daniela, *L'umanità dopo la catastrofe: "Il sacrificio del cervo sacro"*, www.doppiozero.it, luglio 2018.
- CACCIOPPO, Mario, «Più mi allontanano più mi sento greco», www.esquire.com, febbraio 2019.
- CACIAGLI, Andrea, *Il cuore dell'aragosta*, www.quattrocentoquattro.it, ottobre 2015.
- SHEARER, Clare, *Yorgos Lanthimos*, www.issuemagazine.com.

BENEDETTA BARTOLINI

La *tragédie en musique* come spazio d'interazioni: *Alceste* o il trionfo dello spettacolo

Abstract

Nella seconda metà del XVII secolo, il genere della tragedia è rappresentato da due tipi di spettacoli di grande successo: la tragedia raciniana e la *tragédie en musique*. Se riguardo la prima gli studi sono innumerevoli, riguardo la seconda vi sono ancora varie questioni da indagare. L'utilizzo di diverse arti e maestranze, di elementi musicali e scenografici innovativi, rende la sua natura complessa e di difficile categorizzazione. Eppure, è questa varietà che ne determinò il successo alla sua epoca. Il presente intervento vuole indagare in che misura le tragedie di Lully e Quinault rispettino i canoni della tragedia greca e quanto l'interazione tra i canoni del passato e quelli del presente contribuisca al successo delle *pièces*. Per cercare di rispondere alla nostra problematica, quindi, analizzeremo una delle *tragédie en musique* che ha sollevato più questioni in tal senso, dando vita a una *querelle* letteraria: *Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide*. L'intervento si dividerà in due parti: nella prima analizzeremo l'opera attraverso il confronto con l'eredità greca, in particolare con alcuni elementi della Poetica aristotelica ripresi da Perrault; nella seconda, invece, analizzeremo l'opera attraverso il suo legame con la modernità, ovvero tramite la presenza del paradigma galante, che ne sostiene al contempo la varietà e l'uniformità. Nell'ottica del presente lavoro, *Alceste* rappresenta uno spazio di interazioni su più livelli interpretativi: oltre a rappresentare l'interazione tra diverse arti e maestranze, essa mette in gioco l'interazione tra i canoni del passato e quelli del presente, in un processo che determina una ridefinizione del genere tragico francese.

Parole chiave: *Lully, Quinault, musica, Alceste, teatro*

1. Una nuova forma di tragedia alla corte del Re Sole

Tra il 1673 e il 1686, in un periodo in cui il genere tragico vedeva in Jean Racine uno dei suoi maggiori rappresentanti, furono messe in scena a Parigi ben dodici *tragédies en musique*, per una media di quasi una *tragédie en musique* all'anno.¹ Questa nuova forma di tragedia² nacque ufficialmente nel

¹ Si fa riferimento alla creazione e non al numero di repliche, che erano, ovviamente, più numerose.

² In questo senso, seguiamo le analisi di Catherine Kintzler sulla *tragédie en musique*, specialmente nella sua opera *Théâtre et Opéra à l'âge classique (Une famille étrangère)*, Paris, Fayard, collezione Les Chemins de la Musique, 2004.

1673, quando venne rappresentata *Cadmus et Hermione* all'*Académie royale de musique*,³ futura *Opéra Garnier*. Fino a quel momento Jean-Baptiste Lully, compositore di origini fiorentine,⁴ aveva collaborato soprattutto con Molière alla creazione di diversi tipi di spettacolo, quali la *comédie-ballet*, il *ballet de cour* e la pastorale, tutti generi che comprendevano degli intermezzi di musica e danza, ma che non erano delle vere e proprie tragedie in musica.

Lully, inoltre, godeva del pieno appoggio da parte del potere monarchico, al punto che nel 1672 ottenne dal re il privilegio dell'*Académie royale de musique*, che gli concesse il monopolio a vita sugli spettacoli musicali in Francia. Dal canto suo, Philippe Quinault, autore dei versi delle *tragédies en musique*, aveva rappresentato quattro tragedie tra il 1658 e il 1671, di cui tre ispirate a soggetti storici (*La mort de Cyrus*, *Astrate* e *Pausanias*) e una ispirata a un soggetto mitologico (*Bellérophon*). Sappiamo anche che Quinault fu eletto membro dell'*Académie française* nel 1670 e della *Petite Académie* nel 1674, il che attesta il favore di cui beneficiava anch'egli da parte della monarchia francese. Al contempo, bisogna sottolineare che Quinault fu spesso oggetto di critiche da parte dei difensori degli "Antichi", in particolare Boileau e Racine, venendo accusato di non essere un grande conoscitore dei testi classici e, soprattutto, di non rispettarne abbastanza il lascito.⁵

Tuttavia, se contestualizziamo queste critiche, esse appaiono, in realtà, come dei veri e propri attacchi volti a screditare il successo delle *tragédies en musique*. Le critiche, infatti, rientrano più specificamente nel periodo preliminare della *Querelle des Anciens et des Modernes* che vede, da un lato i difensori dei canoni "classici" e dall'altro i sostenitori di un gusto "moderno", e sono, quindi, emesse in funzione della polemica.⁶

³ Come sottolineato anche da Pierre Bayle nel 1676: «À proprement parler il n'y a que quatre ans que l'on donne l'opéra en France, car avant le *Cadmus et Hermione* ce que l'*Académie royale de musique* avait représenté n'était que comme le prélude ou plutôt les entractes d'une juste pièce», Lettera 126 di Pierre Bayle a Joseph Bayle, Sedan, 25 agosto 1676, disponibile sul sito dell'Università di Saint-Étienne: <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/?Lettre-126-Pierre-Bayle-a-Joseph&lang=fr>.

⁴ Su questo argomento, si veda la biografia di J. De La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002. Inoltre, si segnala la recente riscoperta di questo compositore in Italia, con la nascita dell'Istituto "Giovanni Battista Lulli" a Firenze il 28 novembre 2022, diretto da Federico Maria Sardelli e Samuele Lastrucci.

⁵ «Je conseille à ces Messieurs de ne plus décider si légèrement sur les ouvrages des Anciens. Un homme tel qu'Euripide méritait au moins qu'ils l'examinassent puisqu'ils avaient envie de le condamner», J. Racine, «Préface» d'*Iphigénie*, in *Œuvres complètes*, G. Forestier, a cura di, Paris, Gallimard, p. 701.

⁶ Si veda M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Gallimard, «Folio classique», 2001.

Cosa fa, quindi, la specificità di questo nuovo tipo di tragedia? Prima di tutto, la tragedia in musica riprende vari elementi dei generi musicali appena citati, compreso quello della *tragédie à machines*, che si avvaleva dell'uso di macchine per creare spettacolarità tramite "effetti speciali", genere che fu rappresentato sia da Corneille (*Andromède et la Toison d'or*) che da Molière (*Don Juan*). Tuttavia, l'intenzione di Quinault e Lully era quella di entrare in diretta concorrenza con le tragedie "regolari", rappresentate da Racine.

La struttura e i temi, quindi, richiamaavano esplicitamente la tradizione tragica: si tratta di tragedie divise in cinque atti, il cui soggetto è spesso tratto dalla mitologia greca o latina. Per quanto riguarda gli elementi di distinzione, invece, la *tragédie en musique* era uno spettacolo «ibrido e complesso»,⁷ che univa diversi intermezzi musicali (arie soliste, cori, recitativi e danza) con decori, costumi, macchine, luci, tutti volti a creare uno spettacolo stupefacente. Tali elementi distinguono la tradizione francese da quella operistica italiana, in cui era presente solo un coro finale, e in cui non era presente il balletto. Quest'ultimo, in particolare, era un elemento caratteristico del teatro francese, essendo stato praticato anche dal re sulla scena teatrale fino al 1670. La presenza dei cori, invece, rappresentava un elemento di continuità rispetto all'eredità greca, elemento che era alla base anche delle prime opere liriche italiane.

Secondo la nostra ipotesi di lavoro, è proprio quest'interazione tra le arti a rendere le *tragédies en musique* delle opere di successo. Questa forma di tragedia, infatti, racchiude molteplici elementi che la pongono in continuità sia con il presente che con il passato. La vera sfida per gli autori della *tragédie en musique*, quindi, è di creare un'opera teatrale che possa essere rappresentativa del proprio tempo, mettendo in scena i temi e gli elementi spettacolari legati all'estetica del XVII secolo.

Sebbene *Alceste* sia soltanto la seconda *tragédie en musique* messa in scena da Quinault e Lully, essa è emblematica di tale ricerca estetica. L'elemento della galanteria, infatti, contribuisce alla modernità dell'opera, dando varietà e al contempo coerenza a questa *tragédie en musique*. Inoltre, *Alceste*, mettendo in scena un mito appartenente alla tragedia greca, dà vita a uno spazio d'interazioni tra le voci della sua epoca.

⁷ «La tragédie lyrique, telle qu'on la concevait au XVII^e siècle, est une œuvre hybride et complexe. Humaine et divine par sa matière et par ses acteurs, elle fait au merveilleux une part essentielle; elle s'encombre de machines; elle s'agrément, à chaque acte, de danses et de divertissements; elle est à la fois poésie, musique, chorégraphie, spectacle», É. Gros, «Les Origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'Opéra», in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, n. 2, 1928, p. 162.

2. *Alceste* e il “tradimento” dell’eredità greca

Con la creazione di *Cadmus et Hermione* nel 1673, inizia un prolifico ciclo di *tragédies en musique* con soggetti mitologici. Quasi tutti i miti scelti da Quinault e Lully sono tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, conosciute dal pubblico del XVII secolo grazie alle traduzioni di Nicolas Renouard (traduzione in prosa pubblicata nel 1619 e ripubblicata nel 1651), di Pierre Du Ryer nel 1660 e di Thomas Corneille tra il 1669 e il 1697. Quella di attingere dalla materia mitologica è una scelta che dipende, in primo luogo, dal fatto che i miti sono sempre più apprezzati dagli spettatori, grazie anche alle tragedie di Racine;⁸ e, in secondo luogo, dal fatto che Quinault trae ispirazione anche da autori contemporanei⁹ che, a loro volta, hanno rappresentato i miti in diversi generi teatrali.¹⁰

La fonte mitologica rappresenterà, dunque, un’importante risorsa lungo tutta la carriera di Quinault. Benché l’autore e librettista sostenga che gli ornamenti siano inutili con una materia già di per sé ricca,¹¹ e benché ne cambi e ne tagli molte parti al fine di adattarla il più possibile alla propria estetica, essa rimarrà comunque un universo immaginario di riferimento.

Da un punto di vista generale, il fatto che la maggior parte degli argomenti siano stati trattati anche dalla tragedia declamata mostra un terreno comune orientato verso le fonti antiche. Tuttavia, bisogna anche sottolineare che, contrariamente alle tragedie declamate del XVII secolo, le *tragédies en musique* non si pongono in un rapporto di imitazione delle opere antiche, come invece accadeva con le tragedie, appunto, di Racine. Come vedremo, infatti, i cambiamenti apportati ai soggetti sono così numerosi che la loro scelta non può essere attribuita alla volontà di rappresentare fedelmente i miti greci e latini.

Alceste è l’unica *tragédie en musique* basata su un argomento mitologico a non essere stata tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, bensì da una tragedia di Euripide. Anche qui, Quinault si allontana dall’opera originale, aggiungendo molte

⁸ Più in generale, Cuthbert Girdlestone sottolinea che nel XVII secolo molti soggetti d’opera sono stati trattati inizialmente dal teatro parlato. Si veda C. Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Librairie Droz, 1972, p. 328.

⁹ É. Gros, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1926, p. 542.

¹⁰ Si vedano C. Delmas, *Mythologie et mythe dans le théâtre français: 1650-1676*, Genève, Librairie Droz, 1985; e S. Saïd, «Mythes et tragédies: les leçons de l’Antiquité», in *Jean Racine, 1699-1999*, Paris, Presse Universitaire de France, 2004, pp. 493-516.

¹¹ «Les ornements soient inutiles sur une si riche matière», P. Quinault, «épître à Monseigneur le duc de Chevreuse», in *Théâtre complet*, tome I, «Tragédies», C. Barbaferi, a cura di, Paris, Classiques Garnier, p. 506.

scene e personaggi secondari, e cambiando la natura delle relazioni tra i protagonisti. Basti pensare che i primi due atti sono interamente frutto dell'invenzione dell'autore francese, con la sola eccezione dell'apparizione di Apollo nell'ultima scena del secondo atto, elemento che può rimandare al prologo greco.¹²

Nella versione di Quinault, Alcide, altro nome dell'Ercole euripideo, è innamorato di Alceste che, a sua volta, ama Admète, il cui amore è reciproco. Ponendosi in continuità tematica con *Cadmus et Hermione*, la tragedia mette in scena due amanti che devono superare diversi ostacoli per raggiungere un finale felice, riuscendo a coronare il loro amore con l'atteso matrimonio. Inoltre, il sottotitolo della *tragédie en musique* ci suggerisce l'altro elemento chiave dell'azione, cioè il trionfo di Alcide che, rinunciando ad Alceste, trionfa su sé stesso.

Se nella versione di Euripide, l'amore non rappresentava il punto focale della tragedia, attorno al quale tutto il resto si svolgeva, tutte le modifiche apportate da Quinault e Lully possono essere ricondotte alla centralità del tema amoroso, scelta giustificata dalla necessità di adattare il soggetto «ai luoghi, ai tempi e alle persone»¹³ della propria epoca.

La prima teatrale di *Alceste* ebbe luogo il 2 gennaio 1674 al *Palais Royal*, il teatro che fino ad allora era stato occupato dalla troupe di Molière. Dopo la rappresentazione della tragedia, i rivali di Lully e Quinault, tra cui i difensori del partito degli “*Anciens*”, Boileau e Racine, la criticarono aspramente, accusando soprattutto il librettista dell'opera.¹⁴ Poco tempo dopo, Charles Perrault, “*premier commis*” di Colbert e difensore del partito dei “*Modernes*”, pubblicò in risposta a tali attacchi la sua *Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, in cui prese le difese del librettista, comparandolo ad Euripide.

¹² L'unica eccezione è l'apparizione di Apollo nell'ultima scena del secondo atto, che può essere intesa come un richiamo al prologo di Euripide. Cfr. B. Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, collezione Études du Centre de musique baroque de Versailles, Paris, Mardaga, 2009, p. 99.

¹³ C. Perrault, *Critique de l'Opéra ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, Paris, C. Barbin, 1674, p. 62.

¹⁴ Boileau nel suo «Avertissement au lecteur» al *Prologue d'opéra*, pubblicato soltanto nel 1713, ma risalente al 1674 o 1678-1679, definisce l'attività di librettista un «miserable travail»; Boileau, *Œuvres complètes*, F. Escal, a cura di, Paris, Gallimard, collezione «Bibliothèque de la Pléiade», 1966, p. 278. Parimenti, il personaggio di Aristippe nella *Critique* di Perrault, parodia dei difensori degli “*Anciens*”, afferma che tutte le critiche che ha sentito su *Alceste* erano rivolte unicamente alla poesia: «Je n'entends parler que de la poésie: car pour la musique et les décorations, j'en suis assez content», C. Perrault, *Critique de l'Opéra*, p. 4.

In questo testo, scritto sotto forma di dialogo tra Cléon e Aristippe, due “*honnêtes gens*”, Perrault ripercorre le differenze tra la tragedia euripidea e la versione di Quinault, riprendendo al contempo gli elementi presenti in un’opera fondatrice, la *Poetica* di Aristotele. Questo testo aveva conosciuto all’epoca un rinnovato interesse sia in Italia che in Francia, grazie a un lavoro di volgarizzazione (in Italia, Segni, Castelvetro e Piccolomini pubblicarono rispettivamente nel 1549, 1570 e 1572 la loro traduzione e lettura dell’opera aristotelica in italiano, facendola conoscere ad un pubblico più vasto). Fu per mezzo di queste traduzioni che la *Poetica* fu conosciuta e studiata anche in Francia dove, durante la prima metà del XVII secolo, furono pubblicati numerosi commenti e glosse. Il mondo teatrale francese, nella sua ricerca estetica, fu dunque influenzato dalle categorizzazioni aristoteliche e dai testi che ne interpretavano le regole.

Riprendendone quindi alcuni elementi, Perrault fonda la sua difesa di *Alceste* sul rispetto dei *mœurs* della propria epoca. Nella versione euripidea, ad esempio, è presente una scena in cui i due amanti, Alceste e Admète, si parlano e si dicono addio nel momento in cui Alceste decide di sacrificarsi per il suo amato. Secondo Perrault, Quinault ha eliminato questa scena a giusto titolo, poiché il re tessalico avrebbe parlato in modo “indecente” all’amata, interrompendola e sollecitandola a darsi la morte.¹⁵

Questo comportamento, secondo l’autore, sarebbe adeguato alla galanteria degli Antichi, ma non a quella dei Moderni. A tal proposito, è interessante notare come Perrault utilizzi la categoria della galanteria, che, come vedremo, fa parte dell’estetica seicentesca, traslandola nel passato al fine di creare un legame temporale con l’antica Grecia. Tuttavia, come Racine stesso ha sottolineato nella sua *Préface* di *Iphigénie*, l’interpretazione del dialogo euripideo è completamente errata. Probabilmente, Perrault aveva consultato un’edizione imprecisa in cui le iniziali dei personaggi erano invertite, facendo pronunciare le parole di Alceste ad Admète.¹⁶ Non era, dunque, Admète a incitare il sacrificio d’Alceste, ma era quest’ultima a descrivere la vista di Charon pronto a traghettarla negli inferi. Di conseguenza, tutta la considerazione centrale sui *mœurs* portata avanti da Perrault è fallace.

Un altro problema d’interpretazione dei testi antichi si presenta nella *Critique* di Perrault, stavolta non riguardante i “*mœurs*” della tragedia, ma l’effetto tragico che essa produce nello spettatore. Perrault, infatti, afferma,

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 35-36.

¹⁶ Cfr. J. Racine, «Préface» d’*Iphigénie*, in *Œuvres complètes*, p. 700.

tramite Aristotele, che un'azione spettacolare può provocare gli effetti propri della tragedia, ovvero la pietà e la paura. A tal proposito, l'autore ricorda una scena dell'*Antigone* in cui Emone, figlio del re di Tebe Creonte, corre verso la cella in cui era imprigionata la principessa per annunciarle il loro matrimonio, ma la trova morta a causa della disperazione.

Secondo le parole di Perrault, Aristotele avrebbe affermato che questo triste spettacolo, che avviene passando da una grande gioia a un grande dolore, produce nello spirito degli spettatori l'effetto previsto dal teatro, ovvero di smuovere l'orrore e la pietà allo stesso tempo.¹⁷

In realtà, nella *Poetica*, Emone è citato una sola volta, come esempio "eccezionale" di una persona consapevole che «sta per compiere qualcosa e non lo fa»,¹⁸ che è il peggiore dei modi con cui suscitare le emozioni tragiche. Inoltre, in questo caso lo spettatore non assiste alla scena, perché l'episodio fa parte di un racconto. Sebbene il poeta "capace" costruisca l'azione in modo tale che la paura e la pietà possano essere procurate negli spettatori anche tramite il solo ascolto delle vicende, la messa in scena non può basarsi sul racconto. Infatti, siccome tali sentimenti devono essere procurati attraverso l'imitazione, «è chiaro che ciò deve essere realizzato attraverso i fatti».¹⁹ Aristotele, nella sua analisi delle emozioni tragiche, gerarchizza le varie possibilità che si presentano al poeta e se da un lato afferma che il terrore e la pietà possono nascere dallo spettacolo e dalla decorazione (dalla messa in scena?), dall'altro, però, stabilisce che il modo migliore è che nascano dagli "incidenti".

Come vediamo, dunque, Perrault non segue realmente il pensiero dello Stagirita e, anzi, ne forza l'interpretazione, cercando di accomodarla alla sua difesa dello "spettacolo" di *Alceste*. In effetti, il suo scopo sembra piuttosto essere quello di difendere l'introduzione di divinità e di effetti spettacolari sulla scena. L'intervento di Apollo nel secondo atto, ad esempio, sarebbe giustificato dal fatto che il dio comunica la possibilità di una ricompensa straordinaria (l'elevazione di un monumento) per un gesto altrettanto straordinario (sacrificarsi per il proprio re). Tale monumento rappresenta un oggetto decorativo bello e sorprendente, e quindi adatto alla *tragédie en musique*.²⁰

La difesa di *Alceste* per opera di Perrault è, difatti, la difesa di una nuova forma di tragedia. Perrault cerca, così, di giustificare gli interventi divini

¹⁷ Cfr. C. Perrault, *Critique de l'opéra*, p. 95.

¹⁸ Aristotele, *Poetica*, tr. it G. Paduano, Bari, Laterza, 2009, p. 31.

¹⁹ Ivi, p. 29.

²⁰ Cfr. C. Perrault, *Critique de l'opéra*, p. 53.

previsti in tale opera, elogiando l'elemento del soprannaturale, che è specifico della *tragédie en musique*, genere sconosciuto agli Antichi.

In realtà, la "spettacolarità" della *tragédie en musique*, di cui la rappresentazione del soprannaturale è un elemento costitutivo, va contro le regole "classiche" teorizzate da Aristotele e Orazio. Allo stesso tempo, questo aspetto è parte integrante del successo ch'essa riceve alla fine del XVII secolo. La *querelle d'Alceste* che scaturì dopo l'omonima tragedia ha senz'altro il merito di aver definito i campi d'azione delle due forme di teatro tragico.²¹

Non a caso, dopo *Alceste*, le azioni secondarie, che contraddicevano una delle regole delle tre unità, saranno sempre meno presenti. Grazie al successo di *Alceste* le regole degli Antichi furono messe in discussione e adattate a una nuova estetica, in cui vigeva una "verosimiglianza" del soprannaturale.

3. Elementi dell'estetica galante in *Alceste*

La galanteria è un elemento fondamentale dell'estetica francese e negli ultimi decenni ha beneficiato di studi specifici, che ne hanno chiarito la genesi e le questioni.²² Questo concetto è stato connotato negativamente nella seconda metà del XVII secolo, a distanza di oltre vent'anni rispetto al suo sviluppo, che risale agli anni Trenta e Quaranta del secolo. Ciò ha contribuito fortemente alla creazione del suo "mito",²³ perdurato nei secoli. La galanteria, infatti, durante il XIX e XX secolo è stata associata dai critici ad altri concetti, in particolare quello della preziosità,²⁴ e, di conseguenza, è stata considerata

²¹ Si vedano S. Cornic, «La "querelle d'Alceste" : de la légitimité de la tragédie en musique», in *Cahiers du GADGES*, «Genres et querelles littéraires», n. 9, 2011, pp. 211-235, p. 231; e P. Quinault, *Alceste ; suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680*, W. S. Brooks, B. Norman, J. Morgan Zarucchi, a cura di, Genève, Droz, 1994.

²² Si vedano: E. Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996; D. Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, H. Champion, 1997; D. Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001; A. Viala, *La France Galante*, Paris, PUF, 2008; A. Viala, *La galanterie. Une mythologie française*, Paris, Le seuil, 2019; A. Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, collezione «Lumière classique», n. 14, 1997; P. Dandrey, *Molière et l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

²³ Come dimostra efficacemente Carine Barbaferi, la galanteria si impone nel teatro tragico già a partire dagli anni tra il 1636 e il 1640, mentre i giudizi negativi appaiono solo a partire dal 1660, in particolare con i commenti di D'Aubignac, Boileau e, più tardi, Voltaire, cfr. C. Barbaferi, *Atrée et Céladon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

²⁴ Cfr. Ivi, p. 17.

come mera appendice di quest'ultima categoria letteraria. Solo quando, alla fine del XX secolo, il mito della preziosità è stato ulteriormente decostruito, la galanteria ha potuto guadagnare il suo posto specifico all'interno degli studi letterari.

Il paradigma galante e i suoi modelli di personaggi sono osservabili soprattutto in alcune tragedie dell'epoca, come *Horace* di Corneille, le prime quattro tragedie di Quinault, create tra il 1658 (*La Mort de Cyrus*) e il 1671 (*Bel-lérophon*), e *Alexandre le Grand* di Racine. L'estetica galante, dunque, lungi dall'essere un fenomeno di passaggio, è un elemento costitutivo dell'estetica tragica di tutto il secolo e in particolare delle tragedie di Quinault.

Come abbiamo accennato, la galanteria nasce nel contesto mondano dell'epoca, mettendo in gioco una serie di valori etici ed estetici che non sono stati codificati in testi teorici. La galanteria è, infatti, un concetto che nasce nell'arte della conversazione,²⁵ dove ci si esprime con «*esprit de joie*»²⁶ e in cui si parla di qualsiasi cosa con maniere delicate e con spensieratezza.²⁷

Tuttavia, questo stile leggero non è frivolo e, sebbene possa essere associato alla civetteria, influisce materialmente sulla letteratura. In questo senso, se ne possono osservare due dimensioni: una legata al gioco e all'ironia, che permette di scherzare conformemente all'esigenza mondana di varietà; l'altra legata alla dolcezza e alla grazia, che vuole offrire alla società mondana un'immagine poetica e idealizzata di sé stessa.²⁸

Per quanto riguarda i legami con la scena teatrale, il gusto galante influisce materialmente sul lavoro dei drammaturghi, che, mirando al piacere degli spettatori – e soprattutto delle spettatrici “galanti”, devono soddisfarne le attese. Di conseguenza, da questo contesto risulta che la sfida per gli autori tragici consista nella capacità di rappresentare dei personaggi con un carattere eroico, che tuttavia rimangano galanti nei loro modi. In effetti, la tragedia può presentare situazioni che non sono galanti, ma i suoi personaggi devono essere rappresentati come uomini o donne galanti nelle loro motivazioni e nel

²⁵ Si veda B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001.

²⁶ Mme de Scudéry, *Artamène ou Le grand Cyrus* (1656), tome X, Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 535.

²⁷ Cfr. C. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. III, Paris, J.-B. Coignard, 1688-1697, p. 286.

²⁸ Cfr. A. Génétiot, «Un art poétique galant: *Adonis*, *Le Songe de Vaux*, *Les Amours de Psyché*», in *Littératures classiques*, n. 29, Toulouse, Société de Littératures Classiques, Presses universitaires du Midi, 1997, p. 48.

loro linguaggio.²⁹ L'analisi di *Alceste* ci permette di osservare da vicino questa distinzione tra azione tragica e modi galanti.

L'azione di *Alceste*, infatti, presenta delle situazioni che non sono galanti e che mostrano episodi di violenza, come, nel secondo atto, l'assalto di Admète e Alcide alla città dell'isola di Scyros (dove Licomède aveva portato Alceste dopo averla rapita). Tuttavia, i personaggi principali, Admète, Alceste e Alcide, si presentano come eroi galanti: Admète combatte per salvare Alceste in nome del suo amore e quest'ultima decide di sacrificarsi per salvare a sua volta l'amato; Alcide, invece, dapprima discende negli inferi per recuperare Alceste, riuscendo a convincere Plutone e Proserpina, e poi rinuncia al suo amore per lei, trionfando così su sé stesso. L'amore è, come vediamo, al centro di tutta l'azione, poiché rappresenta la motivazione principale dei personaggi.

Tuttavia, l'amore galante si presenta in situazioni e forme diverse. Mentre in Licomède il sentimento amoroso appare violento ed egoistico, e quindi non galante, nel caso dei due futuri sposi, l'amore si presenta come un sentimento totalizzante. Nella settima scena del secondo atto Alceste, dopo essere stata liberata da Alcide, si affretta a cercare Admète: «Quand l'amour est extrême, / Le moindre éloignement / Est un cruel tourment».³⁰ Admète, invece, nella settima scena dell'atto successivo esprime i suoi sensi di colpa per il sacrificio di Alceste, accusando sé stesso di un eccesso d'amore: «Alceste meurt pour moi par un amour extrême, / Je ne reverrai plus les yeux qui m'ont charmé : / Hélas ! J'ai perdu ce que j'aime, / Pour avoir été trop aimé».³¹

È nel personaggio di Alcide, però, che possiamo osservare uno sdoppiamento dell'etica galante: da un lato troviamo l'amore considerato come un vero e proprio "nemico", dall'altro l'amore "generoso", capace di superare i propri egoismi. Alcide è il rappresentante dell'amore non ricambiato, che vive dapprima con rassegnazione, assistendo al matrimonio tra Alceste e Admète, poi con coraggio, salvando l'amata per poterla sottrarre sia ai nemici che al re tessalico, e infine con onore, rinunciando a un amore egoistico per il bene dei due amanti. Nella prima scena del primo atto, infatti, Alcide, conosciuto per le sue imprese eroiche, confessa che l'amore è l'unico "mostro" per lui davvero temibile:

²⁹ Cfr. A. Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, collezione «Les littéraires», 2008, p. 312.

³⁰ P. Quinault, *Livrets d'opéra*, edizione presentata e annotata da B. Norman, Paris, Hermann, 2016 (terza edizione), vv. 440-442, p. 152.

³¹ Ivi, vv. 631-634, p. 162.

Eh, crois-tu que l'Amour soit moins à redouter ? / Le plus grand cœur a sa faiblesse. / Je ne puis me sauver de l'ardeur qui me presse / Qu'en quittant ce fatal Séjour : / Contre d'aimables charmes / La valeur est sans armes, / Et ce n'est qu'en fuyant qu'on peut vaincre l'Amour.³²

Nella quarta scena dell'ultimo atto, invece, Alcide dimostra il suo eroismo galante nel rinunciare all'amore, ultima sfida da superare per meritare la gloria:

Non, non, vous ne devez pas croire / Qu'un Vainqueur des tyrans soit Tyran à son tour : / Sur l'Enfer, sur la Mort, j'emporte la victoire; / Il ne manque plus à ma gloire / Que de triompher de l'Amour.³³

In questo senso, possiamo osservare una circolarità nel cambiamento avvenuto in Alcide. L'amore, che inizialmente rappresentava l'unico reale "nemico" per Alcide, viene "sconfitto" non per vendetta, ma in nome del rispetto per un altro sentimento. L'amore passionale e vendicativo, così com'era rappresentato nelle tragedie greche e, alla fine del XVII secolo, nelle tragedie di Racine, cede qui il passo all'amore galante, privo di ogni forma di violenza. Sebbene, in questo contesto, la *tragédie en musique* tradisca le aspettative dei "Savants", essa mette in scena l'eroe moderno, il *galant homme* della società francese.

Anche da un punto di vista scenografico la galanteria gioca un ruolo fondamentale. Il primo atto, infatti, inizia con le nozze di Alceste e Admète, rappresentate in forma di *fête galante*. Ma è nel prologo che questo elemento è ancora più manifesto. Le ninfe, infatti, che attendono l'arrivo del re, sul finale invitano a cantare *les plaisirs*: «Quel cœur sauvage / Ici ne s'engage? / Quel cœur sauvage / Ne sent point l'amour?». ³⁴ Le musiche e i canti servono proprio a esprimere o invocare sentimenti "galanti", sottolineando l'importanza dell'amore al di sopra di ogni cosa. Non a caso Perrault sottolinea, nella sua *Critique*, come le arie presenti in *Alceste* fossero cantate in tutta Parigi.³⁵

In quest'uso "moderno" della galanteria, dunque, risiedono sia la ragione del successo di *Alceste* che la ragione per cui Perrault difende questa nuova

³² Ivi, vv. 29-35, p. 130.

³³ Ivi, vv. 891-895, p. 177.

³⁴ Ivi, vv. 73-76, p. 128.

³⁵ Cfr. C. Perrault, *Critique de l'opéra*, p. 50-51. Anche Mme de Sévigné conferma quest'aneddoto: «on répète souvent la symphonie de l'opéra [*Alceste*]; c'est une chose qui passe tout ce qu'on n'a jamais ouï». Mme de Sévigné, *Correspondance*, R. Duchêne, a cura di, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. I, lettera del 1° dicembre 1673, 1986, p. 630.

forma di tragedia. Infatti, se da un lato l'intenzione dell'autore, come abbiamo visto, è di legittimare il successo della *tragédie en musique* in nome di un'aderenza ai principi greci e aristotelici, dall'altro egli giustifica tale successo tramite il giudizio dei "galanti" che hanno assistito allo spettacolo. Seguendo il testo dell'autore francese, sebbene sia possibile che un *galant homme* o una *galante femme* non abbiano letto né Aristotele né Orazio, il loro giudizio è rappresentativo del tempo presente, per cui la loro testimonianza è più valida di tutte le ragioni addotte dai "Savants".³⁶

Con una formula quasi filosofica, Perrault si affida al *bon sens* comune a tutti gli spettatori, unico requisito davvero necessario per poter giudicare lo spettacolo della *tragédie en musique*. In ultima analisi, l'unica differenza tra un *galant* e un *savant* risiederebbe nel fatto che quest'ultimo potrà spiegare il perché dei suoi sentimenti rispetto all'opera a cui ha assistito, mentre il primo, non avendo studiato le regole dell'arte poetica, no.³⁷

La *tragédie en musique*, essendo una rappresentazione teatrale basata sull'interazione tra diverse arti, coinvolge la questione della galanteria su più livelli. A questo proposito, Alain Viala propone un'analisi "stratificata" delle tragedie galanti, perché usano la forma musicale e spettacolare come elemento di un insieme. La "maniera galante" fissa il quadro della tragedia, cioè influenza non solo il linguaggio e le azioni rappresentate, ma anche tutti i suoi elementi "ornamentali", come la scenografia e la musica.

4. Alceste: il successo di una tragedia "spettacolare"

Alceste godette di un grande successo di pubblico, come attestato da diverse testimonianze. Secondo una lettera di Madame de Sévigné, il re si esprime più che positivamente, affermando che se fosse stato a Parigi quando c'erano le rappresentazioni di *Alceste*, ci sarebbe andato ogni giorno.³⁸ Inoltre, in una lettera successiva, la marchesa stessa si fa portavoce della carica emotiva e patetica di *Alceste*. Mme de Sévigné, infatti, manifesta l'emozione provata affermando di non riuscire a trattenere le lacrime³⁹ e confermando, così, come la galanteria

³⁶ Cfr. C. Perrault, *Critique de l'opéra*, cit., p. 74.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ «Le Roi disait l'autre jour que s'il était à Paris quand on jouera l'opéra [*Alceste*], il irait tous les jours», Mme de Sévigné, *Correspondance*, cit., p. 630.

³⁹ «[*Alceste* est] un prodige de beauté; il y a des endroits de la musique qui ont mérité mes larmes; Je ne suis pas seule à ne les pouvoir soutenir; l'âme de Mme de La Fayette en est alarmée», Mme de Sévigné, *Correspondance*, cit., lettera dell'8 gennaio 1674, p. 661.

riguardi prima di tutto l'identificazione dello spettatore con la rappresentazione. Anche l'impianto spettacolare fu molto elogiato: André Félibien, architetto e storico dell'epoca, ne apprezzò la scenografia e sottolineò che la tragedia, e la parte musicale in particolare, aveva ricevuto l'approvazione di tutta la corte.⁴⁰

In questo contesto teatrale, il merito di Quinault è di proporre un modello tragico alternativo al modello raciniano, centrando la tragedia sul nuovo ideale galante. Se Racine manifesta l'adesione ai canoni aristotelici mettendo in scena l'eroe imperfetto, Quinault propone un eroe "moderno" interamente basato sul suo pathos. Tuttavia, la centralità del sentimento amoroso rappresenta anche il *trait d'union* tra le due forme di tragedia; l'amore, infatti, non è più subordinato a valori nobili, come la gloria e l'onore, come accadeva per le tragedie di Corneille, ma caratterizza completamente i personaggi. Di conseguenza, l'amore nelle *tragédies en musique* trova lo stesso posto "assoluto" che in Racine, rappresentando la sola passione che orienta le azioni dell'eroe verso il trionfo o verso la violenza.⁴¹

Il successo di *Alceste* dimostra come l'interazione tra le arti sia realizzabile nel XVII secolo attraverso un'estetica galante che ne renda coerente la forma. Il genere tragico riscrive, così, le sue proprie regole, tramite una sperimentazione legata al proprio tempo, che permette di aprirsi a nuovi orizzonti estetici. *Alceste*, quindi, è uno spazio di interazioni su più livelli interpretativi: oltre a rappresentare l'interazione tra diverse arti e maestranze, essa mette in gioco l'interazione tra i canoni del passato e quelli del presente, in un processo che determinò una ridefinizione del genere tragico francese.

Bibliografia

- ANTHONY, James R., *La musique en France à l'époque baroque*, tr. fr. B. Verne, Harmoniques, Paris, Flammarion, 1981.
- ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it e introduzione di Paduano G., Bari, Laterza, 2009.
- BEAUSSANT Philippe, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992.
- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, Escal F., a cura di, Paris, Gallimard, 1966.
- BROOKS William, *Philippe Quinault Dramatist*, Bern, Peter Lang, 2009.

⁴⁰ A. Félibien, *Les Divertissements de Versailles, donnés par le Roi au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*, Paris, J. B. Coignard, 1674, p. 6.

⁴¹ Come sottolinea Carine Barbafieri, infatti, il tragico in Quinault mostra una violenza che non risiede nelle situazioni, come volevano Aristotele e Corneille, ma nei caratteri dei personaggi. Cfr. C. Barbafieri, *Atrée et Céladon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 195-260.

- CAMPION Edmond J., «Representations of History and Mythology by Quinault and Racine», in *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 13, 1991, pp. 115-127.
- CORNIC Sylvain, *L'Enchanteur désenchanté: Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, collezione "Lettres françaises", 2011.
- Id.*, «La "querelle d'Alceste": de la légitimité de la tragédie en musique», in *Cahiers du GADGES*, «Genres et querelles littéraires», n. 9, 2011, pp. 211-235.
- COUVREUR, Manuel, *Jean-Baptiste Lully: Musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, M. Vokar, 1992.
- COWART Georgia J., *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago; London, University of Chicago Press, 2008.
- CRAVERI Benedetta, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001.
- FAJON, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi-Soleil à Louis Le Bien-Aimé*, Genève, Paris, Slatkine, 1984.
- GALLOIS Jean, *Jean-Baptiste Lully ou la naissance de la tragédie lyrique*, Genève, Éditions Papillon, 2001.
- GAMBELLI Delia, CAGIANO Letizia Norci, *Le Théâtre en musique et son double (1660-1762)*, Paris, Champion, 2005.
- GETHNER Perry, «Douceur et galanterie dans les tragédies lyriques de Quinault», in *La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Baby H., Rieu J., a cura di, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 323-332.
- GROS, Étienne, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1926.
- GUYON-LECOQ Camille, *La vertu des passions: l'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique, 1673-1733*, Paris, Champion, 2002.
- HÉNIN Emmanuelle, *Les querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Louvain; Paris, Walpole-Peeters, 2010.
- KINTZLER Catherine, *Théâtre et Opéra à l'âge classique (Une familière étrangeté)*, Paris, Fayard, 2004.
- LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.
- Id.*, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV: histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992.
- LECOQ Anne-Marie, a cura di, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001.
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002.
- NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004.

- Id.*, «Charles Perrault critique d'Alceste: une poétique galante de l'image», in *Littératures classiques* vol. 22, n. 105, 2021, pp. 147-156.
- NORMAN Buford, *Quinault, librettiste de Lully, Le poète des Grâces*, Bruxelles, Editions Mardaga, 2001.
- PALMIERI Astor, *Jean-Baptiste Lully. Il fiorentino della musica di Francia*, Zanica, Soldiershop, 2013.
- PERRAULT, Charles, *Critique de l'Opéra ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, Paris, C. Barbin, 1674.
- Id.*, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, Coignard, 1688-1697, 4 tomes.
- QUINAULT, Philippe, *Alceste; suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680*, Brooks W. S., Norman B., Zarucchi J. M., a cura di, Genève, Droz, 1994.
- Id.*, *Livrets d'opéra*, Norman B., a cura di, terza edizione, Paris, Hermann, 2016.
- Id.*, Philippe, *Théâtre complet*, Barbaferi C., éd, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- SAUDRAIS, Anthony, «Les sens dans la tragédie en musique de Quinault et Lully», in *Itinera, Theatre and the Senses: Theories, Aesthetics and Dramaturgies*, Ranzini P., ed, Università degli Studi di Milano, n. 13, 2017.
- SEVIGNÉ, Madame de, *Correspondance*, Duchêne R., a cura di, Gallimard, collezione "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1972.

ELISA BARBISAN

**«Un'avventura *through the glass*», fra poesia e pittura.
*Le nozze di Giovanni Raboni***

Abstract

Il saggio indaga il rapporto fra poesia e pittura considerando la ricerca poetica e intellettuale di Giovanni Raboni. Una sua poesia, *Le nozze*, diviene in qualche modo immagine e realizzazione di questo legame, giocato e manifestato attraverso il simbolo dello specchio. Dopo aver percorso i contenuti e la densità concettuale implicata dal testo, l'attenzione sarà rivolta a uno spazio minuto del discorso: le possibilità visive della scrittura e il loro valore espressivo in poesia.

Parole chiave: *Giovanni Raboni, Le nozze, poesia, pittura, iconismo, mise en page*

Il confronto di Giovanni Raboni con altre opere, letterarie e artistiche, è ben noto: poeta «coltissimo, di molti innesti e contatti»,¹ accoglie spesso nei propri testi richiami rimodulati o mimati nelle loro strutture formali, seguendo quelle che Rodolfo Zucco definisce efficacemente delle vere strategie di «emulazione costruttiva», coinvolgendo letteratura, cinema, musica, arti figurative.² Per ridurre qui lo sguardo alla sola pittura, si possono menzionare i nomi di grandi pittori – Van Eyck, Caravaggio, Tiziano o Picasso – che compaiono coi loro quadri nella produzione poetica raboniana.³

Ma la pittura interessa a ben vedere ogni ambito della riflessione intellettuale e della biografia dell'autore. È un riferimento costante nel discorso critico-saggistico, dove frequenti accostamenti tra poeti e pittori funzionano da strumento interpretativo. Nei saggi di *Poesia degli anni Sessanta* i richiami visivi sono chiavi per dispiegare icasticamente un lavoro letterario; per condensare gli spazi, le situazioni e i colori di Sandro Penna, Raboni nomina ad esempio Carrà, De Pisis, Usellini e De Chirico: «Penso al biancheggiare,

¹ P. V. Mengaldo, a cura di, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 985.

² Cfr. R. Zucco, *Introduzione*, in G. Raboni, *L'opera poetica*, Zucco R., a cura di, Milano, Mondadori, 2006, p. XXXIII.

³ *Ibid.*; cfr. anche F. Magro, *Schede di lettura per Le nozze di Giovanni Raboni*, in Girardi A., Soldani A., Zangrandi A., a cura di, *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 78.

in tanti suoi versi, di figurine; marinai, ciclisti, nuotatori, giocatori di pallone ecc., di fronte al quale è impossibile non pensare a certo Novecento pittorico italiano».⁴ La pittura arriva poi a farsi immagine di precise considerazioni tecniche. Si può vedere per questo una riflessione sulla metrica di Attilio Bertolucci, dove le dislocazioni e il lavoro sui confini del verso vengono riferiti «[...] effetti di sgocciolatura e di oltraggio che richiamano, insieme, Pollock e Fautrier, la violenza gestuale dell'*action painting* e le *hautes pâtes*, i grumosi e verdeggianti spessori lirici del primo informale».⁵ Come suggerisce Andrea Acribo, le associazioni tra poeti e pittori contemporanei rientrano tra le scelte di un cronista militante, «uno dei protagonisti di quegli anni e della sperimentazione multiartistica».⁶

Oltre l'impiego dell'immediatezza visiva nella scrittura, la costante attenzione o attrazione per l'arte traspare direttamente dai rapporti personali di Raboni con pittori e poeti-pittori (fra tutti, l'amicizia con Toti Scialoja) o dalle contribuzioni con propri scritti a esposizioni, cataloghi di mostre e curatele.⁷

1. Abitare l'immagine

A questa importante relazione tra poesia e pittura (e tra chi le pratica), Raboni dedica un saggio tardo, scritto per il volume *Abitare l'immagine* – catalogo di un'omonima mostra dedicata a opere figurative di poeti e scrittori: Dino Buzzati, Herman Hesse, Carlo Levi, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Lalla Romano e Giovanni Testori.⁸ Il breve contributo permette di introdurre i termini con cui viene interpretato il legame fra le due arti. La prima figura chiave è quella della specularità e della simmetria, suggerita quasi iconicamente dalla stessa disposizione linguistica del tema. Scrittori-pittori e i pittori-scrittori:

⁴ G. Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 404.

⁵ Ivi, p. 439.

⁶ A. Acribo, «Raboni critico di poesia. Su Poesia degli anni Sessanta», in *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo*, A. Girardi, A. Soldani, A. Zangrandi, a cura di Macerata, Quodlibet, 2016, p. 228.

⁷ Una sintesi di questi rimandi si può trovare nella scheda dedicata a Giovanni Raboni del progetto online *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Miur-Università degli Studi di Firenze: www.verbapicta.it.

⁸ G. Raboni, *Poesia e pittura*, in *Abitare l'immagine*, M. Apa, a cura di, Roma, Campisano Editore, 2002, pp. 55-58.

«Un'avventura *through the glass*», fra poesia e pittura. *Le nozze* di Giovanni Raboni

Due categorie che non soltanto stanno fra di loro (proprio come la poesia e la scrittura) in un rapporto di simmetria e dunque di parità, ma tendono anche a confondersi l'una con l'altra, a sfumare l'una nell'altra attraverso una serie praticamente infinita di gradazioni.⁹

L'intero testo segue dunque la linea isotopica dello specchio, un'immagine simbolo del rapporto fra le due arti, gemelle sin dalle origini. «Muta poesia e orba pittura»: con Leonardo, Raboni ricorda quanto la loro vicinanza testimoni al contempo una vicendevole mancanza, da cui muove il bisogno di uno scambio:

da un punto di vista ideale – o meglio, ontologico – scrittura e pittura si mancano a vicenda, perché all'una fa naturalmente difetto ciò che all'altra naturalmente e (se così si può dire in un ambito nel quale, lo sappiamo, tutto costa, e costa caro) *gratuitamente* appartiene [...]. Dipingendo un poeta – uno scrittore – è più o meno consapevole di supplire a una lacuna, a un'impotenza del suo linguaggio abituale, e così, scrivendo, un pittore.¹⁰

Volendo esplicitare che cosa faccia difetto, con l'aiuto di Arnheim, si potrà dire che mentre il linguaggio ha la forza di mediare liberamente ogni modalità sensoriale arrivando a derivarne concetti intellettuali, manca l'immediatezza dell'immagine dipinta, che paga dal canto suo l'impossibilità di esprimere concetti, se non ricavandoli indirettamente dalle forme rappresentate. Tuttavia, una sintesi può arrivare a posteriori attraverso il costante lavoro di combinazione e confronto che la mente applica fra i due campi espressivi, compensandone i limiti.¹¹ Il ragionamento, ridotto a spiegazione, sembra però perdere qualcosa della sua ricchezza e della sua problematicità. È forse anche per questo motivo che nel prosieguo del saggio la scrittura di Raboni si addensa arrivando a toni figurati, per certi versi poetici:

Il senso più attendibile della relazione fra ciò che avviene al di qua e ciò che avviene al di là dello specchio, va cercato nella parte sommersa delle rispettive immagini, per quasi identiche, o, al contrario, pressoché inconciliabili che

⁹ Ivi, p. 55.

¹⁰ Ivi, p. 57.

¹¹ «Thus the human mind, which does its work by constantly combining thought and image, profits from the virtues of language and perception and makes them compensate for each other's limitations», R. Arnheim, «The Reading of Images and the Images of Reading», in *Id.*, *To The Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 52.

possano sembrarci a prima vista. Detto altrimenti, non in ciò che viene, a parole o a segni, esibito, bensì in ciò che è stato, a un certo punto, drasticamente metaforizzato e dunque nascosto. In questo senso, (ma, forse, non soltanto in questo) il traffico al tempo stesso giocoso e mortale che ciascuno dei singoli attori di questa comune vicenda di fedeltà e sdoppiamento mette in scena dentro di sé (e di cui i nostri occhi percepiscono, più che lo spettacolo, un intermittente riverbero, un agitarsi e succedersi di ombre) è destinato a risultare tanto più affascinante quanto più contiene e protegge – magari, perché no? sotto le apparenze della scommessa, dell’occasionalità, dello scherzo – il mistero di una necessità assoluta, di uno slancio incontenibile che si alimenta della propria impossibilità e addirittura, al limite, coincide con essa. E che potrebbe non essere altro, a pensarci bene, che una forma particolare di quel più vasto mistero nel quale ciascuno di noi si imbatte ogni volta che sente, per esaltazione o disperazione d’amore, il bisogno di uscire da se stesso per diventare l’altro, cioè l’oggetto del proprio desiderio, senza smettere per questo di essere il soggetto desiderante.¹²

È possibile dare l’immagine di una sovrapposizione fra poesia e pittura, giocando con la sua impossibilità? Il nodo che unisce l’insieme di questi ragionamenti prende avvio, senza dubbio, da una poesia riconosciuta come uno dei vertici della produzione raboniana.¹³

2. Le nozze

Si tratta del testo che chiude la raccolta *Nel grave sogno*, del 1982. La sua eccezionalità, derivata anche da una forte densità concettuale e formale, ha suscitato un notevole interesse e diverse letture.¹⁴ È per primo lo stesso Raboni a manifestare desideri esplicativi a riguardo, con una nota e più tardi con un autocommento che ne chiarisce le circostanze e i possibili temi implicati.¹⁵ La poesia si muove seguendo una rete simbolica patente, costruita a partire da un riferimento pittorico, il quadro di Jan Van Eyck *Il Matrimonio Arnolfini* (1434), a cui rimandano le prime tre strofe; la quarta parte si lega invece a un dipinto

¹² G. Raboni, *Poesia e pittura*, p. 58.

¹³ *Id.*, *L’opera poetica*, p. 1575.

¹⁴ In particolare: M. Pregliasco, «L’immagine d’altri. Le nozze di Giovanni Raboni», in «*E’n guisa d’eco i detti e le parole*». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Alessandria, Ed. Dell’Orso, 2006, pp. 1529-1539; F. Magro, *Schede di lettura*, pp. 71-93.

¹⁵ G. Raboni, *Il poeta e la poesia*, Merola N., a cura di, Napoli, Liguori, 1986, pp. 139-143. Ora in G. Raboni, *L’opera poetica*, pp. 1573-1575.

dello stesso autore, oggi perduto e osservabile solo grazie a una riproduzione: un quadro nel quadro raffigurante l'interno della galleria di un collezionista, di Vilhelm Van Haecht (1615). L'intenzione di Raboni, specie per il primo e maggiore riferimento, è quella di ambientarvi una poesia, di entrare letteralmente nello spazio pittorico.¹⁶ Lo farà, passando attraverso uno specchio.

Non ho grandi pretese. M'accontento
d'essere l'uomo vestito d'azzurro, o di rosso, che si specchia
fra schiena e schiena, sfuocato, dolcemente
fungibile – l'azzurro
5 o il rosso, non importa
quale –
nella ruota lobata della passione.
Johannes fuit hic. Non
nel suo sguardo d'albino,
10 nella mano di cera che tocca la tua mano.

*

Dunque non ha finestre la camera nuziale.
O la listarella bianca, sghemba, l'oro
delle mele rachitiche che sale,
freddo, dal campiello invisibile... Con fini
15 ceree falangi predica, prepara
la consunzione dei velluti, la posizione
futura degli scheletri.

*

In nessun luogo, mai, tanti Giovanni – sotto
copricapi di panno, di castoro
20 e drappi, e spavaldi turbanti – per un solo
spasmo d'alba o di luna
di cui, preghi, non una
goccia si versi
sul lucido impiantito
25 né scenda, nastrino di sangue,
a cingerti la gola
finché vita non vi separi.

*

¹⁶ Cfr. Ivi, 1573.

Adesso, sola, nella sproporzione dei capelli
 sul liscio e gracile torso nudo, sulla funebre gola,
 30 t'asciughi il ventre, oscilli
 come un calice o un flauto tra l'ancella e il catino,
 ferma, eretta, teneramente
 donna più giù della vita
 e neanche, credo, t'accorgi dei serpenti
 35 che leccano l'ovale dei capezzoli,
 tutta fuori di mente nell'attesa
 di ciò che è stato.

La progressione del testo sembra riproporre il movimento libero di uno sguardo che osserva il quadro, oppure i particolari di un suo ricordo. Come ha suggerito Jolanda Insana, la prassi scrittoria di Raboni procede spesso inquadrando dettagli: «spie e segnali metaforici della situazione che si sta configurando, della scena che si sta costruendo».¹⁷ Indugiare sul dettaglio è del resto una tentazione della vista, che può creare quadri nel quadro, una moltiplicazione di figure isolate dall'interesse dell'osservatore. La scomposizione è dovuta anche a un'ovvia necessità: a differenza del disegno, la scrittura intesa nella sua fruizione abituale implica un percorso sequenziale e obbligatorio, non simultaneo.¹⁸ Per ripercorre brevemente la poesia in rapporto al referente pittorico si possono seguire allora questi particolari: lo specchio e i due uomini riflessi, la scritta, le mani dei coniugi, la finestra, le mele (nel dipinto, delle arance) il gesto dello sposo, la donna.

Il ruolo introduttivo e primario dello specchio combacia perfettamente con un uno dei valori attribuiti all'immagine catrotica: «un fenomeno di soglia che marca i confini tra immaginario e simbolico»;¹⁹ è, in altre parole, la porta di ingresso alla rappresentazione.²⁰ Centrale nel quadro e nella poesia, questa «ruota lobata della passione» (v. 7) – la sua cornice contiene una riproduzione delle tappe della Via Crucis – svela due uomini distinti dal colore rosso e blu delle vesti, figure fuori scena nelle quali imprecisamente si identifica la voce lirica. Nel di-

¹⁷ J. Insana, «Giovanni Raboni. Così vicino, così lontano», in *Leggere*, vol. VIII, n. 67, 1995, p. 72.

¹⁸ Cfr. G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 11.

¹⁹ U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, La nave di Teseo, 2018 ed, or. 1994, p. 14.

²⁰ Non a caso Raboni, in sede teorica, parla dei passaggi tra poesia e pittura menzionando «la tentazione o il bisogno di “invadere” l'altro, di attraversare lo specchio della simmetria per ritrovarsi in carne ed ossa, come l'Alice di Lewis Carrol, in un mondo rovesciato e oscuramente identico», *Poesia e pittura*, cit., p. 55.

pinto, secondo l'ipotesi più accreditata, sono i testimoni del patto nuziale, fra cui lo stesso Van Eyck.²¹ Questa figura sdoppiata segna dunque un primo ambiguo scambio tra pittore e poeta, entrambi al contempo *persona* nella rappresentazione; l'aderenza è marcata dalla citazione del secondo particolare del quadro, una firma anomala che testimonia la presenza dell'artista: *Johannes fuit hic*.

Lo sguardo del testo incrocia poi gli occhi dello sposo, allargando il piano di scambi a questa figura nella quale il soggetto lirico non vorrebbe identificarsi. L'uomo «dallo sguardo d'albino» (v. 9) si chiama però Giovanni (Arnolfini), così come il pittore (Jan Van Eyck), come Raboni e come la sposa (Giovanna Cenami).²² Arrivano poi le mani dei coniugi, nel gesto che simbolizza l'unione carnale: «la sua mano di cera» (quella dell'uomo) nella mano della donna, a cui invece si dà da del *tu*, manifestando una vicinanza. L'io lirico si rende dunque presente come un soggetto terzo, si potrebbe dire extraconiugale, all'interno del rito che simbolizza gli aspetti del futuro legame, fra cui in primo luogo l'augurio della fertilità della coppia. In altre parole, grazie al riflesso, intromette il proprio desiderio – anche nella sua componente puramente fisica e sensuale – problematizzando la tensione tra le figure rappresentate.²³

Tornando ai dettagli del quadro, nella seconda strofa compare la finestra, una «listarella bianca sghemba» (v. 12). Lo spazio è connotato in senso asfittico e claustrofobico,²⁴ i particolari coloristici e sensoriali sono subito smorzati da contrappesi: la listarella bianca è «sghemba», la «sfumatura dell'oro» arriva da «mele rachitiche», da un «campiello invisibile» (vv. 13-14). Ancora, il bianco e il freddo si associano alle «ceree falangi» (v. 15) nel gesto dello sposo, simbolo dell'unione spirituale, simile però alla benedizione di un'estrema unzione. La scena appare bloccata da un'immobilità temporale connessa alla morte e ancora una volta l'unica via d'uscita sembra arrivare dallo specchio, dalla terza persona sdoppiata. Si può ricordare del resto che nel dipinto, dietro i due uomini riflessi, è raffigurata la porta, aperta, della stanza.

²¹ Per l'interpretazione dei dettagli e della simbologia del dipinto si rimanda alla storica lettura di E. Panofsky, «Jan van Eyck's Arnolfini Portrait», in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, n. 372, 1934, pp. 117-119; 122-127.

²² «In questo quadro tutti si chiamano Giovanni: si chiama Giovanni il mercante Arnolfini, si chiama Giovanna sua moglie, si chiama Giovanni il pittore. Io mi chiamo Giovanni», G. Raboni, *L'opera poetica*, p. 1754.

²³ Il simbolo dello specchio è inteso naturalmente anche nelle sue valenze psicanalitiche. La strada per l'interpretazione del complesso nodo desiderio-specchio-soggettività viene percorsa da F. Magro, *Schede di lettura*, p. 85.

²⁴ G. Raboni, *L'opera poetica*, p. 1755.

La strofa che segue ribadisce l'ambiguità e le sovrapposizioni: «in nessun luogo, mai, tanti Giovanni» (v. 18). Da qui, l'attenzione si sposta interamente sulla figura femminile aprendo il testo a forti immagini figurali, legate anche all'atto sessuale, «da contestualizzare nell'ambito della prima notte di nozze».²⁵ Nella quarta parte invece il riferimento visivo cambia. Il dipinto perduto di Van Eyck mostra una donna nuda di fronte a uno specchio convesso, tra una un catino e un'ancella. Nella poesia figura al contempo ciò che precede o segue la scena,²⁶ una sorta di immagine fissa di eternità, legata al femminile.

Questa sospensione del tempo e dello spazio pervade il quadro e la poesia, situandola in una dimensione onirica, in una visione, appunto, accentuata dalla scorporazione in dettagli dell'immagine. Vi si associa una lentezza della dizione, pausata dalla punteggiatura e dalle frequenti sospensioni tipografiche – negli *enjambements*, nei versicoli monorematici, negli stacchi a gradino. La lenta solennità del rito si unisce alla semplicità di un linguaggio dimesso e quotidiano – tipico della desublimazione lirica secondo-novecentesca – che quasi si innalza in una reciproca relazione di scambio. La visione poetica rispecchia d'altra parte un quadro che simbolizza una visione iconografica. Merlau-Ponty, a proposito dello specchio – «l'occhio rotondo che spesso digerisce gli interni della pittura olandese» – parla di uno sguardo pre-umano che diviene l'emblema dello sguardo del pittore:

L'immagine speculare accenna nelle cose il processo della visione [...]. Lo specchio appare perché io sono vedente-visibile, perché esiste una riflessività del sensibile, che esso traduce e raddoppia. [...] Il fantasma dello specchio trascina fuori la mia carne, e contemporaneamente tutto l'invisibile del mio corpo può investire gli altri corpi che vedo. Esso è lo strumento di una magia universale che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso.²⁷

3. L'iconismo dello specchio

Ripercorrendo i versi si è potuta osservare una linea di lettura diretta dove lo scambio e l'immedesimazione coinvolgono la dimensione soggettiva, l'io lirico come uomo. Si può ricordare che la poesia, meditata per anni, trova forma grazie a un'occasione autobiografica, che «pare coincidere con la fine di

²⁵ F. Magro, *Schede di lettura*, p. 90.

²⁶ Cfr. *Ibid.*

²⁷ M. Merlau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, tr. it. A. Sordini, Milano, SE, 1989, pp. 26-27.

una stagione affettiva e la nascita, con tutte le sue incognite, di una nuova».²⁸ A questa linea si sovrappone lo scambio che identifica l'artista. Un secondo livello di lettura comprende infatti una fitta rete di significati autonimici e metapoetici legati alla creazione dell'opera (inscindibile del resto dal vissuto) e all'opera stessa. Anche a questo doppio ruolo – d'uomo e d'artista – si può forse ricondurre l'interpretazione del soggetto sdoppiato (in rosso o in blu) nello specchio. La rappresentazione a-temporale del legame amoroso, del patto, qui fra uomo e donna, risponde dunque a uno stesso istante in cui sono poesia e pittura a rispecchiarsi, a cercare di unirsi. Questo secondo scambio si esprime, ancor più che nei significati diretti, attraverso i mezzi formali della scrittura poetica. Per osservarlo è necessario considerare proprio l'elemento di contatto fra scrittura e pittura: l'implicazione della vista e l'uso dello spazio.

Sinora si è vista una rimodulazione del quadro nella menzione linguistica delle sue forme, si potrebbe aggiungere qui, dei suoi colori. La poesia riproduce infatti verbalmente anche un'armonia cromatica, con frequenti cromonimi isolati, ripetuti e assolutizzati nella loro consistenza pura: l'azzurro e il rosso, poi il bianco, l'oro (vv. 2, 4, 5, 12). È inoltre tutta una rete semantica di elementi caratterizzati dal colore a riprodurre una tonalità filtrata dallo sguardo del poeta: i toni freddi, nello «sguardo d'albino» (v. 9), nella «mano di cera» (v. 10) e le «ceree falangi» (v. 15), nel «freddo» (v. 14), nello «spasmo di luna» (v. 21). Il rosso vivo, nella «goccia», e nel «nastrino di sangue» (v. 25) della terza strofa.

Raboni costruisce però un'adiacenza con il quadro anche attraverso una rete di significati latenti, espressa dal puro significante grafico. È necessario per questo non dare per scontati i valori espressivi della scrittura, intesa nella sua materialità, nel suo essere tratto, forma nello spazio. È del resto proprio su questa coincidenza che si basa l'iconismo poetico: «nasce da una serie di relazioni che intercorrono fra la lingua e il disegno mediante il tramite della scrittura».²⁹ Il concetto di iconismo richiama in modo diretto la questione centrale dello specchio; riprendendo Eco, l'immagine catottrica può considerarsi un'icona assoluta, o meglio un doppio. Supera dunque la somiglianza, arrivando alla coincidenza, mentre i segni iconici si basano su rapporti di similitudine che motivano i segni: «stimolano una struttura percettiva solo 'simile' a quella che sarebbe stimolata dall'oggetto imitato».³⁰ Il ragionamento di Eco

²⁸ M. Pregliasco, «L'immagine d'altri. *Le nozze* di Giovanni Raboni», p. 1533.

²⁹ G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 27.

³⁰ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 192.

sullo specchio appare estremamente pertinente alla riflessione teorica implicata nella poesia di Raboni:

questa virtuale duplicazione degli stimoli (che talora funziona come se ci fosse una duplicazione e del mio corpo come oggetto, e del mio corpo come soggetto che si sdoppia e si pone di fronte a se stesso), questo furto di immagine, questa tentazione continua di ritenermi un altro, tutto ciò fa dell'esperienza speculare una esperienza assolutamente singolare, sulla soglia tra percezione e significazione. È proprio da questa esperienza di iconismo assoluto che nasce il sogno di un segno che abbia le stesse caratteristiche. Per questo si disegna (e si producono i segni detti "iconici"): per realizzare senza specchio ciò che lo specchio consente. Ma il più "realistico" dei disegni non esibisce tutte le caratteristiche di duplicazione assoluta proprie dello specchio [...]. Quindi l'esperienza speculare può spiegare la nascita di una nozione come quella (semiotica) di iconismo, ma non ne viene spiegata.³¹

Sembra che Raboni presenti nella poesia anche questo *sogno di un segno* adiacente al vero, quasi un modo di eludere i limiti della lingua e simulare una coincidenza impossibile, o meglio di concettualizzarla, di metterla in scena nella sua impossibilità. Si può osservare allora nel concreto come viene affrontata tale prova. Il primo dettaglio sul quale soffermarsi riguarda la firma dell'artista trascritta nella poesia. Come ha già notato Marinella Pregliasco, proprio nella citazione letterale latina *Johannes fuit hic* «si verifica una giunzione fedele e intransigente tra scrittura e pittura, una sorta di citazione-riproduzione versificata, solidale con il segno iconico».³² Quadro e poesia in questo luogo coincidono, si riflettono in modo quasi esatto grazie alla traccia della scrittura. È anzi la pittura ad affacciarsi sul lato della poesia, a usare i suoi mezzi.³³

Il vero centro simbolico e iconico del testo è però occupato da una singola lettera, la «o» isolata al verso 11, nella sezione centrale. Sospesa dallo stacco a gradino dopo un punto fermo, il suo valore linguistico, già ambiguo, perde momentaneamente senso assumendo un'indubbia funzione ottico-simbolica: propone alla vista lo specchio, la ruota lobata. Riprendendo ancora una volta gli studi sull'iconismo di Giovanni Pozzi, allusività di questo genere diven-

³¹ *Id.*, *Sugli specchi*, p. 25.

³² M. Pregliasco, «L'immagine d'altri. Le nozze di Giovanni Raboni», p. 1536.

³³ Si può vedere, sullo stesso soggetto, una suggestione di Gilles Deleuze: «on peut ainsi imaginer un monde commun ou comparable entre des peintres et des écrivains. C'est précisément l'enjeu de la calligraphie», G. Deleuze, *La peinture enflamme l'écriture*, in *Id.*, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 168.

gono «un modo di consegnare alla lingua, al di là della stessa scrittura, le virtualità rappresentative del disegno».³⁴ La suggestione visiva inoltre attiva una serie di rimandi che mostrano le più frequenti valenze stilistiche legate all'uso degli spazi grafici in poesia. Un tratto scorporato dalla catena linguistica rimuove gli automatismi della lettura, genera una pausa, mette in rilievo, scopre o rende maggiormente percepibile l'intero lavoro sul significante.

In primo luogo la *mise en relief* della lettera «o» vivifica altre immagini geometriche di rotondità.³⁵ Oltre alla «ruota lobata», «le mele», «la luna», «il ventre», «il calice», «il catino», «l'ovale dei capezzoli» (vv. 7, 12, 22, 30-31, 35). Lo stesso rilievo della lettera gioca un ruolo altrettanto importante sul piano fonico. La pausa sulla vocale isola infatti un suono puro, rendendo maggiormente percepibile la sua diffusione nel testo e fra le parole. A questo proposito, Magro parla senza esagerazione di un delirio di «o»: in «oro» (v. 12), e poi in «luogo» (v. 18), «sotto» (v. 18), «castoro» (v. 19), «solo» (v. 20) «gola» (vv. 26 e 29) «sola» (v. 28). Assieme a questi esempi si può citare l'insistenza della negazione, il «non», spesso sospeso e in posizione marcata rispetto al verso (vv. 1, 5, 8, 11, 22). Sulla negazione, anche in relazione alla pista psicanalitica, si può vedere ancora una volta Magro, che evidenzia la struttura perfettamente simmetrica con cui si dispongono queste particelle rispetto a quella «o» centrale, un «perno o fulcro di tutte le linee di tensione che attraversano in particolare i primi tre episodi del testo».³⁶

Ancora, la lettera «o» innesca una sorta di reificazione del riflesso speculare nelle disposizioni sintattiche: separa e unisce coppie di parole come uno specchio linguistico, che però non riproduce esattamente la stessa figura ma un'alternativa equivalente – e si è visto quanto il testo giochi su possibilità concomitanti, su questa ambiguità dinamica: «L'uomo vestito d'azzurro, o di rosso» (v. 2); «l'azzurro / o il rosso» (vv. 4-5); «non ha finestre la camera nuziale. O / la listarella bianca» (vv. 11-12); «spasmo d'alba o di luna» (v. 21); «come un calice o un flauto» (v. 31).

4. La scrittura

Oltre il caso distinto e marcato della poesia in esame, si può indugiare a questo punto sul valore della scrittura e della spazialità grafica nel lavoro poetico

³⁴ G. Pozzi, *Parola dipinta*, p. 71.

³⁵ M. Pregliasco, «L'immagine d'altri. Le nozze di Giovanni Raboni», p. 1532; F. Magro, *Schede di lettura*, p. 87.

³⁶ F. Magro, *Schede di lettura*, p. 89.

di Raboni. La sollecitazione della visualità fa solo parte della «scommessa, dell'occasionalità, dello scherzo»? ³⁷

Come appare evidente a prima vista, la *mise en page* raboniana segue disposizioni compatte o composte in strofe, talvolta attraversate da versi a gradino mirati, da versicoli che segnano scarti rispetto alla misura versale prevalente o da sospensioni sintattiche che sollecitano lo spazio di confine del verso. Una *facies* grafica tradizionale non esclude tuttavia le sollecitazioni visive, che anzi, quando impiegate, tendono ad acquisire una motivazione espressiva – a differenza di alcune prove sovraccariche della poesia d'avanguardia, dove l'intento comunicativo può perdersi o essere volutamente eliminato.

Si possono ricordare due casi avvicinabili all'iconismo grafico, entrambi segnalati dallo stesso Raboni e menzionati da Magro. In *Orazione di Giuda* (da *Gesta romanorum*, 1967), l'autore sceglie di ordinare la poesia per distici, una disposizione tipografica che si rivela non casuale, accordandosi alle strutture sintattiche di natura ossimorica che caratterizzano il testo. ³⁸

O giudei bianchi e neri, compagni
della mia vita in questo fuoco e vento,

ecco, io vi tendo la mano del perdono:
io, l'agnello sacrificante e sacrificato

due volte, nell'amore e nell'odio,
apostolo una volta dell'ulivo

fraterno, una volta dell'ulivo
suicida. E a voi romani tendo la mano

del perdono, perché ogni cosa sia fatta
due volte, e ogni uomo guardi con quattro occhi.

Ancora più esplicito è il caso di *Parti di requiem, Sezione della scala* (*Cadenza d'inganno*, 1975) dove il progressivo ampliamento dei versi crea indirettamente l'oggetto tematizzato. È Raboni stesso a legittimare l'idea

³⁷ G. Raboni, *Poesia e pittura*, p. 58.

³⁸ «La struttura sintattica che insiste su coppie ossimoriche formate da elementi coordinanti [...] e che rimanda ad un livello superiore (e generante) di opposizione e riconciliazione [...] sembra alludere ad un valore iconico del distico, nato dalla duplicità di uno sguardo e di una voce che mentre nomina le differenze ne annuncia o prefigura la composizione», F. Magro, *La metrica del primo Raboni*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. 5, n. 2, 2002, pp. 385-386.

di una poesia figurata: «non cercavo un effetto grafico, però sicuramente c'è questa idea».³⁹

Lí
o forse altrove, ma forse proprio lí – freccina semovente, baluginosa nel
percorso
un gradino dopo l'altro salivo
per godermela in pace la penombra
a fiatare nell'asciutta penombra che era
lo zero millimetrico del percorso nel buio
risalito vivo in verticale verso corte all'oscuro
cinguettare osceno fonografo della tua agonia.

Queste tracce minime testimoniano una certa consapevolezza dei valori grafico-spaziali del testo. Raboni assegna in effetti al gesto della scrittura e alle sue forme un ruolo, a ben vedere, notevole. Interrogato sull'argomento, parla del modo in cui la poesia si forma:

Oltre che nella nostra mente e attraverso la nostra sensibilità sonora, acustica, si forma anche sotto i nostri occhi, cioè c'è un rapporto di spazio, un rapporto di calibratura ritmica che si traduce anche in termini di spazio. A volte succede che una poesia mi sembra compiuta e perfetta – nel limite del possibile, naturalmente, delle mie capacità – perché vedo che si presenta sulla pagina [...] attraverso i caratteri della mia scrittura, con una certa disposizione, una certa compattezza, che è la controprova grafica di una compattezza interiore e ritmica. Quindi per la mia attività propriamente creativa è assolutamente indispensabile la mia mano, la mia scrittura [...] poi, magari, la copio al computer [...] e mi accorgo che c'è qualcosa che non va, che quel verso lì, mi sembra troppo lungo, perché l'avevo accorciato scrivendo, perché volevo fosse più corto.⁴⁰

Sono parametri visivi e spaziali, dunque, ad associarsi ai valori prosodici conservati dal poeta nelle sue forme liberate e, per la produzione più tarda, propriamente metriche. La testimonianza è rilevante anche per una riflessione sui valori formali della metrica contemporanea, sempre più influenzata da principi per l'occhio, attivi anche in testi con *mises en page* tradizionali.

³⁹ G. Raboni, *L'opera poetica*, p. 1476; F. Magro, *Schede di lettura*, p. 88.

⁴⁰ G. Raboni, «Il fascino discreto della scrittura a mano», in *Rivista degli stenografi*, vol. 56, aprile-giugno 2002, pp. 30-34.

Quanto al fenomeno della poesia visiva (come corrente artistica) Raboni più che un interesse dichiara curiosità, sottolineando di credere nella poesia visiva, «ma nel senso in cui una poesia scritta è anche una poesia visiva».⁴¹ Oltre l'ostensione della visualità, il fatto grafico può agire dunque sottotraccia come elemento connaturato al testo poetico espresso attraverso la scrittura. Tali adiacenze formali concorrono alla ricchezza della poesia e sono una risorsa espressiva funzionale ai significati e all'armonia generale della composizione. La poesia novecentesca è disseminata di queste pacate o parossistiche incursioni grafiche (si pensi solo all'uso del verso a gradino in Mario Luzi o Giorgio Caproni, agli spazi di Andrea Zanzotto).

5. Conclusioni

Per chiudere il cerchio, si può tornare alla pittura, alla poesia e allo specchio reso concetto e segnale del loro rapporto. *Le nozze* rivela, nel suo intreccio di fuochi, una pratica di scambio tra le arti, divenendo anche un testo teorico, al punto da sostituire o anticipare la formulazione saggistica. I termini di un confronto necessario e vitale tra pittura e poesia si iscrivono nelle sovrapposte linee interpretative del testo mettendo in scena la complessità e la *polidimensionalità* della scrittura poetica, che oltre a farsi sentire, ha le possibilità di *vedere e farsi vedere*. Riprendendo i termini di Raboni, si tratta di un gioco molto serio e impossibile, che si ostina a essere praticato alludendo a un senso sommerso, che sfugge. Almeno parte dei significati di questa «avventura through the glass»⁴² lasciano intendere questioni generali che riguardano, nel profondo, il lavoro poetico e letterario in generale:

‘Abitare l’immagine’ potrebbe voler dire anche questo: stare dove in realtà non si può essere, diventare inquilini o usufruttuari di qualcosa che non siamo legittimati a possedere dal momento che noi stessi l’abbiamo creato. E quale espediente, quale trucco può essere più efficace per eludere (o illuderci di eludere) questa impossibilità, che inventarci un’altra, una seconda, una diversa identità, per esempio (uno fra i tanti possibili) facendoci anche pittori da quegli scrittori che in un giorno di cui nemmeno ci ricordiamo, e per motivi che ormai da tempo ignoriamo, siamo stati chiamati o condannati ad essere?⁴³

⁴¹ Ivi, p. 34.

⁴² G. Raboni, *Poesia e pittura*, p. 55.

⁴³ Ivi, p. 58.

Bibliografia

- AFRIBO, Andrea, «Raboni critico di poesia. Su Poesia degli anni Sessanta», in *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo*, Girardi A., Soldani A., Zangrandi A., a cura di, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 223-239.
- ARNHEIM, Rudolf, «The Reading of Images and the Images of Reading», in Id., *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 45-52.
- DELEUZE, Gilles, *La peinture enflamme l'écriture*, in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 167-172.
- ECO, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, La nave di Teseo, 2018, ed. or. 1994.
- INSANA, Jolanda, «Giovanni Raboni. Così vicino, così lontano», in *Leggere*, vol. VIII, n. 67, 1995, pp. 66-75.
- MAGRO, Fabio, *Schede di lettura per Le nozze di Giovanni Raboni*, in Girardi A., Soldani A., Zangrandi A., a cura di, *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo* Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 71-93.
- Id., *La metrica del primo Raboni*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. 5, n. 2, 2002, pp. 385-386.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'occhio e lo spirito*, tr. it. A. Sordini, Milano, SE, 1989.
- PANOFSKY, Erwin, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», vol. 64, n. 372, 1934, pp. 117-119; 122-127.
- PREGLIASCO, Marinella, «L'immagine d'altri. Le nozze di Giovanni Raboni», in «E'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Alessandria, Ed. Dell'Orso, 2006, pp. 1529-1539.
- POZZI, Giovanni, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- Id., *Poesia per gioco*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- RABONI, Giovanni, *Il poeta e la poesia*, Merola N., a cura di, Liguori, Napoli, pp. 139-43, 1986. Ora in Raboni, *L'opera poetica*, pp. 1573-75.
- Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Id., *Poesia e pittura*, in *Abitare l'immagine*, Apa M., a cura di, Campisano Editore, 2002.
- Id., «Il fascino discreto della scrittura a mano», in *Rivista degli stenografi*, vol. 56, aprile-giugno 2002, pp. 30-34.
- Id., *L'opera poetica*, Zucco R., a cura di, Milano, Mondadori, 2006.
- ZUCCO, Rodolfo, *Introduzione*, in Raboni G., *L'opera poetica*, Id., a cura di, Milano, Mondadori, 2006, pp. XXI-LXIV.

SARA PALLANTE

«Mandarins» and «Afternoon». Eliot's Poetic Interplay of Gazes, Images, and Devices

Abstract

Despite being one of the most representative authors of Modernism, some of T. S. Eliot's early poems from the collection *Inventions of the March Hare* (1996) are still relatively unexplored. This essay aims to shed light on the poem sequence «Mandarins» (1910) and the poem «Afternoon» (1914), which are closely intertwined with visual arts. The studies which have dealt with these museum lyrics have mainly focused on their socio-cultural connotations and on the significance that the museum bestows on the artifacts. This essay differs from previous investigations as it almost entirely avails itself of specific hermeneutical tools of visual culture to account for these early poems. Therefore, it particularly reflects on the remarkably articulate intermingle of images and gazes which constitutes the thematical framework of the ekphrastic poems, and considers the museum as a device which regulates the relationship between images and gazes. This approach makes it possible to bring to light the diverging modes of visual experience dramatized by the poet through various ekphrastic techniques, and shows how the museum permits a redefinition of the traditional roles of onlookers and images. Finally, the comparison between the poems puts forward, on one hand, Eliot's diverging stylistic choices in dealing with a similar subject, and on the other, highlights how different social and aesthetical implications can proceed from distinct observation acts.

Keywords: *Ekphrasis, Visual culture, T. S. Eliot, Inventions of the March Hare, Museum*

1. Ekphrasis and Visual Culture: A Methodological Approach

In his noteworthy description of Diego Velázquez's painting *Las Meninas* (1656), a piece of writing which unequivocally prompted a significant renewal of scholarship on the genre of *ekphrasis* and visual studies, Michel Foucault states that the relationship of language to painting is infinite.¹ Ekphrasis, «the verbal representation of a visual representation»,² has never ceased to exert its fascination

¹ M. Foucault, *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

² J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 3.

on artists and scholars. In fact, the conflictual relationship between figurative arts and literature – notoriously seen as «sister arts»,³ but also as «half-sister arts»,⁴ – has been the subject of consistent intellectual inquiry. Ekphrasis is also said to stage a contest between two «rival modes of representation», between word and image.⁵ Mitchell draws up a taxonomy of scholarly responses to this conflicting issue, identifying three tendencies: «ekphrastic indifference», which stems from the perception that it is impossible to verbally represent an object as an image would; «ekphrastic hope»,⁶ which, expanding the scope of the classical Horatian dictum of *ut pictura poësis*, is grounded on the belief that language can be capable of displaying images, of overcoming its semiotic other; and «ekphrastic fear», a resistance, or more precisely an iconophobia, stemming from the concern that the identifying differences of words and images might be erased.⁷

The pictorial turn in the humanities ascribed to the late nineties,⁸ an era paradoxically both dominated and frightened by the ubiquity of images, is compellingly described as «a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality».⁹ However, this is not confined to modernity or contemporaneity, but it can reappear throughout the history of culture, typi-

³ J. H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.

⁴ M. Cometa, «Letteratura e arti figurative: un catalogo», in *Contemporanea*, vol. 3, 2005, p. 1; See also: Cometa, M., *Parole che dipingono: Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004, *passim*.

⁵ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words*, p. 6.

⁶ Umberto Eco's «Les sémaphores sous la pluie» is a rather liminal and interesting case. In this essay Eco refutes the existence of the rhetorical figure of hypotyposis traditionally understood as the verbal representation of visual experiences. The scholar proposes a new definition of hypotyposis as a semantic-pragmatic phenomenon which, rather than verbally representing a visual manifestation, merely encourages the addressee, by means of literary techniques, to compose in their mind a visual representation. Therefore, should the addressee's participation not occur, the hypotyposis would fail to exist. See: U. Eco, «Les sémaphores sous la pluie», in Id., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 191-214.

⁷ T. Mitchell, «Ekphrasis and the Other», in Id., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 152-154.

⁸ Around the mid-1990's two new interdisciplinary research fields, the Anglo-American Visual Culture and the German *Bildwissenschaft*, were born with the aim of studying the cultural relevance of image and vision.

⁹ T. Mitchell, «Ekphrasis and the Other», pp. 152-154.

cally when new visual technologies develop, or with the emergence of memorable images associated with social, political, or aesthetic movements.¹⁰ What the pictorial turn introduced is a more composite way of regarding visual experience and visual literacy, which are no longer deemed to be deciphered merely through the model of textuality. It has been defined as a liberation from the verbal dictatorship.¹¹ The newly born discipline (or «de-disciplinary exercise»)¹² of visual culture, thus, strives to find new and mutual hermeneutical strategies for various disciplines, including literary theory.

In a fairly recent study, Pinotti and Somaini introduced an interpretative grid for visual culture studies, made up of three main elements: images, gazes and devices,¹³ whose complex relationships and interactions constitute, according to Michele Cometa, the scopic regime of visual culture.¹⁴ As far as images are concerned, it seems necessary to briefly recall the distinction between images and pictures, in order to fathom where *ekphrasis* stands in this context. The difference lies in their material/immaterial status: while the picture is the image as it appears in a physical support, the image is abstract, and since it remains in our memory or imagination, it cannot be destroyed. It «can be evoked with a single word. It is enough to name an image to bring it to mind – that is, to bring into consciousness in a perceiving or remembering body».¹⁵ This definition clarifies that the scope of visual culture can include images that are conjured up through narration and, therefore, *ekphrasis* too.¹⁶ As previously stated, the gaze is the other essential entity of visual culture. One of the discipline's aims is to reveal and explain something which already seems self-evident: the act of seeing itself.¹⁷ Conventionally, the gaze establishes a

¹⁰ T. Mitchell, «Four Fundamental Concepts of Image Science», in *IKON*, vol.7, 2014, p. 28.

¹¹ M. Cometa, *Cultura visuale: Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020, p. 32.

¹² T. Mitchell, «Introduction», in *Picture Theory*, p. 7. In other instances, both Mitchell and Cometa define it an «indiscipline», highlighting its subversive nature that challenges the borders of many disciplines.

¹³ A. Pinotti, A., Somaini, *Cultura visuale: Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, *passim*.

¹⁴ M. Cometa, *Cultura visuale*, p. 34.

¹⁵ T. Mitchell, «Four Fundamental Concepts», p. 29.

¹⁶ M. Cometa, *Parole che dipingono*, *passim*.

¹⁷ T. Mitchell, «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture», in *Journal of Visual Culture*, vol. 1, n. 2, 2002, p. 176.

visual dichotomy between an active observing subject and a passive observed object. Nonetheless, Foucault's description of *Las Meninas* shows how it is possible to significantly subvert and complexify the traditional relationship between picture and spectator. It has also been highlighted how in some artworks, the gaze emancipates itself from the constraints of the biological eye, enabling inanimate objects and images to observe and look back.¹⁸ Such interest in the nature of observation naturally brings us to the identification of the last element of the aforementioned interpretative grid, which is inextricably linked to both images and gazes: the device is a complex entity which can be summarized as the historical, social, and cultural dynamics which regulate our relationship with images. Such a wide definition makes clear that devices are not limited to visual technologies, but could also be places, for instance a museum, which shape the spectator's gaze from a spatio-temporal perspective and promote specific visual habits.¹⁹

In this essay, such an interpretative grid will be employed to account for T. S. Eliot's museum poems «Mandarins» (1910), and «Afternoon» (1914) from the collection *Inventions of the March Hare* (1996). In these poems, Eliot lyrically dramatizes different acts of observation in the context of the museum. To observe, according to Crary, is to comply with «a prescribed set of possibilities embedded in a system of conventions and limitations».²⁰ Consequently, in these lyrics, the museum represents the catalyst which engenders a series of «conventions and limitations», controlling visual experience.

2. Early influences of a Young and Eager Art Amateur

The poems contained in *Inventions of the March Hare*, posthumously published in 1996, were originally written in a black notebook Eliot most probably bought in summer 1910,²¹ while he was still a student at Harvard. The notebook was originally meant to be a private space in which to record poems he had previously written as an adolescent, and also a workshop, designated to early poetic experimentation from 1909 onwards. Without any doubt, 1909 was a pivotal year during which the scoring of a more mature poetic style

¹⁸ A. Pinotti, A., Somaini, *Cultura visuale*, p. 112.

¹⁹ Ivi, p. 43.

²⁰ J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1992, p. 6.

²¹ J. Stayer, *Becoming T. S. Eliot: The Rhetoric of Voice and Audience in Inventions of the March Hare*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2021, pp. 7-8.

started to take shape.²² It was the year in which Eliot – whose eye was caught by Symons' *The Symbolist Movement in Literature* through the recently received books of the Union Library at the end of 1908 –²³ came to know the work of Laforgue and the French symbolists. Eliot «became himself»²⁴ after reading Laforgue, as the French poet's works aided him in his quest for his own poetic voice,²⁵ a voice ultimately adequate to express his contemporary age,²⁶ devoid of any naïve and inflated eloquence and characterised by a masterful use of directness of speech, slang, technical terms and *vers libre*. In Laforgue Eliot found a «kindred spirit»;²⁷ from his poetry he acquired pungent, detached irony towards the triviality and emptiness of daily life and social rituals, alongside prominent self-consciousness and self-mockery, characteristics which haunt celebrated poems like «The Love Song of J. Alfred Prufrock» or «Portrait of a Lady». Although Eliot's debt to Laforgue is noticeable in his entire poetic production,²⁸ it is remarkably apparent in his early poetry, and *Inventions of the March Hare* is hardly an exception.

In this collection, alongside the poems inspired by French symbolism, the presence of certain lyrics concerning paintings and artworks²⁹ signals that Eliot's interest in visual arts started when he was fairly young. At Harvard, he took a course on ancient art from Mesopotamia to Rome (1907-08) and from 1908-09, he attended a course on Italian Renaissance painting.³⁰ It has also been speculated

²² Ivi, p. 1.

²³ R. Crawford, *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land*, London, Vintage, 2016, p. 107.

²⁴ F. Lentricchia, *Modernist Quartet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 241.

²⁵ Eliot acknowledged his debt to Laforgue in «A Talk to Dante»: Laforgue «was the first to teach me how to speak, to teach me the poetic possibilities of my own idiom of speech». See: T. S. Eliot, «A Talk on Dante», in *The Kenyon Review*, vol. 14, n. 2, 1952, p. 179.

²⁶ C. M. Shanahan, «Irony in Laforgue, Courbière, and Eliot», in *Modern Philology*, vol. 53, n. 2, 1955, p. 117.

²⁷ J. J. Soldo, «T. S. Eliot and Jules Laforgue», in *American Literature*, vol. 55, n. 2, 1983, p. 143.

²⁸ S. Romer, «French Poetry», in *T. S. Eliot in Context*, J. Harding, ed, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 213.

²⁹ Aside from «Mandarins» and «Afternoon», it ought to be signalled in the same collection «On a Portrait» (1908), an ekphrastic sonnet after Manet's *Jeune Dame en 1866*, and «Goldfish» (1910), whose backdrop is *L'Embarquement pour l'Île de Cythère* by Watteau.

³⁰ F. Dickey, J. D. Morgenstern, «Eliot and the Visual Arts», in Id., *The Edinburgh Companion to T. S. Eliot and the Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 3.

that he visited the Bostonian Museum of Fine Arts during his youth.³¹ Moreover, other studies track his museum-going activities during his 1910-11 European tour.³² Art courses and museum visits were not the only sources, as his fascination with visual arts was further sustained by texts and personalities which significantly influenced him during his formative years. In 1908, Lottie Eliot gave her 20-year-old son a copy of Pater's *Studies in the History of the Renaissance* (1873),³³ a text which indubitably represented a landmark in the field of aesthetics for Eliot and his generation. Pater seemed to endorse a separation of art forms, by affirming that each art had «its own peculiar and incommunicable sensuous charm [...] its own special responsibilities to its material».³⁴ However, such separation seems to be quite porous, as he continues: «each art may be observed to pass into the condition of some other art [...] a partial alienation from its own limitations».³⁵ Furthermore, Pater's view on Botticelli – described as «a poetical painter, blending the charm of story and sentiment, the medium of the art of poetry, with the charm of line and colour, the medium of abstract painting» –³⁶ would endorse the idea that different arts could be harmonized together. Undoubtedly, however, one of the most influential figures for the young Eliot was Irving Babbitt, who taught him Philosophy at Harvard from 1909-10. Adamant in his defence of Classicism, the scholar was known for his scathing criticism on Romanticism. In 1910, the same year in which «Mandarins» was written, Eliot owned a copy of Babbitt's *The New Laokoon*,³⁷ a text published in the same year, in which Babbitt notably attacked the Romantic confusion of the arts: «The hope of the humanities is in defenders who will have something of Lessing's virile emphasis on action, and scorn of mere revery».³⁸

³¹ F. Dickey, «“Mandarins” at the Museum of Fine Arts, Boston», in *The Edinburgh Companion to T. S. Eliot and the Arts*, 2016, p. 14.

³² N. D. Hargrove, «T. S. Eliot's Years Abroad, 1910-1911: The Visual Art», in *South Atlantic Review*, vol. 71, n. 1, 2006, pp. 89-131; N. D. Hargrove, «T. S. Eliot's Italian Trip, Summer 1911: Museums, Cathedrals, Palaces, and Landscapes», in *South Atlantic Review*, vol. 76, n. 3, 2011, pp. 7-32.

³³ J. J. Soldo, *The Tempering of T. S. Eliot*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1983, p. 32.

³⁴ W. Pater, *The Renaissance Studies in Art and Poetry*, New York, The Macmillan Company, 1899, p. 136.

³⁵ Ivi, p. 139.

³⁶ Ivi, p. 54.

³⁷ T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*, C. Ricks, ed, London, Faber and Faber, 1996, p. 134.

³⁸ I. Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1910, p. xiv.

Nonetheless, amongst Eliot's early lyrics written before, during and after 1910 – not to mention his more mature and experimental production – there are, in fact, poems which are interwoven with visual arts. «Mandarins» (1910) and «Afternoon» (1914) are among these and, similarly to many other 20th century ekphrastic poems, dramatize the interplay of images and observation regulated by the context of the museum.

3. «Mandarins»: The Stillness of the Pattern

Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.

T. S. Eliot, *Burnt Norton*

In *Inventions of the March Hare*, it is not uncommon to find sequences of poems unified by a single title but concomitantly separated by individual versification and a numerical progression at the beginning of each poem. In point of fact, the sequence form appears to be a common trait of both Eliot's early and mature poetic production. In 1959, during an interview with Donald Hall, he would clarify:

That's one way in which my mind does seem to have worked throughout the years poetically — doing things separately and then seeing the possibility of fusing them together, altering them, and making a kind of whole of them.³⁹

Thus, his statement implies a quest for a unifying principle, which could turn separate poems into a whole. What unites the ambiguous four-poem sequence «Mandarins» (1-4) - one of «the most complex of Eliot's Laforguian poems»⁴⁰ featuring a detached and ironic attitude which at times ridicules the frivolity of the museum-going ritual - is not a narrative structure but formal and thematical repetitions and juxtapositions. The sequence, composed in August 1910 before Eliot's trip to Paris, has not received much scholarly attention. Nonetheless, it has been described as a satire of Bostonian elitism (mandarinism), and also as «a set of studies such as an artist produces to explore certain effects», inspired by a

³⁹ T. S. Eliot, D. Hall, «The Art of Poetry I, T. S., Eliot», in *Paris Review*, n. 21, 1959, p. 58. (Interview).

⁴⁰ J. T. Mayer, *T. S. Eliot's Silent Voices*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 61.

series of objects.⁴¹ In a recent study, Dickey postulates that it could be set in the Museum of Fine Arts of Boston, particularly in the newly opened Fenway building. Initially inspired by the industrial design mission of the South Kensington Museum in London, the addition of the Morse, Bigelow, and Fenollosa-Weld Japanese collections (1886-1892), consisting of more than five thousand prints, engendered a redefinition of the museum's disposition criteria. In her essay, Dickey highlights how Eliot comments on the display of Asian art in the museum and how the context gives meaning to the artifacts.⁴²

This analysis, however, highlights how the intermingle of gazes and images – along with formal and thematical repetitions, particularly the focus on observation and the reiterated contrast between movement and stillness – creates a pattern, a symmetry which holds the sequence together and gives it a sense of unity. Not only does the sequence dramatize how the visual device of the museum prompts a redefinition of roles – whereby the person who observes is in turn observed, and the artworks can have a gaze of their own – but it also enacts a contrast between motion and immobility. In *The New Laokoon*, Babbitt points out that in Romanticism the «principle of motion prevails [...] over the principle of repose»,⁴³ thus, expression triumphs over form. According to the scholar, the exaltation of motion eliminates any law of classical symmetry. Far from sustaining the idea that form is inert and mechanical, Babbitt instead highlights the importance of essential symmetry:

[I]f art is to be complete, it must have not only expression but form that circumscribes this expression; and in direct proportion as the form is genuine, it will be suggestive of repose, of a something that without being in the least inert and soulless is nevertheless raised above the region of motion and change.⁴⁴

Such stress on formal aspects, on the idea that verbal expression must be held together by a metaphorical physical structure – a pattern as Eliot says in «Burnt Norton»—⁴⁵ is all the more relevant to an analysis which takes ekphrasis

⁴¹ *Ibid.*

⁴² F. Dickey, «“Mandarins”», *passim*.

⁴³ I. Babbitt, *The New Laokoon*, p. 219.

⁴⁴ *Ivi*, p. 230.

⁴⁵ The fifth section of «Burnt Norton» starts with the verses: «Words move, music moves/ Only in time; but that which is only living/ Can only die. Words, after speech, reach/ Into silence. Only by the form, the pattern,/ Can words or music reach/ The stillness, as a Chinese jar still/ Moves perpetu-

into account since, as Murray Krieger points out, the «ekphrastic dimension of literature reveals itself wherever the poem takes on the 'still' elements of plastic form which we normally attribute to the spatial arts».⁴⁶

«Mandarins» alternately dramatizes a stillness/motion contrast – engendered by the juxtaposition of an ambiguous statue-like fixed figure and the motion of its onlookers («Mandarins» 1, 3) – and a dynamization of paintings («Mandarins» 2, 4). Due to the vagueness of his descriptions, it is difficult to identify precisely whether Eliot is making use of notional or actual ekphrasis,⁴⁷ thus, it is impossible to pinpoint the specific works which elicited his ekphrasis. However, a certain pictorialism is unequivocally detectable, due to the adoption of stylistic features and conventions belonging to a Far East-inspired iconographic repertoire, in particular Japanese,⁴⁸ which is reiterated throughout the sequence. Furthermore, the presence of verbs denoting observation in all the poems bestows further coherence on the sequence: «stared» and «Looking (1), «Regard» (2), «Regard» and «Observe» (3), «See» (4). How-

ally in its stillness». Thus, the only way in which words can escape their limited temporal realm and survive is by means of acquiring a specific form, a pattern made of echoes, reiterations, and internal relations. Therefore, they are the elements which make the poem able to defy Lessing's laws, as formal features make the lyrics metaphorically acquire characteristics – for instance the roundness and plasticity of a Chinese jar – which no longer belong to time, but to space. In such manner, words reach a perpetual, still status in which they can perpetually move. See: M. Krieger, «The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry: or Laokoön Revisited», in *Close Reading: The Reader*, F. Lentricchia, A. Dubois, eds., Durham, Duke University Press, 2003, pp. 88-90.

⁴⁶Ivi, p. 90.

⁴⁷Notional ekphrasis conjures up a fictional image which does not exist in real life, while actual ekphrasis is concerned with the description of an existing artwork. See: J. Hollander, «The Poetics of Ekphrasis», in *Word & Image*, vol. 4, n. 1, 1988, pp. 209-219.

⁴⁸The interest in Japanese art and even common objects was widespread both in Europe and in the US at the time. In 1972 the term Japonisme was coined by the French collector and art critic Philippe Burty to indicate the heightened enthusiasm the Western world felt for Japan in the nineteenth century. After the opening up of trade with Japan by Commodore Perry in 1851, Europe was conquered by the charm of the Japanese culture. In the artistic field, the influence of Japan was crucial for the development of Impressionism and for artists such as Manet and Whistler and, later, Imagism. This fascination with Japan was initially weaker in the United States and only later, in Europe's wake, wealthy American collectors began to import Japanese art, as in the case of the Bostonians Morse, Bigelow and Fennolosa, the so-called «apostles of Japanese culture» who donated their rich collections to the MFA between 1889 and 1892. See: J. Meech, G. P. Weisberg, *Japonisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts, 1876-1925*, New York, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum/Harr N. Abrams Inc, 1990; W. Hosley, *The Japan Idea: Art and Life in Victorian America*, Hartford, Wadsworth Athenaeum, 1990.

ever, the emphasis on the gaze interchange – between artworks and spectators and/or between artworks alone – does not seem to engender a transformation. The poet, swiftly moving through different scenes and images, seems to merely highlight a limited, superficial vision, devoid of mutual understanding. In fact, the term «baits» in the first verse of the second stanza suggests that the exhibited works are understood as prey to be offered to a transient audience, constantly changing with the shifting trends, including Japanism; an audience which appears to be untrained as it manifests a deficiency in the discernment of the aesthetic value of art. Eliot contrasts the onlookers with the historical echo, cultural relevance and immutability of the artwork, which remains indifferent to the eager crowds seeking to consume and «appropriate» it. These crowds in the early 1900s were increasingly accessing cultural events and institutions, originally privileged and exclusive places for the social and intellectual elites, chiefly for the sake of their own cultural and social promotion, as Bourdieu would frame it in his sociological study,⁴⁹ where museum-going is seen as a socially recognized convention, a «formality», instrumental to the ontological promotion of the less culturally and socially privileged classes. We observe, then, that the interaction between audience and work remains primarily superficial, precluding the emergence of authentic communication between these two entities.

Stands there, complete
Stiffly addressed with sword and fan:
What of the crowds that ran,
Pushed, stared, and huddled at his feet,
Keen to appropriate the man?

Indifferent to all these baits
Of popular benignity
He merely stands and waits
Upon his own intrepid dignity;
With fixed regardless eyes –

⁴⁹ In *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979), Bourdieu explores the connections between culture, social class and the formation of taste. According to the scholar, taste is determined by the amount of cultural capital social classes possess and, consequently, is a marker of class permitting and reinforcing social distinctions and hierarchies. The holders of the hegemonic culture disfavour the classes which are both economically and culturally poorer, by imposing their way of life and taste as the legitimate standard of judgement. Thus, the dominated classes are led to recognise and appropriate the values of the dominant ones and, consequently, to accept the dispossession of their own value.

Looking neither out nor in –
The centre of formalities.
A hero! And how much it means;
How much –
The rest is merely shifting scenes.
(«Mandarins 1»)⁵⁰

In the first stanza the poet scrutinizes a museum room and focuses on both an exhibited statue, probably a Japanese armour suit,⁵¹ and the visitors who came to observe it. What immediately catches the reader's eye is the sharp contrast between the stillness of the figure and the shifting movements of the crowds. The artwork's immobility is immediately highlighted by two harsh sounding alliterations at the beginning of the first two lines («Stands», «Stiffly») and is further accentuated by the following accumulation of verbs identifying the crowds' dynamism («run/ Pushed, stared, and huddled»). Such characterization is not merely spatial but also temporal: the museum is a device which allows a spatial examination of both works and visitors, but it also allows to see what happens to them in time. Not only does the focus on the movement emphasize their spatial corporeality, but it also implies the passage of time: the word «crowds» does not refer to a specific group of people visiting the museum at a given moment, but to an everchanging passage of visitors who, nonetheless, always seem to act in the same fashion. On the other hand, contrary to the visitors («shifting scenes»), the figure seems to be a fixed point both in time and space. Furthermore, this indirectly suggests the speaker's endurance in the museum room, their presence in space *and* in time, examining both the still exhibited object and the crowds who, in turn, pass and strive to observe.

While the first stanza is centred on movements, in the second stanza the poet focuses on the still figure. Its immobility and accessories («Stiffly addressed with sword and fan») might suggest that Eliot is narrativizing a statue or, as Dickey suggests, a Japanese armour suit. However vague the artwork's physical description might seem, such indeterminacy only concerns physical features. As a matter of fact, the ekphrasis primarily dynamizes the statue's attitude, («Indifferent», «his own intrepid dignity»), emphasizes its humanity by using the pronouns «he/his»– and more interestingly, as it occurs in almost all the poems of the sequence, narrativizes the artwork's gaze («With fixed regardless eyes – / Looking neither out nor in»). At first glance, it might appear that the poet resorts

⁵⁰ T. S. Eliot, *Inventions*, p. 19.

⁵¹ F. Dickey, «“Mandarins”», p. 16.

to the observing artwork *topos* merely to show that the artifact has eyes which cannot see. However, instead of referring to a structural disability, «*his*⁵² fixed regardless eyes» might rather accentuate the figure's deliberately solipsist and indifferent pose. The second hypothesis might be confirmed by the fact that in other instances of the sequence, other artworks do have observing eyes. The exclamation in the final stanza – an element which also reappears in three of the four poems of the sequence and seems to vocalize the poet's thoughts – comments and resumes the contrast between the statue and the crowds.

Two ladies of uncertain age
Sit by a window drinking tea
(No persiflage!)
With assured tranquillity
Regard
A distant prospect of the sea.
The outlines delicate and hard
Of gowns that fall from neck and knee;
Grey and yellow patterns move
From the shoulder to the floor.
By attitude
it would seem that they approve
The abstract sunset (rich, not crude).
And while one lifts her hand to pour
You have the other raise
A thin translucent porcelain,
Murmurs a word of praise.
(«Mandarins 2»)⁵³

The second poem, in the same fashion as the fourth, features an ekphrastic passage through which the poet seems to conjure up a painting scene. From a lexical perspective, the abundance of terms belonging to a pictorial semantic field («prospect», «outlines», «grey and yellow patterns», «abstract») is particularly noteworthy. Moreover, in the final stanza, the poet employs a further ekphrastic technique,⁵⁴ detectable in the presence of self-addressed creative instructions:

⁵² My emphasis.

⁵³ T. S. Eliot, *Inventions*, p. 20.

⁵⁴ Amongst the ekphrastic possibilities, Cometa mentions the dynamization of the pictorial creative process through the verbalization of instructions addressed to the writer or to the painter. See: M., Cometa, «Letteratura e arti figurative», pp. 20-22.

«you have the other raise a thin translucent porcelain», which is strikingly similar to two lines in another ekphrastic poem by Eliot, «La Figlia che Piange»:⁵⁵ «So I would have had him leave/ So I would have had her stand and grieve».⁵⁶

Contrary to the previous artifact, the ladies of the painting are more dynamic subjects; however, the choice of isolating the verb «regard» unveils once again the poet's desire to draw the reader's attention to the observing artwork. The ladies rest their gaze on something which might be the background of their own painting («the abstract sunset»), but considering the museum setting, their approving gaze might even rest on another picture in the room. The pictorialism of the scene would suggest Whistler's influence because of his use of Japanese subjects and objects, as it occurs in the painting *Variations in Flesh and Colour and Green: The Balcony* (1864-79),⁵⁷ in which a woman observes the sombre background of an industrial district. Furthermore, the pairs of colours mentioned here, «grey and yellow», and in the fourth poem «pink and green», are reminiscent of the American painter's tendency to incorporate a pair of colours in the title of his paintings (*Arrangement in Yellow and Grey, 1857, Rose and Green: The Iris Portrait of Miss Kinsella 1894-1902*).

The eldest of the mandarins
A stoic in obese repose
With intellectual double chins,
Regard the corner of his nose;

The cranes that fly across a screen
Pert, alert,
Observe him with a frivolous mien –
World in fist,
Screen and cranes.

And what of all that one has missed!
And how life goes on different planes!
(«Mandarins 3»)⁵⁸

Structurally and thematically, the third poem reiterates elements which already appear in the first poem. In «Mandarins 3» a motionless artifact,

⁵⁵ T. S. Eliot, *Inventions*, p. 133.

⁵⁶ T. S. Eliot, *Prufrock and Other Observations*, London, The Egoist, 1917, p. 39.

⁵⁷ F. Dickey, «“Mandarins”», p. 19.

⁵⁸ T. S. Eliot, *Inventions*, p. 21.

associated with a Buddha statue,⁵⁹ stands in opposition to the flying cranes painted on a decorative screen. The solemn immobility and aloofness of the statue, brought out by expressions such as «obese repose» and «Indifferent idealist», clash once again with a moving element. This time the birds, not the crowds, introduce dynamism in the lyrics, but similarly to the onlookers, their movement is signalled through an accumulation («pert, alert»). Accentuating the symmetry between the two poems, Eliot resorts to a similar observation pattern occurring in the museum room: while the solemn mandarin, embedded in a conceitedly self-referential dimension, merely regards his own nose, the cranes cast their «frivolous» gaze on him. Moreover, it is possible to draw a final similarity between the first and the third poems thanks to the presence in the final stanza of exclamations through which the poet seems to express his own reflections: «And what of all that one has missed! / And how life goes on different planes!» («Mandarins 3») «A hero! And how much it means; How much – The rest is merely shifting scenes.» («Mandarins 1»).

Still one more thought for pen and ink!
 (Though not indicative of spleen):
 How very few there are, I think
 Who see their outlines on the screen.
 And so, I say, I find it good
 (Even if misunderstood)
 That demoiselles and gentlemen
 Walk out beneath the cherry trees,
 The goldwire dragons on their gowns
 Expanded by the breeze.
 The conversation dignified
 Nor intellectual nor mean,
 And graceful, not too gay...
 And so I say
 How life goes well in pink and green!
 («Mandarins 4»)⁶⁰

The observation act occurring in the museum is also hinted at in the fourth poem, in which the poet, probably referring to a distracted audience, exclaims: «How very few there are I think/who see their outline on the screen». Further-

⁵⁹ F. Dickey, «“Mandarins”», p. 18.

⁶⁰ T. S. Eliot, *Inventions*, p. 22.

more, «Mandarins 4» is also comparable to the second poem, as it conjures a painting scene using similar rhetorical strategies and Oriental aesthetic. Nonetheless, the concluding poem of the sequence seemingly breaks away from the previous conventions, as it puts an accent on the poet's role. Writing is here emphasized from the very first line, through another self-addressed creative instruction: «Still one more thought for pen and ink!». Moreover, the reiterated use of the pronoun «I» – which appears four times, and introduces verbs such as «think», «say», «find» – seems to accentuate the active, controlling role of the poet. Eliot dramatizes his own gaze and his own perception of the audience and the artworks. At first glance, it might appear as a discontinuing element; however, the poet's I, or eye, explicitly manifest in the fourth poem, implicitly judges and scrutinizes the audience, the artworks, and the relationships they establish in the museum throughout the rest of the sequence. The self-referentiality of the last poem finally makes the reader aware of the poet's presence, of his own reception and participation in the museum visual experience. The fact that the last of the «Mandarins» poems ends with an exclamation – the same structural element employed by the poet to comment on the scenes in all the other poems – further reinforces the symmetrical nature of the sequence.

4. An «Afternoon» of Visual Abstraction in the British Museum

The less «realistic» literature is, the more visual it must be.

T. S. Eliot, *The Noh and the Image*

Oh, do not ask, «What is it?»

Let us go and make our visit.

T. S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*

Eliot moved from Germany to England in late August 1914, soon after the outbreak of the Great War. Roughly a month later, on 22 September, he met Ezra Pound. Deeply impressed by some of the lyrics Eliot showed him – «The Love Song of J. Alfred Prufrock» and «Portrait of a Lady» – Pound enthusiastically launched Eliot on his literary career. Those two poems, written three years before and published thanks to the aid of Pound were, however, quite distant from those Eliot was writing in late 1914 and 1915. In point of fact, at the time, he was uncertain about his career and poetic vocation. In a letter to his friend and colleague, Conran Aiken, dated 30 September 1914, Eliot wrote:

I have done nothing good since J. A[lfred] P[rufrock] and writhe in impotence.
[...] I think now that all my good stuff was done before I had begun to worry –

three years ago. I sometimes think it would be better to be just a clerk in a post office with nothing to worry about – but the consciousness of having made a failure of one's life.⁶¹

If during his years at Harvard, Eliot did not have the chance to delve into Pound's work,⁶² during the years 1915-1922, the most famous Modernism's impresario had a pivotal role in promoting and shaping Eliot's work.⁶³ Not only did he encourage Eliot to pursue the satirical tone of «Prufrock» and «Portrait», but the founder of Imagism made him «conscious of his imagery in a new way».⁶⁴ Some of the poems written in this period show how London and Pound stimulated the poet's imagination in new ways. «Afternoon» belongs exactly to this context. The poem was sent to Aiken in a letter dated February 1915, in which Eliot remarks: «If I could be allowed to stay in London and work at the Museum, I should be content».⁶⁵ At the time, he was living at 1 Gordon Street off Gordon Square, near the British Museum, in whose reading room Eliot started working in December 1914.⁶⁶ «Afternoon» is a brief, two-stanza poem portraying a scene wherein a group of ladies engage in a visit to the museum.

The ladies who are interested in Assyrian art
Gather in the hall of the British Museum.
The faint perfume of last year's tailor suits
And the steam from drying rubber overshoes
And the green and purple feathers on their hats
Vanish in the sombre Sunday afternoon

As they fade beyond the Roman statuary
Like amateur comedians across a lawn
Towards the unconscious, the ineffable, the absolute.
(«Afternoon»)⁶⁷

⁶¹ T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot*, V. Eliot, ed, London, Faber, vol. 1, 1988, p. 58.

⁶² R. Crawford, *Young Eliot*, p. 208.

⁶³ J. T. Mayer, *Eliot's Silent Voices*, p. 163.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ T. S. Eliot, *The Letters*, p. 88.

⁶⁶ M. Coyle, «“Afternoon” at the British Museum», in *The Edinburgh Companion to T. S. Eliot and the Arts*, p. 36.

⁶⁷ T. S. Eliot, *Inventions*, p. 53.

It has been highlighted how the first stanza is concerned with a satirical portrait, a Laforguan vignette of a seemingly unfashionable group of middle-class women⁶⁸ interested in visiting the Assyrian gallery of the British Museum. Conversely, the last stanza enacts a transformation, giving these ladies new, deeper resonance and significance.⁶⁹ The portrayal of women in Eliot's poetry has frequently been regarded as unflattering at best, and even as harshly as morbid and tainted by misogyny.⁷⁰ Stayer identifies a strong relationship between female sexuality and their social class in *Inventions of the March Hare*: if women belonging to the same class as the poet are depicted as lacking overt sexuality;⁷¹ by contrast, those from less prosperous social classes exhibit a more notable erotic charge.⁷² On another relevant note to this analysis, the author's tendency to fragment female bodies, his «synchdocal description of bodies»,⁷³ a crucial aspect in «Prufrock», has been viewed as a way to reflect the self-conscious speaker's uneasiness and inability to register women as whole, integrated selves,⁷⁴ but also as a literary strategy connected with the constitution of a poetic voice.⁷⁵ Furthermore, Pondrom classifies the female figures within Eliot's pre-1927 works, the year coinciding with Eliot's pub-

⁶⁸ McDonalds points out that Eliot's early poetry features an array of unflattering portraits of women who are also often derivative of Laforgue. See: G. McDonalds, «Gender and Sexuality» in *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*, J. Harding, ed, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 169.

⁶⁹ J. T. Mayer, *Eliot's Silent Voices*, p. 165; M. Coyle, «“Afternoon”», *passim*.

⁷⁰ See T. Pinkney, *Women in the Poetry of T. S. Eliot: A Psychoanalytic Approach*, New York, The Macmillan Press, 1984, p. 18: «any Eliotic text has to, needs to, wants to, in one way or another, do a girl in; and if it fails to achieve that goal, it is itself murderously threatened by the girl».

⁷¹ J. Stayer, «Searching for the Early Eliot: *Inventions of the March Hare*», in *A Companion to T. S. Eliot*, D. E. Chinitz, ed, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009, p. 113.

⁷² Ivi, p. 114.

⁷³ P. Query, «“The Pleasures of Higher Vices”: Sexuality in Eliot's Work», in *A Companion to T. S. Eliot*, p. 352.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ See C. Christ, «Gender, Voice, and Figuration in Eliot's Early Poetry», in *T. S. Eliot: The Modernist in History*, R. Bush, ed, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 29-31. According to the scholar, when Eliot portrays intact and powerful female figures, as in the cases of «Portrait of a Lady» and «La Figlia che Piange», the masculine counterpart seems to struggle to find his own voice, as if the female presence prevented him from embodying his male role. The bodily fragmentation of female characters in Eliot's works would then be a strategy to avoid «envisioning the female», by means of making more ambiguous the identification of both characters and gender.

lic announcement of his conversion to Anglo-Catholicism, into three groups: those representing unattainable desire; deceptive and occasionally menacing figures vying for male attention and frequently engaging in sexual commerce; and women portrayed as pitiable victims of exploitation and objectification.⁷⁶ Nonetheless, the scholar also points out that there are, in fact, a few women⁷⁷ in Eliot's poems who cannot be embedded in this categorisation and seems to offer «the possibility of bliss and even vision».⁷⁸ At first, «The ladies who are interested in Assyrian art» might be seen as a less refined and famous version than those who «come and go talking of Michelangelo», ironically mocked by Eliot in «The Love Song of J. Alfred Prufrock». Nonetheless, as Coyle points out, the women in «Afternoon» «prove to be cut from different cloth»,⁷⁹ as their attentiveness and curiosity towards art appears to be more genuine and untainted by pretentiousness.

In the following analysis I will dwell on how the act of observation involving them unveils aesthetic, stylistic and social differences compared to what occurs in «Mandarins», even if the poems share a similar theme. In both «Mandarins» and «Afternoon» the poet is primarily interested in portraying modes of spectatorship enacted by the museum. However, what makes «Afternoon» noteworthy is that – in contrast to «Mandarins» – Eliot does not directly show seeing. We are not presented with a description of the ladies examining artworks: Eliot merely anticipates that they are interested in Assyrian art, but the poem stops right before the «epiphanic»⁸⁰ encounter with the artifacts. The absence of what seems to be the focal point of the ladies' attention engenders both a shift in the spectators' function and, paradoxically, an emphasis on the act of observation itself.

In the first stanza the poet moves away from the conventions of the classical ekphrasis – i.e., an ekphrasis tightly bound to the material object it aims to vividly describe – and, in a very modernist fashion, casts doubt on the very ontological state of the image, and on the traditional role of object and observer. Before the poet's eyes, the museum becomes a catalyst which dissolves

⁷⁶ C. Pondrom, «Conflict and Concealment: Eliot's Approach to Women and Gender», in *A Companion to T. S. Eliot*, p. 329.

⁷⁷ Pondrom mentions the girl in «La Figlia che Piange», the hyacinth girl in *The Waste Land*, and the woman whose «Eyes I dare not meet in dreams» in the «Hollow Men».

⁷⁸ Ivi, p. 331.

⁷⁹ M. Coyle, «“Afternoon”», p. 41.

⁸⁰ Ivi, p. 48.

the boundaries between artworks and spectators. Mayer highlights how the emphasis on precise details, such as the clothes and the wet rubber, are «the kind of details cultivated by Imagists».⁸¹ In fact, not only is the ladies' fragmentation typical of how Eliot depicts female figures, but it is also reminiscent of the painterly quality of Imagist poems, which feature immediate and detail-oriented descriptions. It is, however, also possible to notice a progression towards abstraction. At first, the ladies' effective, material presence in the hall of the museum is mocked by the poet, as he focuses on the sensual, bodily implications deriving from them: their perfume, the fabric of their clothes and the «steam» coming from their overshoes. However, the sensual perceptions of smell and touch soon give way to sight: the pair of bright colours «green and purple», similar to those mentioned in «Mandarins 2, 4», act as a bait for the poet's eye, eliciting a visual stimulation which further progresses towards the assimilation of the ladies into artworks. The vanishing of their bodily presence, their metamorphosis enacted by the museum is further reinforced by two verbs («Vanish», «fade»): we see them disappearing beyond the Roman statuary. The last line of the first stanza serves as a bridge, introducing the physical transformation occurring in the second and last stanza. What disappears into the greyness of the Sunday afternoon are not the ladies, but the bonds that tie them to a material dimension: the smell of their clothes, their wet overshoes, the feathers of their hats. In «Afternoon» the main event that the interconnection of gazes and images occurring in the museum displays is how the women are transformed before the observer's eyes: they depart from ordinary experience,⁸² but also from their own materiality, and once freed of their ties, they are transfigured, merged with artworks,⁸³ and are ready to have their private and concealed vision, their meeting with «the unconscious, the ineffable, the absolute».

In fact, what makes «Afternoon» stand out compared to «Mandarins» is the way in which the poet deals with the very act of observation. As previously mentioned, in the four poems of the sequence, 'seeing' collectively involved the poet, the visitors and the artworks in the museum, and this was showcased by using an array of verbs. Conversely, here the prevailing actions «vanish» and «fade» imply an absence, an empty space. What would appear to be the most relevant event, namely, the encounter with art and its observation, is

⁸¹ J. T. Mayer, *Eliot's Silent Voices*, p. 166.

⁸² M. Coyle, «“Afternoon”», p. 47.

⁸³ J. T. Mayer, *Eliot's Silent Voices*, p. 166.

concealed among the shadows of the «sombre afternoon». Eliot does not represent the epiphanic moment, he stops immediately beforehand. This literary strategy seems to give voice to a modernist scepticism concerning language: the only way in which the ineffable quality of life, or in this case, art, can be made visible is through the gaps and the folds of a fragmented literary text. Akin to Prufrock, who could not define himself except through negation, the visual experience underpinning the museum visit is evoked here by means of its own absence.

The comparison of the analysis of the two poems permits to indicate that, in both cases, the poet draws attention to spectatorship and how the museum allows for a redefinition of roles and categories, as it serves as the locus for facilitating imaginative metamorphoses, whereby inanimate artworks are endowed with anthropomorphic qualities, and visitors themselves become a display. However, «Mandarins» features a multiplicity of ekphrastic scenes, as if the poet were peeking into different museum rooms and narrativizing, at the same time, a variety of gazes. Conversely, «Afternoon» captures a specific instant of museological experience. A further difference can be identified in the way in which Eliot deals with the setting. In «Mandarins», the museum can only be inferred and imagined from the way in which the poet stages and complexifies the intermingle between artworks and gazes. On the other hand, in «Afternoon», the setting is explicit, but both the interplay of gazes and what is observed, whether it be the women or the artworks, is not described. We discern the manifestations of the museum's transformative power upon the women, and we are told that they are on the verge of encountering aesthetic value. Nevertheless, Eliot refrains from rendering the gaze-image-device nexus as explicit as in «Mandarins», bestowing on this brief poem a heightened level of evocativeness and allusion.

Such interplay finally unveils different aesthetic and social implications. Paradoxically, the emphasis on the gaze interchange featured in «Mandarins» – between artworks and spectators and/or between artworks alone – does not seem to engender any kind of insight. The four Bostonian satirical sketches feature shallow acts of observation since they mock the crowds «eager to appropriate» the museum experience not for learning or aesthetic motives but seemingly, as Bourdieu would say, for social reasons.⁸⁴ The term «formalities» in the first poem – to which Eliot counterposes the unperturbed artworks – makes museum-going relatable to a socially recognized praxis, a «Bostonian

⁸⁴ P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, en. tr. R. Nice, Cambridge, Harvard University Press, 1994 (or. ed. 1979), p. 251.

ritual»⁸⁵ instrumental to the socio-ontological promotion of a bourgeois public. Conversely, in «Afternoon» the observation of museum visitors leads to a shift of tones and roles: indeed, Eliot overcomes the limits of the Laforguian satire,⁸⁶ as the initial mocking tone fades away to emphasize the ladies' uplifting museum experience, but it is also noteworthy how the museum enacts a transformation of roles whereby the ladies, i.e. the spectators interested in contemplating Assyrian art, are metamorphosed into the display, as Eliot lyrically bestows ekphrastic qualities on them, making them comparable to artworks. Eliot takes a step forward, as the ostensibly unfashionable middle-class women observed in this poem are not the «enemy of the absolute» as in the Laforguian «Conversation Galante», but – devoid of any pretension and transformed by the museological experience – they are yearning to encounter it. Therefore, it could be safely stated that their disposition and depiction render them analogous to those limited number of female figures within Eliot's poetry which Pondrom interlinks with experiences of bliss and visionary perception.⁸⁷

Bibliography

- BABBITT, Irving, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1910.
- CHRIST, Carol, «Gender, Voice, and Figuration in Eliot's Early Poetry», in *T. S. Eliot: The Modernist in History*, R. Bush, ed, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- COMETA, Michele, *Parole che dipingono: Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004.
- Id.*, «Letteratura e arti figurative: un catalogo», in *Contemporanea*, vol. 3, 2005, pp. 15-29.
- Id.*, *Cultura visuale: Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020.
- COYLE, Michael, «“Afternoon” at the British Museum», in *The Edinburgh Companion to T. S. Eliot and the Arts*, F. Dickey, J. D. Morgenstern, eds., Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1992.
- CRAWFORD, Robert, *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land*, London, Vintage, 2016.

⁸⁵ F. Dickey, «“Mandarins”», p. 17.

⁸⁶ M. Coyle, «“Afternoon”», p. 37.

⁸⁷ C. Pondrom, «Conflict and Concealment», p. 329.

- DICKEY, Frances, «“Mandarins” at the Museum of Fine Arts, Boston», in *The Edinburgh Companion to T. S. Eliot and the Arts*, F. Dickey, J. D. Morgenstern, eds., Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
- Id.*, MORGENSTERN, John, «Eliot and the Visual arts», in *Id.*, *The Edinburgh Companion to T. S. Eliot and the Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
- ECO, Umberto, «Les sémaphores sous la pluie», in *Id.*, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
- ELIOT, Thomas, Stearns, *Prufrock and Other Observations*, London, The Egoist, 1917.
- Id.*, «A Talk on Dante», in *The Kenyon Review*, vol. 14, n. 2, 1952, pp. 177-188.
- Id.*, *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*, C. Ricks, ed, London, Faber and Faber, 1996.
- Id.*, *The Letters of T. S. Eliot*, V. Eliot, ed, London, Faber, vol. 1, 1988.
- Id.*, HALL, Donald, «The Art of Poetry I, T. S., Eliot», in *Paris Review*, n. 21, 1959. (Interview).
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- HAGSTRUM, Jean, Howard, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.
- HARGROVE, Nancy, Duvall, «T. S. Eliot’s Years Abroad, 1910-1911: The Visual Art», in *South Atlantic Review*, vol. 71, n. 1, 2006, pp. 89-131.
- Id.*, «T. S. Eliot’s Italian Trip, Summer 1911: Museums, Cathedrals, Palaces, and Landscapes», in *South Atlantic Review*, vol. 76, n. 3, 2011, pp. 7-32.
- HEFFERNAN, James, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- HOLLANDER, John, «The Poetics of Ekphrasis», in *Word & Image*, vol. 4., n. 1, 1988, pp. 209-219.
- HOSLEY, William, *The Japan Idea: Art and Life in Victorian America*, Hartford, Wadsworth Athenaeum, 1990.
- KRIEGER, Murray, «The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry: or Laokoön Revisited», in *Close Reading: The Reader*, F. Lentricchia, A. Dubois, eds., Durham, Duke University Press, 2003.
- LENTRICCHIA, Frank, *Modernist Quartet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- MAYER, John, *T. S. Eliot’s Silent Voices*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- MCDONALCDS, Gail, «Gender and Sexuality» in *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*, J. Harding, ed, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

- MEECH, Julia, WEISBERG, Gabriel, *Japonisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts, 1876-1925*, New York, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum/Harr N. Abrams Inc, 1990.
- MITCHELL, Thomas, «Introduction» to Id., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Id., «Ekphrasis and the Other», in Id., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Id., «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture», in *Journal of Visual Culture*, vol. 1, n. 2, 2002, pp. 165-181.
- Id., «Four Fundamental Concepts of Image Science», in *IKON*, vol.7, 2014, pp. 27-32.
- PATER, Walter, *The Renaissance Studies in Art and Poetry*, New York, The Macmillan Company, 1899.
- PINKNEY, Tony, *Women in the Poetry of T. S. Eliot: A Psychoanalytic Approach*, New York, The Macmillan Press, 1984.
- PINOTTI, Andrea, SOMAINI Antonio, *Cultura visuale: Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- PONDROM, Cyrena «Conflict and Concealment: Eliot's Approach to Women and Gender», in *A Companion to T. S. Eliot*, D. E. Chinitz, ed, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009.
- QUERY, Patrick, «'The Pleasures of Higher Vices': Sexuality in Eliot's Work», in *A Companion to T. S. Eliot*, D. E. Chinitz, ed, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009.
- ROMER, Stephen, «French Poetry», in *T. S. Eliot in Context*, J. Harding, ed, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- SHANAHAN, C. M., «Irony in Laforgue, Courbière, and Eliot», in *Modern Philology*, vol. 53, n. 2, 1955, pp. 117-128.
- SOLDO, John, *The Tempering of T. S. Eliot*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1983.
- Id., «T. S. Eliot and Jules Laforgue», in *American Literature*, vol. 55, n. 2, 1983, pp. 137-150.
- STAYER, Jayme, «Searching for the Early Eliot: *Inventions of the March Hare*», in *A Companion to T. S. Eliot*, D. E. Chinitz, ed, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009.
- Id., *Becoming T. S. Eliot: The Rhetoric of Voice and Audience in Inventions of the March Hare*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2021.

GIORGIA TESTA

Bianco Mallarmé.
Per una lettura “silenziosa” del *Coup de dés*

Abstract

Estremo esercizio intellettuale e poetico, il *Coup de dés* è l'ultima opera di Mallarmé. Celebre per la sua composizione astratta e disgregata, che anticipa le avanguardie e i calligrammi, il *Coup de dés* invita il lettore a fare astrazione delle norme di lettura tradizionali: le parole si fissano sulla pagina come le note su uno spartito, o come le stelle nella volta celeste, e il lettore-spettatore deve, con un colpo d'occhio, sorvolare la struttura fisica del testo per far emergere un significato *virtualmente sonoro*. L'obiettivo di questo contributo è quello di mettere in luce la necessaria presenza di un *silenzio musicale* nel *Coup de dés*, elemento che, lungi dall'essere negativo, diventa la premessa di un'estetica fondata sulla “musica annullata”.

Parole chiave: *Mallarmé, poesia, simbolismo, musica, bianco*

1. La decifrazione del *Coup de dés*

Sull'ultima composizione di Stéphane Mallarmé, fiumi d'inchiostro sono stati versati. A cominciare dagli emozionati ricordi di Paul Valéry, che poté assistere alla scrittura dell'estremo poema: esso «élèv[e] enfin une page à la puissance du ciel étoilé».¹ Ricordiamo poi le sagge pagine di Gardner Davies e di Bertrand Marchal, che avremo modo di evocare in questa sede, che hanno aiutato generazioni di studiosi a decifrare il *Coup de dés*; ricordiamo le recenti avventure critiche di Quentin Meillassoux e di Thierry Roger, che hanno navigato nelle acque perigliose del *Coup de dés*, il primo coi mezzi filosofici, il secondo attraverso una solida cultura filologica. Dal 1897, anno della sua pubblicazione, il *Coup de dés* non cessa d'intrigare i lettori, d'interrogarli circa una fondamentale questione: quale è, in ultima analisi, la *forma* della poesia?

Il *Coup de dés* viene pubblicato un anno prima della morte di Mallarmé nella rivista *Cosmopolis*; il poeta, nella «Observation relative au poème» – breve nota introduttiva alla composizione –, esprime alcune *remarques*

¹ P. Valéry, «Le *Coup de dés*. Lettre au directeur des *Marges*», in *Variétés, Œuvres I*, J. Hytier, éd, Paris, Gallimard, 1957, p. 626.

preliminari di grande interesse. Prima di soffermarci sulla nota, che aiuta certo nella comprensione semantica del testo, diremo qualcosa sulla significazione di questo poema, la cui struttura si presenta agli occhi del lettore attraverso una frammentazione della pagina e della struttura. In effetti, la composizione si dà sul foglio bianco come una costellazione (o come un cielo stellato, usando le parole di Valéry): la disposizione delle parole sulla pagina ricorda uno spartito musicale, una formula da leggere secondo pause e riprese calibrate. Le parole, le sillabe, i versi diventano stelle, pura materia luminosa, presente nella sua massiccia esistenza, ed è la fisionomia delle parole che diviene la cifra ultima della lettura. La significazione delle parole ha un valore accessorio, poiché è la forma ad assumere il ruolo di elemento significante. In *La Musique et Les Lettres*, Mallarmé scrive che si tratta, qui, di «une ponctuation qui disposée sur le papier blanc, déjà y signifie»: ² la struttura della frase, nella sua disposizione sulla pagina, *significa*, al di là del senso preciso e puntuale dei lemmi che compongono la proposizione.

Un messaggio, tuttavia, benché frammentato e volatile, s'intravede. La frase capitale «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» ³ regge la composizione: un colpo di dadi non abolirà mai il caso. Accessorie e subordinate a questa proposizione principale, una serie di specificazioni («Quand bien même lancé dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage / Soit le Maître ... / Comme si ... / Comme si ...»), ⁴ che si concludono nel celebre assioma «Rien n'aura lieu que le lieu ... / Excepté peut-être une constellation ...». ⁵

Il *Coup de dés* è la rappresentazione frammentata e disseminata di una «idée», ⁶ di un linguaggio – che ha la forma di un grido, di un allarme muto e bianco – chiuso nella vertigine di uno spazio senza più garanzia esteriore. La scommessa mallarmeana illustrata dal *Coup de dés* prevede che il linguaggio auto-sussista, che esso si auto-realizzi attraverso il poema, privato di qualsiasi

² S. Mallarmé, «La Musique et les Lettres», in *Œuvres complètes* II, B. Marchal, ed, Paris, Gallimard, 2003, p. 75. Da qui in poi OC II e OC I (1999).

³ S. Mallarmé, «Un Coup de dés», in *Igitur: Divagations. Un coup de dés*, B. Marchal, éd, Paris, Gallimard 2003, pp. 423-441.

⁴ *Ibidem*, pp. 430-435.

⁵ *Ibidem*, pp. 439-441.

⁶ Il poema «prend pour son objet non pas une aventure et les passions qui s'y rattachent [...], mais une idée, celle qu'il formule de la façon la plus nue dans son titre» (B. Weinberg, «Les Limites de l'hermétisme ou hermétisme et intelligibilité», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 15, 1963, p. 159).

riferimento e referenza esterna. Almeno dagli anni Sessanta, infatti, Mallarmé si è convinto che il Dio della tradizione, così come ogni altra illusione metafisica, non sia che una finzione e un inganno;⁷ compito del poeta, è dunque quello di riprodurre, attraverso i mezzi letterari, la situazione precaria dell'uomo, solo sulla terra, privato di qualsiasi slancio trascendentale. In questo quadro di pura contingenza, in cui l'eternità e l'ideale sono stati aboliti dall'assenza totale di un'entità metafisica, ogni azione è una scommessa perduta in partenza, ogni atto di coscienza diviene un gioco pericoloso (come si dice nel poema, «toute pensée émet un coup de dés»). L'intelletto umano, che tenta di ricostituire la trascendenza abolita – al posto delle Idee immortali, al posto della divinità, il poeta fa del linguaggio autonomo la sola realtà esistente – si trova dinnanzi, costantemente, al caso e alla contingenza.⁸

Bertrand Marchal, nella sua *Lecture de Mallarmé*, ha scritto che:

Si seule une transcendance, comme Mallarmé en a la conviction, peut fonder la vérité du langage, la mort de Dieu a plongé le monde, pour le poète, dans un délire de représentations qui n'est que le tourbillon d'un langage autonome où le sens, figé par l'usage courant, vacille et glisse perpétuellement.⁹

In altre parole, la morte di Dio (e di qualsiasi altra garanzia metafisica) condanna il linguaggio a quello che Marchal definisce un *delirio rappresentativo*, vale a dire a una condizione di perenne moltiplicazione di se stesso; il senso di questo linguaggio non è più dato da un'idea esteriore, da una significazione trascendentale che modella e orienta l'espressione contingente, ma bensì dall'uso corrente, dalla riproduzione orale che si tramanda e si ripete.

Il testo del *Coup de dés* tratta dell'esitazione di un eroe (*héros*) – un uomo anziano, definito *Maître*, Maestro – che tenta di orientarsi durante una tempesta sul mare. «LE MAÎTRE [...] hésite»,¹⁰ scrive in apertura Mallarmé, e la sua mano è «crispée»,¹¹ incerta sull'abisso.

⁷ In una celebre lettera del 1867, Mallarmé scrive a Henri Cazalis che, dopo una lotta spirituale, è riuscito a sconfiggere quel «vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu» (S. Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, B. Marchal, éd, Paris, Gallimard, 1995, p. 342).

⁸ Un pensiero che, come ha scritto Paul Audi, è caratterizzato da «l'essentielle incomplétude de son auto-conception» (P. Audi, *La Tentative de Mallarmé*, Paris, PUF, 1998, p. 31), dunque incapace di darsi per se stesso, senza ausilio esteriore.

⁹ B. Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, p. 287.

¹⁰ «Un Coup de dés», p. 426. In maiuscolo nel testo.

¹¹ *Ibidem*, p. 428.

Dinnanzi alle onde, con i dadi in mano, il Maestro temporeggia: bisogna lanciare i dadi? Il gesto potrà mai segnare l'abolizione del Caso, dell'Azzardo, sapendo che, per lanciare i dadi e tentare di ottenere un numero assoluto e perfetto (indicazione della possibilità di abolire il Caso), è necessario divenire puro spirito, puro intelletto, poiché il corpo e la materia sono marche della contingenza? In altri termini, può la volontà dell'uomo, rappresentata dal lancio dei dadi, che si vorrebbe volontaria e autonoma, dare un senso alle onde della vita, al caos della contingenza, al destino casuale che ci circonda? Questa pretesa è, per Mallarmé, una follia, una pretesa insensata, poiché nessun colpo di dadi (nessun gesto, nessuna azione umana) permetterà mai di raggiungere lo stato di assoluta purezza che elimina l'azzardo. Gardner Davies ha sottolineato come «le mot N'ABOLIRA intervient ici dans le texte, comme pour rappeler la proposition fondamentale dont toute cette action hypothétique n'est qu'une illusion».¹²

L'incertezza dell'eroe ha due esiti: compiere il gesto – tentando di dare un senso al proprio destino – o lasciarsi cadere tra le onde, cedendo alla forza della contingenza. Al di là delle due possibilità, la questione fondamentale è il momento eterno dell'esitazione, il «fantôme du geste»,¹³ vale a dire la possibilità virtuale e fantasmatica dell'agire o del lasciarsi trascinare via dal naufragio. Anche se il Maestro si avvicinasse alla pura nozione, anche se l'eroe potesse raggiungere questo stato di grazia intellettuale, la follia dell'opera si manifesterebbe comunque. Se esistesse un numero capace di abolire il caso, esso non indicherebbe, ancora una volta, che la presenza del caso stesso, poiché il gesto compiuto per far uscire il numero sarebbe sempre, inevitabilmente, un gesto casuale.

«Rien de la mémorable crise [...] n'aura eu lieu [...] que le lieu»,¹⁴ scrive Mallarmé, al termine della composizione: il dramma, alla fine, termina, lasciando sussistere solamente il contesto, la cornice della tragedia esistenziale. Anche se l'evento si fosse compiuto, questo non avrebbe vero valore, non per l'umanità, non per l'eroe, catturato per sempre nel momento del caos e del caso. Tuttavia, una costellazione appare, l'Orsa Maggiore (nulla avrà luogo se non il luogo, «excepté [...] peut-être [...] une constellation»,¹⁵ indifferente all'esitazione del Maestro e all'assenza del gesto. Le stelle che scintillano nel

¹² G. Davies, *Vers une Explication rationnelle du "Coup de dés"*, Paris, José Corti, 1953, p. 118.

¹³ «Un Coup de dés», p. 428.

¹⁴ *Ibidem*, p. 439.

¹⁵ *Ibidem*, p. 441.

cielo notturno trascrivono su questo spartito celeste il numero sette, il numero “sacro”. La possibilità del gesto e dell’ottenimento di un numero celeste si fissa nelle stelle, rendendo eterna la potenza, e non l’atto. Parafrasando Delia Gambelli, l’ottenimento del numero prestabilito ha valore in quanto quest’ultimo potrebbe diventare una figura di universi ancora sconosciuti eppure già immaginabili, anche solo attraverso una scommessa del pensiero.¹⁶ Questo significa che il numero perfetto, impossibile a darsi attraverso il lancio di dadi, viene trasposto nello spazio del gioco intellettuale sempre possibile. L’eroe sparisce tra le onde – questo è il destino che Mallarmé gli offre –, ma il dubbio del gesto fa brillare il colpo di dadi ideale nel cielo immobile; qualsiasi uomo potrà dunque riprendere l’epopea folle e necessaria del Maestro, tentando, colpo dopo colpo, di dare un senso ideale, perenne, profondo alle cose gratuite. Potremmo leggere secondo un approccio aristotelico il *Coup de dés* mallarmeano: possibilità di non esprimere al fine di conservare l’iscrizione nella pagina celeste della potenza virtuale.

Il colpo di dadi ha spinto al naufragio il suo messaggio: la metafisica si è annullata nella tempesta che inghiotte l’intelletto (il Maître, un anziano le cui manovre sono inutili contro la forza del mare: non si possono imporre regole spirituali ai fenomeni caotici) e la fisica si è frammentata nella discontinuità.

«Croire que l’on a réalisé, arrêté, un absolu, revient à nier la vie qui engendre, comprend et transcende tout»:¹⁷ il caso vincitore non si sconfigge, poiché qualsiasi atto sarà una rappresentazione dello stesso caso. Il messaggio finale del poema – «Toute pensée émet un coup de dés»¹⁸ – rinvia esattamente a questo: gli atti dello spirito ripropongono il dramma del Maestro, poiché riprendono e rimettono in scena la tragedia della scommessa persa in partenza. Qualsiasi risultato sarà, inevitabilmente, la scelta del caso, della circostanza, dell’azzardo. Che cosa resta, dunque? Lo spazio solo, “uguale a se stesso”, vale a dire lo spazio in cui il caos si manifesta. E la costellazione scintillante, rappresentante della possibilità di tentare ancora di dare ordine al caos, senza riuscirci mai.

2. Silenzio e biancori

L’individuazione del senso della composizione rende nettamente più agevole la comprensione della struttura formale del *Coup de dés*. Una prima lettura di

¹⁶ D. Gambelli, «Une allure de constellation. Antichi calcoli e nuovi numeri nel *Coup de Dés* di Mallarmé», in *La Poesia e i numeri*, L. Pietromarchi, a cura di, Pisa, Pacini, 2013.

¹⁷ A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2006 [ed. or. 1926], p. 389.

¹⁸ «Un Coup de dés», p. 441.

questo poema permette di constatare una verità innegabile: il *Coup de dés* è il poema del silenzio, elemento che occorrerà analizzare dal punto di vista del significato poetico, e attraverso il prisma della sua resa formale.

Il silenzio come elemento di partecipazione significativa è, in Mallarmé, ricorrente. Rinviamo al recente contributo di Luca Bevilacqua¹⁹ per un'analisi dei luoghi dell'opera del poeta della rue de Rome in cui si ritrova un rimando al silenzio, all'assenza della voce e all'assenza della soggettività all'origine dell'enunciazione. Bevilacqua legge, tra le tante accezioni dell'idea di silenzio che si ritrovano in Mallarmé, il tacersi come meditazione intorno all'impossibilità di scrivere, facendo chiaramente riferimento ai lunghi anni in cui il poeta ha vissuto una crisi estetica e spirituale, che porterà l'autore all'impotenza letteraria. In seguito a un lungo rovello poetico, quello della difficile composizione del poema *Hérodade*, Mallarmé vive una crisi umana e intellettuale dovuta a quella che si potrebbe definire "la scoperta del Nulla".

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. [...] je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.²⁰

Così scrive Mallarmé nella sua corrispondenza: l'estrema attività cerebrale, concentrata sulla ricerca di una purezza poetica che possa dare corpo a *Hérodade*, lo porta ad annullare la propria soggettività, attraverso un procedimento umano che si avvicina alla soppressione del proprio *Io* in favore dell'autonomia del linguaggio. In altre parole, il poeta si annulla – umanamente, biograficamente – perché il linguaggio possa esprimersi, senza condizionamenti e determinazioni contingenti.

In una celebre lettera, Mallarmé scrive in effetti all'amico Henri Cazalis che egli è «maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi».²¹ Mallarmé non è più Stéphane, ma una attitudine, una capacità del mondo di vedersi e di svilupparsi poeticamente. Mallarmé

¹⁹ L. Bevilacqua, «Comporre il silenzio. Mallarmé e il biancore del foglio», in *Il Silenzio e le Forme. Modelli e rappresentazioni nelle letterature europee moderne*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

²⁰ S. Mallarmé, Lettera del 14 maggio 1867 a Henri Cazalis, *Correspondance Correspondance. Lettres sur la poésie*, edizione di B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 342.

²¹ *Ibidem*, p. 343.

è dunque muto strumento del linguaggio, che tace per lasciare libero corso alla parola scritta. Al di là dell'angoscia esistenziale generata dall'annullamento – quasi patologico – della propria personalità, Mallarmé rivendica la necessità di silenziare la propria coscienza in favore della manifestazione di una purezza linguistica che ha a che fare con l'autonomia della parola, ormai indipendente dalla mano che scrive. In questo senso, capiamo meglio l'importanza del silenzio che plana sul *Coup de dés*: il Maître, l'eroe che tenta di dare un senso alle cose del mondo attraverso l'imposizione di una regola umana, rappresenta la velleità del poeta che spera in una purificazione totale del linguaggio grazie all'annullamento di tutto ciò che esiste di contingente e casuale. La soppressione della soggettività è, per Mallarmé, ciò che la ricerca del numero ideale è per il Maître: una speranza vana, poiché il caos avrà sempre la meglio su qualsiasi colpo di dadi, vale a dire su qualsiasi presa di posizione singolare e umana.

Il *Coup de dés* come poema del silenzio, dunque, dell'annichilazione della personalità, della tensione alla purezza della “Nozione”, dell'intelletto, per arrivare a compiere un gesto assoluto (scrivere, per il poeta); il *Coup de dés* come impossibilità di una comunicazione diretta tra il soggetto e l'oggetto della propria attività letteraria. Questo «naufregio poetico»,²² come lo definisce Bevilacqua, potrebbe essere dunque spia di un più ampio naufragio esistenziale. L'eroe non compie il gesto, e il silenzio, da elemento sonoro, diviene elemento fattuale: il Maestro naufraga insieme alla possibilità di compiere un atto che dia ordine e regole al mondo.

Il silenzio mallarmeano, però, non è legato solo all'impossibilità di una scrittura assoluta; il silenzio è, per il poeta, un campo di aperta virtualità. Il silenzio che regna sul *Coup de dés* è una musica alternativa, una musica taciuta che, nella sua assenza e dimensione di annullamento, permette contemporaneamente il nulla e il tutto, la fattualità e la virtualità.

Già in *Sainte*, Mallarmé presentava la «musicienne du silence»,²³ santa Cecilia, che si serve di un gioco di vetri e di echi per creare una musica celeste, mai udita prima. Questa musica, che si fa nel silenzio e nella preghiera, nell'impossibilità di dire un Assoluto più alto, Assoluto che non si accompagna al divino, ma piuttosto a un'idea vaga di trascendenza, questa musica, dunque, è una «chiffraction mélodique tue»,²⁴ un tacere melodico che

²² L. Bevilacqua, «Comporre il silenzio. Mallarmé e il biancore del foglio», p. 24.

²³ «Sainte», OC I, p. 27.

²⁴ «La Musique et les Lettres», OC II, p. 68.

svela, senza rivelarla, una musica nascosta che potrebbe esprimersi, ma non lo fa. Un insieme, dunque, di suoni che si annullano per poter far sorgere l'Idea. Ecco il "silenzio della musica", il silenzio dell'impossibilità di evocare un oggetto e il suo contorno preciso, il silenzio dell'annichilazione melodica. Le parole si aboliscono, e così fa la musica: «la Musique et les Lettres sont la face alternative [...] d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée»,²⁵ scrive Mallarmé ne *La Musique et les Lettres*.

In *Crise de vers*, Mallarmé evoca ciò che può fregiarsi del nome di Musica: «ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique».²⁶ La musica è l'espressione di una mistica segreta e universale che si manifesta attraverso l'intima corrispondenza tra gli elementi del mondo, e che si compone di legami intellettuali, perciò virtuali e finzionali. La «retrempe alternée en le sens et la sonorité»²⁷ mallarmeana è consustanziale alle parole che, anche se "inzuppate" nel suono, non fanno che «authentifier le silence».²⁸ Un silenzio «precieux»,²⁹ ricco, evocatorio, che conserva in sé la possibilità di dire tutto e di negare tutto, contemporaneamente. Come scrive Noureddine Lamouchi, «vaporant la réalité en écrit, la poétique mallarméenne débouche nécessairement sur une herméneutique dans laquelle le sens doit être interprété comme un silence au second degré, [...] comme quelque chose d'indicible, renvoyant à la pure absence».³⁰ Potremmo dunque affermare che la possibilità di sviluppare il significato è, in Mallarmé, il risultato del silenzio musicale che permette la creazione vertiginosa degli oggetti ideali: la musica, che assegna al linguaggio il suo ruolo più alto,³¹ ha l'obiettivo di vaporizzare i fenomeni e di ridurli allo stato virtuale proprio dell'estetica mallarmeana. Ancora, in *Crise de vers*, Mallarmé scrive che deve essere

²⁵ *Ibidem*, OC II, p. 69.

²⁶ «Crise de vers», OC II, p. 212.

²⁷ *Ibidem*, p. 213.

²⁸ «Le Mystère dans les lettres», OC II, p. 234.

²⁹ «Le Livre, instrument spirituel», OC II, p. 225.

³⁰ N. Lamouchi, «La poétique de Stéphane Mallarmé selon Jean-Paul Sartre», in *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, dir. de S. Marzouki et K. Gaha, Tunis, Alif, 2001, p. 239.

³¹ «[...] vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiants du chant, n'y confère un sens» («La Musique et les Lettres», OC II, p. 69). Mia sottolineatura.

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, *ou le tonnerre muet* épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres.³²

Fare musica con le parole significa, per Mallarmé, privare il linguaggio di quel senso referenziale che lo relegava ad essere uno strumento descrittivo della realtà, e far accedere la parola a una più larga dimensione universale, *ideale*. Ma ciò che vaporizza, finalmente, i fenomeni, ciò che permette la fruizione dell' «orrore della foresta» o del «muto tuono», non è la musica, quanto la sua scomparsa.

La musica «annullata»,³³ cioè il silenzio, è dunque l'espansione totale, l'Idea impossibile, il biancore, il «solitaire tacite concert»,³⁴ la sinfonia che tace e che potrebbe significare (o aver voluto significare) tutto e niente. Jacques Derrida ha scritto che quella di Mallarmé è «une écriture des voix sans instruments»³⁵ e, come sottolinea Luca Bevilacqua, il silenzio di Mallarmé diviene la «cassa di risonanza del testo»,³⁶ capace di sviluppare il potenziale infinito del linguaggio ridotto al suo stato più puro, cioè il linguaggio taciuto, il silenzio.

In una lettera a Edmund Gosse, Mallarmé scrive che lui «fait de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais *l'au-delà magiquement produit* par certaines dispositions de la parole [...]».³⁷ Questo ci conferma la virtualizzazione operata dalla dispersione musicale. Tuttavia, nella stessa lettera, il poeta aggiunge che «cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre [...] ; mais c'est la même chose que l'orchestre, *sauf que littérairement ou silencieusement*».³⁸ La

³² «Crise de vers», OC II, p. 210. Mia sottolineatura.

³³ Potremmo adottare, come fatto da L. Jenny, il termine di “musicalité”, cioè il “principe silencieux qui régit aussi bien la musique que de la poésie”. L. Jenny, «Mallarmé : musique, espace, pensée», *Poésie*, 1998, n. 85, p. 116. Mia sottolineatura.

³⁴ «Le Livre, instrument spirituel», OC II, p. 226.

³⁵ J. Derrida, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987, p. 82.

³⁶ L. Bevilacqua, «Comporre il silenzio. Mallarmé e il biancore del foglio», p. 26.

³⁷ Lettre du 10 janvier 1893, OC I, p. 807. Mia sottolineatura.

³⁸ *Ibidem*. Mia sottolineatura.

musica si riduce al silenzio, annullata dalla necessità di staccarsi da tutto ciò che è contingente e che potrebbe danneggiare la purezza del Nulla.

In *Le Livre, instrument spirituel*, Mallarmé scrive che

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout — du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité.³⁹

È attraverso la «sonorité moindre», il suono minore, e non il suono «maggiore», più forte, che si trova la significazione; il silenzio è dunque *la vera e sola significazione*, come dice Mallarmé in *Magie*: «évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à *du silence égal*, comporte tentative proche de créer».⁴⁰

Il silenzio, dunque, lungi da essere un momento vuoto, è, in Mallarmé, uno stato di pura possibilità, di espansione e di virtualità. A partire da queste considerazioni, possiamo ora tornare alla prefazione che Mallarmé fa al «Coup de dés»; nell'osservazione che il poeta propone, si legge che «les blancs [...] assument l'importance, frappent d'abord»,⁴¹ e questo deve essere letto come la rivendicazione dell'importanza, nel poema, del biancore, del silenzio, e della pausa. Poco oltre, Mallarmé scrive che il vantaggio della presenza del bianco, dello spazio vuoto tra le parole sembra «accélérer tantôt et [...] ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autrepars le Vers ou ligne parfaite».⁴² In altre parole, la presenza degli spazi bianchi, che abbiamo compreso essere la modalità attraverso la quale la possibilità e la virtualità si compiono (esse stesse oggetto del componimento), permette la creazione di un certo “movimento” del testo.

Le pause e i silenzi non sono solamente l'espressione della pura virtualità del gesto, ma un vero e proprio strumento di lettura: attraverso gli spazi bianchi, il lettore usufruisce del componimento come di uno spartito musicale (ed è ciò che la redazione della rivista nota alla fine della prefazione: «le poète

³⁹ «Le Livre, instrument spirituel», OC II, p. 226.

⁴⁰ «Magie», OC II, p. 251. Mia sottolineatura.

⁴¹ «Préface au Coup de dés», *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, p. 442.

⁴² *Ibidem*.

s'est efforcé de faire de la musique avec des mots»,⁴³ o come di un dipinto, la cui significazione si trova nella visione d'insieme, nell'effetto di simultaneità significativa. Non solo parole, dunque, ma spazi, disposizioni; il senso del testo si dà con e nell'impaginatura, la cui dimensione visiva acquisisce una fondamentale importanza. La Pagina è una unità di senso e un'unità di forma che occorre interrogare tenendo presente questa duplice dimensione. Possiamo pensare all'immagine (non possiamo chiamarla altrimenti) del verso in cui, sulla pagina vuota, Mallarmé scrive «plume solitaire éperdue»,⁴⁴ riferendosi a una piuma che volteggia sulla superficie dell'acqua: la lettura di questo sintagma solitario, sul biancore del folio, dà immediatamente l'impressione, al di là della significazione letterale delle parole, di una solitudine immensa e leggera, rappresentata dall'oscillazione lenta della piuma sulle onde. Hanno ragione Bonnet e Frangne quando scrivono, nella loro introduzione al volume *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, che l'opera del poeta deve intendersi, specialmente nel caso del *Coup de dés*, come un crocevia di una pluralità di sensi: «littéraire, rhétorique, typographique, et, enfin, alphabétique».⁴⁵

In conclusione, dunque, possiamo affermare che la lettura del *Coup de dés* permette di riflettere intorno a diversi corollari poetici: la musica e il silenzio, poli opposti di una dinamica in cui tutto è significativo, anche il silenzio, soprattutto il silenzio; la dimensione visiva della pagina, che permette il superamento della dicotomia tra lettura e fruizione dell'immagine. Questi prismi differenti attraverso i quali approcciarsi al testo non si escludono a vicenda: la musica e l'immagine, il testo e il biancore tipografico collaborano nella creazione di un'opera d'arte totale, che non esaurisce la propria portata semantica in una sola, per così dire, disciplina. L'esaltazione della pausa – che, come abbiamo visto, è il veicolo della possibilità – si fa con la musica, e la lettura si arricchisce nell'immagine, nella disposizione delle parole sulla pagina. È questa, forse, la forma ultima della poesia? Certo, è una possibilità: nel *Coup de dés* troviamo la libertà del verso, la libertà dalla rima, l'arricchimento del significato mediante delle strutture visive e musicali, nella loro forma perfetta – quella taciuta. Sono elementi che permettono una lettura trasversale di un esercizio intellettuale che non smette di interrogare gli studiosi e stupire i lettori.

⁴³ *Ibidem*, p. 444.

⁴⁴ «Un Coup de dés», p. 432.

⁴⁵ A. Bonnet, P.-H. Frangne, «Avant-propos» in *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 8.

Bibliografia

- AUDI, Paul, *La Tentative de Mallarmé*, Paris, PUF, 1998.
- BEVILACQUA, Luca, «Comporre il silenzio. Mallarmé e il biancore del foglio», in *Il Silenzio e le Forme. Modelli e rappresentazioni nelle letterature europee moderne*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.
- BONNET, Antoine, FRAGNE, Pierre-Henry, *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DAVIES, Gardner, *Vers une Explication rationnelle du "Coup de dés"*, Paris, José Corti, 1953.
- DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987.
- GAMBELLI, Delia, «"Une allure de constellation". Antichi calcoli e nuovi numeri nel *Coup de Dés* di Mallarmé», in *La Poesia e i numeri*, Pietromarchi, L. ed, Pisa, Pacini, 2013.
- JENNY, Laurent, «Mallarmé : musique, espace, pensée», in *Po&sie*, n. 85, 1998.
- LAMOUCHE, Noureddine, «La poétique de Stéphane Mallarmé selon Jean-Paul Sartre», in *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, Marzouki S., Gaha K., dir., Tunis, Alif, 2001.
- MALLARMÉ, Stéphane, in *Œuvres complètes I e II*, Marchal B., éd, Paris, Gallimard, 1999 e 2003.
- Id.*, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Marchal B., éd, Paris, Gallimard, 1995.
- Id.*, *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Marchal B., éd, Paris, Gallimard, 2003.
- MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985.
- THIBAUDET, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2006 [ed. or. 1926].
- VALÉRY, Paul, *Variétés, Œuvres I*, Hytier J., éd, Paris, Gallimard, 1957.
- WEINBERG, Bernard, «Les Limites de l'hermétisme ou hermétisme et intelligibilité», in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 15, 1963.

MARIA FIORELLA SUOZZO

Le ancelle al macello. La metafora animale come strategia adattiva nella serie TV *The Handmaid's Tale*

Abstract

A partire dal 2017, anno d'uscita della prima stagione della serie TV *The Handmaid's Tale* (Hulu, in corso), la distopia nata dalla penna di Margaret Atwood va incontro a un nuovo, grande successo internazionale, che ad oggi abbraccia non solo le cinque stagioni della serie, ma anche un sequel letterario, *The Testaments* (2019), e il progetto di una nuova serie TV. Il presente contributo si propone, da un lato, attraverso i concetti di adattamento e transmedia storytelling, di inquadrare la narrazione in una prospettiva teorica non gerarchizzante, che possa valorizzare ciò che di nuovo è in grado di apportare ogni diversa incarnazione di una storia; dall'altro, prendendo in esame alcune scene della serie TV, di analizzare un aspetto inedito che emerge sul piccolo schermo, ossia l'accostamento tra le ancelle e gli animali da reddito, in particolar modo le vacche. La reiterazione di questo accostamento è un'efficace strategia adattiva in grado di rendere visivamente e concettualmente la condizione di oggettualizzazione a cui sono sottoposte le ancelle.

Parole chiave: *transmedia storytelling, The Handmaid's Tale, Atwood, critica femminista, animali non-umani*

1. Una premessa sul concetto di adattamento

Uno dei fenomeni narrativi che caratterizzano l'epoca contemporanea è la transmedialità: alcune narrazioni, finanche quelle già sedimentate nel nostro patrimonio culturale condiviso, vengono rielaborate e riadattate coinvolgendo media sempre diversi. L'adattamento delle storie da un medium all'altro ne assicura la sopravvivenza: così avviene, ad esempio, per molte narrazioni divenute famose in forma letteraria e recentemente 'tradotte' sul grande e piccolo schermo. Secondo Linda Hutcheon e Gary Bortolotti l'idea che ogni storia, proprio come un organismo vivente, possa adattarsi per sopravvivere non è da intendersi come una metafora, bensì come omologia, ossia effettiva somiglianza di processo: «both organisms and stories 'evolve' – that is, replicate and change».¹ Ad essere in gioco non è la fissità di una storia – il fatto

¹ G. Bortolotti, L. Hutcheon, «On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success' – Biologically», in *New Literary History*, vol. 38, 2007, p. 446.

che si preservi sempre uguale a se stessa – ma che sopravviva nel corso del tempo: per assicurarsi tale sopravvivenza, il mutamento è condizione necessaria. Questo avviene, proprio come in biologia, all'interno di un ambiente: a differenza del mutamento genetico, non si tratta tuttavia di un fenomeno casuale, ma profondamente influenzato dal contesto culturale in cui si verifica. È l'uomo che crea e rielabora le storie: ciò significa che dietro un adattamento c'è sempre un intreccio di cause e motivazioni ben precise. Parlare della sopravvivenza delle storie significa fare riferimento, perciò, a unità culturali che, tanto nella forma dell'adattamento quanto in quella del rimando intertestuale, vengono tramandate da un'opera all'altra, spostandosi nel tempo e nello spazio e, talvolta, cambiando anche il medium che le veicola. Per lo studioso interessato agli adattamenti è dunque rilevante occuparsi non tanto della *vexata quaestio* della fedeltà, che assumendo questo punto di vista non gerarchico perde ogni tipo di sensatezza, quanto piuttosto di ciò che ogni nuovo mezzo può apportare di originale o inedito:² un approccio in grado di dare contezza delle potenzialità del mezzo nel raccontare una storia che, pur conservando un proprio nucleo di senso originario, si modifica ogni volta, espandendosi, moltiplicandosi e diramandosi, talvolta in direzioni diverse e inaspettate.

Il caso di *The Handmaid's Tale* è emblematico in tal proposito: il romanzo di Margaret Atwood, pubblicato per la prima volta nel 1985, in meno di quarant'anni di vita ha conosciuto un gran numero di adattamenti disseminati in diversi media. Nel 1990 è stato adattato per il grande schermo con la sceneggiatura di Harold Pinter per la regia di Volker Schlöndorff; ne sono stati successivamente tratti un'opera lirica nel 1998³ e un balletto nel 2013;

² Si tratta cioè di abbandonare l'idea di un 'originale' (generalmente un testo letterario) al quale fanno capo diverse 'trasposizioni', e di considerare piuttosto ogni adattamento come una nuova attualizzazione di quella storia. A questo proposito, oltre ai già menzionati lavori di Hutcheon, cfr. anche B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 1996; S. Cardwell, *Adaptation revisited. Television and the classic novel*, Manchester, Manchester University Press, 2002. Quest'ultima, occupandosi di adattamenti televisivi tratti da opere letterarie, critica l'approccio *centre-based* che vede ogni adattamento come elaborato sulla base di un unico centro, ossia il testo *source*, e propone un modello in cui, a partire da un nucleo astratto di elementi identificativi e riconoscibili che fanno di una storia 'quella storia' (un *ur-text*) e che preceda pertanto qualsiasi opera (compresa l'opera 'prima', sia essa in forma di romanzo o meno), ogni elaborazione abbia piuttosto le potenzialità per costituire una nuova, autonoma attualizzazione.

³ Per un'analisi dell'opera lirica e del suo rapporto con il romanzo, si veda. C. Clark, L. Hutcheon, «Adapting a Canonical Canadian Novel for the Operatic Stage: A Dystopia for Our Times», in *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n. 3, 2006, pp. 815-820.

passando per la serie TV di Hulu diretta da Bruce Miller, in corso dal 2017, è poi tornato ad animare la carta stampata nel graphic novel dell'artista canadese Renée Nault (2019); Atwood ha infine scritto un sequel, *The Testaments* (2019) che, pur con l'aggiunta di diversi personaggi, tiene a sua volta conto degli sviluppi della serie.

2. Il fenomeno *The Handmaid's Tale* sotto la lente del *transmedia storytelling*
Già Gérard Genette faceva uso del termine transmodalizzazione per definire il passaggio da un 'modo' di narrazione a un altro: l'epica e il teatro diventano romanzi in *Ulysses* di Joyce o nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann (casi, questi, di narrativizzazione), così come Shakespeare ha trasformato testi narrativi in copioni teatrali e conseguenti performance (drammatizzazione).⁴ Ai fini di questo studio sulla serie televisiva *The Handmaid's Tale* è rilevante un particolare tipo di transmodalizzazione, ossia il passaggio dalla narrazione (*telling*) alla mostrazione (*showing*), dalla parola scritta al mezzo audiovisivo, fatto sì di dialoghi, ma anche di immagini, musiche, inquadrature, sequenze.⁵ Questa considerazione è fondamentale per non appiattire l'analisi di un prodotto audiovisivo su categorie che appartengono all'analisi dei testi letterari.

Com'è noto, la serie TV prodotta da Hulu non è né 'figlia unica', né priva di genealogia, e a proposito di genealogie letterarie, lo stesso romanzo di Margaret Atwood portava già in sé la traccia, l'eco di storie precedenti: il più evidente è senz'altro il fitto dialogo intertestuale col testo biblico,⁶ ma anche quello con la letteratura distopica novecentesca, che riveste un ruolo non secondario nel tessuto di citazioni del romanzo.⁷ Questo intreccio non è replicato pedissequamente negli adattamenti, ma attualizzato a sua volta: per quanto riguarda il rapporto tra il romanzo di Atwood e le grandi distopie del Novecento risulta emblematica la relazione (prima sessuale, poi anche

⁴ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 [ed. or. 1982], pp. 334-351.

⁵ L. Hutcheon, S. O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, New York; London, Routledge, 2013, pp. 52-71.

⁶ Sul tema cfr. D. Filipczak, «Is there no balm in Gilead? - Biblical intertext in *The Handmaid's Tale*», in *Literature and Theology*, vol. 7, n. 2, 1993, pp. 171-185; C. Scarano D'Antonio, «*The Handmaid's Tale*: an intertextual transformation through storytelling», in *American Review of Canadian Studies*, vol. 51, n. 4, 2021, pp. 592-610.

⁷ Per i rimandi intertestuali a *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell si veda. E. Ingersoll, «Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Echoes of Orwell», in *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 5, n. 4, 1993, pp. 64-72; A. Johnson, P. Stillman, «Identity, Complicity, and Resistance in *The Handmaid's Tale*», in *Utopian Studies*, vol. 5, n. 2, 1994, pp. 70-86.

affettiva) che Offred-June intrattiene con Nick, l'autista della famiglia Waterford nonché Occhio di Gilead, il regime teocratico-totalitario che ha preso il potere negli Stati Uniti a seguito di un grave disastro ambientale e di un drastico calo delle nascite. Tale relazione assume in ogni medium un peso diverso e fornisce elementi diversi alla caratterizzazione della protagonista. Guardando in parallelo al romanzo e alla serie, nel primo il rapporto con Nick rappresenta per June un potente mezzo di riappropriazione del proprio corpo, nonché una forma di ribellione privata ai dettami del regime.⁸ Nel romanzo, la relazione illecita tra June e Nick sembra portare con sé un'eco del rapporto tra Winston e Julia in *Nineteen Eighty-Four*: in entrambi i casi, la possibilità di un rapporto sessuale e il potenziale rivoluzionario che si sprigiona da esso rappresentano un antidoto alla repressione vissuta dai protagonisti. Nella serie TV, grazie anche allo spazio estremamente più ampio dedicato non solo al rapporto tra i due, ma anche alla loro bambina, si assiste a una notevole romanticizzazione della loro relazione: June si affida completamente a Nick più volte e trova anche la forza di confidare al marito Luke, tramite messaggio sovrascritto su una vecchia musicassetta, che la sua secondogenita Nichole è nata da un atto d'amore. La carica di ribellione originaria non è assente, ma si affianca a una vera e propria *love story* che rischia di depotenziarne il significato.⁹ Questo esempio è sintomatico non solo del mutato contesto

⁸ La Offred del romanzo (della quale al lettore non sarà mai dato scoprire il nome, differenza piuttosto significativa rispetto alla serie, in cui lo spettatore viene a conoscenza già alla fine dell'episodio pilota che l'ancella narrante un tempo si chiamava June), con la sua relazione illecita e passionale, sembra incarnare perfettamente il noto slogan femminista secondo cui "il personale è politico". In questa chiave la interpreta ad esempio Hurley-Powell, mettendo in luce le modalità specifiche in cui l'*agency* della protagonista si afferma nel romanzo, nel graphic novel e nella serie TV, cfr. M. Hurley-Powell, «Vision and Revision. Transmedia Representations of Agency in *The Handmaid's Tale* Novel, Graphic Novel, and Television Series», in *Iperstoria. Journal of American and English Studies*, n. 16, 2020, pp. 90-110. Non mancano, tuttavia, letture diverse (e critiche) della relazione tra Offred e Nick nel romanzo: Shirley Neuman la definisce ad esempio una ricaduta nella "volontaria ignoranza" cui Offred esplicitamente ammette di essersi lasciata andare nel periodo in cui i Figli di Giacobbe stavano trasformando, un passo dopo l'altro, gli Stati Uniti nella teocrazia fondamentalista di Gilead, cfr. S. Neuman, «'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and *The Handmaid's Tale*», in *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n. 3, 2006, p. 864.

⁹ Tuttavia, nell'ultimo episodio della quinta stagione, «Safe», l'idea sempre più concreta che June rischi la vita ancora una volta spinge Nick a un gesto senza precedenti, ossia quello di sferrare un pugno al Comandante Lawrence; il gesto, sconsiderato e controproducente, giunge poco dopo la sua decisione di collaborare col governo statunitense in esilio in qualità di spia, rischiando quindi di compromettere l'utilità della sua posizione. A meno che non si tratti di una

storico-sociale in cui la narrazione televisiva viene accolta, ma anche delle differenze strutturali del medium attraverso cui la storia viene raccontata. Atwood scrive *The Handmaid's Tale* nella Berlino ancora divisa dal muro, negli anni '80 reaganiani,¹⁰ contesto in cui le appariva urgente sottolineare il monito della madre di Offred, attivista femminista che non vede di buon occhio il conformismo della figlia e il suo desiderio di sposarsi; al contrario, nella serie è dedicato fin da subito un ampio *screen time* a June e Nick, che di episodio in episodio soddisfa le necessità di una sottotrama più votata al *romance*, mentre il suo rapporto con la madre – meno necessario nel nuovo contesto di ricezione – trova spazio soltanto a partire dalla seconda stagione.

A proposito di tali differenze e dell'influenza che ciascun mezzo esercita sugli altri, Henry Jenkins ha definito la cultura della nostra contemporaneità *convergence culture*: nessun medium esiste più in isolamento rispetto agli altri e non solo le storie, ma anche i mezzi con cui esse vengono narrate si influenzano reciprocamente.¹¹ In questa stessa prospettiva va inteso un concetto affine, quello di *remediation* descritto già alcuni anni prima da Bolter e Grusin.¹² Rimediazione non è una singola opera adattata per un nuovo medium, bensì il modo stesso in cui un mezzo più 'antico', qui la carta stampata, si riflette in un altro, più recente, e si modifica di conseguenza.¹³ «the formal logic by which new media refashion prior media forms».¹⁴ Ne è un esempio la recente pubblicazione di *The Testaments* (2019), ambientato quindici anni dopo gli

forma molto sottile di autosabotaggio, pare che dopo ben cinque stagioni di ambiguità e titubanze Nick abbia finalmente abbracciato l'amore per June prendendo posizione contro il governo di Gilead, lo stesso che anni prima aveva contribuito a far instaurare. Veniamo a conoscenza del passato di Nick grazie a Serena Waterford, che nell'episodio "Household" della terza stagione aveva confessato a June il suo ruolo di soldato in prima linea nella 'crociata' che aveva portato al rovesciamento degli Stati Uniti. La rivelazione di Serena va forse intesa come un modo di instillare il seme del dubbio in June e tentare di incrinare il rapporto di sostegno e amore con Nick, che non aveva certo messo in conto all'epoca del primo avvicinamento tra i due.

¹⁰ M. Atwood, «Margaret Atwood on What *The Handmaid's Tale* Means in the Age of Trump», in *The New York Times*, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>, ultima consultazione: 16/07/2023.

¹¹ H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York; London, New York University Press, 2006, *passim*.

¹² J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-MA, The MIT Press, 2000.

¹³ Ivi, p. 59.

¹⁴ Ivi, p. 273.

eventi descritti nel primo romanzo e narrato in forma di diario-testimonianza da tre personaggi femminili ben noti agli spettatori della serie: Zia Lydia, Agnes Jemima (primogenita di Offred, che dalla serie Hulu conosciamo col nome di Hannah) e Daisy/Nicole (solo Nichole nella serie), quest'ultima cresciuta in Canada e diventata successivamente un'arma politica nelle mani di Gilead. È stato osservato che queste due opere più recenti, la serie TV e il romanzo-sequel, rappresenterebbero la precisa intenzione di espandere l'universo narrativo di Gilead, il *Gileadverse*, intenzione estranea alle opere precedenti, che erano in un certo senso 'solo' adattamenti di un romanzo, diramazioni che partivano da un unico centro.¹⁵ Lo dimostra, tra l'altro, il ruolo di Atwood, coinvolta nella produzione come *consulting producer*: «the author's active involvement into adapting, updating and further expanding the world of Gilead has exponentially increased».¹⁶ *The Testaments* diventerà a sua volta una serie TV, per cui allo stato attuale delle cose, con la sesta e ultima stagione ancora in produzione al momento della scrittura di questo saggio, il *Gileadverse* si conferma un universo in piena espansione.

Queste considerazioni ci portano a riflettere sul concetto di *transmedia storytelling*, originariamente usato da Jenkins per descrivere il fenomeno di più o meno sistematica migrazione di determinate storie da un medium a un altro, tanto da costituire un vero e proprio ecosistema transmediale¹⁷ in cui ciascuno mezzo racconta solo una parte di quella storia, aggiungendovi di volta in volta qualcosa di nuovo e di proprio. Il concetto di *transmedia storytelling* ha incontrato negli ultimi anni un grande interesse accademico,¹⁸ arrivando a co-

¹⁵ N. Becce, «Where Does the Gileadverse Go?: Adaptation and Transmediality in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*», in *Iperstoria. Journal of American and English Studies*, n. 16, 2020.

¹⁶ Ivi, p. 112.

¹⁷ Il concetto di ecosistema quale modello euristico per lo studio dei fenomeni medialità è già da tempo utilizzato nell'ambito dei media studies, si veda C. Bioni, V. Innocenti, G. Pescatore, «Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione», in *Media Mutations - Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi editore, 2013, pp. 11-26.

¹⁸ Si veda il recente *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, a cura di Matthew Freeman e Renira Rampazzo Gambarato, New York; London, Routledge, 2019, volume antologico che offre in cinquanta saggi una prospettiva ampia e sfaccettata sull'argomento, partendo dall'analisi delle industrie transmediali per eccellenza, ossia il cinema e la televisione, passando per uno studio degli elementi fondanti della transmedialità, quali ad esempio il *world-building* e la costruzione di personaggi transmediali, fino a una sezione dal taglio più critico che interpreta la transmedialità alla luce di consolidati approcci metodologici quali la narratologia e la semiotica.

pire fenomeni piuttosto diversi tra loro, dalla narrazione propriamente detta al *world-building* (si pensi a tutto ciò che di transmediale è nato intorno al fenomeno *Game of Thrones*), dal giornalismo alle nuove pratiche di marketing e persino di attivismo:¹⁹ «la collisione tra vecchi e nuovi media di cui parla Jenkins ha infatti generato pratiche innovative in cui ‘convergono’ adattamenti e appropriazioni, remake, mash-up e memi di internet».²⁰ Poiché il fenomeno di effettiva convergenza tra media (e non solo di ‘discendenza’ a partire da un centro) ha luogo solamente a partire dall’uscita della prima stagione della serie TV, pur essendo numerose le opere che in qualche modo discendono dal romanzo del 1985, l’ecosistema transmediale di *The Handmaid’s Tale* dal quale si diramano proteste politiche, prodotti di merchandising, fanfiction e memi sarebbe a tutti gli effetti solo quello nato negli ultimi anni e costituito, oltre al romanzo, dal sequel e dalla serie TV, nonché ovviamente dai nuovi prodotti in corso di realizzazione e dal pullulare di nuove creazioni e manifestazioni *bottom-up* da parte dei fan.²¹

¹⁹ Le manifestazioni politiche alle quali hanno presenziato donne vestite da ancelle sono numerosissime e sono puntualmente riportate dalla stampa statunitense, ancor più in seguito alla discussa decisione della Corte Suprema di ribaltare la sentenza *Roe v. Wade*, lasciando ai singoli stati il potere di legiferare in tema di aborto. Manifestazioni di questo tipo non sono mancate in Italia, ad esempio nel 2018 a Verona (cfr. *Il Post*, <https://www.ilpost.it/2018/10/06/comune-verona-mozione-contro-aborto/>, ultima consultazione 16/07/2023).

²⁰ A. De Biasio, V. Gennero, «Introduzione alla sezione monografica Transmedia Storytelling / Narrazioni Transmediali», in *Iperstoria. Journal of American and English Studies*, n. 16, 2020, p. 2.

²¹ Tra le possibili forme di ricezione attiva, riproduzione e ricreazione da parte dei fan, il tema dell’attivismo politico connesso alla serie, che ha visto la partecipazione di manifestanti vestite da ancelle in numerose piazze del mondo, è stato senz’altro quello più affrontato dalla critica. Si accenna qui alle due posizioni più rilevanti: da un lato si sostiene la legittimità della posizione del cosiddetto *marketplace feminism* all’interno dei movimenti femministi contemporanei, in quanto capace di arrivare a un pubblico molto ampio diffondendo messaggi di libertà e autodeterminazione anche dove difficilmente arriverebbero in altro modo: cfr. A. Boyle, «‘They Should Have Never Given Us Uniforms If They Didn’t Want Us to Be an Army’: *The Handmaid’s Tale* as Transmedia Feminism», in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 45, n. 4, 2020, pp. 845-870; dall’altro lato, tuttavia, è stata evidenziata la performatività di tale partecipazione e il rischio che un femminismo *mainstream*, i cui concetti sono veicolati dall’industria culturale, spesso tramite slogan e altre istanze semplificatorie, contribuisca in realtà a depoliticizzare ulteriormente i soggetti interessati, cfr. E. Mullen, «Feminism, Facts, and Fear: The Protean Reception of *The Handmaid’s Tale* (Atwood 1985, Miller 2017)», in S. Wells-Lassagne, F. McMahon, eds., *Adapting Margaret Atwood: The Handmaid’s Tale and Beyond*, London, Palgrave Macmillan, 2021.

3. L'oggettualizzazione delle ancelle nella serie TV

There are to be no thresholds for love. We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices.

M. Atwood, *The Handmaid's Tale*

Dal punto di vista dell'analisi comparatistica, se è stato già ampiamente analizzato il confronto tra la protagonista del romanzo, l'ancella che conosciamo solo dal suo patronimico Offred, e la June della serie TV, riottosa, ribelle e infine eroina a tutti gli effetti,²² non è stato invece dedicato altrettanto spazio alle modalità con cui la serie TV ha veicolato la condizione di oggettualizzazione in cui vivono le ancelle di Gilead. Senz'altro la rigida codificazione sociale risulta evidente fin dall'abbigliamento, che era però già ampiamente descritto nel romanzo;²³ un gioco di accostamenti e rimandi sembra però suggerire, nella serie, che le ancelle siano equiparate a tutti gli effetti ad animali da reddito.

Negli ultimi anni si ricorre spesso all'analisi multimodale come strumento semiotico efficace per analizzare l'impatto delle metafore nei prodotti audiovisivi, in genere rifacendosi alla teoria della metafora concettuale.²⁴ Una rassegna teorica sull'attuale stato degli studi esula dagli scopi del presente saggio;²⁵

²² Ad esempio, nei già citati studi di N. Becce e M. Hurley-Powell.

²³ M. Atwood, «Atwood on What *The Handmaid's Tale* means in The Age of Trump», 2017.

²⁴ M. Johnson, G. Lakoff, *Metaphors we live by*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1980.

²⁵ Sul rapporto tra metafore multimodali e concettualizzazione si rimanda a tre raccolte recenti: R.W. Gibbs Jr., ed, *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; C.J. Forceville, E. Urios-Aparisi, eds., *Multimodal Metaphor*, Berlin; New York, Mouton De Gruyter, 2009; K. Fahlenbrach, ed, *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*, New York; London, Routledge, 2015. Quest'ultimo volume dimostra quanto sia proficuo utilizzare il quadro teorico della metafora concettuale, già consolidato negli studi linguistici e semiotici, anche nell'ambito delle discipline che si occupano di studi visivi e multimodali, ad esempio negli studi di cinema, televisione e videogiochi. Seguendo la strada tracciata da Fahlenbrach, si definiscono metafore audiovisive «artificially and intentionally created symbolic forms that are characteristic for a certain genre and its specific viewer strategies, using metaphorical mappings as an embodied mechanism to provide complex or abstract cultural and affective meanings a salient audiovisual gestalt», K. Fahlenbrach, «Audiovisual Metaphors as Embodied Narratives in Moving Images», in *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games*, p. 34. Nel presente studio si prenderanno in considerazione diversi tipi di metafore, sia 'monomodali' (generalmente verbali, parte della sceneggiatura) sia multimodali, in quanto entrambi contribuiscono alla sovrapposizione tra ancelle e animali da reddito.

ciononostante, pur non adottando in questa sede una prospettiva rigidamente semiotica, si ritiene necessario un riferimento al lavoro di G.T. Eggertson e C. Forceville dedicato all'analisi della metafora ricorrente nei film horror che sovrappone la vittima umana al mondo animale, di cui questo studio condivide l'impostazione generale e la riflessione conclusiva sui diritti degli animali:

The structural nature of the metaphor under discussion [...] reveals the moral double standard that surfaces when it becomes apparent that it is not the violence itself that creates horror for the viewer - it is rather the type of animal the violence is administered to.²⁶

Se esiste un accostamento metaforico ricorrente e strutturale nei film horror, ossia quello tra vittime umane e animali, e se l'orrore generato dalla violenza che le vittime subiscono non nasce nello spettatore dalla violenza in sé, bensì dal fatto che a subirla siano esseri umani trattati come animali, allora anche in prodotti multimodali differenti, come nel caso di *The Handmaid's Tale*, il frequente ricorso a immagini animali e a un lessico che allude al campo semantico dell'animalità genererà un senso di orrore simile. Nello specifico, l'accostamento delle ancelle agli animali è una strategia adattiva funzionale a mettere in scena la loro condizione di asservimento e sostanziale schiavitù. Nel regime di Gilead, infatti, le ancelle vivono una pesante condizione di oggettualizzazione che è evidente al lettore man mano che la narratrice del romanzo descrive le pratiche a cui sono sottoposte: nella serie tv, dove tali pratiche sono mostrate piuttosto che raccontate, il reiterato riferimento, sia verbale sia visivo, alla condizione degli animali da reddito amplifica e potenzia il modo in cui lo spettatore fa esperienza della situazione di vita delle ancelle.

Per meglio chiarire di che situazione si parli è utile ricorrere al tentativo di definire nel dettaglio l'oggettualizzazione proposta da Martha C. Nussbaum. Secondo la filosofa americana, che nel suo studio parte dal presupposto morale kantiano di agire in modo da considerare l'umanità sempre come fine, mai come mezzo,²⁷ si distinguono ben sette diverse modalità di oggettualizzazione discendenti dall'idea che «one is treating *as an object* what is really not an object, what is, in fact, a human being».²⁸ Le sette modalità attraverso cui

²⁶ G.T. Eggertsson, C. Forceville, «Multimodal Expressions of the 'Human Victim Is Animal' Metaphor in Horror Films», in C. Forceville, E. Urios-Aparisi, eds., *Multimodal Metaphor*, Berlin; New York, Mouton de Gruyter, 2009, pp. 429-449, p. 447.

²⁷ M. C. Nussbaum, «Objectification», in *Philosophy & Public Affairs*, vol. 24, n. 4, 1995, p. 261.

²⁸ Ivi, p. 257.

si esplica questo trattamento sono la strumentalità, la negazione dell'autonomia, la passività, la fungibilità, la violabilità, la proprietà e la negazione della soggettività. Seguendo le categorie descritte da Nussbaum,²⁹ sembra che la condizione delle ancelle nel regime di Gilead passi attraverso tutte e sette le suddette modalità: le ancelle sono di proprietà temporanea della famiglia cui vengono assegnate, e sono inoltre strumenti nelle mani del regime, veri e propri uteri con le gambe, nelle parole di Offred poste in esergo a questa sezione; sebbene non inerti, il tentativo di indottrinamento da parte delle Zie è evidentemente finalizzato a renderle il più passive e innocue possibili; a esse è negata l'autonomia (la capacità di autodeterminarsi) e la soggettività (in quanto non sembra generalmente esservi preoccupazione in merito alle loro esperienze e ai loro sentimenti); le ancelle sono inoltre fungibili, ossia intercambiabili, perché ridotte alla mera funzione riproduttiva (infatti, una volta portata a termine la gravidanza vengono ricollocate in un'altra famiglia, affinché il ciclo ricominci daccapo e non insorga il rischio che l'ancella si affezioni troppo al bambino che ha partorito); esse sono, infine, anche violabili: non certo nel senso che possano essere picchiate o fatte a pezzi a piacimento, costituendo anzi una preziosissima risorsa per Gilead, ma nel senso che la Cerimonia ideata affinché generino la prole dei Comandanti si risolve evidentemente in una forma di stupro ritualizzato. Dunque, sebbene la stessa Nussbaum ammetta di tralasciare volontariamente la questione dell'oggettualizzazione degli animali non-umani³⁰ da parte dell'uomo,³¹ sembra evidente che le sette modalità sopra elencate ben si prestino a descrivere il rapporto dell'uomo con questi – con la dovuta, parziale eccezione degli animali domestici. Nello specifico ci si riferisce al rapporto gerarchizzante e oggettualizzante assunto dall'uomo nei confronti degli animali da reddito, che costituiscono continuamente il «referente assente» di parte della nostra alimentazione, del nostro abbigliamento e, più in generale, di una gran quantità di nostre pratiche quotidiane.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ «Non-human animals» è la denominazione inglese usata dagli attivisti per i diritti degli animali e nel campo degli *Animal Studies* (ad esempio da Peter Singer e Carol Adams, ma anche da filosofi e studiosi che hanno interessi nell'ambito del post-umano, come Donna Haraway).

³¹ M. Nussbaum, «Objectification», p. 262. La filosofa affronta numerose questioni morali e giuridiche relative agli animali non-umani, ai loro diritti e al modo in cui ci relazioniamo con essi in diverse sue opere, tra cui bisogna ricordare almeno M.C. Nussbaum, *Animal Rights. Current Debates and New Directions*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2004, e il recentissimo M.C. Nussbaum, *Justice for Animals: Our Collective Responsibility*, London, Simon&Schuster, 2023.

Il concetto di referente assente è stato teorizzato da Carol J. Adams, il cui lavoro è improntato all'attivismo femminista intersezionale: la studiosa se ne serve per descrivere la sovrapposizione tra donne e animali non-umani in numerose pratiche, tra cui il linguaggio. Seguendo il suo ragionamento, l'assenza degli animali si esplica su tre diversi livelli: in senso letterale, perché essi sono assenti in quanto esseri viventi nel momento in cui li uccidiamo (per mangiarli, per ottenerne la pelle, ecc.); in senso linguistico, perché gli animali di cui ci nutriamo assumono spesso nomi diversi rispetto agli stessi animali quando sono vivi, o quando non sono destinati al macello (si pensi al fatto che, in italiano, la parola manzo indica esclusivamente l'animale maschio castrato e in procinto di essere macellato, mentre lo stesso è altrimenti definito bue); in senso metaforico, infine, perché gli animali sono spesso usati metaforicamente per descrivere persone connotate da una specifica caratteristica solitamente associata a un animale, o anche per caricare maggiormente la descrizione di un'esperienza umana. In quest'ultimo senso, l'analisi di Adams si concentra sui racconti delle donne vittime di stupro o di violenza, spesso caratterizzati da metafore quali il 'sentirsi un pezzo di carne'.³² Donne e animali si scambiano di posto laddove, spesso in ambito pubblicitario o giornalistico, è un corpo animale a prendere il posto di un corpo femminile.³³ La studiosa ritiene che il meccanismo di occultamento ora dell'uno, ora dell'altro referente abbia contribuito, e contribuisca ancora, al mantenimento di una violenza istituzionalizzata, che da un lato si manifesta nella pratica comunemente accettata del mangiar carne, e dall'altro nei valori ancora patriarcali della nostra società contemporanea:

Through the structure of the absent referent, patriarchal values become institutionalized. Just as dead bodies are absent from our language about meat, in descriptions of cultural violence women are also often the absent referent [...] Through the function of the absent referent, Western culture constantly renders the material reality of violence into controlled and controllable

³² C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York; London, Continuum 2010, pp. 66-69.

³³ Ivi, p. 65. Adams fa riferimento a una pagina della rivista *Playboar*, parodia della più celebre *Playboy*, dove figura un maiale (morto o sedato) vestito da pin-up che è sdraiato in posa seducente su una poltrona. La fotografia, intitolata Ursula Hamdress, allude evidentemente al ruolo di sex symbol dell'attrice svizzera Ursula Andress, celebre *bond girl* nel primo film dedicato all'Agente 007 (*Dr. No*, 1962). Il carattere parodistico della rivista citata, lungi dall'invalidare le argomentazioni di Adams, ha comunque il pregio di portare in superficie, estremizzandola, l'evidente tendenza all'oggettualizzazione già presente nella rivista originale.

metaphors. Sexual violence and meat eating, which appear to be discrete forms of violence, find a point of intersection in the absent referent.³⁴

4. Ancelle e animali da reddito

Una breve rassegna dei più recenti contributi dedicati all'adattamento televisivo di *The Handmaid's Tale* rivela che la sovrapposizione tra ancelle e animali non-umani non sia ancora stata affrontata in maniera adeguata: il volume dedicato specificamente alla serie TV non accenna ad alcuna intenzionalità degli autori rispetto a questo evidente accostamento³⁵ e, nelle raccolte più recenti sulle opere di Atwood, che pure includono diversi studi sugli adattamenti, non è contemplato alcun contributo sull'immaginario visivo della serie.³⁶ L'unico studio ad oggi dedicato all'analisi del rapporto umano-animale nei suoi romanzi si concentra soltanto sulla trilogia di MaddAddam (*Orx and Crake*, 2003; *The Year of the Flood*, 2009; *MaddAddam*, 2013), usando come lente interpretativa i concetti di «sguardo animale» (John Berger,³⁷ Jacques Derrida³⁸) e del già discusso «referente assente» (Carol Adams).³⁹ Anche nella stampa generalista questo confronto è stato osservato occasionalmente e soltanto *en passant*: ad esempio, un articolo del *Guardian* riporta che le ancelle sarebbero scambiate «as if they were cattle».⁴⁰

A partire dal primo episodio della seconda stagione, cioè dal punto in cui la serie TV si allontana dal romanzo per raccontare una nuova storia, molte scene sembrano suggerire che le ancelle siano, per il regime di Gilead, esattamente come animali da reddito destinati al lavoro forzato o al macello: sì preziosi in

³⁴ Ivi, pp. 67-68.

³⁵ A. Robinson, ed, *The Art and Making of The Handmaid's Tale. The Official Companion to MGM Television's Hit Series*, London, Titan Books 2019.

³⁶ J. Goldie, K. Ritzenhoff, eds., *The Handmaid's Tale: Teaching Dystopia, Feminism, and Resistance Across Disciplines and Borders*, London, Lexington Books, 2019; S. Wells-Lassagne, F. McMahon, eds., *Adapting Margaret Atwood: The Handmaid's Tale and Beyond*, London, Palgrave Macmillan, 2021.

³⁷ J. Berger, «Why Look at Animals?», in *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, pp. 1-26.

³⁸ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

³⁹ A. Northover, «Strangers in Strange Worlds: Margaret Atwood's MaddAddam Trilogy», in *Journal of Literary Studies*, vol. 33, n. 1, 2017, pp. 121-137.

⁴⁰ E.E. Jones, «*The Handmaid's Tale* race problem», in *The Guardian*, Jul 31, 2017, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/31/the-handmaids-ales-race-problem>, ultima consultazione 15/03/2015.

quanto fonte di sostentamento per la popolazione, ma proprio per questo motivo strumenti nelle mani di chi li possiede, fungibili, violabili, eteronomi, privi di volontà e di soggettività. Il primo indizio che punta in questa direzione è il modo in cui le ancelle vengono identificate: laddove nel testo di Atwood si trattava di un tatuaggio numerico impresso sulla caviglia, nella serie è un chip auricolare contrassegnato da un numero, un dispositivo di controllo del tutto simile a quello che si applica al bestiame. Nel primo episodio della seconda stagione, June si strappa il marchio tagliandosi un pezzo di orecchio durante la sua prima fuga, subito dopo essersi liberata dell'abbigliamento rosso che la identifica come ancella. Entrambe le modalità identificative suggeriscono che le ancelle, private di soggettività e autonomia e ridotte a freddo numero, siano come oggetti o animali di proprietà di qualcuno, ma ciò che cambia è l'allusione a una situazione reale: il tatuaggio numerico rimanda senz'altro a quello degli individui internati nei lager nazisti, mentre il chip auricolare non può che richiamare il marchio applicato agli animali da reddito. Un ulteriore rimando visivo alla sfera dell'animalità sta nelle scarpe indossate dalle ancelle, che nel romanzo sappiamo soltanto essere di colore rosso; al contrario, nella serie indossano stivali marroni in stile *cowgirl*, dotati di una patta superiore in pelle o cuoio che li rende molto simili a zoccoli di animale.

Alla fine dello stesso episodio, dopo un lungo flashback June può finalmente scendere dal gelido camion che la sta trasportando verso la libertà. L'inquadratura del fianco del camion ne preannuncia il contenuto: un bovino stilizzato con linee sul corpo che indicano i diversi tagli. Nel momento in cui June esce dal camion la telecamera si sofferma un istante sul suo contenuto, consentendo allo spettatore di vedere i pezzi di carne attaccati ai ganci. Nell'episodio successivo June esplora il luogo in cui è stata trasportata, la sede del quotidiano *Boston Globe*, dove grazie a Nick si sta nascondendo: si guarda intorno, osserva gli oggetti impolverati - carte, libri, dvd - che un tempo appartenevano a giornaliste senza nome, scende le scale fino al seminterrato e ciò che vede la turba profondamente: un macello, una parete sporca di sangue, forse proprio quello delle donne lì giustiziate. Questa sovrapposizione di vittime umane e animali sembra scuoterla profondamente, tanto da chiedere a Nick di essere portata immediatamente via nonostante l'enorme rischio:⁴¹

June: Let's get out of here. Do I need to take anything to...
food or... should I take the water?

Nick: June, you can't leave. They're looking for you everywhere.

⁴¹ Ciononostante, alla fine la razionalità di Nick ha la meglio e June, come farà numerose altre volte nel corso della serie, si affida al suo giudizio e rimane nascosta nel macello.

June: I don't care... I don't care.
Nick: You're not a Martha making a run for the border. You're a pregnant Handmaid.
June: "I know that. Fucking Christ, don't you think I know that?"
Nick: June, what's going on?
June: You have to get me out of here.
Nick: There's nowhere for you to go.
June: Do you know what this is? Do you know what happened here?
It's a slaughterhouse (ep01, S02).

Dato che June è stata portata lì proprio grazie a un camion che trasportava carne, sembra plausibile che la parola *slaughterhouse* non si riferisca metaforicamente solo al luogo di esecuzione delle giornaliste, bensì anche a un vero macello dismesso; in questa scena la sovrapposizione tra donne nel regime di Gilead e animali da reddito è particolarmente evidente ed è il motivo per cui June appare così turbata.

Nel corso della seconda stagione altre scene alludono alla condizione di sfruttamento e asservimento che accomuna ancelle e vacche, e June non è l'unica a presagirlo né a esserne inquietata. Nel quinto episodio, «Seeds», assistiamo a una lunga sequenza dedicata alle Colonie, altro luogo coercitivo e punitivo in cui le ancelle più indisciplinate e renitenti sono condannate ai lavori forzati. Janine, qui detenuta in seguito al suo tentato suicidio con neonata al seguito, è intenta a organizzare un matrimonio tra due donne, una delle quali in punto di morte. La sua proposta provoca disprezzo e sdegno in Emily, ancella omosessuale che aveva subito in passato anche un'operazione di mutilazione genitale atta a correggere la sua 'devianza': «now we're cows being worked to death and you're dressing up the slaughterhouse for them» (ep05, S02). Emily esplicita con una metafora la condizione delle ancelle, paragonandole ad animali sfruttati fino allo sfinimento nei campi tossici delle colonie e rimproverando la compagna per aver anche solo pensato di poter dare una veste migliore alla loro orribile situazione di schiavitù.

Ancora nella seconda stagione, dopo la nascita della piccola Nichole, la bimba viene affidata alle cure della famiglia Waterford, privando così June della possibilità di allattarla. La protagonista è invece trasferita nel centro rosso delle Zie, dove le viene aspirato il latte dal seno non con un tiralatte, bensì usando un apparecchio molto simile a quelli con cui le vacche vengono munte meccanicamente per la produzione del latte destinato al consumo umano, evidenziando così l'utilità strumentale che le ancelle hanno nel regime: generare prole e fornire latte, possibilmente restando a distanza di sicurezza.

Sebbene le ancelle siano più spesso accomunate alle vacche, non mancano tuttavia alcuni riferimenti ad altri animali da reddito, come ad esempio

ai suini: nel quarto episodio della seconda stagione («Other Women»), dopo essere stata catturata, vediamo June legata a un letto da corte catene di ferro, che commenta:

I heard a story on NPR once about pig balls. For pigs who were being fattened in pens. The pigs rolled the balls around with their snouts. And the pig marketers said it improved their muscle tone. The pigs were curious. They liked having something to think about. [...] I wish I had a pigball (ep04, S02).

Qui la metafora riguarda lo stato di prigionia in cui è detenuta come punizione per essere fuggita, come un maiale all'ingrasso che attende la sua fine e al quale sia stata negata persino la misera distrazione fornita da una pallina. Tuttavia, l'accostamento più potente che coinvolge i maiali è vissuto con dolore non da June, ma da Janine, che con la sua ingenuità è senz'altro l'ancella più sensibile: all'inizio della quarta stagione (il cui primo episodio s'intitola proprio "Pigs") le due si trovano, insieme ad altre ancelle in fuga, presso una fattoria in una zona molto periferica nella quale una giovane Moglie, Esther Keyes, è riuscita a costruire un luogo relativamente sicuro per il *Mayday*, la Resistenza che sotterraneamente trama contro Gilead. Qui Janine si affeziona a un maiale della fattoria e gli dà anche un nome, Mr Darcy; succede poi l'inevitabile, cioè la macellazione del maiale da servire a cena per poter fornire alle ancelle un pasto sostanzioso. Quando Janine capisce di avere nel piatto il maiale col quale aveva fatto amicizia non riesce in alcun modo a cibarsene, scatenando la reazione furiosa di Mrs Keyes. In uno scambio di battute immediatamente successivo, June difende la sua compagna («They took her her fucking eye, ok? They brutalized her, they brutalized all of those women. You know what they do to Handmaids, don't you?», ep01, S04), ma Mrs Keyes ribatte riferendo la sua personale storia di brutalità e stupri: a causa dell'impotenza di suo marito e dell'impossibilità di avere un figlio da lui, la giovane Moglie racconta di essere stata violentata da molti uomini, sia Occhi sia Comandanti, concludendo che «wives have bad things, too» (ep01, S04). Probabilmente il titolo dell'episodio vuole giocare su un doppio binario, riferendosi in prima battuta al maiale che Janine rifiuta di mangiare,⁴² ma anche agli uomini che hanno violentato Mrs. Keyes al posto di suo marito. L'uso metaforico della parola maiale per indicare un individuo moralmente dissolto, di cui si fa un uso equivalente nel mondo anglofono, è un esempio di pratica linguistica in

⁴² Seguendo lo schema interpretativo di Carol Adams, la portata di carne servita alla tavola di Mrs. Keyes non è riuscita a rimuovere il suo referente, che rimane presente agli occhi di June e Janine.

cui l'animale denotato diventa referente assente, venendo di fatto ridotto alla caratteristica della sporcizia materiale sovente attribuita ai suini, che a sua volta alluderebbe a una lordura morale umana.

In alcuni casi le ancelle non sono esplicitamente paragonate a questo o quell'animale, ma la loro specifica condizione sembra farvi riferimento: è il caso, ad esempio, del sesto episodio della terza stagione, "Household". June accompagna la famiglia Waterford a Washington D.C., dove gli spettatori assistono a un'inquietante rivelazione: le ancelle del posto, nessuna delle quali ha rivolto la parola a June durante tutto l'episodio, hanno la bocca coperta da una mascherina rossa. Questa mascherina nasconde tre anelli, apparentemente in ferro, che costringono le donne al silenzio in maniera permanente (non è comunque chiaro come possano alimentarsi). Private anche della parola, le ancelle di Washington D.C. sono a tutti gli effetti ridotte alla loro sola funzione riproduttiva: se, come si è visto nel caso di Janine ed Emily, la condanna ai lavori forzati nelle colonie sfrutta la forza-lavoro delle donne ritenute inidonee alla riproduzione come fossero bestie da soma, anche la condizione di queste ancelle a cui è stata messa una vera e propria museruola, di fatto costrette alla schiavitù, sottoposte a ingravidamento forzato, parto e immediato allontanamento dal neonato senza neppure la possibilità di un'opposizione verbale,⁴³ crea un forte collegamento con la condizione delle vacche negli allevamenti.

Nella quarta stagione un ulteriore esempio di oggettualizzazione arriva non dal regime, ma dai suoi margini: June e Janine fuggono da Gilead nascoste in un camion cisterna, che incidentalmente trasporta un altro prodotto animale fortemente connotato in senso femminile e materno, il latte. Nel quinto episodio, "Chicago", le due arrivano in un campo profughi; qui fanno la conoscenza di Steven, col quale Janine intraprende una (volontaria) relazione sessuale. Quando June chiede di accompagnare Steven per presenziare a uno scambio con un altro campo profughi il giovane si oppone, sostenendo che «fresh meat stays here», in un altro esempio di pratica linguistica che confonde e sovrappone donne e animali non-umani (ep05, S04).

Per concludere questa carrellata di accostamenti visivi, metafore verbali e multimodali e suggestioni di vario tipo si propone una riflessione sulle azioni di June nei confronti di Fred Waterford, il Comandante che, insieme alla Moglie Serena, è stato artefice della sua prigionia, delle torture psicologiche e fisiche da lei subite e, in ultima analisi, della sua stessa condizione di ancella. Nell'ultimo

⁴³ Si ricorda che è proprio tramite la voce, e non per mezzo della parola scritta, che June racconta la sua storia: non solo nella serie, di cui è voce narrante, ma anche nel romanzo, la cui premessa narrativa è proprio il ritrovamento di alcune audiocassette registrate dall'ancella Offred.

episodio della quarta stagione, “The Wilderness”, anche grazie alla collaborazione di Nick e di Mark Tuello (il rappresentante del governo statunitense in esilio), June trama per uccidere Fred. Questi, ingannato con la scusa di un trasferimento in Svizzera, è in realtà trasportato di notte nella zona di confine tra Canada e Gilead, una terra di nessuno priva di giurisdizione dove June e altre ancelle affamate di vendetta gli danno la caccia e lo fanno letteralmente a pezzi. L’atto di farsi giustizia da sole, per quanto preparato dalla lunga sfilza di crimini compiuti da Fred secondo il diritto internazionale, dà la misura di quanto June abbia inevitabilmente assorbito e fatto propri i valori di Gilead, perché ripropone anche nella modalità di esecuzione un particolare tipo di condanna a morte definito «particucuzione»,⁴⁴ che vede le ancelle eseguire la condanna in gruppo, a mani nude, in una forma di violenza femminile collettiva che potrebbe ricordare, oltre ai «due minuti d’odio» di *Nineteen Eighty-Four* finalizzati allo sfogo della rabbia repressa, anche la follia sanguinaria delle baccanti che, secondo la versione euripidea, fecero a pezzi Penteo. Ai fini della presente analisi, comunque, ciò che risulta più interessante è l’atteggiamento di June la mattina successiva: nel primo episodio della quinta stagione, “Morning”, la protagonista celebra la morte di Fred insieme alle compagne della notte precedente facendo un’abbondante colazione in una tavola calda. La telecamera si sofferma sulle pietanze, che includono pancake irrorati di sciroppo d’acero, ma anche uova strapazzate, bacon e salsicce. June mangia avidamente e, a un certo punto, posa la forchetta per mangiare il bacon con le mani; dopodiché l’inquadratura indugia un momento sulla salsiccia che un’altra ancella è in procinto di mangiare. La sequenza è accompagnata dalle note di “Gettin’ Happy” di Dolly Parton (1974), che crea un evidente contrappunto tra il senso del testo, in cui una donna racconta la sua crescente felicità per aver trovato un uomo che la ama, e la scena a cui assiste lo spettatore, dove la gioia quasi feroce di June e compagne è dovuta al brutale omicidio del loro aguzzino. Nel corso delle cinque stagioni di *The Handmaid’s Tale* pochi episodi si soffermano lungamente su un pasto consumato intorno a un tavolo, che spesso è solo l’occasione per mettere in scena una conversazione tra personaggi, come spesso accade nella casa canadese dove vivono Luke, Moira e la piccola Nichole. Una di queste, la sequenza presso la fattoria di Mrs. Keyes, è già stata presa in esame come momento rivelatorio per Janine e June; la scena che, nella quinta stagione, accompagna il senso di liberazione della protagonista potrebbe invece alludere sottotraccia alla sua inevitabile trasformazione da vittima in carnefice, sottolineata dal piacere e dal gusto con cui lei e le compagne consumano una colazione a base di carne.

⁴⁴ Dall’unione di ‘partecipazione’ ed ‘esecuzione’ (*particucution* nell’originale inglese).

In questa sezione si è voluto dimostrare come l'adattamento Hulu di *The Handmaid's Tale* abbia adottato uno specifico strumento multimodale per dare corpo alla condizione di oggettualizzazione vissuta dalle ancelle, che si estende per tutta la narrazione e le accompagna in momenti importanti per la loro evoluzione caratteriale. Se lo spettatore dovesse provare orrore all'idea che queste donne siano ridotte in schiavitù e costrette a generare figli dai quali sono poi prontamente allontanate, quando non condannate come bestie da soma ai lavori forzati e a una morte per intossicazione, si conclude auspicando che tale sovrapposizione tra ancelle e animali non-umani possa fornire anche uno spunto di riflessione di segno opposto: non soltanto per le manifestazioni sui diritti delle donne, ma anche – da un punto di vista intersezionale – per i diritti degli esseri che vivono nelle medesime condizioni nei macelli del mondo, ché non siano solo metafore per la liberazione altrui.

Bibliografia

- ADAMS, Carol J., *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York; London, Continuum, 2010.
- ATWOOD, Margaret, «Margaret Atwood on What *The Handmaid's Tale* Means in the Age of Trump», in *The New York Times*, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>, ultima consultazione: 16/07/2023.
- ATWOOD, Margaret, *The Handmaid's Tale*, London, Vintage, 1985.
- BECCE, Nicolangelo, «Where Does the Gileadverse Go?: Adaptation and Transmediality in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*», in *Iperstoria. Journal of American and English Studies*, n. 16, 2020.
- BERGER, John, «Why Look at Animals?», in *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, pp. 1-26.
- BISONI, Claudio, INNOCENTI, Veronica, PESCATORE, Guglielmo, «Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione», in *Media Mutations - Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi editore, 2013, pp. 11-26.
- BOLTER, Jay D., GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-MA, The MIT Press, 2000.
- BORTOLOTTI, Gary R., HUTCHEON, Linda, «On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success' – Biologically», in *New Literary History*, vol. 38, 2007, pp. 443-458.
- BOYLE, Amy, «“They Should Have Never Given Us Uniforms If They Didn't Want Us to Be an Army”: The Handmaid's Tale as Transmedia Feminism», in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 45, n. 4, 2020, pp. 845-870.

- CARDWELL, Sarah, *Adaptation Revisited. Television and the Classic Novel*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- CLARK, Caryl L., HUTCHEON, Linda, «Adapting a Canonical Canadian Novel for the Operatic Stage: A Dystopia for Our Times», in *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n. 3, Summer 2006.
- DE BIASIO, Anna, GENNERO, Valeria, «Introduzione alla sezione monografica Transmedia Storytelling / Narrazioni Transmediali», in *Iperstoria. Journal of American and English Studies*, n. 16, 2020, pp. 1-7.
- DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- EGGERTSSON, Gunnar T., FORCEVILLE, Charles J., «Multimodal Expressions of the 'Human Victim Is Animal' Metaphor in Horror Films», in Forceville C., Urios-Aparisi E., eds., *Multimodal Metaphor*, Berlin; New York, Mouton de Gruyter, 2009, pp. 429-449.
- FAHLENBRACH, Kathrin, ed, *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*, New York; London, Routledge, 2015.
- Id., «Audiovisual Metaphors as Embodied Narratives in Moving Images», in Id., ed, *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*, New York; London, Routledge, 2015, pp. 33-50.
- FILIPCZAK, Dorota, «Is There No Balm in Gilead? - Biblical Intertext in *The Handmaid's Tale*», in *Literature and Theology*, vol. 7, n. 2, June 1993, pp. 171-185.
- FREEMAN, Matthew, RAMPAZZO GAMBARATO Renira, eds., *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, New York; London, Routledge, 2019.
- GENETTE, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, ed. or. 1982.
- GIBBS, Raymond W., ed, *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- HURLEY-POWELL, Meghan, «Vision and Revision. Transmedia Representations of Agency in *The Handmaid's Tale* Novel, Graphic Novel, and Television Series», in *Iperstoria. Journal of American and English Studies*, n. 16, 2020, pp. 90-110.
- HUTCHEON, Linda, O'FLYNN, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, 2nd edition, New York; London, Routledge, 2013.
- INGERSOLL, Earl J., «Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Echoes of Orwell», in *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 5, n. 4, 1993, pp. 64-72.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York; London, New York University Press, 2006.
- JOHNSON, Mark, LAKOFF, George, *Metaphors We Live By*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1980.
- JOHNSON, S. Anne, STILLMAN, Peter G., «Identity, Complicity, and Resistance in *The Handmaid's Tale*», in *Utopian Studies*, vol. 5, n. 2, 1994, pp. 70-86.

- JONES, Ellen E., «*The Handmaid's Tale* race problem», in *The Guardian*, Jul 31, 2017, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/31/the-handmaids-tales-race-problem>, ultima consultazione 15/03/2023.
- MCFARLANE, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- MULLEN, Elizabeth, «Feminism, Facts, and Fear: The Protean Reception of *The Handmaid's Tale* (Atwood 1985, Miller 2017)», in S. Wells-Lassagne, F. McMahon, eds., *Adapting Margaret Atwood: The Handmaid's Tale and Beyond*, London, Palgrave Macmillan, 2021.
- NEUMAN, Shirley, «'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and *The Handmaid's Tale*», in *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n. 3, 2006, pp. 857-868.
- NORTHOVER, Richard A., «Strangers in Strange Worlds: Margaret Atwood's MaddAddam Trilogy», in *Journal of Literary Studies*, vol. 33, n. 1, 2017, pp. 121-137.
- NUSSBAUM, Martha C., «Objectification», in *Philosophy & Public Affairs*, Autumn, 1995, vol. 24, n. 4, pp. 249-291.
- NUSSBAUM, Martha C., *Animal Rights. Current Debates and New Directions*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2004.
- NUSSBAUM, Martha C., *Justice for Animals: Our Collective Responsibility*, London, Simon&Schuster, 2023.
- ROBINSON, Andrea, *The Art and Making of The Handmaid's Tale. The Official Companion to MGM Television's Hit Series*. London, Titan Books, 2019.
- SCARANO D'ANTONIO, Carla, «*The Handmaid's Tale*: an intertextual transformation through storytelling», in *American Review of Canadian Studies*, vol. 51, n. 4, 2021, pp. 592-610.
- The Handmaid's Tale*, Bruce Miller (showrunner), Hulu, 2017 – in corso. «Cosa ha deciso Verona sull'aborto», *Il Post*, sabato 6 ottobre 2018, <https://www.ilpost.it/2018/10/06/comune-verona-mozione-contro-aborto/>, ultima consultazione 16/07/2023.

GIORGIO SCALZINI

Identity Negotiations in Slavic Fantasy Between Literature and Video Games

Abstract

The current paper reflects on the symbolic and ideological functions of the so-called Slavic fantasy across different cultural spheres, mainly literature and video games. Special attention will be paid to the genre's origins, intermedial evolution, and adaptation to changing socio-cultural contexts, with particular reference to post-Soviet Russia. Focusing on famous literary works and video games, the critical issue of identity construction within the universe of Slavic fantasy will be addressed. Moreover, using *The Witcher* by the Polish author Andrzej Sapkowski as one of the most representative examples of transmedia contamination, the paper illustrates how digital culture interacts with and reshapes Slavic-inspired fantasy works to reach the global mass audience.

Keywords: *Slavic fantasy, video games, transmedia storytelling, post-Soviet Russia, The Witcher*

The relics of time help us both to know the past and to bend it to our own uses.
David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*

1. Introduction

The development of extensive and coherent narrative universes across multiple media platforms is a central practice in today's cultural industry. Under the influence of contemporary mass media, the main feature of these fictional products is the syncretic reproduction of reality. The concept that aptly describes this phenomenon is transmedia storytelling, as proposed by Henry Jenkins, according to whom «a transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole».¹ Later debates about this formulation have expanded the concept field, bringing into sharp focus important factors such as adaptation, seriality and, more importantly, worldbuilding experience.² The latter is a valu-

¹ H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, pp. 95-96.

² See C.A. Scolari, «Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production», in *International Journal of Communication*,

able resource that fantastic genres like science fiction and fantasy heavily rely on, hence becoming a significant base for developing transmedia storytelling initiatives. As stated by Dan Hassler-Forest, fantastic transmedia story-worlds hold a strong attraction on audiences because they «develop environments of estrangement, questioning and sometimes challenging the coordinates of our familiar historical context».³ The issue becomes more intricate when it entails fictional products able to fulfill crucial and interlinked socio-political functions, thus becoming a litmus paper of a given culture in times of social turmoil – especially a culture that is marginalized and feels a sense of exclusion from a hegemonic mass culture. As a matter of fact, a part of transmedia studies has yet to engage with decentralized voices and the amplification they find through the appropriation and development of imaginary worlds that mirror local realities. Since transmedia storytelling has the power to «share the lived experiences of under-represented communities and to connect us to the places we too often ignore»,⁴ a focus on its intrinsic identity-making potential could explain its ability to awaken community awareness and foster belonging in rapidly-changing cultural environments. This is the case of post-Soviet Russia, where fantastic transmedia world-building has been exploited in increasingly diverse ways throughout the years. In particular, for its solid communicative power, the so-called Slavic fantasy has proven an incredibly effective means to foster a new, much-needed national identity.⁵ Tracing back the origins, itinerary, and evolution of Slavic fantasy across different media makes it possible to explain how it has become one of the favorite literary forms to explore identity processes.

vol. 3, 2009, pp. 586-606; M. Ryan, «Transmedia Storytelling: Industry Buzzword or New Narrative Experience?», in *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 7, n. 2, 2015, pp. 1-19.

³ D. Hassler-Forest, *Science Fiction, Fantasy, and Politics. Transmedia World-Building Beyond Capitalism*, New York, Rowman & Littlefield, 2016, p. 69.

⁴ D. Hancox, *The Revolution in Transmedia Storytelling Through Place: Pervasive, Ambient and Situated*, New York, Routledge, 2021, p. 2.

⁵ A multi-faceted consideration of the notion of identity goes beyond the scope of this article, which considers identity mainly in the sense of ‘national identity’ within the field of post-Soviet cultural studies. For a more extensive discussion, see K. Korolev, *Poiski natsional'noy identichnosti v sovetskoy i postsovetskoy massovoy kul'ture*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istoriya, 2020.

2. The historical development of Slavic fantasy

As stated by Svetlana Boym, «the twentieth century began with a futuristic utopia and ended with nostalgia».⁶ Indeed, the collapse of the Soviet Union in 1991 generated the so-called post-Soviet trauma, which is closely linked to one of the crucial issues within post-totalitarian cultures, namely the problem of self-identification. This, in turn, fueled a sudden and tumultuous process of cultural transformation and reinvention in search of new existential coordinates to deal with nostalgia, which «inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals».⁷ Therein lies the social demand to justify everyday life, which suddenly became distressing and miserable without its utopian frame of reference.⁸ The loss of shared symbolic values and the erosion of the collective imaginary became extremely overwhelming in Russia, urging the need for a performative re-enactment of the past, now regarded as more valuable than the present and future. The post-Soviet tailoring of the past to present-day needs can be summarized through the words of Zygmunt Bauman, who asserts that when «the road to future turns looks uncannily as a trail of corruption and degeneration [...] the road back, to the past, won't miss the chance of turning into a trail of cleansing from the damages committed by futures, whenever they turned into a present».⁹

In addition, radical changes occurred in the world of state publishing. In the first half of the 1990s, several publishing houses did not survive the transition to the market economy. They failed to adapt to the new realities of the publishing industry, which became reader-oriented for the first time in national history.¹⁰ Birgit Menzel maintains that «the changing conditions, roles and discourses of literary communication were accompanied by a transformation in the *concept*, *status* and *symbolic meaning of literature*».¹¹ In that regard, a growing impact

⁶ S. Boym, *The future of nostalgia*, New York, Basic books, 2001, p. XIV.

⁷ *Ibid.*

⁸ See M. Martini, *L'utopia spodestata. Le trasformazioni culturali della Russia dopo il crollo dell'Urss*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2005, p. 10.

⁹ Z. Bauman, *Retrotopia*, Cambridge, Polity Press, 2017, p. 6.

¹⁰ See S. Lovell, *The Russian Reading Revolution. Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras*, London, Palgrave Macmillan, 2000.

¹¹ B. Menzel, «Writing, Reading and Selling Literature in Russia 1986-2004», in *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, S. Lovell, B. Menzel, eds., München, Otto Sagner, 2005, p. 55. Emphasis in italics in the original.

was exerted by mass literature¹² (including translated fiction, as we shall see), as it not only addresses the needs of a mass audience but also shapes them to mirror the ongoing social processes of a given culture at a given time in history. According to Boris Dubin, «[publishing policy] became increasingly oriented towards mass preferences and tastes during the 1990s, meeting the readers' demands and expectations as its current and undeniable economic mainstay». ¹³ As a result, the readers embraced those literary products whose escapist value could help them overcome their identity deficit. ¹⁴ This explains the multiple attempts contemporary Russian authors have made over the years to rewrite social memory, primarily through fictional narratives where, as Aleksander Etkind explains, the past is regarded as an «exotic and unexplored terrain, still pregnant with unborn alternatives and imminent miracles». ¹⁵ In this context, Slavic fantasy, together with other sub-genres commonly grouped together under the umbrella term 'speculative fiction', began to play a decisive role in the construction of the post-Soviet identity discourse. ¹⁶

Under these premises, it can be stated that fantasy as a genre appeared on Russian soil only towards the end of the last century. Given its young

¹² In this paper, the term “mass literature” is used in reference to the definition provided by Juri Lotman, who defines it first of all as a sociological concept that focuses not on the structural characteristics of different texts, but on how a text itself functions in the system of texts constituting culture. Therefore, according to Lotman, the concept of mass literature is first of all defined by the attitude one or another community has toward a certain group of texts. See J. Lotman, *O soderzhanii i strukture ponyatiya “khudozhestvennaya literatura”*, in *Id.*, *O russkoy literature*, Sankt-Peterburg, Iskuststvo-SPb, 1997, pp. 774-789.

¹³ «[издательская политика] стала на протяжении 1990-х годов все больше ориентироваться на массовые предпочтения и вкусы, поддерживать соответствующие контингенты читателей с их запросами и ожиданиями как свою сегодняшнюю и безотказную экономическую опору», B. Dubin, «Chitatel' v obshchestve zriteley», in *Znamya*, 2004, n. 5, <https://znamlit.ru/publication.php?id=2338> [accessed 31 January 2023]. Unless otherwise indicated, all translations from Russian are by the author of this paper.

¹⁴ See D. Possamai, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova, Esedra editrice, 2018.

¹⁵ A. Etkind, «Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction», in *Slavic Review*, vol. 68, n. 3, 2009, p. 656.

¹⁶ See O. Zabirko, «The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika)», in *The Ideology and Politics Journal*, vol. 1, n. 9, 2018, pp. 66-134; M. Suslov, P. Bodin, eds., *The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*, London, I.B. Tauris, 2020; D. Novokhatskiy, *Spasti proshloe: khronokorreksiya v russkoy literature*, Milano, Criterion, 2023.

history, the definition of this phenomenon still represents a substantial bone of contention in the national cultural debate. The protean nature of fantasy reveals considerable resistance to any strict taxonomic framework. This, in turn, is reflected in the opacity of the term and the subsequent creation of countless subcategories. Beyond inevitable terminological discrepancies, the only distinction that scholars seem to accept generally is the one between fantasy and science fiction, which has a long-established tradition in Russia.¹⁷ As Darko Suvin put it, whereas science fiction aims to establish an «imaginative framework alternative to the author's empirical environment, [...] fantasy is committed to interposing anti-cognitive laws into the empirical environment».¹⁸ On the one hand, science fiction is engaged in the search for a rational explanation of events; it projects itself into the future and discusses the political and moral dilemmas associated with scientific progress. On the other hand, fantasy introduces a magical, uncanny element into a narrative; it is directed toward a remote mythological past whose ethical and moral values it extols. This explains why in the Soviet era, defined by the ideal construction of a fully emancipated communist society, science fiction was formally recognized by official critics. At the same time, fantasy was much less accessible to the public. The genre was labeled as a harmful reflection of the West moral decadence and was eventually associated with children's literature.

3. The influence of *The Lord of the Rings*: from translations to rewritings

The case of the first official Russian translation of J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings: The Fellowship of the ring* (Volume I) is emblematic. Published in 1982 by the Children's Literature Publishing House in Moscow, this translation was an abridged version, which appeared twenty-eight years after the original was first published in the West. The translation by Vladimir Murav'ev and Andrey Kistyakovsky was titled «Custodians» (*Khraniteli* in Russian) and was an immediate bestseller. As reported by Mark Hooker:

The initial print run of 100,000 copies sold out, and in 1983 Children's Literature Publishing House took the unusual step for a planned-economy publishing house of printing two more runs totaling 300,000 copies. [...]

¹⁷ Darko Suvin identifies the 1920s and the decade after 1956 as two golden ages of Soviet science fiction. See D. Suvin, *The metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*, New Haven; London, Yale University Press, 1979, pp. 243-269.

¹⁸ D. Suvin, *The metamorphoses of science fiction*, p. 8.

These extra copies, too, rapidly sold out and before long the book was not even available in libraries, as the copies were stolen from the shelves.¹⁹

Unfortunately, the translation came out at the height of the Cold War, and the publication of the following two volumes was blocked by Soviet censorship on account of its alleged political implications. This encouraged private initiative, as several unofficial translators tried their hand at meeting the demand for the remaining volumes of the trilogy, resulting in a samizdat²⁰ ‘translation boom’.²¹ Eventually, the three books of the saga officially came out in 1988, 1990, and 1992 respectively. In this period, the sociological effect of ‘Tolkienism’ in Russia extended beyond literary borders. Taking an active part in Tolkien’s world became a way for many Russians to search for a viable alternative to the degradation of everyday life. Ol’ga Markova recalls that:

The early 1990s saw “Hobbit Games” being held in many Russian cities. In Moscow, a “City of Masters” was founded. Gaming Masters not only worked out scenarios, but also made corresponding props and costumes. In the mid-1990s, the City of Masters counted about two hundred Tolkienesque clubs and organizations as participants in the “Hobbit Games.” The role-playing movement spread as far as Siberia, where the “Siberian Con”, which consists of a program of sword-fighting tournaments, concerts of original music, an overview of the games and a grand ball, is still held today.²²

Thus, the example of Tolkien’s reception in Russia shows how the so-called fandom can evolve into a complex cultural phenomenon capable of influencing contemporary reality on a massive scale. It is, therefore, no coincidence that fantasy in Russia exploded in the first half of the 1990s after the dissolution of the Soviet Union. In this period, translated literature poured onto the domestic market. Vitaly Kaplan asserts that «very soon, it turned out that Russian authors were uncompetitive. It did not matter whether they

¹⁹ M. Hooker, *Tolkien Through Russian Eyes*, Zurich, Walking Tree Publishers, 2003, pp. 20-21.

²⁰ The term samizdat refers to the clandestine copying and distribution of literary works banned by Soviet censorship. In that respect, see A. Komaromi, *Soviet samizdat: Imagining a New Society*, Ithaca; London, Northern Illinois University Press, 2022.

²¹ As a result, there are nine official translations of *The Lord of the Rings* trilogy today in Russia. See M. Hooker, cit., pp. 15-48.

²² O. Markova, M. Hooker, «When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien», in *Tolkien Studies*, 1, 2004, p. 167.

were talented or untalented, the reader, tormented by a long-standing sensory hunger, grabbed foreign names in the first place».²³ Consequently, many Russian authors resorted to publishing under western-sounding pseudonyms to hold their own.²⁴ However, it was not long before Russian authors gained readers' trust and adherence. As part of a process of assimilation and reinterpretation of foreign models, a dynamic rooted in the Russian culture as far back as Kievan Rus', the fantasy genre began to work its way into the domestic market. Stephen Lovell describes the situation as follows:

As in the early twentieth century, Russia was acquiring a popular literature that clearly owed much to Western models and, in its broad outlines, conformed to patterns of urbanization and consumerism elsewhere. But even more striking were the ways in which this literature differed from Western models. It existed in a society unaccustomed to thinking of mass culture in anything but a pejorative sense, was produced in conditions of acute sociocultural uncertainty, and amply reflected the difficulties of a society struggling to position itself between a Soviet past and an ill-defined future.²⁵

Several fantasy writers relied heavily on popular Western literature, especially Tolkienesque narratives, to boost their sales. Once they achieved fame, they moved on to create their independent fictional worlds. Hereof, the work by Nik Perumov is a case in point. The author is known in Russia as the man who finished what Tolkien had begun to write. His first trilogy is titled «The Ring of Darkness» (*Kol'tso t'my*, 1993-1995) and is set in Tolkien's Middle Earth, three hundred years after the War of the Ring. Planned as a free continuation of *The Lord of the Rings*, the books tell the story of a hobbit who tries to protect Middle Earth from a new danger. After the success of his debut, Perumov started developing autonomous narratives set in a complex multiverse called «The Consistent» (*Uporyadochennoe*), in which Tolkien's

²³ «Очень скоро оказалось, что российские авторы неконкурентоспособны. Не важно, талантливы они были или бездарны, – мучимый застарелым сенсорным голодом читатель в первую очередь хватал иностранные имена», V. Kaplan, «Zaglyanem za stenku. Topografiya sovremennoy russkoy fantastiki», in *Novy Mir*, 2001, n. 9, <https://magazines.gorky.media/novy_mi/2001/9/zaglyanem-zastenku.html> [accessed 2 February 2023].

²⁴ See, for example, the famous Ukrainian science fiction and fantasy writers Dmitry Gromov and Oleg Ladyzhensky, who still write under the common pseudonyms of Henry Lion Oldie.

²⁵ S. Lovell, «Literature and Entertainment in Russia: A Brief History», in *Reading for Entertainment in Contemporary Russia*, p. 28.

Arda is just one of the countless parallel worlds.²⁶ Hence, as stated by Donatella Possamai, it is evident how fantasy achieved enormous popularity in Russia thanks to the local adaptation of imported ideas.²⁷

3. Identity-making within Slavic fantasy

Within the literary universe of fantasy stories, the process mentioned above gave birth in Russia to the sub-genre known as Slavic fantasy. The success of the latter lies in the constant and extensive reference to a shared legendary past, which relies on the reworking of *byliny*,²⁸ ancient Slavic mythology, demonology, and folklore. In that respect, Kirill Korolev frames the concept of the ‘Slavic meta-subject’.²⁹ Through this definition, the scholar shows how Slavic fantasy appeals to an allegedly heroic common past to overcome post-Soviet trauma and recover a long-lost splendor. Thus, Slavic fantasy authors set their narratives in fictional worlds similar to the aforementioned Kievan Rus’. Being a period that potentially eludes scrupulous historiographical elaboration, authors seize the chance to fill the holes of history with imagination. Such an operation is carried out based on the eternal Good-Evil (or Friend-Enemy) opposition, which in this case is exasperated to such an extent that it becomes ‘Slav-Non-Slav’. By exploiting this opposition, in which the non-Slavs tend to be represented by peoples who existed (such as the Varangians, Vikings, or Pechenegs), fantasy authors idealize ancient Russian culture in an attempt to demonstrate its pre-eminence over other cultural traditions. Therein lies the crucial function of the so-called quest, which is generally understood as «a series of adventures experienced by the hero and his or her companions that begins with the simplest confrontations and dangers and escalates

²⁶ Perumov’s work initiated the phenomenon of Tolkien-based fanfiction, which is still particularly prolific in Russia. Among several noteworthy examples is Kirill Es’kov’s book *The Last Ringbearer* (*Posledny Kol’tsenosets*), which rewrites Tolkien’s saga from the perspective of Mordor. See M. Galina, *Ot tolkinistov do popadantsev*, 2016, <<https://gorky.media/context/ot-tolkinistov-do-popadantsev/>> [accessed 2 February 2023].

²⁷ See D. Possamai, «Appropriazioni debite: la fantasy russa», in Piva M., ed, *Paradigmi identitari e letteratura popolare*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021, p. 135. See also D. Possamai, «Syncretism in Russian Literature», in *The Palgrave Handbook of Global Fantasy*, E. Gmel, D. Gurevitch, eds., London; New York, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 307-320.

²⁸ By this term are meant the traditional forms of Russian heroic narrative poetry transmitted orally.

²⁹ See K. Korolev, *Poiski natsional’noy identichnosti v sovetskoy i postsovetskoy massovoy kul’ture*.

through more threatening and perilous encounters».³⁰ By overcoming the obstacles disseminated in a quest, the main hero eventually shows moral and psychological development. In Slavic fantasy, though, the heroes embark on an adventure toward discovering their glorious origins and demonizing a fictitious enemy who has prevented the evolution of a stable and harmonious national community. Hence, crossing geographical borders assumes considerable importance as it marks the beginning of the hero's initiation. Characters depart from their homeland, described as a sacred realm in which they enjoy the favor of the Gods, to reach a mysterious foreign land, conquer it and instill the noble values of the superior Slavic tradition. The retelling of folkloric-mythological motifs emerges here as an act of revenge on history, framing a literary world that represents the improved version of its real counterpart. In this way, Slavic fantasy is aligned with other national narratives whose main trait is to profess a vague idea of 'Russianness' based on the myth of the nation's 'special path'.³¹ The latter is often delineated not by drawing on the most eminent scientific studies in the field but by deliberate historical falsifications and literary mystifications. Diving into distorted images of the past, Slavic fantasy becomes an effective means to reinvent tradition, relying on the inherent capacity of mass literature to understand, shape and satisfy the needs of the modern reader. Given that «the past is more admirable as a realm of faith than of fact»,³² fantasy authors alter and commodify tradition to comfort readers, offering them an idealized and heroic version of their roots, an epic rewriting of history as they would like it to have always been.

Among the most prolific authors of Slavic fantasy are Yuri Nikitin and Mariya Semenova. On the one hand, the first is widely popular in Russia for the cycle «The Three from the Forest» (*Troe iz lesa*, 1993-present), which counts more than twenty volumes. The novels narrate the story of three archaic heroes: Targitay, whose prototype is the homonymous legendary Scythian king; Oleg, whose image is based on the prominent figure of Slavic Prince Oleg; and Mrak, a mighty warrior and werewolf. The three men have been banished from their native tribe, the Neuri, and traveled to foreign lands,

³⁰ W. A. Senior, «Quest fantasies», in J. Edward, F. Mendlesohn, eds., *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 190.

³¹ See B. Dubin, *Rossiya nulevykh: politicheskaya kul'tura, istoricheskaya pamyat', povsednevnyaya zhizn'*, Moskva, ROCCPEN, 2011.

³² D. Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 135.

where they battle against various tribes hostile to Slavs. Their journey takes them across different historical periods and geographical locations: from the half-mythological lands of Hyperborea and Scythia to Kievan Rus', medieval Europe, and the Middle East. As stated by Birgit Menzel:

This type of fantasy typically contains an alchemist's brew of various historical periods that are made to coexist at the same time [...]. All these sources are quoted and recycled at random, as the language equally mixes pseudoarchaic stylisations and post-Soviet vernacular. But beneath these narrative and stylistic devices there is also an ideological bedrock, which, revealed throughout the novel in scattered allusions and motifs, comes to a focus in Eurasianist theories of a neoslavophile, esoteric and racist bent.³³

On the other hand, Mariya Semenova is the author of «Wolfhound» (*Volkodav*, 1995-2014), one of Russia's first fantasy bestsellers. The cycle comprises six volumes, and it has also inspired a film, a tv-series, and two video games.³⁴ The story is set in a parallel world similar to ancient Kievan Rus'. It features the warrior Wolfhound, the last survivor of the Clan of Grey Hounds, who starts his journey to revenge the murder of his fellow men. The author enriches the narrative with several digressions into the life of ancient Slavs, including customs, habits, beliefs, and rituals. By doing so, she appears to rewrite historical knowledge and encourage the emergence of an idealized version of the Slavic people. In addition, to explain the culturally specific elements in her work, Mariya Semenova compiled an encyclopedia with the eloquent title «We are the Slavs!» (*My – slavyane!*, 1997), urging Russian readers to recognize the importance of their origins. Based on the most eminent studies in the field (including those of Aleksander Afanas'ev and Boris Rybakov), the author describes ancient Slavs' customs and traditions, mythology and symbolism, as well as their warfare and settlement techniques (mainly from the 9th to 11th century). The work is framed by a precise stylization of the language, skillfully devised by the writer to evoke the atmosphere of the time. Without claiming to be exhaustive, due to the breadth and complexity of the subject matter, Mariya Semenova offers her readers an immediately

³³ B. Menzel, «Russian Science Fiction and Fantasy», in *Reading for Entertainment in Contemporary Russia*, p. 143.

³⁴ The film had enormous success in Russia after its release in 2006, and it still has one of the most significant budgets in the history of Russian cinema (ten million dollars). However, the tv-series (2007) and the two video games (released in 2006 and 2007, respectively) did not receive wide acclaim.

usable product that stimulates mass consciousness and eventually acquires an identity value.

4. Slavic-inspired video games within transmedia storytelling

In Russia, the re-evaluation of the past so far analyzed also encompasses the sphere of the virtual, which, thanks to transmedia contamination, lends itself to different re-elaborations and mythologizations of individual experience. In a country that «is one of the fastest-growing regions of Internet users in the world»,³⁵ the identity dynamics implemented by Slavic fantasy fit perfectly into the mechanisms of the variegated universe of video games, demonstrating the medium's power of identification thanks to rich and complex plots. Video games can enhance engage-ability and reinforce the player's projection within the virtual world, employing positive heroes. As a result, users do not have a passive role of pure and straightforward reading. Instead, they are faced with difficult choices directed toward an active construction of digital simulacra in which the gamer plays the role of a virtual demiurge. Therefore, the gamification of narratives within transmedia storytelling helps create the illusion of inhabiting the virtual world and conveys the complexity of the decision-making process related to the uncertainty of choosing the right social action. This transmedia experience is called 'immersion', a term gamers and scholars use in equal measure. Immersion is commonly considered critical to the full enjoyment of a game, as it involves the user both intellectually and, in particular, emotionally. In that respect, Celia Hodent defines the concept of emotional presence which:

is experienced when players have the illusion that nothing is between them and the virtual world, when they perceive that they are simply in the game with no mediation [...] and the avatar they control feels like an extension of their body in the virtual world. Emotional presence is the feeling that what is happening in the virtual world happens to the player and that it has real emotional weight. This notion can be somewhat associated with Swink's concept of "extension of identity" whereby once a player's perception extends into the game world, so does his/her identity.³⁶

³⁵ R. Gambarato, E. Lapina-Kratasiūk, «Transmedia storytelling panorama in the Russian media landscape», in *Russian Journal of Communication*, vol. 1, 2016, p. 4.

³⁶ C. Hodent, *The Gamer's Brain: How Neuroscience and UX can Impact Video Game Design*, Boca Raton, CRC Press, 2018, pp. 156-157.

Henry Jenkins, in turn, associates emotional presence with the «extrapolation that draws the reader well beyond the information explicitly presented in the text, the intermingling of personal experience and narrative events, the focus on a narrative “world” rather than on its plot».³⁷ It can be stated that immersion is one of the goals of all game developers, as long as players are invested in it and they find the characters believable and memorable.

In the case of post-Soviet Russia, the ‘replaying’ of history is directly related to the influence video games have exerted upon mass culture over the past three decades. Though the release of the first video games dates back to Soviet times, it was not until the 1990s that mass demand for them appeared. It seems that the latter was primarily related to the development of technology and its greater availability in the Russian market. This, in turn, has led to the proliferation of successful transmedia projects like the Night Watch PC (based on Sergey Lukyanenko’s cult fantasy books) which, according to Greg Dolgoplov, played a «key role as a Russian national videogame».³⁸ Moreover, in compliance with the supposed social need to reframe the past to raise one’s symbolic status, domestic video games began to represent and develop medieval themes that featured well-known elements of Slavic folklore. One of the first examples is the arcade game «The Crow, or How Ivan the Fool Went for the Treasure» (*Vorona, ili Kak Ivan Durak za kladom khodil*, 1992), in which Ivan the Fool, the simple-minded young hero of Russian folklore, has to compete with other famous characters from Russian fairy tales, namely Baba-Yaga³⁹ and Zmey Gorynych.⁴⁰ Another prominent example of a video game based on a Slavic setting is the popular role-playing game called «Konung: Legends of the North»⁴¹ (*Knyaz’: Legendy Lesnoy strany*, 1999). The game achieved enormous success and still exists nowadays with its three sequels. It features characters (Slavs, Vikings, and Byzantines) traveling through the fictional world to defeat evil forces. Players’ engagement is ensured by several references to the medieval past of the Slavic lands and a game plan that allows

³⁷ H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge, 2012, p. 108.

³⁸ G. Dolgoplov, «Night Watch: Transmedia, Game and Nation», in *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*, vol. 8, 2012, p. 62.

³⁹ Baba Yaga is one of the most famous and recognizable characters in Russian folklore, depicted as an old witch living in a hut on chicken legs.

⁴⁰ In Russian folklore, it is an evil character usually portrayed as a dragon or serpent.

⁴¹ The official English translation is provided.

players to explore the map, establish settlements, and take care of harvesting. Along with similar examples, these games show the considerable transmedia potential of Slavic fantasy. How they depict their historical setting may profoundly impact users' attitudes toward a critical event or an important figure in national history. Exploiting the visual component, these virtual narratives stretch the limits of imagination within the secure environment of an artificial world where any interpretation of the past is possible. It can be assumed that one of the main features of these 'Slavic' video games is the ability to show not what really happened but how it happened, thus shifting the focus from the verified facts of history to gratifying mass historical knowledge. Therefore, as stated by Kirill Korolev:

These games are united by the mass-cultural representation of a conventional 'Russian antiquity', recognizable to players even without a direct 'localization' of the setting [...]. In our opinion, the abundance of such visual stereotypes in 'Slavic' computer games proves the success of the symbolic policy pursued by Russian cultural nationalism – markers of 'Russianness' have been firmly internalized by collective knowledge and continue to be reproduced in mass culture.⁴²

5. A case study: the transmedia universe of *The Witcher*

Among the fictional worlds based (entirely or partly) on a Slavic theme, the saga *The Witcher* by the Polish author Andrzej Sapkowski is the only one that enjoyed overwhelming success worldwide. Despite its apparent foreignness to the Russian context, this transmedia universe is an excellent example of the processes discussed so far. In fact, on the one hand, it follows the implicit dictates of Slavic fantasy by addressing «the need for community-building stories»⁴³; on the other hand, through a process of «repetition with variation»,⁴⁴ it reshapes them across different media and national borders. *The Witcher*

⁴² «Эти игры объединяет масс-культурное представление об условной «русской старине», узнаваемой для игроков даже при отсутствии прямой «локализации» места действия [...] Обилие подобных визуальных стереотипов в «славянских» компьютерных играх, на наш взгляд, является свидетельством успеха символической политики русского культурного национализма – маркеры «русскости» надежно усвоены коллективным знанием и продолжают воспроизводиться в массовой культуре», K. Korolev, *Poiski natsional'noy identichnosti v sovetskoy i postsovetskoy massovoy kul'ture*, p. 151.

⁴³ M. Ryan, «Transmedia Storytelling and Transfictionality», in *Poetics Today*, vol. 34, n. 3, 2013, p. 385.

⁴⁴ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2013, p. 8.

counts eight books later adapted into a film, two tv-series, three famous video games, and two comic book series. This chain continues to expand thanks to prolific fanfiction, which includes online glossaries, encyclopedias, and several maps of this fantasy universe.⁴⁵ According to Sławomir Gawroński and Kinga Bajorek, this transmedia development played a crucial role in increasing the popularity of *The Witcher*, as it «ceased to be an exclusively Polish (Slavic) cultural product and entered the mainstream global mass culture».⁴⁶

The story is set in a medieval-like secondary world and revolves around the figure of the witcher Geralt of Rivia, i.e. a mutant monster hunter endowed with supernatural powers. Though the saga reveals a strong presence of an evident Slavic constituent, one of the reasons behind its success is the harmonious blend of different national mythologies, recombined and adapted to appeal to the taste of a generalist Western audience. Andrzej Sapkowski managed to incorporate into one literary work the cultural fascination the West has exerted on the Polish (and also post-Soviet) world and the shared desire to assert one's Slavic origins.⁴⁷ As in the case of fantasy in Russia, this practice developed a literary product that inscribes itself within the phenomenon of the so-called “glocalization”, defined by Zygmunt Bauman as «the intimate connection between the ostensibly world-wide availability of cultural tokens and increasingly diversified, territorial uses made of them».⁴⁸ Although at the beginning of his literary career, Sapkowski himself affirmed that Slavic fantasy, due to its superficiality, could not represent an archetypical model to depend on,⁴⁹ his saga has been acclaimed also for its Slavic component, from

⁴⁵ See. A. Amenta, «La rusalka è un'ondina? Sulla traduzione italiana dei nomi delle creature fantastiche in Andrzej Sapkowski», in *Rassegna italiana di argomenti polacchi*, vol. 11, 2020, p. 48.

⁴⁶ S. Gawroński, K. Bajorek, «A Real Witcher—Slavic or Universal; from a Book, a Game or a TV Series? In the Circle of Multimedia Adaptations of a Fantasy Series of Novels “The Witcher” by A. Sapkowski», in *Arts*, vol. 9, n. 4, 2020, p. 3.

⁴⁷ See F. Bocchi, «L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso The Witcher», in *InterArtes*, vol. 1, 2021, pp. 191-216, <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/57a277c9-689d-40ca-bca8-6c2a0c01996d/10+Bocchi.pdf?MOD=AJPERES>> [accessed 3 February 2023].

⁴⁸ Z. Bauman, «On Glocalization: or Globalization for some, Localization for some Others», in *Thesis Eleven: Critical Theory and Historical Sociology*, vol. 54, n. 1, 1998, p. 42.

⁴⁹ See A. Sapkowski, «Pirug, ili Net zolota v Serykh Gorakh», in *Lavka Fantastiki*, n. 2, 1997 (ed. or. 1993), pp. 38-46.

background to mythology.⁵⁰ Moreover, the several references to Polish legends and history enhance world-building and shape action heroes with a strong identity profile, which is particularly useful for the reader's self-identification. In these terms, the battle between different empires depicted in the saga is also exploited for identity-making. In fact, among the various countries that populate the fictional world, two centralized states emerge as colonizing powers, namely Nilfgaard and Redania. Other local governments, such as Velen, try to resist their imperialist aspirations. This narrative is relatively straightforward for a Polish audience since it «brings to mind the historical complexity of Poland's relationship with colonizing powers», as claimed by Tomasz Majkowski.⁵¹ Thus, like in Russian works of fantasy described above, the Slavic determinant of the saga is used as a symbol of national pride,⁵² though here, it is mainly directed toward the Polish reader.

In his books, Andrzej Sapkowski challenges the typical structure of fantasy novels by subverting the usual pattern of characters and plots. As stated again by Sławomir Gawroński and Kinga Bajorek:

The features of the witcher belong to the canon known from fantasy novels [...], combining the hero's positive traits of character aimed at protecting the world of people from dark monsters. At the same time, the witcher's code of conduct is based on a guild code, which is ambiguous and assumes the avoidance of responsibility in morally ambiguous situations.⁵³

Such behavior is uncharacteristic of fantasy as it denies one of its distinctive traits: the eternal Good-Evil dichotomy. Throughout the story, the author repeatedly tries to rethink this classic opposition to convey the idea that there is no pure good or evil. Characters stand on a fine line between these two sides, whose borders blur as the story unfolds. Hence, Sapkowski's fantasy slightly departs from the typical Tolkienesque formulas as it creates a series of anti-

⁵⁰ A. Walder, «Cultural Appropriation of Poland's Fantasy: The Cold War Saga o Wiedźminie Moving into American Mainstream Culture», in *The Palgrave Handbook of Global Fantasy*, E. Gomel, D. Gurevitch, eds., London and New York, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 289-305.

⁵¹ T. Majkowski, «Geralt of Poland: The Witcher 3 Between Epistemic Disobedience and Imperial Nostalgia», in *Open Library of Humanities*, vol. 4, n. 1, 2018, p. 14.

⁵² See P. Drewniak, «Literary Translation and Digital Culture: The Transmedial Breakthrough of Poland's "The Witcher"», in *Translating the Literatures of Small European Nations*, C. Rajendra et al., eds., Liverpool, Liverpool University Press, 2020, p. 216.

⁵³ S. Gawroński, K. Bajorek, «A Real Witcher—Slavic or Universal», p. 3.

heroes who demystify known themes to add a more realistic touch to the fictional story. This demystifying character is maintained in the video game adaptation and is one of the critical elements that ensure the story's planetary success.

Developed by the Polish company CD Projekt RED, the video game trilogy of *The Witcher* is a perfect example of fantastic transmedia world-building.⁵⁴ It proves that digital media can manage a multilayered literary work and expand its narratives to prevent the closure from occurring too quickly.⁵⁵ Sapkowski doubted the success of the adaptation, so much so that he sold the rights to his novel relatively cheaply, turning down the royalties of a trilogy that has sold over fifty million copies worldwide.⁵⁶ The video games represent a continuation of the events described in the novels. Thus, everyone can play regardless of their knowledge of the literary work, which becomes secondary. Furthermore, several gamers have supplemented their understanding of the saga by reading the novels. Seeing that until the release date of the first video game (i. e. 2007), Sapkowski's stories did not circulate in the West, players from different countries called for the translation of the books into their mother language and, in some cases, they tried their hand at amateur translations to fill this gap.

The video game trilogy uses numerous expedients to foster gamers' engageability. In the first game, for example, the protagonist Geralt suffers from total amnesia, and he gradually re-defines his place in the world with the gamer. In addition, there is a seven-minute-long video clip introduction that helps contextualize the story for those who have not read the novels. Like similar computer role-playing games, *The Witcher* develops the theme of essential choices that players must make as the story progresses. The consequences of these choices are not immediately visible but become evident only later. Players' decisions thus broaden and enrich the gaming experience as they open up an endless series of possibilities and alternative versions of the story. In that respect, the second game (*The Witcher 2: Assassins of Kings*) has as many as sixteen different endings based on the players' choices throughout the game. Unlike the first video game, it is impossible to choose a path of neutrality and avoid an alliance with one of the opposing factions. The most

⁵⁴ See C. Harvey, *Fantastic Transmedia. Narrative, Play and Memory Across Science Fiction and Fantasy Storyworlds*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

⁵⁵ See P. Lévy, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, Cambridge, Perseus Books, 1997.

⁵⁶ The two parties reached a new agreement in December 2019.

successful game of the trilogy, though, is *The Witcher 3: Wild Hunt*. It is the only one with an open-world setting, which allows users to explore the game's multi-region environment even outside the main quest. Through Geralt's avatar, gamers assume a «god perspective»⁵⁷ and act as virtual demiurges exercising direct control over the formation of the digital world. Therefore, it can be stated that the trilogy does not have a single development strategy, and it gradually begins to live its own life as an independent entity within the transmedia space. Besides, the Slavic character is quite evident in video games. Though this reference slightly blurs in the third game, which is more 'globalized' than the others, the Slavic gaming community perceived it as a celebration of Slavic culture in an era characterized by a strong presence of Western-related cultural products.⁵⁸ Scholars have also suggested that *The Witcher* may function as a means of establishing epistemological control over the mass perception of ancient cultures. At the same time, the game's widespread popularity has supposedly essentialized Slavic identity and justified isolationism and nationalism as decolonizing strategies.⁵⁹

Finally, the Netflix-produced serial earned *The Witcher* even wider acclaim. It adopts a hybrid solution with allusions to novels and video games, leading to the satisfaction of both fandoms. Furthermore, some aspects of Slavic culture have been readapted to appeal to the international audience. This mainly concerns the rendition of characters' names and mythological creatures, which have been naturalized through the extensive use of hypernyms. Moreover, since Netflix is actively committed to diversity and representation, the series includes more female and ethnic minority characters. As a result, a part of the fandom fiercely criticized this choice as it allegedly undermines the Slavic integrity of the original work. All arguments aside, as stated by Paulina Drewniak, the debate confirmed that when it comes to national heritage, history is «secondary to the imagined layer where identity is built».⁶⁰

⁵⁷ M. Ryan et al., *Narrating Space/Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, The Ohio State University Press, 2016, p. 110.

⁵⁸ See A. Michalska, *Otherness and Intertextuality in The Witcher. The Duality of Experiencing Andrzej Sapkowski's Universe*, Master's Thesis, Utrecht University, 2020.

⁵⁹ See T. Majkowski, «Geralt of Poland: The Witcher 3 Between Epistemic Disobedience and Imperial Nostalgia».

⁶⁰ P. Drewniak, «Literary Translation and Digital Culture: The Transmedial Breakthrough of Poland's "The Witcher"», p. 222.

In conclusion, the success of Slavic fantasy lies in its mystifying escapism towards a common heroic past. The ideologization of this past appears to be the axiomatic presumption of the genre's validity. In the case of post-Soviet Russia, the epic microcosms of Slavic fantasy are potent instruments to process post-Soviet trauma and redress the desired socio-cultural balance, albeit in a fictional way. Although literature remains the privileged means for identity negotiation, transmedia culture increasingly explores new strategies to develop this process across different channels and national borders. The example of *The Witcher's* transmedia expansion illustrates how Slavic-inspired fantasy can be shaped to attract a globalized audience, even when cultural heritage and local identity are concerned. For all the reasons outlined above, the prerogative of Slavic fantasy, in all its possible forms, is to shore up the symbolic and ideological boundaries of a fractured social order. Between literature and digital culture, it finds practical ways to forge a new link with historical memory.

Bibliography

- AMENTA, Alessandro, *La rusalka è un'ondina? Sulla traduzione italiana dei nomi delle creature fantastiche in Andrzej Sapkowski*, in «Rassegna italiana di argomenti polacchi», vol. 11, 2020, pp. 46-65.
- BAUMAN, Zygmunt, *On Glocalization: or Globalization for some, Localization for some Others*, in «Thesis Eleven: Critical Theory and Historical Sociology», vol. 54, n. 1, 1998, pp. 37-49.
- Id.*, *Retrotopia*, Cambridge, Polity Press, 2017.
- BOCCHI, Federico, *L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso The Witcher*, in «InterArtes», vol. 1, 2021, pp. 191-216, <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/57a277c9-689d-40ca-bca8-6c2a0c01996d/10+Bocchi.pdf?MOD=AJPERES>> [accessed 3 February 2023].
- BOYM, Svetlana, *The future of nostalgia*, New York, Basic books, 2001.
- DREWNIAK, Paulina, «Literary Translation and Digital Culture: The Transmedial Breakthrough of Poland's "The Witcher"», in *Translating the Literatures of Small European Nations*, Rajendra C. et al., eds., Liverpool, Liverpool University Press, 2020, pp. 205-226.
- DUBIN, Boris, «Chitatel' v obshchestve zriteley», in *Znamya*, 2004, n. 5, <https://znamlit.ru/publication.php?id=2338> [accessed 31 January 2023].
- Id.*, B., *Rossiya nulevykh: politicheskaya kul'tura, istoricheskaya pamyat', povesdnevnaya zhizn'*, Moskva, ROCCPEN, 2011.
- ETKIND, Alexander, *Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction*, «Slavic Review», vol. 68, n. 3, 2009, pp. 631-658.

- GALINA, Mariya, *Ot tolkinistov do popadantsev*, 2016, <<https://gorky.media/context/ot-tolkinistov-do-popadantsev/>> [accessed 2 February 2023].
- GAWROŃSKI, Sławomir, BAJOREK, Kinga, *A Real Witcher—Slavic or Universal; from a Book, a Game or a TV Series? In the Circle of Multimedia Adaptations of a Fantasy Series of Novels “The Witcher” by A. Sapkowski*, in «Arts», vol. 9, n. 4, 2020, pp. 1-9.
- HANCOX, Donna, *The Revolution in Transmedia Storytelling Through Place: Pervasive, Ambient and Situated*, New York, Routledge, 2021.
- HASSLER-FOREST, Dan, *Science Fiction, Fantasy, and Politics. Transmedia World-Building Beyond Capitalism*, New York, Rowman & Littlefield, 2016.
- HODENT, Celia, *The Gamer’s Brain: How Neuroscience and UX can Impact Video Game Design*, Boca Raton, CRC Press, 2018.
- HOOKER, Mark, *Tolkien Through Russian Eyes*, Zurich, Walking Tree Publishers, 2003.
- HUTCHEON, Linda., *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2013.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- Id.* *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge, 2012.
- KAPLAN, Vitaly, «Zaglyanem za stenku. Topografiya sovremennoy russkoy fantastiki», in *Novy Mir*, n. 9, 2001, <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/9/zaglyanem-zastenku.html> [accessed 2 February 2023].
- KOMAROMI, Ann, *Soviet samizdat: Imagining a New Society*, Ithaca; London, Northern Illinois University Press, 2022.
- KOROLEV, Kirill, *Poiski natsional’noy identichnosti v sovetskoy i postsovetsoj massovoy kul’ture*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istoriya, 2020.
- LÉVY, Pierre, *Collective Intelligence: Mankind’s Emerging World in Cyberspace*, Cambridge, Perseus Books, 1997.
- LOTMAN, Juri, *O sodержanii i strukture ponyatiya “khudozhestvennaya literatura”*, in *Id.*, *O russkoy literature*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb, 1997.
- LOVELL, Stephen, *The Russian Reading Revolution. Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras*, London, Palgrave Macmillan, 2000.
- Id.*, «Literature and Entertainment in Russia: A Brief History», in *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, Lovell S., Menzel B., eds., Munich, Otto Sagner, pp. 11-28.
- Id.*, MENZEL, Birgit, eds., *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, München, Otto Sagner, 2005.
- LOWENTHAL, David, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- MAJKOWSKI, Tomasz, «Geralt of Poland: The Witcher 3 Between Epistemic Disobedience and Imperial Nostalgia», in *Open Library of Humanities*, vol. 4, n. 1, 2018, pp. 1-35.
- MARKOVA, Olga, HOOKER, Mark, *When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien*, «Tolkien Studies», vol. 1, 2004, pp. 163-170.
- MARTINI, Mauro, *L'utopia spodestata. Le trasformazioni culturali della Russia dopo il crollo dell'Urss*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2005.
- MENZEL, Birgit, «Writing, Reading and Selling Literature in Russia 1986-2004», in *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, Lovell S., Menzel B., eds., München, Otto Sagner, 2005, pp. 39-56.
- Id.*, «Russian Science Fiction and Fantasy», in *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, Lovell S., Menzel B., eds., München, Otto Sagner, 2005, pp. 117-150.
- MICHALSKA, Anna, *Otherness and Intertextuality in The Witcher. The Duality of Experiencing Andrzej Sapkowski's Universe*, Master's Thesis, Utrecht University, 2020.
- NOVOKHATSKIY, Dmitry, *Spasti proshloe: khronokorreksiya v russkoy literature*, Milano, Criterion, 2023.
- POSSAMAI, Donatella, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova, Esedra editrice, 2018.
- Id.*, «Appropriazioni debite: la fantasy russa», in *Paradigmi identitari e letteratura popolare*, Piva M., ed, Città di Castello, I libri di Emil, 2021, pp. 127-143.
- Id.*, «Syncretism in Russian Fantasy», in *The Palgrave Handbook of Global Fantasy*, Gomel E., Gurevitch D., eds., London and New York, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 307-320.
- RYAN, Marie-Laure, «Transmedia Storytelling and Transfictionality», in *Poetics Today*, vol. 34, n. 3, 2013, pp. 361-388.
- Id.*, «Transmedia Storytelling: Industry Buzzword or New Narrative Experience?», in *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 7, n. 2, 2015, pp. 1-19.
- Id. et al.*, *Narrating Space/Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, The Ohio State University Press, 2016.
- SAPKOWSKI, Andrzej, «Pirugi, ili Net zolota v Serykh Gorakh», in *Lavka Fantastiki*, n. 2, 1997 (ed. or. 1993), pp. 38-46.
- SCOLARI, Carlos, «Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production», in *International Journal of Communication*, vol. 3, 2009, pp. 586-606.
- SENIOR, William, «Quest fantasies», in *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Edward J., Mendlesohn F., eds., Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 190-199.

- SUSLOV, Mikhail, BODIN, Per-Arne, eds., *The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*, London, I.B. Tauris, 2020.
- SUVIN, Darko, *The metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*, New Haven; London, Yale University Press, 1979.
- WALDER, Aylin, «Cultural Appropriation of Poland's Fantasy: The Cold War Saga o Wiedźminie Moving into American Mainstream Culture», in *The Palgrave Handbook of Global Fantasy*, Gomel E., Gurevitch D., eds., London; New York, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 289-305.
- ZABIRKO, Oleksandr, «The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika)», in *The Ideology and Politics Journal*, vol. 1, n. 9, 2018, pp. 66-134.

Autori

ELISA BARBISAN (Università degli Studi di Padova) - è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, con un progetto sulla lingua della critica metrica e stilistica italiana nel Novecento. Ha svolto il dottorato nello stesso Ateneo, in cotutela con Sorbonne Université, discutendo una tesi dal titolo *Spazio Grafico e stile, un'indagine attraverso la poesia italiana del secondo Novecento*. Aree di ricerca: stilistica e metrica, poesia moderna e contemporanea, linguistica italiana.

BENEDETTA BARTOLINI ha conseguito un dottorato in lingua e letteratura francese presso l'Università Jean Monnet di Saint-Étienne in cotutela con l'Università Orientale di Napoli, con una tesi sulla concorrenza poetica e politica tra Quinault, Lully e Racine. Ha pubblicato un articolo sulla creazione di Esther di Racine attraverso le memorie di Mme de Caylus nel volume collettivo *Écrire pour la cour ou la lecture mise en scène*, presso Brépols. È membro associato del laboratorio IHRIM. È membro del CIR17 e del comitato della SEMFS.

ANGELA CONZO (Università del Salento) - è assegnista di ricerca presso l'Università del Salento, nell'ambito del progetto PRIN 2022 "Ecocritical" perspectives in German-Language Literature: Paths of innovation and international networking. È dottoranda in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l'Università di Napoli L'Orientale. Nel 2022 ha lavorato come assistente ricercatrice tramite una Borsa Erasmus Traineeship presso la Paris-Lodron Universität Salzburg. Ha vinto nel 2021 un Forschungsstipendium DAAD presso l'Eberhard-Karls-Universität Tübingen.

EMANUELE DELFIORE (Sapienza Università di Roma) - sta svolgendo il dottorato di ricerca in Italianistica presso "La Sapienza" con un progetto di edizione critica e commentata del Poema paradisiaco di Gabriele d'Annunzio. Fa parte delle redazioni dell'Enciclopedia dannunziana e della rivista "il 996". I suoi interessi vertono su autori dell'Ottocento (d'Annunzio, Nievo, Belli) e del Novecento (Pasolini, Morante, Morselli) a cui sono stati dedicati articoli in rivista ed interventi in occasione di convegni.

LUCA FLORIO (Università degli Studi di Napoli Federico II) - Laureato in Filologia Moderna nel 2022 presso l'Università Federico II di Napoli con una tesi su Yorgos Lanthimos, ha presentato paper di critica cinematografica in contesti accademici nazionali e internazionali (Johns Hopkins University di

Baltimora). Ha seguito corsi organizzati da Fata Morgana Web e Cineteca di Bologna. Ha conseguito un Master di I livello in Critica Giornalistica (Accademia Silvio d'Amico) e un Master di II livello in Drammaturgia e Cinematografia (Università degli Studi di Napoli Federico II).

NOEMI NAGY (Università di Pavia) - ha conseguito un dottorato di ricerca in Filologia moderna presso l'Università di Pavia con un progetto dedicato ai *Trapianti* di Luigi Meneghello. Ha recentemente curato il *Quaderno di traduzioni* di Alfredo Giuliani (Interlinea, 2024) e si occupa principalmente di traduzione letteraria e filologia d'autore. Attualmente è borsista di ricerca presso la Divisione della cultura e degli studi universitari del Canton Ticino, in Svizzera.

SARA PALLANTE (Università degli Studi di Napoli "Federico II") - ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici all'Università degli Studi di Salerno nel 2025 con una tesi sulla carriera radiofonica di T. S. Eliot. Attualmente è docente a contratto di Letteratura Inglese all'Università di Napoli "Federico II" e tutor disciplinare all'Universitas Mercatorum. I suoi interessi di ricerca riguardano i Radio Studies, il tema del self-fashioning e il rapporto tra la letteratura e le arti visive nel contesto modernista.

GIORGIO SCALZINI (Università degli Studi di Padova) - ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova, con una tesi dal titolo *Metamorfosi e ibridismo della fantasy slava in lingua russa* (2025). I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura russa contemporanea e sullo studio diacronico della narrativa fantastica russofona, con particolare attenzione a generi quali la fantasy, la fantascienza e la distopia.

MARIA FIORELLA SUOZZO (Università degli Studi di Napoli "Federico II") - è dottoressa di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici, titolo conseguito presso l'Università degli studi di Salerno nel 2025 con una tesi sulle testimonianze odeporeiche degli inglesi a Paestum tra '700 e '800. Attualmente è docente a contratto di Letteratura Inglese all'università "Federico II" di Napoli. Oltre al Grand Tour e alle rappresentazioni del sud Italia, la sua ricerca si occupa di adattamenti seriali contemporanei tratti dalle letterature anglofone.

GIORGIA TESTA è professeure agrégée di lettere moderne e dottoressa di ricerca in letteratura francese. Si occupa principalmente di teoria della ricezione e di poesia del 19° secolo.

VIVIANA TRISCARI è dottoressa di ricerca in Scienze dell'Interpretazione, attualmente è titolare di un assegno di ricerca dedicato al rapporto tra cinema muto, letteratura e arti visive presso l'Università degli studi di Catania. I suoi interessi sono da sempre rivolti alle diverse modalità d'intreccio tra parola scritta e immagine e ai fenomeni di inter e transmedialità indagati attraverso un approccio metodologico che provi a tenere insieme teoria letteraria, visual culture e teoria delle arti. Ha pubblicato su riviste come «Between», «Elephant&Castle», «TRANS. Revue de littérature générale et comparée». È da poco uscita la sua prima monografia dal titolo *Artista. Per una morfologia dell'autorappresentazione* (Duetredue, 2024). Fa parte del comitato di redazione di «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità».

GIOVANNI ZA (Università Degli Studi di Napoli L'Orientale) - è dottore di ricerca in Lingue e Letterature Nordiche. Ha pubblicato contributi accademici sul tema dell'autofiction in Ingmar Bergman e Karl Ove Knausgård; si è occupato di letteratura svedese del Novecento (tra gli altri, su Harry Martinson e P.A. Fogelström), di *spatial literary studies* e ecocritica, con contributi su Lena Andersson, Mikael Niemi e Jonas Karlsson. È membro di ASTRI, Associazione Italiana di Studi Strindberghiani e di APEN, Association Pour les Études Nordiques.

Curatori

MADDALENA CARFORA (PhD) è assegnista di ricerca presso L'Orientale. I suoi interessi riguardano l'interazione tra sperimentazione narrativa e intermedialità, la letteratura multimodale e la cultura digitale, nonché il postumanesimo, l'ecocritica e il metamodernismo. Ha al suo attivo diversi articoli e saggi in questi campi di ricerca. Tra il 2022-24 è stata più volte ospite presso il Centro di Studi Intermediali e Multimodali della Linnaeus University, partecipando come relatrice a seminari, lezioni e attività di terza missione. Ad ottobre 2025 è uscita la sua monografia *Ai margini dell'oggetto-libro. Sperimentazioni intermediali in lingua inglese*, Mimesis edizioni.

DOMENICO CHIRICO è dottore di ricerca presso L'Università di Napoli L'Orientale e l'Université Grenoble-Alpes. I suoi interessi di ricerca si concentrano per lo più sul contesto socio-culturale del secondo Novecento e dei primi anni Duemila con particolare attenzione per la dimensione figurale e spaziale nel romanzo, nel cinema e nel fumetto. Un'altra linea di ricerca che ha sviluppato è legata alla scrittura teatrale lungo il Novecento con particolare attenzione alle categorie del *camp* e del *queer*. Ha scritto numerosi paper accademici e tenuto alcuni convegni su questi temi. Attualmente è docente nella scuola secondaria di secondo grado.

FEDERICA CONZO è dottoressa di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l'Università di Napoli L'Orientale, con la tesi *La reinterpretación crítica y creativa del Romanticismo en la España de los años veinte y treinta. La mirada de las mujeres*, di prossima pubblicazione. È attualmente docente di Lingua spagnola presso l'Università di Napoli L'Orientale e di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi della Basilicata. Ha svolto attività didattica e di ricerca anche all'estero e ha partecipato come relatrice a convegni internazionali. Ha pubblicato diversi contributi scientifici ed è autrice della traduzione di *Cartas que nunca envié* di Yauci Manuel Fernández.

LELLIDA MARINELLI è assegnista di ricerca presso il dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli L'Orientale. La sua tesi di dottorato *Being a Contemporary Woman Writer. Saggi sulla scrittura Deborah Levy, Jeanette Winterson e Zadie Smith* ha ricevuto l'AIA PhD Prize 2025. Il suo attuale progetto di ricerca riguarda la pratica critica del saggio come forma letteraria e il saggismo anglofono contemporaneo.

Ha pubblicato diversi articoli in riviste e contributi in volume sulle scritture saggistiche di autrici quali Deborah Levy, Zadie Smith, Jeanette Winterson e Jenny Diski. Ha una formazione in traduzione editoriale e oltre alle scritture saggistiche, i suoi interessi di ricerca riguardano le scritture post e decoloniali, la metaletterarietà, le letterature sperimentali e autoriflessive.



Prodotto presso il Centro Pleiadi - Sezione Tematica Il Torcoliere
Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
nel mese di settembre 2026



UNIVERSITÀ DI NAPOLI **L'ORIENTALE**

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

La letteratura ha da sempre intessuto un dialogo con le arti e le sorelle. Le arti visive, dalla pittura fino ai media contemporanei come film e serie tv, si intrecciano con le narrazioni romanzesche o si innestano nei testi poetici. I miti della classicità vengono tradotti in altre lingue e forme mediali. I videogiochi riconfigurano generi e forme letterarie tradizionali attraverso la potenza della narrazione interattiva. Musica e poesia, danza e teatro, o ancora finzione, autobiografia, autofiction sfumano i confini tra i generi letterari. Queste sono alcune delle (Inter)Azioni affrontate in questo volume dal taglio interdisciplinare, i cui contributi sollecitano nuovi orizzonti interpretativi di questioni e temi sempre attuali.