

 **MIMESIS / ETEROTOPIE**

N. 886

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*) Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Ferrara*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)



LA MEMORIA DEGLI OGGETTI

A cura di
Matteo Giancotti, Luigi Marfè, Patrizia Violi

 **MIMESIS**

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova.

In copertina: W.H.F. Talbot, “Articles of China”, in Id., *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, plate III.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: Eterotopie, n. 886

Isbn: 9788857598536

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PREMESSA 7

UNO SGUARDO D'INSIEME

OGGETTI NONOSTANTE TUTTO.
GLI OGGETTI TESTIMONIALI TRA MEMORIA E TRAUMA
Patrizia Violi 11

GLI OGGETTI IN LETTERATURA.
NOTE PER UN'APPROSSIMAZIONE AL TEMA
Emanuele Zinato 21

L'AQUILONE DI MR. DICK
Cathy Caruth 41

TAGLI E GIUNTURE. ATTRAVERSO LA GUERRA

DI CORPI GUASTI E D'ARMI SPEZZATE: DIORAMI DEL TRAUMA
NELLA LETTERATURA CAVALLERESCA D'OÏL
Alvaro Barbieri, Elena Muzzolon 73

TORNARE, RICUCIRE, RECUPERARE.
L'ANNO DELLA VITTORIA DI MARIO RIGONI STERN
Fabio Magro 135

LA CULTURA MATERIALE DEL LAGER, SECONDO PRIMO LEVI
Uri S. Cohen 149

1945 (IL RITORNO) E LA RIMOZIONE DELLA "QUESTIONE EBRAICA"
IN UNGHERIA
Cinzia Franchi 177

DISPOSITIVI, CORPI, ARCHIVI

MEMORIE DELLA LANTERNA MAGICA. *FANNY E ALEXANDER*
E L'INFANZIA RIEVOCATA DI INGMAR BERGMAN
Denis Brotto 195

L'ARCHIVIO ROVESCIATO SUL SUOLO TEDESCO.
MEMORIA DEL CORPO E MEMORIA DEL TESTO IN CAMILLE DE
TOLEDO
Marika Piva 209

I TACCUINI DI VITALIANO TREVISAN
Matteo Giancotti 225

CALCHI

VOLTI DEL COLONIALISMO. I CALCHI FACCIALI DELL'ANTROPOLOGIA
FISICA DI INIZIO NOVECENTO COME CORPI E COME OGGETTI
DELLA MEMORIA
Francesco Mazzucchelli 245

L'*INCONNUE DE LA SEINE*. UNA MASCHERA MORTUARIA
E L'IMMAGINE DEL TRAUMA
Luigi Marfè 271

BIBLIOGRAFIA GENERALE 289

PREMESSA

Questo volume pone al centro dell'attenzione critica gli oggetti, analizzati non solo in quanto temi ma anche come presenza fisica e attuale nell'esperienza umana; una presenza dalle implicazioni molto rilevanti per l'economia cognitiva e psichica di singoli e comunità.

Nell'ambito della critica letteraria e cinematografica, gli oggetti sono stati studiati per lo più – in prospettiva psicoanalitica o decostruzionista – come indicatori del negativo (rimosso, represso), come emblemi dell'indicibilità del trauma o, specie dalla critica tematica, come sintomi delle contraddizioni disseminate dal progresso. Ma è interessante tornare a riflettere sugli oggetti intesi come funzioni transitive, come snodi e raccordi, punti cardine di una vicenda in cui una parte del vissuto converge, e su cui il presente si innesta con le forme della narrazione, della riflessione, dell'evocazione lirica: discorsi che vertono sugli oggetti come su punti di raccordo tra fasi diverse della vita e fra livelli diversi della psiche. In una prospettiva latamente semiologica, gli oggetti verranno dunque qui studiati come condensazioni di significati e nucleo generativo di discorsi.

Sul piano della riflessione più strettamente semiotica, gli oggetti verranno indagati in una prospettiva legata alla memoria e al trauma, guardando alle forme di negoziazione del senso della storia e del confronto interculturale e intergenerazionale. In particolar modo, attraverso l'analisi di alcuni casi concreti, verranno considerate le relazioni che gli oggetti materiali intrattengono con le forme di elaborazione e rimozione di esperienze traumatiche individuali o collettive. Quelle che possono essere considerate a prima vista come cose di uso quotidiano, oggetti banali della vita di tutti i giorni, nei processi di elaborazione della violenza e del dolore riescono a tramutarsi in testi terapeutici o nocivi, a volte legati all'elaborazione oltre alla rimozione di quanto subito o perpetrato.

L'intento è perciò quello di riflettere sulla cultura materiale in quanto mediatrice di memoria, oltre che attivatrice di emozioni connesse al passato.

Le lettrici e i lettori che andranno a curiosare tra le pagine del volume ci troveranno oggetti di tanti tipi: coperte, bottoni, armi, pentole, monete, bambole, fotografie, dispositivi tecnici, quaderni, calchi, pezzi da museo, attrezzi rudimentali, tutti interpretati (o re-interpretati) nella realtà o nella fiction da persone o personaggi la cui vita pratica, il cui pensiero, la cui immaginazione dipendono da questi oggetti e si orientano intorno a essi. Spesso sono oggetti che assumono valore per il fatto di essere sentiti e interpretati come strumenti di resistenza contro l'inerzia e contro il peso del reale, in funzione di una nuova configurazione dell'esistenza, determinata da pur minimi (e a volte grandiosi, secondo le circostanze) progetti, da nuove e diverse prospettive. Oppure sono oggetti "difficili", dal passato ingombrante, che mettono in crisi la configurazione dei valori di una civiltà che si pretende evoluta e libera da pregiudizi.

Si tratta poi di *oggetti* o di *cose*? I primi due saggi di questo volume, cioè i saggi di inquadramento teorico della questione, scritti da Patrizia Violi e Emanuele Zinato, potrebbero sorprendentemente mettere in conflitto la semantizzazione dei due termini. Resta assolutamente ben definito, in ogni caso, un fatto: nell'ambito dell'esperienza umana, e delle sue rappresentazioni, alcuni *oggetti* (o *cose* che dir si vogliano) rimangono quasi nascosti in un cono di indeterminatezza, mentre altri, investiti da un fascio di relazioni autentiche e problematiche col soggetto, tendono a fare spicco e a diventare il centro transitivo, almeno potenzialmente, di un discorso le cui semantiche sono tutto fuorché scontate e banali.

Il progetto del volume, che punta a costruire nuove forme di collaborazione tra semiotica e critica intorno ai temi del trauma e della memoria, nasce da un lavoro comune, condotto dal centro TraMe (Centro di Studi Semiotici sulla Memoria) dell'Università di Bologna, diretto da Francesco Mazzucchelli e Patrizia Violi, insieme a una équipe di studiose e studiosi del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, con contributi rilevanti di una studiosa e di uno studioso di fama internazionale, come Cathy Caruth (Cornell University) e Uri S. Cohen (Tel Aviv University).

UNO SGUARDO D'INSIEME





PATRIZIA VIOLI

OGGETTI NONOSTANTE TUTTO

Gli oggetti testimoniali tra memoria e trauma

1. *Il potere segreto degli oggetti*

Gli oggetti, nella loro concreta materialità, sembrano dotati di uno strano e misterioso potere su di noi, un potere che nasce dalla loro contiguità con la nostra persona: ci stanno vicini, silenziosi ma presenti, ci accompagnano nel corso del tempo, diventano parte della nostra vita quotidiana senza che quasi arriviamo a rendercene conto. A certi oggetti, seppure insignificanti, ci affezioniamo: quella penna, simile a tante altre eppure diversa, vogliamo scrivere solo con quella. Quel maglione, ormai sformato ma che non vogliamo dare via, e che continuiamo a rattoppare; quel soprammobile, inutile e anche brutto, ma che ci ricorda un momento particolare del passato.

Con gli oggetti instauriamo a volte una relazione che può anche divenire inquietante, come nel caso di certe forme di collezionismo maniacale, in cui non è tanto in gioco il valore economico, o estetico, di ciò che si colleziona, ma un ossessivo bisogno di totalità e impossibile completezza, come nei collezionisti di bustine di fiammiferi o di tappi. Gli oggetti sono parte della nostra identità e al tempo stesso segni di una relazione non solo con gli oggetti stessi, ma anche con chi è in qualche modo a loro connesso, perché ce li ricorda, o ce li ha donati, o era con noi quando li abbiamo acquistati; agli oggetti possiamo affezionarci profondamente, investendoli di un valore simbolico ed emotivo particolare.

Molte sono le dimensioni da cui possiamo interrogarli: affettive innanzitutto, ma anche identitarie, relazionali e forse soprattutto memoriali. Gli oggetti sono punti di ancoraggio della memoria; quando appartenuti a chi non c'è più acquisiscono per chi resta una carica emozionale fortissima difficile da descrivere, fino a divenire talvolta delle forme di reliquie, che non solo "ricordano" ma quasi stanno al posto di chi non c'è più, in una sorta di relazione metonimica di contiguità.



Non a caso l'artista colombiana Erika Diettes ha chiamato *Reliquarios* la sua bellissima installazione dedicata ai morti della oltre quarantennale guerra civile che ha insanguinato il suo paese. L'opera è composta da oltre cento parallelepipedi di una speciale resina trasparente contenente ognuno un oggetto appartenuto ad una vittima, scelto e donato dalla famiglia e dagli amici in ricordo del loro caro.

È precisamente di questa relazione memoriale che mi occuperò, focalizzando l'attenzione soprattutto sugli oggetti conservati nei siti di memoria, generalmente appartenuti alle vittime che in quei luoghi sono state imprigionate. Oggetti a loro sottratti, oppure da quelle stesse vittime nascosti e faticosamente conservati, talvolta da esse costruiti.

1.1 “Cose che non son cose”¹

Perché parlare di oggetti e non di cose? Qual è la differenza fra i due termini, e come può essere interpretata? Diciamo subito che i due lessemi, pur riferendosi evidentemente alla stessa area semantica ed essendo anche largamente sovrapposti nell'uso linguistico corrente, non hanno esattamente lo stesso significato, né la stessa etimologia. “Cosa” viene dal latino *causa*, “oggetto” dal participio *objectum*, gettato contro, posto innanzi.

Nel dizionario² troviamo le seguenti definizioni:

Cosa: 1. Parte, aspetto della realtà, materiale o ideale, concreta o astratta. 2. La realtà oggettiva in quanto tale. 3. Parte separata della materia circostante. 4. Oggetto che non si sa o non si vuole descrivere o nominare. 5. Opera o parte di opera. 6. Situazione. 7. Fatto, avvenimento, azione. 9. Causa, motivo, scopo. 10. Parola, discorso, dichiarazione. 11. Problema, lavoro, affare.

Oggetto: 1. Tutto ciò che il soggetto conoscente intende come diverso da sé. 2. Ogni cosa che può essere percepita dai sensi. 3. Cosa ottenuta mediante lavorazione di un materiale grezzo. 4. Termine cui

1 La citazione è una frase di Giacomo Leopardi, tratta da una pagina fortemente nichilista sul male dello Zibaldone bolognese, la 4174 del 22 aprile 1826, che non ha alcun riferimento con la questione degli oggetti. La utilizzo qui in tutt'altro contesto e con un senso completamente diverso.

2 *Il Nuovo Zingarelli*, Zanichelli, Bologna, 1986.

tendono i sentimenti o che costituisce lo scopo di un'attività, un comportamento e simili.

Anche senza entrare in un'analisi più dettagliata si può notare come i due termini coprano aree parzialmente diverse: *cosa* appare, almeno in italiano e in generale nelle lingue romanze, più generico e comprensivo: può essere una situazione, un fatto, un avvenimento, una causa, un motivo, una parola, allargando quindi il suo spettro semantico a quasi ogni istanza indefinita, concreta o astratta. Oggetto è più specifico e mantiene più forte un vincolo con una entità materiale precisamente delimitata. Ma soprattutto, e cosa più importante, il termine "oggetto" si definisce in relazione al suo termine complementare "soggetto", sia nell'accezione grammaticale e linguistica che in quella più generalmente filosofica. Non sembra quindi immotivato pensare ad un passaggio dalle cose agli oggetti, dove l'oggetto non solo definisce un'entità più determinata, ma implica un rapporto più preciso con il soggetto. In ciò che segue io considererò gli oggetti come *cose investite da un valore affettivo per i soggetti*.

Naturalmente si può benissimo dare una lettura diversa e anche opposta: in questo volume ad esempio Emanuele Zinato propone un percorso inverso e, seguendo Remo Bodei (2009), legge le cose come ciò verso cui si ha un investimento affettivo. Le due interpretazioni sono entrambe possibili e presenti nella letteratura sulle cose/oggetti; preferisco tuttavia parlare di "oggetti" perché mi pare che questi abbiano un vincolo con i soggetti più definito di quanto non sia per le cose. Gli oggetti sono il risultato di un'azione che qualcuno ha operato su di loro, trasformandone la sostanza originaria. In questo appaiono dotati di una intenzionalità che le cose non necessariamente hanno: un sasso è una cosa, ma nel momento in cui viene lavorato per farne la punta di una freccia diviene un oggetto. L'intenzionalità che caratterizza gli oggetti deriva da un investimento soggettivo, da un certo lavoro che qualcuno ha operato sulla materia, investimento pragmatico ma anche affettivo. In questo senso si può parlare degli oggetti come "cose affettivamente investite" dai soggetti che entrano in relazione con loro. Proprio per questo gli oggetti giocano un ruolo importante nel definire l'identità delle persone: elementi identitari che caratterizzano l'individualità di ciascuno di noi fino a costituirne una dimensione intra-soggettiva qualificante di una e specifica identità individuale.

È proprio questo aspetto fortemente individualizzato e identitario degli oggetti – non a caso definiti “oggetti personali” – ad essere alla base dei rituali di spoliazione all’ingresso delle carceri e dei luoghi di detenzione. In tutti i campi di concentramento, dai campi nazisti a quelli delle dittature dell’America Latina, i prigionieri vengono subito privati dei loro vestiti, scarpe ed ogni altra cosa che a loro appartenga, come rituale di degradazione che assume la forma di annullamento identitario³. Gli oggetti personali sono gli elementi materiali legati all’individualità e sempre differenti, anche solo di poco, da persona a persona, oggetti scelti e spesso oggetti a cui si è legati e a cui ci si è affezionati

2. Oggetti-serie e oggetti-assoluti

Se pensiamo agli oggetti dei siti di memoria, siano essi memoriali o luoghi del trauma (Violi 2014), la prima immagine che viene alla mente è quella degli “oggetti-serie”: le montagne di scarpe che ormai caratterizzano quasi tutti i musei dell’olocausto, i mucchi di occhiali, gli accumuli di vestiti usati. Un inevitabile sospetto accompagna la loro effettiva autenticità: si tratta “davvero” delle scarpe originali o piuttosto di una accurata messa in scena? Non affronterò qui un simile problema, al tempo stesso delicato e irrilevante; più importante è osservare come ormai la forma dell’accumulo sia divenuta un’immagine simbolo nelle rappresentazioni dell’olocausto. Non è un caso, credo, che Christian Boltanski, forse l’artista che più ha lavorato sul rapporto fra oggetti e memoria, abbia spesso utilizzato per le sue installazioni più famose proprio montagne di vestiti. Memorabile la installazione al Grand Palais di Parigi, poi ripresa all’hangar Bicocca a Milano, in cui enormi mucchi di vestiti usati riempivano tutto l’ambiente.

Gli oggetti-serie sono oggetti-*token*⁴, cioè occorrenze che ripetono un tipo ideale, appunto *la scarpa, l’occhiale, il vestito*; oggetti tutti uguali, privati di ogni singolarità specifica. Ciò che conta non è *quel* paio di scarpe, *quella* giacca, *quella* valigia, ma l’essere il

3 Sui rituali di degradazione nelle carceri si veda Foucault 1975 e Calveiro 2014 per le pratiche nell’America Latina delle dittature militari.

4 Sul rapporto fra *token* e *type* si veda Eco 1975.

rappresentante, il *token* appunto, di un *type*, cioè di una categoria generale. La loro differenza specifica, marca e segno dell'individuale, scompare nell'accumulo: ciò che conta è la ripetibilità, non l'unicità comunque diversa di ogni singolo oggetto. Ed è proprio forse in questo contrasto fra la singolarità dell'oggetto e il suo accumulo che si nasconde la forza simbolica e l'impatto emotivo degli oggetti-serie: essi ci parlano della unicità di chi quegli oggetti ha posseduto, scelto, indossato, e al tempo stesso della uniformità mostruosa dello sterminio che quella unicità ha cancellato.

Gli oggetti-serie sono al tempo stesso anche oggetti-tracce dei loro possessori, a cui rinviano per rapporto metonimico col corpo: ne recano ancora le impronte, minuscoli frammenti, addirittura l'odore. Vi è qualcosa di profondamente perturbante in questa doppia dimensione che è stata perfettamente colta da Boltanski nel Museo per la Memoria di Ustica a Bologna, dedicato alla tragedia del DC-9 dell'Itavia esploso in volo a causa di un missile della Nato il 27 giugno 1980. Qui gli oggetti personali delle vittime, rinvenuti in mare dopo l'inabissamento dell'aereo, non sono esposti, ma chiusi in 8 grandi casse nere, simili a sarcofagi collocati ai lati del relitto dell'aereo e così sottratti alla vista e alla curiosità che circonda i resti dei morti. Prima di chiuderli sono stati però fotografati uno per uno in bianco e nero, e riprodotti in un libretto che viene dato ai visitatori alla fine della loro visita al museo e che li accorpa in serie tematiche: tutti i portafogli, tutti gli occhiali, tutte le scarpe e così via. Una operazione di straordinaria e sofisticata intelligenza che dimostra quanto l'artista abbia compreso a fondo le dinamiche, gli affetti e le emozioni che investono gli oggetti di chi non c'è più; nel caso di Ustica sono stati insieme sottratti alla vista nella loro insopportabile realtà concreta, e restituiti attraverso l'immagine fotografica, iperrealistica nei dettagli e spettrale nella fissità del bianco e nero. Nel suo muoversi consapevolmente tra occultamento e rappresentazione, il Museo di Ustica è esemplare della complessità emotiva, ma anche etica ed estetica del nostro rapporto con gli oggetti dei morti, e non solo dei morti di stragi e traumi.

Ma nei siti di memoria non ci sono solo oggetti-serie. A volte si incontrano anche oggetti differenti, appartenenti ad un'altra categoria che chiamerò oggetti-assoluti, per indicare il loro carattere singolare e non riproducibile, nonché la loro fragile e preziosa uni-

cià. Non si tratta, come nel caso degli oggetti-serie, di cose tolte e strappate con la violenza alle vittime, ma di oggetti che le vittime stesso hanno conservato, a volte creato, riuscendo a sottrarli alla sorveglianza dei carcerieri. Oggetti rari, perché a differenza degli oggetti-serie regolati dalla logica quantitativa dell'accumulo, questi ultimi, presenti soprattutto in alcuni siti di memoria in America Latina, non sono numerosi dato che le condizioni di prigionia consentivano pochissimo spazio di azione e di conservazione; individuati dai carcerieri erano immediatamente distrutti.

Oggetti unici, non ripetibili, non serializzabili: piccoli oggetti personali sottratti alle perquisizioni dei carcerieri, un fazzoletto, ago e filo, qualche bottone, talvolta oggetti prodotti dalle persone imprigionate, disegni, minuscoli libricini pazientemente costruiti con frammenti di carta recuperati chissà come, piccole statuine di pane da cui in alcuni casi con infinita pazienza si era riusciti a formare i pezzi per un improvvisato e commovente gioco degli scacchi, sottratto con astuzia condivisa alle perquisizioni dei carcerieri.

Oggetti che erano il risultato di una azione che ridava alle vittime una, se pur minima, posizione attiva e creativa. I prigionieri erano spesso legati e bendati, impossibilitati a fare alcunché; riappropriarsi di un agire, anche se minimo, era un atto significativo di libertà in cui riuscivano a sottrarsi anche solo per un momento alla regolamentazione concentrazionaria che li forzava ad una totale deprivazione sensoriale e prassica.

È proprio questa posizione attiva, questa *agency* potremmo dire, che mi pare di straordinario interesse: di fronte ai rituali di annullamento dei perpetratori questi oggetti esprimono una forza di resistenza perfino nelle condizioni più estreme. Alle tecniche di degradazione e de-soggettivazione messi in opera nell'universo concentrazionario si oppongono strategie di ri-soggettivazione da parte delle vittime, forme di riappropriazione identitaria che diventano anche vere e proprie azioni di resistenza.

Oggetti densi di senso, dove sembrano stratificarsi significati plurimi: piccoli spazi di libertà sottratti al controllo, forme di acquisizione di soggettività, realizzazioni ingegnose e creative, pratiche che si fanno rivendicazioni di vita e resistenza.

Non è necessario pensare a queste dimensioni come intenzionalmente coscienti nell'azione dei soggetti; la *agency* può essere

distribuita nell'interazione fra esseri umani, cose inanimate e attività, come suggerisce Lambros Malafouris (2013) introducendo il concetto di "material agency". La sua è essenzialmente una teoria di come la cognizione umana si sviluppi all'interno di un orizzonte in cui il cervello, il corpo, le cose e le azioni giocano ruoli egualmente centrali; possiamo tuttavia applicarla, con un'estensione che non pare indebita, anche al caso degli oggetti "testimoniali", come sono stati definiti da Marianne Hirsch e Leo Spitzer (2006), per meglio comprendere come essi si collochino all'interno di un processo circolare di costruzione del senso dell'azione.

Gli oggetti-assoluti sono essenzialmente oggetti relazionali, che instaurano un rapporto fra loro stessi e i soggetti, ma soprattutto fra i soggetti stessi. Scambiati, fatti circolare, usati in modo comunitario sono portatori di relazioni trasformative di grande valore simbolico e emotivo. Emblematica in questo senso è la storia di una coperta che si trova esposta al sito de La Perla, in Cordoba. La coperta passava da una all'altra delle persone racchiuse, per coprirsi un poco in mancanza di vestiti. Quando un prigioniero o una prigioniera veniva chiamata per essere condotta fuori, ciò che significava la morte, quella persona si toglieva la coperta e la consegnava ad un altro detenuto affinché potesse a sua volta coprirsi. La coperta diveniva in questo modo letteralmente il testimone di una tragica staffetta, ma anche la testimonianza viva di chi la vita la stava per perdere e faceva dono a chi restava di quell'oggetto povero e prezioso al tempo stesso.

Potremmo definire la coperta un oggetto mediatore fra i soggetti, avvicinandolo idealmente a quei faticci analizzati, se pure in altro contesto, da Bruno Latour (1996)⁵. Confrontandosi con termini apparentemente opposti come fatto e feticcio, che rinviano rispettivamente ad un elemento oggettivo della realtà il primo, e a una credenza soggettiva il secondo, Latour creò il neologismo "faticcio" che li comprende entrambi fondendoli insieme. Nelle sue parole il faticcio è "la robusta certezza che permette alla pratica di passare all'azione senza mai credere alla differenza fra costruzione e rac-

5 Latour creò il termine nella sua ricerca sulle nozioni di credenza e conoscenza, in particolare conoscenza scientifica, continuando una riflessione già iniziata nel suo famoso lavoro sul campo all'interno di un istituto di neuroendocrinologia californiano del 1979.

coglimento, immanenza e trascendenza” (Latour 2017, p. 66). Se queste parole ci paiono in verità un po’ oscure, più rilevante per noi è la natura di mediazione fra i soggetti che i fatticci ricoprono, oggetti ibridi che mettono in relazione i soggetti fra loro, come il pallone di calcio per i giocatori, il denaro o un virus, per non fare che tre esempi diversissimi fra loro.

La storia della coperta ha un esito particolarmente significativo. Quando il centro di detenzione clandestina La Perla venne infine chiuso, l’ultima persona in possesso della coperta era una prigioniera che non volle mai separarsene per oltre trent’anni, tenendola sempre vicina a sé nei numerosi spostamenti che seguirono alla sua liberazione. Accettò di donarla al sito de La Perla, dove si trova esposta ancor oggi, solo dopo aver testimoniato pubblicamente al processo contro i suoi aguzzini, come se solo la parola potesse consentire una giusta distanza dall’oggetto prima impensabile. Nella testimonianza resa, l’emozione muta e dolorosa riesce allora a dirsi, a farsi racconto ed essere condivisa, non più incistata in un oggetto ormai divenuto tutt’uno con il corpo stesso della donna; finalmente liberato, l’oggetto può acquistare una sua esistenza autonoma. Uno scarto enunciativo radicale trasforma la forma del ricordo, e il rapporto stesso con l’oggetto: quella memoria che prima era inseparabile dalla materialità dell’oggetto ora può farsi discorso, e la coperta venire esposta al pubblico in un museo, luogo per eccellenza di una memoria condivisa, memoria di tutti e non solo di uno.

La parola liberatrice non è però una parola qualunque, è una parola pubblica che prende forma nella scena di un processo, una testimonianza giuridica che porterà alla condanna dei perpetratori. È la parola-testimonianza pronunciata in un tribunale davanti a giudici che sanzioneranno la violenza con una condanna a consentire la trasformazione; è la parola che, finalmente, porterà giustizia.

Questa storia ci suggerisce innanzitutto che solo la giustizia può consentire una distanza dalla dolorosissima memoria del corpo, dal suo rapporto inscindibile con l’oggetto. Ma forse ci aiuta anche a meglio comprendere gli investimenti emotivi e i plurimi sensi che gli “oggetti memoriali”, veri e propri punti focali di memoria, possono assumere: oggetti reali ma anche rappresentazioni; rinviano alla totalità ma possono essere investiti di una

singularità assoluta; prova tangibile della violenza di massa che annulla ogni differenza, e al tempo stesso testimoni dell'individualità insopprimibile di ciascuno e ciascuna. Le montagne di scarpe dei lager nazisti sono pur sempre fatte di singole, differenti scarpe, scarpe di uomo, donna, bambino che esseri umani diversi hanno indossato, sformato, modificato lasciando in esse la loro impronta unica e inconfondibile; possiamo vederle come una massa indistinta, oppure cogliere in ciascuna di esse una traccia singolare.

Le commoventi statue di pane costruite pazientemente dai prigionieri e sottratte con attenzione maniacale alle ispezioni dei carcerieri ci parlano di immaginazione e creatività, di una insopprimibile pulsione trasformativa della materia in forma, e al tempo stesso della capacità di quegli oggetti di retroagire sui soggetti, creando relazioni, affetti e gioco, testimoni di una tenace resistenza all'orrore e alla morte, e in ultima istanza testimoni di vita e libertà. Oggetti nonostante tutto.

Bibliografia

- Bodei, R.
2009 *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.
- Calveiro, P.
2014 *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.
- Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- Foucault, M.
1975 *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris.
- Hirsch, M., Spitzer, L.
2006 *Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission*, "Poetics Today", vol. 27, no. 2 (Summer), pp. 353-383.
- Latour, B.
1979 *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Sage Publications, Beverly Hills.
2017 *Il culto moderno dei fatticci*, Meltemi, Milano.

Malafouris, L.

2013 *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*,
MIT Press, Cambridge, Mass.

Violi P.

2014 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani,
Milano.



EMANUELE ZINATO
GLI OGGETTI IN LETTERATURA
Note per un'approssimazione al tema

I rapporti sociali sono sfuggiti al controllo degli uomini stessi assumendo la forma di cose

(Lukács 1990, p. 21)

La “voce” degli oggetti, tra antropologia e storia

Le cose materializzano e incarnano la relazione uomo-mondo e mediano il nostro rapporto con lo spazio permettendoci di fare operazioni concettuali, simboliche, pratiche e strumentali. “Cose” e “oggetti” non sono sinonimi: le cose sono ciò verso cui si ha un investimento affettivo, mentre gli oggetti sono solo ciò che si contrappone ai soggetti. In questa distinzione, nell'interpretazione di Remo Bodei, è implicita una tensione verso il riscatto delle cose dalla loro oggettività pietrificata e inerte (Bodei 2009, p. 55).

L'antropologia ci insegna che le cose “parlano”. Attraverso le cose, il mondo si offre al nostro sguardo e al nostro operare. L'uomo intrattiene dalle origini con le cose un doppio rapporto, concreto e figurale, funzionale e metaforico. In *Saggio sul dono* (1923), un classico dell'antropologa novecentesca, Marcel Mauss ricostruisce presso gli Aborigeni australiani il mondo arcaico, popolato di oggetti-potenze: i feticci. La parola *feticcio* deriva dal latino *facticus* (e rinvia al campo dell'artificiale): Sant'Agostino parla infatti, a proposito degli idoli pagani, di un *genus facticiorum deorum*. Va sottolineato in tal modo il carattere oggettile, organico e inorganico, dei feticci arcaici: nelle culture del Congo a esempio le sculture in legno antropomorfe o zoomorfe contengono cavità per ospitare oggetti magici (grani, semi, unghie, denti) e preservano il clan dalle presenze ostili.



Il mondo moderno viceversa è popolato di cose la cui esistenza sembra data: utensili investiti di una funzione o, come le opere d'arte, fine a se stesse, da contemplare. Nella prima modernità, con la rivoluzione scientifica e la separazione fra le parole e le cose, l'oggetto è ciò che si può sezionare e classificare e che sussiste indipendentemente da noi, come semplice materialità fenomenica muta. Si è dovuto attendere il Novecento perché venisse messa in discussione radicalmente l'oggettività del mondo e delle cose, la loro fatticità di dato naturale. Le epistemologie novecentesche hanno criticato come ingenuamente binaria la separatezza tra soggetto e oggetto: le cose emergono in pratiche sociali di contrattazione e in processi di interrelazione e di testualizzazione. Soprattutto la fenomenologia, assumendo l'intenzionalità della coscienza, ha messo in discussione il carattere non problematico e oggettivo delle cose: è Maurice Merleau-Ponty a riflettere sul carattere incarnato e sensibile della percezione e sulla funzione del corpo in campo intersoggettivo e a valorizzare la percezione come un "fare", un'attività strutturante e configurante, in cui soggetto e oggetto si danno insieme (Merleau-Ponty, 1965). Analogamente, il biologo cileno Humberto Romesín Maturana ha studiato l'autopoiesi giungendo all'idea secondo cui la realtà è una costruzione consensuale.

Anche gli oggetti della tecnica, dunque, ci possono "parlare". L'uomo non solo utilizza le cose che trova in natura e dà loro un senso, ma costruisce oggetti e di essi dissemina il mondo. L'etnologo francese André Leroi-Gourhan ha messo in luce la connessione che si istituisce tra attività tecnica (scelta di materiali e messa in forma di oggetti) e linguaggio/simbolizzazione (Leroi-Gourhan, 1977). Tecnica e linguaggio strutturano le diverse e complesse modalità con cui l'uomo si interfaccia con la realtà e la costruisce: l'utensile è un intermediario tra il soggetto che agisce e l'oggetto su cui agisce, prolunga dunque e amplifica il nostro corpo e i nostri sensi. In un approccio culturale alla tecnologia, acquistano centralità il corpo e il gesto.

In questa direzione si sono mossi gli storici della cultura materiale mostrando come gli oggetti della tecnica (la vanga, l'aratro, la ruota, la staffa, l'invenzione di Gutenberg, l'orologio, la macchina a vapore, il motore a scoppio, il telefono, la radio, il computer) strutturino, come segni incarnati, interi mondi. La cultura

materiale, definita da Maldonado come la cultura degli oggetti fisici creati o fabbricati dagli uomini nella loro prassi produttiva e/o simbolica (Maldonado 1987), coglie la dimensione oggettuale della storia umana.

Nel Novecento viene messa in discussione anche la dicotomia tra gli oggetti d'uso e gli oggetti estetici. Il mutamento della cultura materiale prodotto dal macchinismo e dalla seconda rivoluzione industriale, non solo fa crescere a dismisura il numero di oggetti in circolazione ma immette un nuovo modo di pensare e progettare l'oggetto, anche quello estetico. Con l'industria gli oggetti diventano "copie" riproducibili di una serie e nella merce tende ad annullarsi la differenza fra gli oggetti investiti di senso (l'opera d'arte, l'oggetto sacro) e gli oggetti dell'uso quotidiano. L'arte del Novecento crea con il *design* un nuovo tipo di arte in stretta relazione con la produzione industriale: a Weimar l'esperienza del *Bauhaus*, fra il 1919 e il 1933, carica per la prima volta l'oggetto industriale di valenze estetiche. Gli oggetti della vita quotidiana, come i tavoli, le posate, le teiere, le sedie, le lampade, diventano degni di riflessione e di ricerca.

Marx e il carattere di feticcio della merce

Il concetto-termine "feticcio" tra Otto e Novecento viene utilizzato oltre l'ambito antropologico, nei campi d'indagine della critica all'economia politica e della psicoanalisi.

Nella quarta parte del primo capitolo del *Capitale* (1867), che porta il titolo *Il carattere di feticcio della merce e il suo segreto*, Marx si occupa di un mutamento radicale nello statuto stesso delle cose: i prodotti del lavoro umano a suo parere si sono trasformati in "una fantasmagoria che cade e insieme non cade sotto i sensi". Egli scrive:

Una merce sembra a prima vista qualcosa di triviale e di perfettamente comprensibile. In quanto valore d'uso, non vi è in essa nulla di misterioso, sia che soddisfi i bisogni umani con le sue proprietà naturali, sia che queste proprietà siano indotte dal lavoro umano. È evidente che l'attività dell'uomo trasforma le materie prime fornite dalla natura in modo da renderle utili. La forma del legno, per esempio, cambia se se ne fa una tavola. Tuttavia la tavola resta legno, cioè un oggetto comune che cade sotto i sensi. Ma non appena essa si presenta come mer-

ce, allora la questione è tutt'altra. Insieme afferrabile ed inafferrabile, non le basta più di posare i piedi sulla terra; essa si drizza, per così dire, sulla sua testa di legno di fronte alle altre merci e si abbandona a dei capricci più bizzarri che si mettesse a ballare (Marx 1968, pp. 88-89).

Questo aspetto mistico o magico che la cosa prodotta dal lavoro acquista non appena riveste la forma di merce dipende, per Marx, da uno sdoppiamento nel rapporto del soggetto con l'oggetto, per cui la cosa non rappresenta solo il valore d'uso ma anche, al contempo, il valore di scambio. In quanto si presenta nella sua doppia forma di oggetto d'uso e di veicolo del valore di scambio, la merce è percepita come un bene immateriale e astratto, il cui godimento concreto è mediato dall'accumulazione e dallo scambio.

Con un contrasto evidente – scrive ancora Marx – con la materialità del corpo della merce, non vi è un solo atomo di materia che penetri nel suo valore... Metamorfosati in sublimati identici, tutti gli oggetti non manifestano più che una cosa, e cioè che nella loro produzione una certa forza di lavoro è stata spesa. In quanto cristalli di questa comune sostanza sociale, essi sono reputati valore (Ivi, p. 73).

In questo sdoppiamento dell'oggetto prodotto dal lavoro umano, che rende impossibile scorgerne nello stesso istante entrambe le facce (l'uso e lo scambio), consiste ciò che Marx chiama il "carattere di feticcio" della merce. Esso presenta analogie con i feticci arcaici e magici e con quelli psichici di cui si occuperà Freud come oggetti di perversione. Alla sovrapposizione del valore di scambio al valore d'uso corrisponde, nel feticismo, la sovrapposizione di un particolare valore simbolico all'uso normale dell'oggetto. E come il feticista non riesce mai a possedere il suo feticcio perché esso è il segno di due realtà contraddittorie, così il possessore della merce non potrà mai goderne contemporaneamente in quanto essa si propone sia come oggetto d'uso e che come valore economico. La merce, nell'esperienza del moderno, riafferma in tal modo la sua inafferrabilità: questa feticizzazione dell'oggetto diviene evidente nelle Esposizioni universali del secondo Ottocento che Walter Benjamin definisce "luoghi di pellegrinaggio al feticcio-merce" (Benjamin 1986, p. 10), celebrati plasticamente dalla costruzione del Palazzo di Cristallo a Londra nel 1851 e dall'edificazione della torre Eiffel a Parigi nel 1889.

Freud o l'oggetto assente

Freud pubblica nel 1927 un breve articolo che porta il titolo di *Feticismo*. Si tratta di uno dei rari testi in cui il fondatore della psicoanalisi si pone il problema di quegli individui “la cui scelta oggettuale è dominata dal feticcio” (Freud 1927; tr. it. 1980, p. 487). I risultati forniti dall’analisi nei casi osservati gli parvero così inequivocabili da concludere che l’intero fenomeno libidico del feticismo si possa ricondurre a una sola spiegazione: la fissazione feticista a suo parere nasce dal rifiuto del bambino di prendere coscienza dell’assenza del pene nella madre. Messo di fronte alla percezione di quest’assenza, il bambino si rifiuta (Freud usa il termine *Verleugnung*: negazione) di ammettere la realtà, perché essa farebbe gravare una minaccia di castrazione sul proprio pene. Il feticcio per la psicoanalisi altro non è, dunque, che “il sostituto del pene della donna, alla cui esistenza il bambino ha creduto e a cui ora non vuole rinunciare” (ivi, p. 490). Secondo Freud questa negazione implica un’ambiguità. Nel conflitto fra la percezione della realtà, che lo spinge a rinunciare al suo fantasma, e il contro-desiderio che lo spinge a negare la sua percezione, il bambino fa simultaneamente entrambe le cose, ovvero giunge a uno di quei compromessi che sono possibili sotto il dominio della logica dell’inconscio. Da una parte smentisce l’evidenza della sua percezione, dall’altra, per mezzo di un sintomo perverso, assume su di sé l’angoscia di fronte a essa. Il feticcio erotico, che sia una parte del corpo o un oggetto inorganico, è quindi, al contempo, il segno dell’assenza del pene materno; simbolo e, insieme, negazione, può sussistere solo a patto di una lacerazione, nella quale le due reazioni contrarie costituiscono il nucleo di una vera e propria frattura dell’Io. Ai fini di un contributo psicoanalitico al tema letterario degli oggetti, si può osservare come un processo semiotico di tipo feticistico sia implicito in una delle figure più comuni del linguaggio poetico: la sineddoche, che sostituisce la parte al tutto (o un oggetto contiguo a un altro) a cui corrisponde, nel feticismo, la sostituzione di una parte del corpo (il piede, la gamba, il seno) o di un oggetto annesso (la scarpa, il guanto, le calze) al partner sessuale completo..

In tal modo il feticcio, per l’ambiguità stessa del suo statuto, si configura come un oggetto inafferrabile che soddisfa un bisogno umano proprio attraverso il suo essere tale: è concreto e tangibile,

ma è, al contempo, immateriale, perché rimanda continuamente a qualcosa che non può esser posseduto. Per questo, il feticista tende a collezionare e a moltiplicare i suoi feticci: e per quanto moltiplichi i suoi oggetti, celebra sempre e solo la stessa sfuggente fantasmagoria.

L'oggetto nella società dello spettacolo

Nell'epoca cosiddetta "postmoderna" ha dominato la *fiction economy*: i simboli e le immagini immateriali sono diventati la fonte primaria di valore economico. In un'economia fondata sulla comunicazione transmediale, la componente immaginaria dei prodotti è divenuta così la parte strutturale del loro valore. Tutto il lavoro del *brand management* e della comunicazione pubblicitaria è consistito nel trasformare i beni in rappresentazioni e in simboli. I processi di valorizzazione hanno assegnato al *brand* sempre più importanza in relazione alla definizione dello statuto degli oggetti: a esempio, il *packaging*, prima mero imballaggio, è divenuto fondamentale nei processi di visibilità e spettacolarizzazione delle merci. Ci si è mossi insomma in un universo che tende al consumo del vuoto, quasi ci si volesse svincolare dalla materia per raggiungere una nuova dimensione di godimento virtuale. Tra i primi a descrivere questo fenomeno è stato il francese Guy Debord in *La società dello spettacolo* (1967) che ha utilizzato, sul piano discorsivo, la procedura retorica del *détournement*, con la quale ci si appropria di celebri acquisizioni discorsive anteriori, rovesciandole. A esempio, l'*incipit* dell'*opus magnum* di Debord è, non a caso, anche il suo passo più celebre:

tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli (Debord 2001, p. 85).

Il passo iniziale del *Capitale* di Marx che recitava "La ricchezza delle società moderne nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come un'immensa accumulazione di merci" viene in tal modo evocato e al contempo rovesciato, assunto e superato da Debord.

In questo contesto, la cosa abdica alla sua corporeità concreta per trasformarsi in flusso comunicativo, guadagnando un'altra dimensione che si situa nell'ordine del simbolico. Alla luce della globalizzazione, inoltre, gli oggetti dei consumi sono divenuti cosmopoliti, svincolati dalle tradizioni locali (per i *brand* più pervasivi, come Coca Cola, Mc Donald, Nike si è parlato, infatti, di *neototemismo* e di *deterritorializzazione nomadica*). Roland Barthes, in *Miti d'oggi*, con un'analisi pionieristica, ha mostrato già negli anni Cinquanta l'enigmatico dispositivo mitologico dell'acquisizione di sovra-sensi simbolici e psichici da parte degli oggetti di consumo (Barthes 1993). E in seguito, Jean Baudrillard, combinando psicanalisi e semiotica, ha indagato il *Sistema degli oggetti* negli interni domestici: i mobili e le suppellettili dell'antica casa patriarcale, sorta di lari antropomorfi, perdono la sostanza che li fondava dissolvendo la propria materia e rendendosi autonomi dal gesto e dal corpo umano. La cultura dei consumi, insomma, svuota l'oggetto in segno.

Mario Perniola, uno studioso di estetica che negli anni sessanta ha preso le mosse dal situazionismo di Guy Debord e dalle contro-culture delle neoavanguardie, negli anni Novanta è approdato allo studio di una nuova forma di sessualità inorganica che caratterizzerebbe il mondo postmoderno, neutra, artificiale, sospesa in una eccitazione astratta e infinita, sempre disponibile. Nel saggio *Il sex appeal dell'inorganico* (1994), utilizzando un concetto già impiegato da Walter Benjamin nel suo studio sui *Passages* parigini, esamina la sessualità inorganica delle cose e esplora le mutazioni del desiderio e della sessualità in un contesto profondamente influenzato dalla tecnologia e dal "post-umano", tipico del *cyberpunk*.

Esaurito il grande compito storico di confrontarsi con Dio e con l'animale, che dura in Occidente dal tempo degli antichi Greci, ora è la cosa a chiedere tutta la nostra attenzione e a sollevare il più pressante interrogativo: essa è diventata insieme il centro dei turbamenti e la promessa della felicità (Perniola 1994, p. 98).

Descrizione e enumerazione

Una volta evidenziata la rilevanza antropologica, psichica e socio-economica delle "cose", entrando nell'ambito specifico della

critica letteraria, occorre chiedersi: che posto hanno le “cose” in quella attività immaginativa codificata che chiamiamo “letteratura”? Con quali processi di “ritagliamento” dal mondo, e dunque con quali codici e in quali generi, gli oggetti divengono una forma del contenuto di un testo e un tema letterario o artistico?

Le cose, materiali e tangibili, se accolte nel mondo di carta della scrittura, sono sottoposte a un processo convenzionale di codificazione formale che le fa diventare altro da ciò che sono: si trasformano in figure. La prima modalità discorsiva che ha a che fare con la rappresentazione letteraria degli oggetti è la descrizione. La comparsa della rappresentazione spaziale e corporea, entro cui gli oggetti si collocano, si dà, soprattutto nel romanzo, nelle sequenze e nelle digressioni descrittive. Nelle sistemazioni manualistiche della retorica (a esempio, quelle di Mortara Garavelli e di Lausberg) la digressione rappresenta l'*aversio*, cioè il distacco dall'oggetto del discorso. L'argomento principale viene provvisoriamente abbandonato per sviluppare temi concomitanti, per inserire spiegazioni, per narrare episodi o apologhi atti a chiarire aspetti laterali. Gli scopi e i modi di questo provvisorio abbandono della via maestra del discorso sono molteplici. Italo Calvino ha scritto nelle *Lezioni americane*:

La rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte. [...] La divagazione o digressione è una strategia per rinviare la conclusione, una moltiplicazione del tempo all'interno dell'opera, una fuga perpetua (Calvino 1988, pp. 35-36).

Tutti i sinonimi latini di riferimento (*digressio*, *egressio*, *excursus*) ricalcano il greco *parékbasis* (deviazione, uscire dal cammino, ma il verbo latino *gradior* significa anche oltrepassare, trasgredire). Trasgredire l'oggetto principale del discorso è una modalità intrinseca all'oratoria politica e alla predicazione sacra, ma può anche presentarsi nei generi a più alto tasso d'invenzione e di letterarietà: il poema epico, nella tipica forma della descrizione ecfrastica (“parlare fuori”, descrivere con eleganza: originariamente, la descrizione dello scudo di Achille nel XVIII dell'*Iliade*), il romanzo moderno, la poesia narrativa e antilirica, il dialogo teatrale o filosofico.

Gli studi sulla descrizione nell'ambito della narrazione, compiuti da Philippe Hamon nell'età "d'oro" della critica, costituiscono ancora oggi il più complesso tentativo di definire e analizzare il modo *descrittivo* (Hamon 1981). Con una punta d'ironia, si possono definire le descrizioni come "quelle parti di un testo narrativo che spesso il lettore tende a saltare" (Pellini 1998, p. 7). Del resto, la descrizione è stata a lungo considerata *ancilla narrationis*: la retorica classica non ne dà una definizione precisa, relegandola nell'ambito dell'*elocutio*. Nel corso della storia della letteratura, la descrizione ha avuto sorti alterne e momenti di gloria: a esempio durante il manierismo e il barocco oppure soprattutto nel romanzo naturalista. La descrizione è ben riconoscibile dal lettore che la distingue rispetto alle sequenze narrative: una sequenza descrittiva si sofferma sulle caratteristiche delle cose o delle persone mentre la narrazione si occupa del divenire e, sul piano morfologico, la descrizione fa ampio uso di aggettivi là dove al racconto servono soprattutto verbi. Sostanzialmente la descrizione, lungi dall'essere inerte, è il luogo in cui il procedere del racconto si ferma, viene sospeso, ma anche il luogo – indispensabile alla costruzione narrativa – in cui si rianoda l'intreccio, in cui la cornice ambientale viene opportunamente delineata, con processi di dislocazione del punto di vista, svolgendo una funzione rivelatrice del modo dei personaggi di rapportarsi al loro spazio e alle cose.

La descrizione in letteratura inoltre è la modalità che più permette accostamenti, comparazioni e transcodificazioni con il campo delle arti visive: l'interazione fra parola e immagine, tempo e spazio, narrazione e descrizione ha una storia millenaria: dall'*ékphrasis* nell'*Iliade* omerica in poi.

Per le arti visive, e in particolare per la pittura e per la scultura, lo spazio oggettuale è stato da sempre una categoria centrale della riflessione estetica. Sul piano percettivo, il salvataggio delle cose dall'insensatezza è a esempio la cifra della pittura olandese del Seicento mentre il primo a impostare con grande lucidità il problema della distinzione tra narrazione visiva e narrazione verbale è, nel Settecento, il tedesco Jacob Lessing in un suo libretto, il *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia* (*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766), destinato a divenire celebre e a essere presto tradotto in varie lingue europee. Gli oggetti, quando compaiono nella sequenza descrittiva di un racconto che si

sviluppa diacronicamente, arrestano la temporalità della narrazione, mentre nella pittura, “arte dello spazio”, si offrono allo sguardo simultaneamente, avendo come proprio “specifico” l’unità sincronica dello spazio visivo. Merleau Ponty ha mostrato come la pittura possa indicare al pensiero i modi per “ancorarsi alle cose stesse” (Merleau-Ponty 1989).

Un altro territorio stilistico-formale favorevole alla comparsa degli oggetti è l’elenco. Si tratta di una figura sintattica che consiste nell’allineamento di cose, sentimenti, immagini, sia in forme ordinate e progressive che disordinate o destrutturate. In questo secondo caso, studiato da Leo Spitzer, si parla di “enumerazione caotica”, un procedimento stilistico tipico della poesia contemporanea e del flusso di coscienza del romanzo novecentesco: nel suo celebre saggio sulla rappresentazione del disordine e del caos nello stile barocco spagnolo e nella sintassi della poesia della modernità, con esempi da Rabelais, Balzac e Whitman, Spitzer ha parlato, per questa tendenza al catalogo disordinato, di “stile bazar”, coi suoi criteri di raggruppamento per suffisso o per associazione di idee (Spitzer 1991, pp. 92-130). Particolarmente rilevante a questo proposito è la figura sintattica dell’asindeto, che consiste nell’eliminazione dei legami formali tra i termini o tra le proposizioni. La cifra stilistica del linguaggio proliferante e magmatico del romanzo barocco o dei romanzi moderni di Carlo Emilio Gadda, è il procedimento dell’accumulazione caotica, ottenuta attraverso lunghe elencazioni di realtà eterogenee.

Oggetti e realismo

La rappresentazione degli oggetti in un testo letterario non è identificabile esclusivamente come un tema. Essendo le “cose” il dato fenomenico connesso alla fisicità del mondo, il dispositivo della loro traduzione in “parole” è un problema filosofico, linguistico ed estetico lungamente dibattuto. L’oggetto in letteratura implica, insomma, la spinosa questione del realismo, concetto celebre e sfuggente, diffuso e frainteso, che si può assumere – al di là di ogni poetica prescrittiva – in senso estensivo come sinonimo del rapporto di tensione fra la letteratura e quelle entità che chiamiamo *mondo, corporeità, esperienza* (Bertoni 2007). Problema arduo

da affrontare, poiché la contemporaneità, invasa dalla *fiction* e dai *reality*, sembra divenuta incapace di riconoscere lo statuto proprio della finzione, e quel potere di rivelazione del mondo e del reale che hanno sempre avuto le storie inventate.

Realismo è termine filosofico di vecchia data che stava a indicare una fede nell'esistenza reale delle idee ed era contrapposto al nominalismo, per il quale le idee erano solo nomi e astrazioni. Un significato nato con la Scolastica medievale e che si modificherà nel Settecento, quando realismo verrà contrapposto a idealismo per indicare la fede nell'esistenza esterna e oggettiva delle cose, a prescindere dai processi cognitivi della mente umana.

Nel corso dell'Ottocento, il campo semantico del termine "realismo" si espande nel doppio versante della letteratura e della pittura, due arti che nel segno della provocazione moltiplicheranno le occasioni di interferenza reciproca. Negli anni Cinquanta del XIX secolo in Francia si scatena lo scandalo dei dipinti di Gustave Courbet, il pittore del reale. Nello stesso decennio a Parigi si celebra il processo contro uno dei capolavori del romanzo europeo, *Madame Bovary* di Flaubert, accusato di "mirare a un realismo che sarebbe la negazione del bello e del buono". Un'indagine sulla rappresentazione delle cose in letteratura presuppone, insomma, il rapporto fra l'arte e il mondo, la relazione fra mondo reale e verità del testo letterario.

L'indiscusso capolavoro critico sulla rappresentazione letteraria della realtà è *Mimesis* (1946) di Auerbach, una grande opera di storia della cultura (scritta a Istanbul negli anni della seconda guerra mondiale da un grande filologo ebreo tedesco in esilio) costruita su molti *exempla* testuali intorno a una sola idea fondamentale, sintetizzabile nella formula "imitazione seria del quotidiano" e nell'opposizione fra separazione e mescolanza degli stili. Questa opposizione consente ad Auerbach di tracciare una cesura storica alla base della cultura occidentale: quella tra tradizione greco-latina, che tende al classicismo e alla separazione degli stili, e tradizione giudaico-cristiana, che tende alla mescolanza degli stili perché intravede anche nell'uomo più semplice e nella sua personale responsabilità il dramma della salvezza o della condanna. Da qui consegue la struttura di *Mimesis*: l'incipit costruito sull'opposizione tra il campione omerico e il Vecchio Testamento; l'ottavo capitolo dedicato alla *Commedia* di Dante, in cui i due modi giungono

no a intrecciarsi; il capitolo diciottesimo, dedicato alla *Commedia umana* di Balzac e al realismo ottocentesco. Due cesure, dunque, (il realismo cristiano e il realismo borghese) modellate secondo un moto a spirale, simile a quello dei corsi e ricorsi storici ipotizzati da Vico: in entrambe, una vita qualunque, coi suoi oggetti quotidiani, può diventare problematica e tragica. La centralità degli oggetti è implicita in *Mimesis*: nel capitolo intitolato *Il calzerotto marrone*, l'importanza delle cose insignificanti (il "calzerotto" in Woolf, la *petite madeleine* in Proust), implica la fiducia che un qualunque oggetto della vita quotidiana contenga in ogni istante la possibilità di rivelazione di un destino e implica una solidarietà fra il metodo del critico e le epifanie dei grandi romanzieri modernisti. I frammenti testuali "radianti" catalogati e interpretati da Auerbach mostrano insomma sorprendenti omologie con gli oggetti epifanici dei romanzi della modernità, in cui l'esperienza è condensata in dettagli apparentemente inessenziali. Del resto l'autore, chiudendo il suo capolavoro, ammette esplicitamente questo suo debito con le procedure stilistiche del romanzo del Novecento:

Il procedimento seguito dagli autori moderni può paragonarsi a quello di alcuni filologi moderni, secondo i quali un'interpretazione di pochi passi dell'Amleto, della Fedra o del Faust dice molto di più e di essenziale su Shakespeare, Racine e Goethe e le loro epoche, che non corsi monografici che trattino in ordine sistematico la loro vita e le loro opere; anzi in proposito si può citare il presente studio. Non avrei potuto scrivere una storia del realismo europeo, sarei annegato nella quantità dei fatti; avrei dovuto discutere disperatamente sulla delimitazione delle varie epoche, la posizione dei singoli autori in esse, ma soprattutto sulla definizione del concetto di realismo. Inoltre, per amore di completezza sarei stato obbligato a occuparmi di fenomeni a me noti soltanto superficialmente, cosicché avrei dovuto acquistare con letture apposite le cognizioni necessarie, il che mi sembra un metodo poco raccomandabile; e i motivi che ispirano la mia ricerca e per i quali essa è scritta, sarebbero scomparsi completamente nella massa di indicazioni materiali già note e reperibili in manuali. In compenso mi sembra fruttuoso e realizzabile il metodo di lasciarmi guidare da alcuni motivi presentatisi alla mia mente a poco a poco e disinteressatamente, e di esaminarli in una serie di testi (Auerbach 1956, pp. 332-33).

Nel codice stesso del romanzo moderno sussiste, infine, un'intima solidarietà fra la rappresentazione dell'oggetto eterogeneo e

il modo mimetico-realistico: in un celebre saggio del 1968 Roland Barthes ha suggerito l'esistenza di una legge di proporzionalità inversa tra la funzionalità di un segmento narrativo e la sua capacità di radicare l'invenzione della realtà. In altre parole, quanto più irrelati o caotici sono i dettagli oggettuali rappresentati in un romanzo tanto più forte sarebbe la loro densità mimetica. Se Barthes utilizza la definizione di "operatori realistici" (Barthes 1988, p. 158) per quei dettagli dispersi o superflui che non agevolano la linearità della narrazione e presuppone che esista in un testo una qualità formale riconducibile a "connotatori di mimesi", Francesco Orlando, invece, ipotizza l'omologia fra rappresentazione del multiforme, modo realistico e ritorno del represso: le immagini di oggetti non funzionali nelle letterature europee consentirebbero il ritorno e la "dicibilità" nell'ordine immaginario di ciò che nella realtà sociale e produttiva è stato viceversa bandito dall'imperativo utilitaristico dell'industria capitalistica.

Scarti o Feticci

La rappresentazione letteraria, rifunzionalizzando le cose in una costruzione formale, sembra dunque "salvare gli oggetti dalla loro insignificanza o dal loro uso puramente strumentale" (Bodei 2009, p. 117). Due libri di critica e di teoria letteraria sulla rappresentazione dell'oggetto in letteratura offrono a questo riguardo due prospettive di studio molto diverse tra loro: da un lato il fondamentale contributo di Francesco Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, dall'altro il lavoro di Massimo Fusillo *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*.

Ogni indagine sugli oggetti in letteratura, in generale, lascia aperte delle domande più che offrire risposte definite. Quali sono gli oggetti che trovano cittadinanza nelle letterature di tutti i tempi? Sono davvero egemoni le rappresentazioni di oggetti desueti – come cerca di dimostrare Orlando – o non invece le rappresentazioni di cose funzionali, nuove, cariche di prestigio, superiorità, comodità e ricchezza? In quali epoche storiche la letteratura occidentale si è maggiormente nutrita di oggetti residuali? E, infine, come invece viene accolto e tematizzato nei testi l'oggetto nuovo, funzionale, tecnologico e perfino erotizzato dal marketing?

La fortuna letteraria dell'oggetto di scarto è stata indagata da Francesco Orlando. Francesista e teorico della letteratura, Orlando ha desunto da Auerbach, da Freud e da Matte Blanco i suoi strumenti critici e ha pubblicato nel 1993 *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*: a un tempo, un'indagine sul *topos* letterario delle cose inutili nelle maggiori letterature occidentali, una grande enciclopedia onnivora, una costruzione di una mappa e una sfida al labirinto e all'insensatezza.

Orlando ha proceduto al censimento e alla sistemazione dei propri materiali testuali in dodici categorie frutto di una serie di diramazioni disgiuntive e bilanciate, l'"albero semantico", al vertice del quale vi è un tema onnicomprensivo (la "corporeità non funzionale"). Gli oggetti letterari di scarto inventariati da Orlando sono estremamente eterogenei: relitti in fondo al mare, cadaveri dissepoliti, interni abitativi fuori uso, vestiti logori e trasandati, rovine di città inghiottite dalla natura ostile, elenchi di arredi d'antiquariato, reliquie private rivitalizzate dal ricordo individuale o quelle dei santi, venerate pubblicamente. La casistica è dunque variegatissima e dà luogo a uno schema con molti rami. L'oggetto desueto può aver a che fare con la significazione di un decorso di tempo, come nel caso delle rovine delle città antiche, da Babilonia a Roma un tempo splendide e potenti, nei testi biblici e in quelli classici; può comportare una valorizzazione di secondo grado, magica o soprannaturale, come a esempio, gli oggetti ripugnanti usati nei sabba dalle streghe shakespeariane; può implicare una rivalorizzazione privata, come un riccio di capelli tagliato e conservato tra le pagine ingiallite e cantato in una lirica d'amore; può contribuire a creare un effetto di realtà, significando il destino di una classe sociale, come l'arredo logoro dello studio dell'Azzeccagarbugli manzoniano o l'abbigliamento rattoppato degli avari del grande romanzo francese, inglese e russo dell'Ottocento; può contribuire, infine, a creare una suggestione onirica, come accade al *marché au poux* oggettuale della scrittura automatica surrealista.

In tutta questa eterogeneità, scrupolosamente inventariata da Orlando, si può apprezzare la centralità di uno scarto temporale: storicizzando il grande catalogo si registra infatti un'impennata qualitativa e quantitativa situata all'altezza della svolta storica della Rivoluzione industriale: gli oggetti non funzionali in letteratura si moltiplicano in coincidenza con l'avvio della razionalizzazione

borghese del mondo. È come se la letteratura occidentale – davanti al mondo sempre più funzionale e mercificato, – andasse trasformandosi in un vero e proprio ripostiglio del ciarpame:

Pare lecito dire insomma che in quell'epoca la letteratura si apra di preferenza al ciarpame rigettato; se ne faccia essa stessa grande ripostiglio, in quanto sede di un "ritorno del represso" antifunzionale (poiché l'ideologia dominante valorizza il nuovo, la letteratura riproduce il vecchio). In quell'epoca, il momento economico della razionalizzazione borghese del mondo coincide con l'avvento del capitalismo. Il libro più famoso che sia stato scritto sull'argomento (il primo libro del *Capitale* di Karl Marx) comincia, con questa frase: "La ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di merci ..." Qui Marx non parla certo di letteratura. [...] eppure, se volessimo trasporre la frase in base al postulato che la letteratura contraddice e sovverte l'ordinamento reale, non avremmo che da sostituire una parola e da invertirne un'altra: ed ecco che cosa otterremmo. "La letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di *antimer-ci*" (Orlando 1993, p. 19).

Orlando con un *détournement*, proprio come aveva fatto Debord sostituendo *merci* con *spettacolo*, traspone nel suo sistema la frase di Marx sostituendo *ricchezza* con *letteratura*: "La letteratura in quelle società si presenta come una immane raccolta di antimer-ci". Gli oggetti inutili, invecchiati, insoliti, estranei al principio di prestazione si presentano insomma con molta più forza e frequenza nelle immagini letterarie degli ultimi due secoli. Le cose letterarie per Orlando dunque "ci parlano" come una sorta di gigantesca contestazione del principio egemone di prestazione strumentale: la presenza di un'accozzaglia di cose logore, squallide o nocive in tanta letteratura coeva al dominio crescente della razionalità capitalistica assume insomma il valore di un esemplare ritorno del represso.

Massimo Fusillo in *Feticci* (2012) si occupa degli oggetti in letteratura e nelle arti visive da una prospettiva molto diversa da quella di Orlando: in questo libro, la svolta storica nel trattamento letterario e artistico degli oggetti sembra essere data dalla post-modernità e dalla riabilitazione estetica del loro carattere di feticci. Al rigore geometrico, storico e testuale, del libro di Orlando, Fusillo oppone una saggistica fluida e transmediale – agile e di-

sinvolta nel muoversi da un campo all'altro: dalla letteratura al cinema, dalla pittura alle installazioni contemporanee. *Feticci* sul piano della forma dell'argomentazione punta alla costruzione di un sapere antigerarchico in cui prevale il gusto della galleria e del catalogo: lo stile del libro è dunque del tutto omologo all'enfasi collezionistica e accumulativa degli oggetti tipica della creatività feticista postmoderna. Come ha notato Remo Ceserani, più che a *Mimesis* di Auerbach o a *Gli oggetti desueti* di Orlando Feticci assomiglia alle *Lezioni americane* di Calvino, di cui condivide la rapidità e la leggibilità.

Il libro è infatti un'originale disamina del rapporto tra feticismo e creatività artistica: attraversa il sistema delle arti occidentali, a partire dall'*ekphrasis* omerica e da Apollonio Rodio, ma guarda soprattutto alla ricerca artistica postmoderna e in particolare a quella di Jeff Koons. Il punto di arrivo è dunque dato dalle pratiche di un artista statunitense contemporaneo considerato l'erede di Warhol, un'icona neo-pop, illustratore ironico della cultura dei consumi e famoso per la sua capacità di riuso del *Kitsch* mediante un'ampia gamma di tecniche pittoriche, materiche e fotografiche e di differenti materiali (plastica, gonfiabili, marmo, metalli, ceramica). Prendendo le mosse da questo orizzonte, Fusillo esamina *à rebours* numerosi esempi di oggetti caricati in letteratura di specifici valori simbolici e allegorici (da Flaubert a Joyce, da Mann a Montale, da Robbe-Grillet a Perec) ed esplora il significato e la forma di questo investimento "affettivo". La trasformazione in feticcio di un oggetto materiale – non importa se povero o prezioso, ordinario o stravagante – viene sottratta al campo della perversione individuale o a quello dell'esperienza sociale alienata, per essere ricondotta a un processo creativo che ha molto in comune con quello dell'arte, incline, come il feticismo stesso, a condensare in porzioni discrete di realtà una ricca stratificazione di sensi e soprasensi; cioè a lavorare sul dettaglio.

Se da sempre le opere d'arte coltivano l'ambizione di racchiudere l'universale nel particolare, in epoca postmoderna per Fusillo si verificherebbe uno scarto, per almeno due ragioni. Da un lato la cultura dei consumi contribuisce a rendere il feticismo una patologia emergente – al tempo stesso una perversione alla moda e una materia di studio dai rivolti sociologici significativi; dall'altro, l'arte contemporanea smette di limitarsi a rappresen-

tare oggetti concreti e comincia a usarli direttamente, nella loro brutta materialità, intensificandoli. Se la storia della “creatività feticista” narrata in *Feticci* oscilla tra una tendenza animistica a considerare “vivo” l’oggetto inanimato e una, di segno opposto, a “cosificare” ciò che è umano, Fusillo, dopo averle vagliate entrambe, sembra indurre il lettore a preferire la seconda e a “non farne un dramma” in quanto “la cultura postmoderna e l’estetica *camp* hanno da tempo incrinato l’opposizione fra originale e copia” (Fusillo 2011, p. 12). Gli approcci dell’ultimo trentennio alla rappresentazione degli oggetti nelle arti, dagli studi culturali alle ricerche sulla visualità fino alla critica *queer*, tendono ad assumere, esattamente come fa Fusillo in *Feticci*, una postura antitragica fino a rovesciare l’inautenticità del feticcio marxiano o psicanalitico nella sua disincantata valorizzazione, secondo le tendenze egemoni della cultura dei consumi avverse ai binarismi fra originale e copia, fra autentico e inautentico.

Tuttavia, nel contesto ipermoderno segnato dal ritorno della dimensione tragica dei conflitti, il post-umano confondendo soggetti e oggetti, può finire con il prefigurare un universo del tutto dis-umano (Revelli 2020); viceversa, sfogliando “gli strati di senso” delle rappresentazioni letterarie, gli oggetti, nuovi e intatti o logori e consumati, sembrano trasformarsi ancora una volta agli occhi del lettore in cose materiali, dotate di una voce, in grado di risvegliare memorie, ricreare ambienti, rielaborare il lutto della perdita, oltrepassare “l’assuefazione, l’ignoranza, l’incuria, la frequente denutrizione intellettuale e affettiva degli individui” (Bodei 2009, p 33).

Bibliografia

- Auerbach, E.
1956 *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Einaudi, Torino.
- Barthes, R.
1988 *L’effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, IV, Einaudi, Torino.
1993 *Miti d’oggi* [1957], Einaudi, Torino.
- Baudrillard, J.
1972 *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano.

Benjamin, W.

1986 *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino.

Bertoni, F.

2007 *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino.

Bodei, R.

2009 *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.

Calvino, I.

1988 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.

Debord, G.

2001 *La società dello spettacolo* [1967], a cura di C. Freccero, Baldini & Castoldi, Milano.

Freud, S.

1980 *Feticismo* [1927], in *Opere di Sigmund Freud, X*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino.

Hamon, Ph.

1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris.

Leroi-Gourhan, A.

1977 *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino.

Lukács, G.

1990 *Prolegomeni all'ontologia dell'essere sociale*, Guerini, Milano.

Fusillo, M.

2012 *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna.

Maldonado, T.

1987 *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano.

Marx, K.,

1968 *Il capitale*, libro I, Editori Riuniti, Roma.

Merleau-Ponty, M.

1965 *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.

1989 *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.

Pellini, P.

1998 *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari.

Perniola, M.

1994 *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.

Orlando, F.

1993 *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine reliquie rarità robaccia luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino.

Revelli, M.

2020 *Umano Inumano Postumano. Le sfide del presente*, Einaudi, Torino.

Spitzer, L.

1991 *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in "L'asino d'oro", vol. II, n. 3, pp. 92-130.





CATHY CARUTH
L'AQUILONE DI MR. DICK*

Nel saggio che segue affronterò la relazione tra trauma, autobiografia e storia, chiedendo cosa significhi scrivere l'autobiografia di una vita traumatica. Da quale prospettiva un sé può raccontare la propria storia, se questa storia consiste in uno sradicamento del sé? Nello studio del trauma, com'è emerso da un secolo a questa parte, l'unicità dell'esperienza traumatica consiste nella rottura della struttura che lega il sé e la sua esperienza: un'interruzione di quella continuità tra percezione e memoria per cui una storia personale viene vissuta, appunto, come propria. Ma la perdita di una storia individuale, suggerirò, può anche rimarcare l'irruzione di una storia collettiva più ampia, non scritta. Di chi è la storia di un trauma? E chi può scrivere da quello spazio?

Per rispondere a queste domande mi concentrerò su *David Copperfield* (1849) di Charles Dickens, a lungo considerato la narrazione romanzata del passaggio dell'autore dall'esperienza di un trauma infantile alla condizione di maestro della letteratura inglese. Il romanzo è la storia di un orfano, David Copperfield, che, come Dickens stesso, supera un passato traumatico per scrivere la storia della sua affermazione personale, il libro *David Copperfield*. Dal momento che il testo si presenta sia come autobiografia fittizia del protagonista (David Copperfield) sia come finzione autobiografica del suo autore (Charles Dickens)¹, il romanzo trasforma la storia del bambino sradicato nella storia di autoformazione del grande narratore, il celebre scrittore inglese, che adotta il suo stesso sé orfano nel testo, chiamandolo il proprio "figlio prediletto". Nondimeno, al

* Traduzione di Luigi Marfè.

1 Sulla definizione del romanzo come autobiografia fittizia si veda ad esempio Patten 1979, pp. 284-288. Si noti che il rapporto tra "autobiografia narrativa" e "narrazione autobiografica" è nella figura retorica del chiasmo, un rispecchiamento e un'inversione che definiscono la mimesi all'interno della letteratura come un particolare tipo di figura simmetrica (e simmetrizzante).



centro di questa storia di autoaffermazione dell'orfano c'è, come suggerirò, un'altra, più enigmatica, *storia orfana*, la vicenda di un altro orfano la cui follia apre il romanzo a una storia che non ha luogo nella vita personale di Dickens, ma che lo collega, inestricabilmente, a un passato politico inglese non menzionato. Ciò avviene, per di più, attraverso la comparsa di una serie di oggetti particolari, una proliferazione di doppi autobiografici che legano queste storie eterogenee e inassimilabili, e in ultima istanza la stessa vicenda del romanzo, a una più ampia storia postcoloniale del XX secolo per come emerge in *Midnight's Children* (I figli della mezzanotte, 1981) di Salman Rushdie. Il romanzo di Rushdie, come vedremo, riscrive aspetti essenziali del testo di Dickens, intrecciando i due romanzi e i loro (plurimi) narratori autobiografici nel punto in cui le storie individuali e quelle collettive si incrociano e si attraversano. Di chi è la storia raccontata nel romanzo di Dickens? E da quale prospettiva possiamo leggere la sua storia postuma nel testo traumatico di Rushdie?

1. *Uomini di lettere*

La questione di chi sia la storia narrata nel romanzo è in effetti un elemento cruciale della ricezione critica di *David Copperfield*, che ha riconosciuto tanto il valore delle sue invenzioni narrative quanto quello della sua dimensione autobiografica, in particolare per il rispecchiamento tra il personaggio di David Copperfield, che diventa biografo di se stesso, e l'autore Charles Dickens, che attraverso di lui racconta la storia della propria infanzia. La vicenda del personaggio fittizio riflette così quella personale dell'autore. Tuttavia, l'uno e l'altro non sono uniti in maniera diretta dal racconto delle rispettive storie, ma piuttosto dal modo in cui ciascuno di loro si sforza, attraverso la scrittura, di trasformare ciò che ancora non è elaborato del proprio passato – lo sradicamento originario che segna l'infanzia di entrambi – nella trama vera e propria di una storia straordinaria. È questo atto di transizione dall'orfano allo scrittore, o dal bambino senza radici all'adulto che abilmente racconta le radici autobiografiche della sua storia, a collegare finzione e realtà, personaggio e autore, nella produzione di un passato riconoscibile.

Questa relazione tra autore e personaggio si manifesta nella narrazione centrale del libro, la storia dell'abbandono infantile e della sopravvivenza di David Copperfield, che sembra essere la rielaborazione romanzata del reale abbandono infantile di Charles Dickens e del suo affermarsi come autore letterario. David Copperfield, rimasto orfano per la morte del padre prima della nascita e per la morte della madre all'età di 10 anni, viene mandato in uno stabilimento per l'imbottigliamento del vino (come Dickens era stato mandato in una fabbrica di lucido da scarpe a 12 anni), ritrova una famiglia (anche se non la sua, come Dickens, ma quella della zia Betsey) e, imparando a fare lo stenografo nei tribunali (come Dickens), diventa alla fine un autore di successo, scrivendo da ultimo la sua autobiografia. Nel passare da orfano a scrittore di *David Copperfield*, si può dire che il personaggio di David Copperfield, le cui iniziali, "DC", rispecchiano e invertono quelle di Charles Dickens, "CD", rappresenti il passaggio dall'illegittimità alla legittimità, dal bambino separato dalla madre al maestro della propria lingua madre. Nella finzione, quindi, David Copperfield trasforma il suo originario sradicamento nelle radici della sua storia, tramutando così il trauma iniziale nell'inizio di una vicenda che può riconoscere come propria.

E, allo stesso modo, l'atto di scrivere di Dickens trasforma il linguaggio dell'orfano nella figura del celebre letterato inglese. Scrivendo la storia di orfano di David Copperfield, Dickens radica al proprio passato – che opera nel romanzo come una sorta di autobiografia non scritta e sradicata – nella finzione del personaggio, che trasforma il *suo* passato di orfano nella scrittura di una propria autobiografia. Dalle vere iniziali di Charles Dickens, che ha subito un trauma infantile, "CD", a quelle del suo protagonista fittizio, "DC" – ossia dalle iniziali dell'orfano fittizio, "DC", al letterato, "CD" –, il testo sembra trasformare la storia dell'abbandono nella padronanza linguistica di uno scherzoso gioco letterario.

L'inversione delle lettere iniziali del protagonista e dell'autore racconta così la storia dell'inversione di fortuna che sta alla base della vita di David e di Dickens. Paradossalmente, qui, la figura dell'orfano *adotta* la realtà sradicata, benché fornisca, in senso figurato, la storia delle radici linguistiche dello scrittore. L'autore e la sua lingua letteraria si riflettono così a vicenda nel proprio gioco

linguistico, esclusivamente inglese: una lingua e una narrazione in cui le origini sradicate del personaggio e dell'autore diventano scrivibili e leggibili in un'unica "storia orfana", una storia in cui è la stessa mancanza di un inizio vero e proprio a fornire, per così dire, le proprie "radici" narrative².

2. Uomini senza fortuna

Ma c'è anche un altro orfano nel romanzo, un personaggio il cui nome, come quello di David Copperfield, ha un qualche rapporto con quello di Dickens. La sua storia, tuttavia, non può essere integrata nei racconti speculari di trasformazione e affermazione autoriale di entrambi. Si tratta dell'eccentrico e affabile Mr. Dick, ritenuto matto da tutti quelli che lo incontrano, tranne dalla zia Betsey, che ha accolto questo "lontano parente" ("distant connection", p. 178) e l'ha salvato da un passato di abusi proprio come ha fatto con David Copperfield³. Di solito Mr. Dick viene trascurato dalla critica, anche se è a sua volta un autobiografo, un uomo che è stato scacciato dalla propria famiglia. David incontra Mr. Dick dopo essere fuggito dalla fabbrica di lucido da scarpe e aver trovato la propria strada per la casa della zia Betsey. Quando David chiede a zia Betsey il permesso di vivere a casa sua, è Mr. Dick a convincerla, e si può dire che la presenza di questi due scrittori orfani getti nuova luce sulla gloriosa storia autobiografica di Dickens. Mr. Dick, infatti, a differenza di David, non è definito dalla sua trasformazione in scrittore autobiografico, ma dal fallimento nel portare a termine il "Memoriale" della sua vita, a cui

-
- 2 L'inversione chiasmica e il rispecchiamento delle iniziali assimilano la figura (chiasmo) alla trama (inversione della fortuna), suggerendo così che ciò che sembra essere una vita assume in realtà la forma di una figura. La questione di cosa significhi per la lingua essere "orfana" viene posta attraverso questa figura e il suo spostamento nel testo. Sull'immagine della scrittura come luogo dell'orfanità in Platone, si veda Derrida 1972. Ho affrontato brevemente i commenti di Derrida su Platone nel mio primo tentativo di affrontare le complessità del testo di Dickens, anche se in un contesto diverso; si veda Caruth 2011.
- 3 Zia Betsey è stata picchiata dal marito; divorzia da lui e riprende il suo "nome da nubile" (Trotwood). La casa di zia Betsey è dunque abitata da tre persone precedentemente maltrattate.

lavora sempre. E a differenza di David, il cui arrivo a casa di zia Betsey è descritto come “un altro inizio”, la storia di Mr. Dick assume la forma di una folle e ripetitiva interruzione del proprio racconto, un continuo troncarsi che apparentemente ripete le lacerazioni di un passato di abusi.

Mr. Dick, quindi, può essere considerato un doppio di David, che tuttavia pare muoversi in direzione opposta: invece di progredire, come David, da giovane orfano a scrittore di successo, Mr. Dick è un autobiografo che non riesce a portare a termine il suo compito autobiografico e il fatto stesso che continui a provarci pare farlo regredire nel passato. Nel momento stesso in cui “ricomincia” il suo percorso verso l’età adulta e il successo, David incontra un uomo che si muove in direzione opposta, sospeso in uno stato regressivo e infantile: il continuo interrompersi della sua narrazione, come suggerisce zia Betsey, è l’evidente ripetizione di un passato che non può scrivere. Mentre la narrazione autobiografica di David risulta essere la riappropriazione definitiva del suo passato di orfano, il memoriale di Mr. Dick sembra il luogo di un ritorno senza fine a un passato che non ha mai superato. Se David giunge a una forma di padronanza attraverso la sua storia, la figura di Mr. Dick comporta l’inserimento di un *Memoriale che non può essere scritto* nel cuore del testo autobiografico.

3. *Autobiografia come decapitazione*

“How does the world go? I’ll tell you what”, he added, in a lower tone, “I shouldn’t wish it to be mentioned, but it’s a” – here he beckoned to me, and put his lips close to my ear – “it’s a mad world. Mad as Bedlam, Boy!” (Dickens 1990 [1850], pp. 176-177).

Mentre David, infatti, sembra comporre la storia del suo trauma come narrazione autobiografica del proprio radicamento, Mr. Dick, non riuscendo a scrivere direttamente, vede riaffiorare ogni volta la sua storia sradicata. Ciò avviene, inoltre, attraverso un sintomo che pare rappresentare, ma anche mettere in atto, un particolare troncamento: una interruzione della storia di Mr. Dick che

è anche l'intromissione di un'altra storia, di un diverso genere di distacco. David scopre questo sintomo dopo aver chiesto a Mr. Dick come procede il suo Memoriale:

Well, said Mr. Dick, "my compliments to her, and I – I believe I have made a start. I think I have made a start," said Mr. Dick, [...] casting anything but a confident look at his manuscript. You have been to school?"

"Yes, sir," I answered, "for a short time."

"Do you recollect the date," said Mr. Dick, [...] "when King Charles the First had his head cut off?"

I said I believed it happened in the year sixteen hundred and forty-nine.

"Well," returned Mr. Dick [...] looking dubiously at me. "So the books say; but I don't see how that can be. Because, if it was so long ago, how could the people about him have made that mistake of putting some of the trouble out of his head, after it was taken off, into *mine*?"

I was very much surprised by the inquiry; but could give no information on this point.

"It's," said Mr. Dick, with a despondent look upon his papers [...] "that I never can get that quite right. I never can make that perfectly clear. But no matter, no matter!" he said cheerfully [...] "there's time enough! My compliments to Miss Trotwood, I am getting on very well indeed." (*Ibid.*).

L'incapacità di scrivere di Mr. Dick è legata all'intromissione della testa di Carlo I, il sovrano giustiziato per decapitazione nel 1649 a causa del suo governo autoritario e della sua fede nel diritto divino dei re. La testa si intromette nel testo di Mr. Dick ogni volta che inizia la sua storia. Proprio come Carlo I – secondo quanto Dickens stesso narra nel suo racconto dell'esecuzione, in *A Child's History of England* (Storia d'Inghilterra per ragazzi, 1851-1853) – perse la testa dopo aver pronunciato la parola "Ricorda!", il tentativo di Mr. Dick di ricordare attraverso il suo Memoriale sembrerebbe fargli "perdere la testa"⁴. Il taglio della testa di Carlo I

4 Cfr. Dickens 1929 [1851-1853]. Sulla *History* si vedano Gardiner 2008, Jann 1987, Lucas 1996, Birch 1955, Jordan 2011. Secondo Jordan, la *History* stessa è strutturata come un romanzo, il cui culmine è il regno (e la fine del regno) di re Carlo I. Potremmo riflettere in questo caso sui diversi significati di "Child's History", dal momento che era indirizzata al figlio maggiore di Dickens, ma forse potrebbe anche essere pensata, nel contesto delle questioni sollevate dal romanzo, come la storia *di o su* un bambino.

potrebbe sembrare la rappresentazione di qualche evento represso nel passato di Mr. Dick, ma in realtà opera, sulla scena della sua scrittura, come una strana ripetizione letterale dell'interrompersi della memoria e della parola: un evento che introduce nella storia non narrabile di Mr. Dick un'altra storia traumatica non assimilata. Le due storie si incontrano nella perdita della testa, un gioco di parole che non rappresenta, ma rimette in atto un evento costituito dal disfarsi della memoria⁵. Nel punto in cui il Memoriale di Mr. Dick si interrompe, due storie spezzate si incontrano e si ripetono l'una con l'altra, smarrendo la linearità della narrazione.

L'interruzione del Memoriale di Mr. Dick, infatti, non solo elimina dal suo racconto un evento personale che non può essere narrato, ma introduce, al suo posto, un evento storico di rottura, la decapitazione di Carlo I, che, di per sé, ha costituito uno strappo traumatico nell'ambito più vasto della storia collettiva inglese. Questo evento, in quanto atto politico, è stato descritto sia come momento originario della storia parlamentare d'Inghilterra sia come ciò che ha interrotto ogni narrazione univoca, continua e condivisa del passato del paese. Dopo la guerra civile tra realisti e parlamentaristi, l'Alta Corte dichiarò Carlo I colpevole di essersi attribuito un "potere illimitato e tirannico", per poi condannarlo alla decapitazione, che ebbe luogo drammaticamente fuori dalla Banqueting House di Whitehall. Dopo l'ultimo discorso del Re e il suo assenso all'esecuzione, la sua testa fu sollevata davanti alla folla e fatta passare tra i soldati vicino all'impalcatura. Visivamente impressionante, la scena della decapitazione si inserì in un insieme conflittuale di prospettive storiche; l'esecuzione di Carlo I ebbe un significato diverso per le parti contrapposte nella guerra civile

5 Il gioco di parole sta quindi nel vedere una ripetizione. La teoria della ripetizione emersa in *Jenseits des Lustprinzips* (Al di là del principio di piacere, 1920) di Freud postulava una relazione tra l'esperienza mancata di un evento e la sua successiva ripetizione; questa stessa ripetizione costituiva l'"evento" del trauma, che non poteva essere limitato alla sola prima esperienza (empirica). La relazione tra la prima esperienza mancata e la seconda non è rappresentazionale, poiché non c'è ancora nulla da rappresentare (anche se potrebbe essere pensata come una richiesta di rappresentazione). La psiche – o il testo – in cui l'evento si ripete fa quindi parte della storia dell'evento stesso; la memoria e la psiche non sono separate, ma legate dalla loro ripetizione. Analogamente, la teoria e l'esperienza del trauma non sono mai del tutto separate. Cfr. Caruth 2013.

che l'aveva preceduta: la liberazione dal potere prevaricatore del re o il martirio di un'autorità sovrana di ascendenza divina. Per alcuni storici, infatti, l'evento non rientra in una storia autenticamente "inglese": Jason Peacey ha definito la "rimozione della testa del monarca" un "progetto che non aveva nulla di inglese". E, alla fine, tale frattura tra storia e politica ha portato, secondo alcuni studiosi, a un immenso oblio, in parte rappresentato dalla scarsità della statuaria: "La mancanza di monumenti commemorativi del regicidio di Carlo I", ha scritto Richard Weight nel 2014, "dimostra quanto l'evento rimanga controverso, favorendo al contempo l'amnesia collettiva su un avvenimento che ha plasmato il mondo moderno". (In effetti, osserva Weight, "in una recente pubblicazione del Ministero degli Interni che illustra la storia britannica per i nuovi immigrati, l'intero periodo delle guerre civili è stato ommesso con la motivazione che "le ferite sono ancora troppo fresche"). Nelle ripetute interruzioni del Memoriale di Mr. Dick, ritornano anche quelle di un'altra storia, non del tutto commemorabile.

La "follia" di Dick non consiste quindi in una perdita di realtà, ma nel ripetere una realtà che non è esattamente la sua. Potremmo in parte pensare a questa ripetizione sulla base del significato linguistico del regicidio, che lo collega al posteriore memoriale non scritto. Infatti, sul piano linguistico (oltre che storico) l'esecuzione di Carlo I fu qualcosa di più di un atto violento che poteva essere rappresentato come una storia coerente all'interno di un'unica lingua, poiché la decapitazione del re fu anche una *violenza al nome*, che configurava l'esecuzione *come* evento storico. Tagliando la testa di Carlo I, il popolo sradicava anche la base divina su cui questi aveva fondato l'autorità del suo nome, aprendo così uno squarcio nella storia di "Carlo", e legando per sempre la storia del sovrano per diritto divino all'esecuzione dell'uomo. La storia del re, in questo senso, prese la forma di una serie di racconti scritti, in concorrenza tra loro: l'agiografia di autoglorificazione postuma dello stesso Carlo, intitolata *Eikon Basilike*, ad esempio, e l'*Eikonoclastes* di Milton, che invece ne sminuisce il carattere divino⁶. Sradicata come la testa di Carlo I, la vicenda della decapitazione, non potendo trovare un posto adeguato nella storia inglese, approda al folle Memoriale di

6 Sul testo postumo di Carlo I (scritto da altri) e sulla risposta di Milton si veda, ad esempio, Bennett 2010.

Mr. Dick, dove, ritagliandosi e de-autorializzandosi, trova il suo posto nel testo grazie alla storia personale di cui quest'ultimo non riesce del tutto a riappropriarsi.

4. *Storie non autorizzate*

Intrecciata alla questione dell'autorialità rappresentata dal rispecchiamento di David e Dickens, quindi, la storia del fallimento di Mr. Dick è narrata come una perdita di autorizzazione che, anche nel suo caso, come si viene a sapere, è collegata alla rimozione del nome proprio dell'autore: nel caso di Mr. Dick, il nome del padre. Zia Betsey accenna al problema quando tenta di spiegarne il sintomo sulla base della storia personale di Mr. Dick, collegando il riapparire della testa di Carlo I nel Memoriale alle origini del suo disordine mentale, che a dire di lei sarebbe iniziato dopo che la sua sorella preferita era stata maltrattata dal marito, che per di più aveva cacciato Mr. Dick fuori dalla casa paterna:

“The recollection of it is oppressive to him even now. Did he say anything to you about King Charles the First, child?”

“Yes, aunt.”

“Ah!” said my aunt. [...] “That’s his allegorical way of expressing it. He connects his illness with great disturbance and agitation [...] and that’s the figure, or the simile, or whatever it’s called, which he chooses to use. And why shouldn’t he, if he thinks proper!” (p. 176).

L'uso “allegorico” della “figura” – o della “similitudine” (zia Betsey fatica a trovarle un nome) – del taglio della testa di Carlo I può essere “appropriato” per Mr. Dick solo se riguarda anche la perdita della sua stessa storia. E questa perdita avviene in particolare come perdita del nome proprio⁷:

7 Sui nomi e i padri si veda Cain 2008, secondo cui i problemi di nominazione sono legati alle dinamiche edipiche del padre e possono essere compresi nella prospettiva della psicoanalisi lacaniana. L'autrice fa molte osservazioni significative, anche se l'enfasi su una prospettiva psichica che guida quella linguistica rischia di ridurre le intuizioni storiche del problema della nominazione nel romanzo a una dinamica psicologica individuale. Vorremmo essere cauti riguardo alle metafore di castrazione presenti nel testo (senza dubbio presenti nel taglio di “Dickens” in “Dick”, ad esempio, nel taglio della testa,

“I suppose, said my aunt,” [...] “you think Mr. Dick a short name, eh?”

“I thought it was rather a short name, yesterday,” I confessed.

“You are not to suppose that he hasn’t got a longer name, if he chose to use it,” said my aunt [...]. Mr. Richard Babley – that’s the gentleman’s true name. [...] But don’t you call him by it, whatever you do. He can’t bear his name. That’s a peculiarity of his. Though I don’t know that it’s much of a peculiarity, either; for he has been ill-used enough, by some that bear it, to have a mortal antipathy for it, Heaven knows. Mr. Dick is his name here.” (p. 176).

Nel perdere il legame con le radici paterne, Mr. Dick rimuove il “Babley” dell’autorità del padre, diventando l’autore, per così dire, solo del “balbettio” del suo nome “improprio”.

Riecheggiando un’altra allegoria di perdita dell’autorità divina, il nome improprio di Mr. Dick ricorda la storia biblica della torre che ambisce al cielo, che è anche la storia di una catastrofe linguistica compiuta da Dio. Nella storia di Babele, Dio tramuta l’unica lingua in molte, punendo l’uomo per le sue pretese divine⁸. In questa vicenda la comprensibilità e l’autorità della lingua vengono ridotte in frammenti. Per ironia della sorte, il nome proprio di “Babele”, derivato da una parola ebraica, diventa esso stesso, impropriamente, una sorta di gioco di parole, poiché suona come la parola “balbettio”, pur senza esserne la radice etimologica, che descrive l’esito della catastrofe⁹. Doppia separato dall’autorità (sia dal suo nome “proprio” Babley, sia dalla sua sostituzione con “Dick”), Mr. Dick sembra quindi non avere una storia propria. O meglio, la sua vera storia è, appunto, la storia della perdita del nome con cui può scriverla. Ecco perché il trauma di Mr. Dick può essere nominato solo attraverso la storia della perdita dell’autorità storica di un *altro*.

e così via), poiché sono anch’esse legate a storie specifiche (che tuttavia sono inseparabili dalle questioni del fondamento dell’autorità e della sua messa in discussione).

- 8 L’evento storico e quello linguistico sono quindi inseparabili; la lingua di Mr. Dick introduce (come interruzione) un evento storico che a sua volta è legato a un effetto linguistico (e forse anche a un progetto linguistico: minare l’autorità di “Carlo”, il “Primo”).
- 9 La parola ebraica può significare “Porta di Dio”, ma “babble” sembra derivare da una radice di basso tedesco medio, o inglese antico, forse legata al “ba” delle prime parole di un bambino.

Quest'altra storia, inoltre, non è una semplice rappresentazione storica *all'interno* del mondo fittizio del romanzo. Proprio la storia di come il nome del re decapitato interrompe la composizione dell'autobiografia del personaggio eccentrico, infatti, reintroduce l'autore reale della finzione, vale a dire il romanzo *David Copperfield*. Ciò avviene con la giustapposizione tra il nome del re decapitato, Charles, e l'altro nome senza paternità, Dick, che insieme diventano "Charles Dick": una versione tronca, per così dire, del nome stesso di Dickens¹⁰.

L'autore reale ritorna, quindi, non nel rispecchiamento con il giovane autore David Copperfield, ma piuttosto attraverso la de-nominazione e de-autorizzazione di Mr. Dick, attraverso la ripresa del nome del re decapitato¹¹. Charles Dickens, infatti, ha lo stesso nome del so-

10 Mentre la storia di David, in questo modo, sembra rappresentare il trauma di Dickens attraverso il racconto figurato di un referente proprio, il gioco di parole della storia del fallimento di Mr. Dick si collega all'autore reale attraverso lo sradicamento e la defigurazione del nome paterno, o autorevole. (È interessante, in questo contesto, che il personaggio su cui si suppone sia basato Mr. Dick, il poeta pazzo Richard Dadd, sia stato rinchiuso in un manicomio per aver ucciso proprio suo padre). Su Richard Dadd, si veda Tromans 2011. "Daddy" era allora in uso per indicare il padre. L'assurdità del gioco di parole è proprio il tipo di follia cui Mr. Dick sembra riferirsi quando dice a David che è un "mondo pazzo, pazzo come Bedlam". Dadd fu rinchiuso sia a Bedlam (il Bethlem Royal Hospital) sia a Broadmoor. Dickens era noto per portare le persone sul luogo dell'uccisione del padre di Dadd (durante uno degli episodi allucinatori di Dadd dopo il ritorno da un viaggio in Medio Oriente) e per rievocare l'omicidio in quel luogo. Dickens scrisse anche della sua avversione per il trattamento dei disordini mentali e per lo stato dei manicomi. Un testo interessante, purtroppo inedito, su Dadd e Mr. Dick, oltre che uno dei migliori pezzi su quest'ultimo, è di Robert Polhemus, secondo cui il capolavoro di Dadd, dipinto in ospedale, "The Fairy-Feller's Master Stroke", include illustrazioni tratte da Dickens.

11 Tick 2005 e Bottum 1995, pp. 435-455. È da notare che gli autori di questi saggi (Polhemus, Tick e Bottum) sembrano essi stessi personaggi di un romanzo di Dickens. In generale, Mr. Dick sembra essere scomparso dalla memoria della maggior parte dei lettori e, per quanto riguarda i critici, o non viene menzionato, o viene considerato un pazzo, uno sciocco o una figura idealizzata dell'estetica (nessuna di queste versioni tiene conto della vera condizione storica del disordine mentale di Mr. Dick). Si veda ad esempio Marchbanks 2006, pp. 169-180, e Anatole France 2002 [1887], pp. 166-170. Mr. Dick sembra quindi più o meno privato della sua autorialità come personaggio di Dickens (o come figura inestricabilmente legata alla rappresentazione del "sé" di Dickens in *David Copperfield*), ed è quasi cancellato

vrano, che quindi ritorna in questo romanzo in maniera duplice: come storia fittizia del nome del re decapitato, che ripetutamente de-autorizza Mr. Dick, e come nome reale dell'autore Charles Dickens, che ora, a causa della sua finzione, trasmette l'evento storico traumatico, che sembra non avere un posto adeguato nella storia ufficiale inglese.

Mr. Dick opera dunque come una sorta di tramite di una storia interrotta, di ciò che in essa rimane di non scrivibile: un passaggio dalla finzione (la relazione di Mr. Dick con David) all'autore (il gioco di Mr. Dick, attraverso il ritorno della testa di Carlo I, sul nome di Charles Dickens). A differenza di Charles, che presta la sua realtà al David fittizio, potremmo dire che è Mr. Dick a trasmettere nella realtà della vita di Dickens qualcosa che rimane non scritto del tutto. Questo passaggio, dal personaggio all'autore, di elementi "impropri" o "non inglesi" della storia inglese è particolarmente significativo nella storia dello scrittore considerato inglese forse più di ogni altro, oltre che autore di una celebre storia d'Inghilterra (*A Child's History of England*). Sebbene Dickens includa un capitolo sull'esecuzione di Carlo – rimarcando, in particolare, la decapitazione dopo la parola: "Ricorda!" –, il resoconto storico non sembra contenere ciò che eccede la storia ufficiale, che, potremmo sostenere, ritorna come interruzione della finzione romanzesca, per quanto semi-autobiografica. Né Mr. Dick né Dickens, in definitiva, possiedono appieno quest'altra storia, che, a sua volta, è trasmessa solo indirettamente attraverso la complessa invenzione di "Memoriali" incompleti.

Nell'autobiografia personale e collettiva entra così in scena qualcosa di non ufficiale, che non può essere ascritto a nessun autore riconosciuto né, a quanto pare, a nessun lettore. Lo scopriamo quando zia Betsey descrive a David un altro problema di "commemorazione" che sta al centro del Memoriale di Mr. Dick:

"Is it a Memorial about his own history that he is writing, aunt?"

"Yes, child," said my aunt [...]. "He is memorializing the Lord Chancellor, or the Lord Somebody or other – one of those people, at all events, who are paid to be memorialized – about his affairs. I suppose it will go in, one of these days. He hasn't been able to draw it up yet, without introducing that mode of expressing himself; but it don't signify; it keeps him employed." (p. 179).

dall'archivio (o perché dimenticato o perché, nei pochi pezzi che gli sono dedicati o nei rapidi riferimenti a lui, appare troppo ben compreso).

Non potendo fare memoria della sua vita, vale a dire scriverne il Memoriale, Mr. Dick non può nemmeno fare memoria della sua storia al Lord Cancelliere, nel senso di indirizzarla all'autorità competente, che potrebbe dare il timbro di approvazione al suo racconto. Mentre la reazione empatica di zia Betsey, secondo cui l'incapacità di Mr. Dick di completare e spedire il suo Memoriale "è insignificante", non ha importanza, rivela il suo modo di accettarlo in tutte le sue stranezze, in senso più letterale il Memoriale stesso "è insignificante", poiché non sembra poter essere inviato né letto da nessun funzionario che possa comprenderlo o integrarlo in una storia ufficiale. Lo stesso Dickens svelò alla fine la versione non letteraria della sua "vera" storia in un "frammento autobiografico" non più recuperabile, e scritto solo in parte, lasciato al suo biografo John Forster, il quale, a quanto pare, divenne anche Commissioner in Lunacy, incaricato di riferire sui manicomi nientemeno che al Lord Cancelliere¹². (La storia di Dickens che emerge così tra David e Mr. Dick sembra perdersi nella differenza tra l'uno che diventa maestro nella scrittura e l'altro la cui scrittura non arriva mai ad alcuna maestria).

Questa storia di soglia (*in-between*) è in effetti lo spazio di una lacuna *nella* storia, l'intersezione di due eventi di incompiuti o storie interrotte che si incontrano in un testo non terminato. Né inviato né ricevuto, il memoriale che non può essere completato in maniera appropriata, ritorna comunque, sradicato, sia dentro sia fuori i confini della storia.

12 Cfr. Davies 1983. Sul "frammento autobiografico" si veda Collins 1984, pp. 87-96. La figura della follia, così come si presenta attraverso Mr. Dick, è inestricabilmente legata al trauma. In questo senso, Mr. Dick (e il romanzo) illuminano e sono illuminati dall'affascinante lavoro sulla follia e sul trauma di Davoine e Gaudillière 2004, secondo cui la psicosi è "ricerca di storie non scritte" e la dinamica psicoanalitica di transfert e controtransfert è lo spazio in cui queste storie sono rievocate e iscritte. Davoine ha scritto anche su *Don Quijote* e *Tristram Shandy* e sia lei sia Gaudillière hanno lavorato molto sull'umorismo e sulla letteratura come luoghi di trasmissione storica. I disordini mentali sono anche lo spazio di intersezione tra "microstoria" e "grande storia", o tra traumi individuali e collettivi. Così, anche in Mr. Dick vediamo un evento storico che si potrebbe considerare traumatico riaffiorare attraverso la sua storia traumatica individuale, che a sua volta sembra trasmissibile solo attraverso una storia collettiva che non è la sua.

5. Il fluttuare dei significanti

Questo ritornare, per di più, assume la forma non di uno, ma di due oggetti prodotti da Mr. Dick: il Memoriale stesso, continuamente interrotto, e un altro tipo di oggetto, composto proprio da quelle pagine le cui parole ne interrompono la scrittura, un oggetto che è letteralmente sradicato. Ci imbattiamo in quest'altro oggetto per la prima volta dopo che David chiede come procede la scrittura di Mr. Dick:

I was going away, when he directed my attention to the kite.

“What do you think of that for a kite?” he said.

I answered that it was a beautiful one. I should think it must have been as much as seven feet high.

“I made it. We’ll go and fly it, you and I,” said Mr. Dick. “Do you see this?”

He showed me that it was covered with manuscript, very closely and laboriously written; but so plainly, that as I looked along the lines I thought I saw some allusion to King Charles the First’s head again, in one or two places.

“There’s plenty of string,” said Mr. Dick, “and when it flies high, it takes the facts a long way. That’s my manner of diffusing’em. I don’t know where they may come down. It’s according to circumstances, and the wind, and so forth; but I take my chance of that.” (p. 177).

L’aquilone che ospita le pagine con la testa di Charles sembra mettere in atto letteralmente lo sradicamento della memoria e della scrittura che impedisce a Mr. Dick di completare la sua autobiografia, ma così facendo produce un tipo di trasmissione diverso. L’aquilone non è più un tentativo di contenere in una narrazione unitaria una storia che non può essere scritta, ma si trasforma in un’altra forma di scrittura, una *testimonianza letteraria*, nonché una *figura della letteratura*, nel romanzo che si libera dal ritorno del passato, traslando altrove quella stessa storia che non può essere scritta.

Cosa rende letteraria questa creazione unica? Cosa ne fa un oggetto dell’immaginazione? Possiamo vedere, nell’aquilone, lo spostamento in funzione dell’altra scrittura travagliata, il Memoriale, che porta con sé due passati intersecati e non raccontabili. Il proposito del Memoriale è di rinvenire e scrivere le “radici” del passato dell’autore, ma è interrotto dalla storia, in cui altre “radici”, quelle

dell'autorità collettiva inglese, il sovrano (o la sua testa), sono tagliate. Il taglio del corpo e l'interruzione del testo individuano così lo spazio in cui le "radici" di ogni storia non possono essere localizzate, in cui ogni storia si lega inestricabilmente a un'altra, anche se in forma di ripetuta interruzione, in un legame di (non-)storie. Ma sull'aquilone questo sradicamento non è più un'interruzione, bensì la modalità stessa della creazione, una messa in scena in una forma diversa, che permette alle pagine incollate con la testa di Carlo I di volare verso il cielo. La "testa" dell'aquilone, che porta la "testa" di Carlo I, trasforma letteralmente il taglio e lo sradicamento in un fluttuare in volo ("kite" è anche il nome di un uccello). Il taglio o lo sradicamento diventano così la nuova forma di un nuovo oggetto artistico, non più incentrato sul significato delle parole o sulla loro coerenza narrativa, ma sulla capacità di trasformarle in qualcosa che fluttua. In un certo senso, sia all'interno della storia sia nel romanzo, l'aquilone viene a rappresentare, concretamente, lo sradicamento del trauma, liberando le pagine (del Memoriale e del romanzo) dal ritorno violento del passato. Nel duplicare il Memoriale, l'aquilone non confonde, come faceva quello, ma diffonde, e in questo modo sostituisce la certezza della violenta ripetizione dello sradicamento con l'incertezza della libertà senza radici del caso, il fluttuare di significanti lasciati all'indeterminatezza del loro senso ultimo.

Ciò che in entrambe le storie era troncato, il loro punto di incontro (il titolo di pagine rese impossibili da scrivere, la testa decapitata del Re che rende la storia inglese difficile da narrare), diventa quindi, concretamente, il punto di partenza di questo nuovo tipo di lingua, che potrà (o non potrà) essere recepita altrove.

Anche David è un destinatario di questa testimonianza unica, per quanto la sua non sia una lingua di cui Mr. Dick possa appropriarsi in maniera diretta. Mentre l'aquilone vola, infatti, anche quest'ultimo si solleva insieme ai fogli incollati, agli occhi del ragazzo, che immagina anche la sua mente su nel cielo:

What Mr. Dick supposed would come of the Memorial, if it were completed; where he thought it was to go, or what he thought it was to do; he knew no more than anybody else, I believe. Nor was it at all necessary that he should trouble himself with such questions, for if anything were certain under the sun, it was certain that the Memorial

never would be finished. It was quite an affecting sight, I used to think, to see him with the kite when it was up a great height in the air. What he had told me, in his room, about his belief in its disseminating the statements pasted on it, which were nothing but old leaves of abortive Memorials, might have been a fancy with him sometimes; but not when he was out, looking up at the kite in the sky, and feeling it pull and tug at his hand. He never looked so serene as he did then. I used to fancy, as I sat by him of an evening, on a green slope, and saw him watch the kite high in the quiet air, that it lifted his mind out of its confusion, and bore it [...] into the skies. (p. 189).

Sollestando in aria i pensieri di Mr. Dick, l'aquilone diventa, in questa scena, nella "fantasia" infantile di David che guarda, un mezzo sul quale l'autore del Memoriale può essere trasportato. Mentre David lo osserva contemplare l'aquilone, la "fantasia" di Mr. Dick di diffondere i fatti si trasforma nella "fantasia" del ragazzo di vederlo fluttuare nel cielo. L'aquilone porta con sé, potremmo dire, sia David sia Dickens, non più autori di una lingua che rappresenta la loro condizione di orfani, ma veicoli, o figure, di una *lingua orfana* che, non facendo più parte del progetto di un Memoriale e non essendo più diretta a uno scopo, si trasmette da un orfano all'altro¹³. Sfuggendo alla prigionia della stanza, l'aquilone fluttua anche fuori dalla cornice del romanzo, portando con sé una storia non scritta, il cui destinatario finale rimane sconosciuto.

6. La ricerca delle radici

All'interno della cornice del romanzo, tuttavia, nella storia di Mr. Dick, più di una volta l'aquilone scende anche giù:

As he wound the string in, and it came lower and lower down out of the beautiful light, until it fluttered to the ground, and lay there like a dead thing, he seemed to wake gradually out of a dream; and I remember to have seen him take it up, and look about him in a lost way, as if they had both come down together, so that I pitied him with all my heart. (p. 189).

13 Si potrebbe anche considerare, per completare l'analisi di questa scena, la funzione del volo di Mr. Dick sull'aquilone come una sorta di discorso, e la sua ricezione da parte di David come una sorta di testimone.

L'aquilone non ha, per così dire, l'ultima parola nella storia di Mr. Dick, né nella vita figurata del romanzo. Mentre "si posava a terra, e rimaneva lì come qualcosa di morto", la storia immaginaria sembra morire, non riuscire a mantenersi in alto, da sola. Eppure ritorna con una sorta di vita postuma in un altro progetto di scrittura, un altro manoscritto incompleto, non portato avanti da Mr. Dick, ma dal suo buon amico, lo studioso e preside Dr. Strong, il cui nome, etimologicamente associato a una corda ("string"), lega l'aquilone figurativamente, con un gioco di parole, a un altro manoscritto incompiuto. Questo progetto inizia a terra, dove l'aquilone si posa, almeno nella visione di David, che viene a sapere della ricerca delle "radici" linguistiche da parte del dottor Strong:

I learnt [...] how the Doctor's cogitating manner was attributable to his being always engaged in looking out for Greek roots; which, in my innocence and ignorance, I supposed to be a botanical furor on the Doctor's part, especially as he always looked at the ground when he walked about – until I understood that they were roots of words, with a view to a new Dictionary, which he had in contemplation. (pp. 205-206).

La ricerca erudita che impegna il Dr. Strong sembra l'opposto del volo creativo dell'aquilone di Mr. Dick, così come il sognatore che guarda verso l'alto pare avere poco in comune con lo studioso che guarda verso il basso¹⁴. Tuttavia, il gioco di parole sulla parola "radici" che introduce il progetto del Dr. Strong e il legame etimologico con la parola "string" avvicinano il nuovo manoscritto, dal punto di vista linguistico, a quello di Mr. Dick, il cui nome è, letteralmente, iscritto nel dizionario ("Dic-tionary").

Il dizionario si rivela impossibile da completare proprio come il Memoriale, alla cui scrittura delle origini, sempre interrotta, è esplicitamente legato:

Adams, our head-boy [...] had made a calculation [...] of the time this Dictionary would take in completing [...]. He considered that it might be done in one thousand six hundred and forty-nine years, counting from the Doctor's last, or sixty-second, birthday. (p. 206).

14 È da rilevare che uno dei principali collaboratori dell'Oxford English Dictionary sarebbe stato un "pazzo", anche se Dickens non poteva saperlo. Si veda Winchester 2005.

I 1649 anni che si presume occorrono per completarlo legano il Dizionario alla data della decapitazione di Carlo I (anno 1649), che contrassegna l'interruzione del Memoriale dello stesso Dick. La ricerca delle radici da parte del Dr. Strong è, in quanto tale, una sorta di incompleto *Memoriale della lingua*, la cui evidente impossibilità, tuttavia, non rimanda solo all'indietro, ma si estende anche al futuro.

Ma perché il dizionario è legato alla data della decapitazione? La data inscritta negli anni necessari a terminare il progetto collega la ricerca delle origini di un'autorevole storia della lingua al momento in cui la storia politica inglese aveva perso la possibilità di essere narrata come una storia unica, quando l'inizio di qualcosa di nuovo nel mondo politico aveva prodotto anche una scissione, due storie incompatibili, nel modo in cui la storia era stata vista e scritta da allora in avanti. La decapitazione è stata anche una perdita di un certo tipo di autorità, uno sradicamento di origini che avrebbero reso possibile una certa scrittura della storia, più coerente. L'incompiutezza del dizionario inglese, pur rivolta a un tempo futuro, è legata, in senso figurato, a una questione delle origini, a una scissione, forse anche violenta, portata dalla lingua, scritta nella sua storicità. Una lingua che è più di una lingua e racconta più di quanto può dire sui suoi contesti, i suoi usi e abusi, le sue circostanze storiche. Che cosa in questa autobiografia della lingua è difficile da raccontare direttamente, quali storie violente la attraversano, come i traumi che attraversano il Memoriale? Cosa non si può dire, o non viene detto, in queste storie etimologiche?

Allo stesso tempo, il dizionario sembra agire da doppio anche per l'aquilone, questa volta attraverso il legame tra Mr. Dick e il Dr. Strong, mentre il primo ascolta il secondo leggere:

Mr. Dick ever spoke to him otherwise than bare-headed; and even when he and the Doctor had struck up quite a friendship, and would walk together by the hour [...] Mr. Dick would pull off his hat at intervals [...]. How it ever came about, that the Doctor began to read out scraps of the famous Dictionary, in these walks, I never knew [...]. However, [...] Mr. Dick, listening with a face shining with pride and pleasure, in his heart of hearts believed the Dictionary to be the most delightful book in the world.

As I think of them going up and down before those school-room windows – the Doctor reading with his complacent smile, an occasional

flourish of the manuscript, or grave motion of his head; and Mr. Dick listening, enchained by interest, with his poor wits calmly wandering God knows where, upon the wings of hard words – I think of it as one of the pleasantest things [...] that I have ever seen. (pp. 218-219).

Quando il Dizionario, letto dal Dr. Strong, “va alle radici”, Mr. Dick inizia, ancora una volta, a librarsi, ma ora su ali che non sono solo inglesi, ma greche: la modifica di David alla frase “parole alate” è una traduzione di *ἔπεα πτερόεντα* (*epea pteroenta*), una delle formule omeriche più comuni¹⁵. La frase inglese, introducendo il significato semantico della frase metrica (e della metafora morta)¹⁶ “parole alate” come figura dell’ascolto di Mr. Dick (il suo ingegno si alza in volo, mentre ascolta, “sulle ali di ardue parole”), trasmette qualcosa del greco e suggerisce che è la parola straniera a sollevarlo e a farlo volare in alto. Non essendo esperto di lingue straniere, dobbiamo supporre che Mr. Dick ascolti e voli al suono delle radici, al mero suono delle lettere, nella loro estraneità dentro l’inglese, in un vagare del significante svincolato, nella scrittura, dal significato. Tale sradicamento del significato aveva ossessionato Mr. Dick, nel suo Memoriale, ma lo libera nella storia di un’amicizia possibile con il Dr. Strong, nelle scene di lettura¹⁷.

15 Anche David sembra trasmettere una storia – la storia della radice sradicata – attraverso la sua traduzione (inconsapevole?) della frase greca. Il suo rapporto con la storia delle parole e quello di Mr. Dick con i loro suoni possono essere due versioni diverse della persistenza della dimensione storica della lingua. Una delle parole che Mr. Dick potrebbe effettivamente ascoltare, possiamo immaginare, è la stessa parola “orfano”, che proviene anch’essa da radici greche e resta, in inglese, una traslitterazione di lettere greche, inscrivendo così nella stessa storia dell’orfano, che è la storia di Dick e David, di Dickens e del Dizionario, un altro Memoriale della letteratura che tenta di scrivere, interrompere e riscrivere la propria autobiografia incompiuta. Sugli aspetti metrici degli epiteti di Omero, si veda Parry 1971. C’è disaccordo su questa interpretazione degli epiteti.

16 Il rapporto tra metafora morta e metafora “viva” potrebbe essere pensato come un’altra storia di morte e vita in questo testo e una questione di sopravvivenza linguistica e letteraria intrecciata alla storia dei personaggi.

17 È notevole che queste scene di lettura siano prive di contenuto o interpretazione, il che suggerisce che in esse sia centrale l’atto illocutivo. Inoltre, le “lettere” che diventano più visibili (e udibili) in queste scene permettono di iscrivere una storia che non è per forza riconoscibile, e quindi si perde, in modalità interpretative che si concentrano sul significato. L’attenzione alla lettera nel mio saggio, mentre ne segue la storia, cerca anche le tracce

Il dizionario sembra muoversi tra il Memoriale e l'aquilone, tra storie traumatiche e inizi immaginari, tra la "follia" e un legame di interlocuzione con l'altro che ha qualcosa di unico. Come il Memoriale e l'aquilone, il dizionario trasmette così una storia della lingua che non possiede appieno: l'estraneità delle proprie radici, l'eterogeneità nella propria storia, che estende il passato linguistico anche a un futuro sconosciuto e incontenibile.

Mentre la parola "Dick" fluttua verso il cielo con il Dizionario, l'aquilone stesso emerge nella storia attraverso la propria storia linguistica – l'"aquilone" prende il nome dall'animale cui, nel suo fluttuare, sembra somigliare –, anche se è una storia che lo lega più da vicino, come figura, al suono che al significato. Ma questa è anche l'invenzione del personaggio al centro di questa vicenda, poiché il progetto stesso del dottor Strong, la ricerca delle radici di lingue straniere, attraverso l'estraneità delle radici di quella che sembrava un'unica lingua, emerge, miticamente, dalla distruzione della lingua nella storia di Babele che riecheggia nel suono sradicato del nome paterno di Mr. Dick. "Babley" in un certo senso ritorna, o viene restituito a Mr. Dick, nella lettura degli ingombranti frammenti ("cumbersome scraps")¹⁸ del Dr. Strong – e nella rielaborazione da parte di David della scena della lettura – come allegoria, o storia, del ritorno del nome nella dispersione, e persistenza di una stringa di lettere.

Mr. Dick, segnatamente, trova un posto sull'aquilone, accanto alla testa di Carlo I, per il nome del Dr. Strong:

I have sent his name up, on a scrap of paper, to the kite, along the string, when it has been in the sky, among the larks. The kite has been glad to receive it, sir, and the day has been brighter with it. (p. 550).

Il Dr. Strong raggiunge Mr. Dick nel cielo attraverso il ritorno di una lettera, la "D", ora associata non solo a "Dick" e "David" (e "Dickens"), ma anche al titolo di "Dr.", con cui il Dr. Strong viene

di una storia non riconoscibile, e nondimeno insistente (quindi, una storia traumatica).

18 Si tratta di un passaggio in cui David descrive i ritagli di carta che spuntano dalle tasche e dal cappello del Dr. Strong; questi costituiscono il "Dizionario" e quindi, come il Memoriale o il "frammento" dello stesso Dickens, non sono raccolti in un unico insieme. Tuttavia *sono* collegati, come l'aquilone, dalla "stringa" del Dr. Strong, che è anche la sua lettura dei "ritagli" a Mr. Dick.

spesso nominato nel testo: una lettera di questi “uomini di lettere” che persiste nella storia anche quando è sradicata, e fluttua, oltre qualsiasi nome determinato¹⁹. Il romanzo stesso, potremmo dire, per mezzo dei personaggi scritti sull’aquilone, fluttua in una storia che fuoriesce dai propri limiti, una storia in cui raggiungerà un nuovo significato nel momento del suo sradicamento.

7. Orfani della storia

I was a posthumous child.
(Dickens 1990 [1850], p. 9).

Questo momento, potremmo dire, questa storia inconoscibile in cui sarà iscritto *David Copperfield*, pervade l’intero romanzo, a par-

19 La “D” persiste qui oltre il suo senso o significato, anche come iniziale di un nome. (Alla fine del testo viene associata anche alla “s”, che forse è legata alla “prima” D di Dickens e del dottor Strong e alla “s” di “Strong” e “Dickens”). La sovradeterminazione e la sotto-determinazione della lettera, che la rendono appetibile all’interpretazione pur resistendo a una lettura totalizzante – o che la fanno sembrare assurda (o folle) – possono anche essere considerate ciò che rompe il rispecchiamento della figura nelle letture convenzionali e, così facendo, trasmette qualcosa che insiste, ma che non può mai essere assimilato completamente. In questo senso, la storia della lingua e quella del trauma si incontrano nel punto in cui nessuna delle due può essere pienamente compresa. Tuttavia, esse sono iscritte nella storia, attraverso le scene discorsive. Le “strings” di Mr. Dick e del Dr. Strong le uniscono; una “string” che è figura, gioco di parole e una serie di lettere, e che quindi raccoglie e disperde al tempo stesso, permettendo alle lettere di essere iscritte nel testo. (Va notato che il Dizionario del Dr. Strong è “fermo alla lettera D”). Sarebbe interessante mettere insieme tutto ciò con la domanda sulla storia di Mr. Dick a David, quando viene fuori il 1649: “‘The first time he came,’ said Mr. Dick, ‘was – let me see – sixteen hundred and forty-nine was the date of King Charles’s execution. I think you said sixteen hundred and forty-nine?’ | ‘Yes, sir.’ | ‘I don’t know how it can be,’ said Mr. Dick, sorely puzzled and shaking his head. ‘I don’t think I am as old as that.’ | ‘Was it in that year that the man appeared, sir?’ I asked. | ‘Why, really’ said Mr. Dick, I don’t see how it can have been in that year, Trotwood. Did you get that date out of history?’ | ‘Yes, sir.’ | ‘I suppose history never lies, does it?’ said Mr. Dick, with a gleam of hope. ‘Oh dear, no, sir!’ I replied, most decisively. I was ingenuous and young, and I thought so”. Per una lettura estesa, in un quadro diverso, della funzione di Mr. Dick nel romanzo, si veda Caruth 2017, e per una diversa prospettiva sulla “lingua orfana” e sulle lettere nel romanzo si veda Caruth 2011.

tire dalla “registrazione” da parte di David della propria nascita, in un altro momento non realmente localizzabile, istante tra gli istanti, a mezzanotte:

I was born (as I have been informed and believe) on a Friday, at twelve o'clock, at night. It was remarked that the clock began to strike, and I began to cry, simultaneously. (Dickens 1990 [1850], p. 9).

All'insaputa dell'autore del romanzo, naturalmente, questo momento dell'origine, l'origine dell'orfano, questa radice della storia che è anche uno sradicamento, acquisterà un significato differito in un'altra nascita successiva, quella narrata in un romanzo che rimarca un'altra storia iniziata a mezzanotte:

I was born in the city of Bombay [...] once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar's Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well, then: at night. No, it's important to be more [...]. On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clockhands joined palms in respectful greeting as I came. (Rushdie 2006 [1981], p. 3).²⁰

Saleem Sinai, il protagonista di *Midnight's Children* di Salman Rushdie, inizia la propria narrazione autobiografica fittizia, di orfano nato a mezzanotte, come David Copperfield, e in questo modo si definisce come ennesimo doppio di un personaggio che già esiste in forma di plurimi doppi. Se le origini – le radici – dell'autobiografia di David Copperfield sono duplicate, qui lo sono per via di un tempo e di un personaggio a loro volta irrimediabilmente scissi, dato che la notte di venerdì 15 agosto 1947, a mezzanotte, ha un significato storico che coincide con la separazione dell'India dall'Inghilterra:

Oh, spell it out, spell it out: at the precise moment of India's arrival at Independence, I tumbled forth into the world. There were gasps. And, outside the window, fireworks and crowds. (*ibid.*).

20 Per un'interpretazione convincente del passaggio da “l'orologio cominciò a battere” di Dickens a “i *clockhands* unirono le palme in un saluto rispettoso” di Rushdie, si veda Hennard Dutheil de la Rochère 1999.

Questa nuova storia dell'origine, questa nuova storia di orfani, ripeterà e riscriverà gli sradicamenti del testo di Dickens in un'altra storia, non più inglese, ma nemmeno non inglese, in quanto segna un nuovo distacco politico e storico: il taglio della testa coloniale che produce un'India indipendente, ma anche un'India ora divisa in due, come la coppia, appena formata, di India e Pakistan. L'inizio di una narrazione orfana si ripete così come una doppia scissione: la storia di una nuova storia letteraria e politica che si definisce precisamente in opposizione alla narrazione del dominio coloniale che era anche la cornice del testo di Dickens. In un senso nuovo, quindi, anche la storia qui raccontata, nel suo rivisitare e allontanarsi da Dickens, non appartiene a un'unica storia. Infatti, nel momento della rottura, del taglio, della decapitazione del dominio inglese, ci sono almeno tre storie che si intrecciano inestricabilmente intorno a un evento che, a sua volta, avrebbe avuto un'eredità traumatica inattesa²¹.

La violenza che sembra prima traslata e poi trasformata nella storia di Mr. Dick – la decapitazione del Re inscritta nel suo Memoriale, il passaggio di una storia traumatica attraverso un'altra che viene poi letteralmente spostata sull'aquilone – sembra ritornare, nel testo di Rushdie, nel momento in cui la sua stessa opera immaginativa rappresenta e rimette in scena una nuova lacerazione, sia della storia politica sia di una nuova, o meglio diversa, lingua letteraria “inglese”. Questa violenza è di per sé difficile da localizzare direttamente dentro o fuori una singola storia, dal momento che il romanzo di Rushdie, riecheggiando l'autobiografia del personaggio di David, si trova ora ad essere l'ennesimo raddoppiamento non solo del romanzo di Dickens, ma anche dei suoi oggetti rammemoranti (e incompiuti).

In effetti, il testo di Rushdie fornisce una prospettiva diversa sul compito impossibile del Dr. Strong, cioè sulla localizzazione di radici “straniere” atte a sradicare l'inglese, poiché la lingua inglese in questo romanzo rifiuta l'autorità della lingua del colonizzatore paterno (cfr. Ashcroft 2000) per diventare una lingua con le stesse lettere, ma con un contesto che fornisce una nuova “ortografia”: “Oh, diciamolo chiaro, diciamolo chiaro; nell'istante

21 Va notato che *David Copperfield* non è l'unico romanzo non “indiano” che viene riscritto in *Midnight's Children*. Si veda ad esempio Merivale 1994.

preciso in cui l'India pervenne all'indipendenza, io fui scaraventato nel mondo" (2010, p. 9). L'inglese viene così "detto" di nuovo e il romanzo di Rushdie può effettivamente, come ha scritto Neil Ten Kortenaar, "implicitamente affermare che l'inglese è ora una lingua indiana" (2004, p. 16). Anche se questa affermazione è incompleta, poiché l'India diventa, appunto, a mezzanotte, sia India sia Pakistan, e la lingua orfana di ciascuno di essi non solo rielabora, ma trasmette una lingua già sradicata che è essa stessa, benché in modo diverso, già rappresentata e messa in scena dal testo di Dickens. Lo stesso Rushdie, va notato, scrive *Midnight's Children* in Inghilterra, dove ha scelto di vivere, e il suo "inglese indiano", per come si mostra nel libro, almeno secondo alcuni critici, non è più esattamente suo²².

Anche il bambino che scrive la sua autobiografia in *Midnight's Children* è opportunamente, come David e Mr. Dick, un orfano, come i paesi la cui storia è divisa in due: Saleem Sinai, un bambino nato da madre indù, ma che viene segretamente scambiato alla nascita con Shiva, il figlio di una madre musulmana, e che quindi cresce nella casa di una famiglia, e con un padre, che non sono biologicamente suoi²³. Figlio del proprietario terriero coloniale Methwold, che lascia il paese al momento dell'indipendenza, e di una madre con cui non è cresciuto, l'orfanità di Saleem incarna anche la violenza della storia coloniale e il trauma coincidente con l'indipendenza dell'India: il traumatico scambio di indù e musulmani attraverso i nuovi confini della Partition e il massacro che ne è seguito. I molteplici orfani di *David Copperfield* sono ulteriormente raddoppiati nella scissione che costituisce la vicenda di *Midnight's Children*, che sembra essere l'autobiografia di un

22 Per qualche osservazione critica sull'uso dell'inglese come lingua "indiana" da parte di Rushdie, si vedano ad esempio Trivedi 1999 e Chowdhury 2007.

23 Il rapporto di Rushdie con i suoi personaggi, come quello di Dickens, è complesso. Nel suo romanzo *Shame*, inserisce se stesso per dire "Anch'io sono un uomo tradotto", che riecheggia i vari spostamenti e attraversamenti del protagonista (e suo doppio) di *Midnight's Children* e forse collega tutte queste figure a Mr. Dick, che è trasportato, per così dire, verso il cielo con l'aquilone. La stesura del libro "indiano-inglese" da parte di Rushdie è complicata, poiché è stato composto in Inghilterra pur facendo riferimento alle origini indiane di Rushdie, una delle ragioni dei dubbi dei critici sulla sua familiarità con l'inglese "indiano". Sulle complessità della scrittura dall'esilio, si veda ad esempio il capitolo su *Shame* in Suleri 1992.

personaggio, ma in realtà racconta una storia che non appartiene esclusivamente né a lui né a suo fratello. La figura dell'orfano letterario è testimone, in quanto tale, di una storia che può essere nominata solo con parole orfane.

8. *Una lingua orfana*

Queste parole, come detto, non possono essere collocate con precisione dentro o fuori il testo di Dickens. Rushdie non si limita a rivedere, ripetere o riscrivere Dickens, perché la scrittura di Saleem, in quanto autobiografia (una finzione, ma anche un riflesso della vita di Rushdie), agisce come doppio della scrittura di David e viene così ad abitare il romanzo inglese, che a sua volta si compone di una serie di doppi. Ciò che *Midnight's Children* ci chiede è di guardare non solo in avanti al testo decoloniale, ma anche di riconoscerne la presenza spettrale nella scrittura dell'autore inglese, che non poteva sapere, al punto che il raddoppiamento testimoniale degli oggetti incompiuti invita a una lettura impossibile da completare. Dopo essere stato scritto, infatti, *Midnight's Children* altera il significato, la leggibilità di *David Copperfield*, poiché viene ad abitare le fratture e le interruzioni, le storie non scrivibili, già in azione in quest'ultimo. Ciò che non può essere scritto in *David Copperfield* ora si può leggere non solo nei duplicati testuali di Mr. Dick e di David Copperfield, che superano politicamente, storicamente e linguisticamente ciò che qualsiasi Memoriale inglese potrebbe intendere o includere. Per questo, analogamente, *Midnight's Children* rimane anche "dentro" *David Copperfield*, raddoppiandolo e riscrivendolo, come un ulteriore oggetto di una serie le cui ripetizioni traumatiche uniscono e spezzano le continuità del testo di Dickens, riformulando il significato di ciò che è "non inglese" nel cuore di questo testo assolutamente "inglese".

9. *Un altro aquilone*

Una sorprendente continuità, tuttavia, in questa serie di rotture e interruzioni emerge anche nel testo di Rushdie, o meglio, non proprio in esso, ma nella ripetizione e revisione dell'adattamento del

romanzo nel film omonimo del 2012, per cui Rushdie è stato anche consulente. Verso la fine della narrazione cinematografica, appare improvvisamente un oggetto che nel romanzo non c'è, un aquilone tenuto in mano dal bambino che il protagonista e autobiografo ha scoperto dopo "L'emergenza", un evento catastrofico che ha ucciso l'amante di Saleem e il suo doppio, Shiva, che è il padre biologico del bambino, Aadam, ora adottato da Saleem. Visibile nel film solo per pochi fugaci minuti, l'aquilone, che appare misteriosamente senza alcun commento, suscita la reazione empatica di un'altra figura paterna, Picture Singh, che sembra aver adottato Aadam come una sorta di nipote. "Faremo volare il tuo aquilone insieme", dice Singh al bambino silenzioso e orfano, rimasto muto dopo la perdita della madre. Rivolgendosi a questo bimbo muto, figura della nuova origine ("aadamitica") di una stirpe sradicata, le parole di Singh riecheggiano, né dentro né fuori il romanzo di Rushdie, le parole che Mr. Dick rivolge a un altro bambino, bisognoso della propria paternità, che si è rivolto all'aquilone del personaggio ritenuto matto: "L'ho fatto io", dice Mr. Dick: "Andremo a farlo volare, io e te". Questo (doppio) aquilone, inventato e non ancora posseduto da Mr. Dick, tenuto ma non ancora posseduto dal muto Aadam, porta su di sé le storie inassimilabili di violenza e lacerazione che minacciano di ritornare all'interno di queste storie, o tra l'una e l'altra, ma che per un breve istante, in maniera fugace, le uniscono mentre esso fluttua verso l'alto e passa attraverso, e oltre, ogni singola cornice narrativa.

Bibliografia

Ashcroft, B.

2000 *Primitive and Wingless: The Colonial Subject as Child*, in W.S. Jacobson (ed.), *Dickens and the Children of the Empire*, Palgrave, London, pp. 184-202.

Bennett, S.D.

2010 *King Charles I, the Eikon Basilike and Eikonoclastes*, stevendbennett.wordpress.com/essays/king-charles-i-the-eikon-basilike-and-eikonoclastes.

Birch, D.

1955 *A Forgotten Book*, in "Dickensian", vol. 51, pp. 154-157.

Bottum, J.

1995 *The Gentleman's True Name': David Copperfield and the Philosophy of Naming*, in "Nineteenth-Century Literature", vol. 49, no. 4 (March), pp. 435-455.

Cain, L.

2008 *David Copperfield*, in Ead., *Dickens, Family, Authorship: Psychoanalytic Perspectives on Kinship and Creativity*, Ashgate, Aldershot, pp. 91-124.

Caruth, C.

2011 *Orphaned Language: Traumatic Crossings in Literature and History*, in A. Behdad, D. Thomas (eds.), *A Companion to Comparative Literature*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 239-253.

2013 *Psychoanalysis in the Ashes of History*, in Ead., *Literature in the Ashes of History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 75-90.

2017 *Language in Flight: Memorial, Narrative and History in David Copperfield*, in M. Amfreville, A. Rousseau, A. Sabatier (eds.), "Sillages Critiques", vol. 22 (Spring), <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/4880>.

Chowdhury, P.

2007 *Between Two Worlds: Nation, Rushdie and Postcolonial Indo-English Fiction*, The Edwin Mellen Press, Lampter (UK).

Collins, P.

1984 *Dickens's Autobiographical Fragment and David Copperfield*, in "Cahiers Victoriens et Edouardiens: Revue du Centre d'Etudes et de Recherches Victoriennes et Edouardiennes de l'Université Paul Valéry", vol. 20 (October), pp. 87-96.

Davies, J.A.

1983 *John Forster: A Literary Life*, Leicester University Press, Leicester.

Davoine, F., Gaudillière, J.-M.,

2004 *History Beyond Trauma*, Other Press, New York.

Derrida, J.

1972 *La Dissémination*, Seuil, Paris, tr. B. Johnson, *Dissemination*, Chicago University Press, Chicago, 1981.

Dickens, C.

1929 *A Child's History of England [1851-1853]*, Chapman and Hall, London.

1990 *David Copperfield [1850]*, ed. by J.H. Buckley, Norton, New York – London (Norton Critical Edition).

France, A.

1887 *Les fous dans la littérature*, in “Le Temps”, 19 juin, tr. A.W. Evans, *Mad Folk in Literature*, “New England Review”, vol. 23, no. 3 (Summer 2002), pp. 166-170.

Gardiner, J.

2008 *Dickens and the Uses of History*, in D. Paroissien (ed.), *A Companion to Charles Dickens*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 240-254.

Hennard Dutheil de la Rochère, M.

1999 *Origin and Originality in Rushdie's Fiction*, Lang, New York.

Jann, R.

1987 *Fact, Fiction and Interpretation in A Child's History of England*, in “Dickens Quarterly”, vol. 4, no. 4 (December), pp. 199-205.

Jordan, J.O.

2011 *Supposing Bleak House*, University of Virginia Press, Charlottesville (US).

Lucas, J.

1996 *Past and Present: Bleak House and A Child's History of England*, in J. Schad (ed.), *Dickens Refigured: Bodies, Desires and Other Histories*, Manchester University Press, Manchester, 136-156.

Marchbanks, P.

2006 *From Caricature to Character: The Intellectually Disabled in Dickens's Novels (Part Three)*, in “Dickens Quarterly”, vol. 23, pp. 169-180.

Merivale, P.

1994 *Sallem Fathered by Oskar: Intertextual Strategies in Midnight's Children and The Tin Drum* in D.M. Fletcher (ed.), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, pp. 83-96.

Parry, M.

1971 *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Clarendon Press, Oxford.

Patten, R.L.

1979 *Autobiography into Autobiography: The Evolution of David Copperfield*, in G.P. Landow (ed.), *Approaches to Victorian Autobiography*, University of Ohio Press, Athens (US), pp. 284-288.

Polhemus, R.

(inedito) *Dickens's Master Stroke: The Tower of Babley, David Copperfield, and the Fairy Feller*.



Rushdie, S.

2006 *Midnight's Children* [1981], Random House, New York.

2010 *I figli della mezzanotte*, Mondadori, Milano, 2010.

Suleri S.

1992 *Salman Rushdie: Embodiments of Blasphemy, Censorships of Shame*, in Ead., *The Rhetoric of English India*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 174-206.

Ten Kortenaar, N.

2004 *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*, McGill-Queen's University Press, Montreal.

Tick, S.

2005 *Memorializing Mr. Dick*, in *Essays on Charles Dickens, Henry James and George Eliot*, Xlibris, pp. 67-80.

Trivedi, H.

1999 *Salman Rushdie as Funtoosh: Magic Bilingualism in Midnight's Children: A Book of Readings*, ed. by M. Mukherjee, Pencraft International, New Delhi.

Tromans, N.

2011 *Richard Dadd: The Artist and the Asylum*, D.A.P./Tate, London.

Winchester, S.

2005 *The Professor and the Madman*, Harper Perennial, New York.





TAGLI E GIUNTURE.
ATTRAVERSO LA GUERRA



ALVARO BARBIERI, ELENA MUZZOLON*¹

DI CORPI GUASTI E D'ARMI SPEZZATE:
DIORAMI DEL TRAUMA NELLA
LETTERATURA CAVALLERESCA D'OÏL

Conosce la strana tristezza del vittorioso e la melancolia che invade il soldato vincitore seduto sopra un cassone, là, e sul pendio di dove contempla il campo di battaglia. Tristezza che segue l'amore, melancolia di dopo l'amplesso quando giacciono, sul grande letto della pianura gli avversari morti in pose scomposte di innamorate sazie. [...]

Vi sono sempre un Greco e un Persiano, un Romano e un Gallo, un Francese e un Austriaco che giacciono ventre contro ventre, viso contro viso sul loro letto di sangue sparso. *Eccoli i veri vincitori. Quella coppia sospetta è andata sino in fondo all'amore.*

Jean Cau, *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*

1. *L'euforia del trauma: gioiose mattanze, allegri massacri*

Questo breve contributo ha la pretesa forse spericolata di trattare in poche pagine un argomento per tanti versi scabroso, rovesciando la prospettiva abituale degli studi letterari sul trauma e assumendo il compito di illustrare, alla luce dell'ideologia marziale della Francia bassomedievale e non senza riferimenti a più larghi orizzonti antropologici (ed etologici) di *longue durée*, quel sentimento di grandiosità ammirata e di scandalosa euforia che accompagna il gesto dissolvente e contundente dei cavalieri nelle narrazioni epico-romanzesche in lingua d'oïl, ovvero in testi che provvedono anzitutto alla celebrazione dei prestigii e della meravigliosa capacità distruttiva della nobil-

* Alvaro Barbieri è responsabile dei §§ 1-4 e ad Elena Muzzolon si devono i §§ 5-7, ma l'intero contributo scaturisce da una riflessione congiunta, da un serrato confronto metodologico e da un *Mitdenken*, che rendono difficile distinguere gli apporti individuali. Per economia di spazio, le citazioni sono ridotte all'osso, ma l'esemplificazione si potrebbe facilmente moltiplicare. In assenza di diversa indicazione, la versione italiana delle estrapolazioni testuali in lingua d'oïl è opera degli autori.

tà guerriera dell'età feudale, dei grandi baroni e delle loro bellicose clientele d'armi. Entro il quadro assiologico prevalente nelle società polemocentriche¹, la feroce mattanza del combattimento non viene percepita negativamente come una nefasta carneficina, che porta lutti e dolore, ma come lo spazio performativo dei grandi campioni militari, le cui prestazioni sul campo consistono in cacce all'uomo e in gioiosi massacri. Troppo spesso si tende a dimenticare che la poesia eroica condensa e mette in scena una sensibilità e una cultura militariste per le quali le stragi di guerra – anche su larga scala – non si condensano in un grumo emozionale di sofferenze e di memorie

1 La Francia bassomedievale offre indubbiamente il quadro di una società polemodemocratica e polemocentrica (cfr. Cardini 2014, p. 22): non soltanto i gruppi laici egemonici e il ceto “dirigente” aristocratico trovano nella pratica delle armi la loro principale attività, ma la guerra occupa il centro della vita sociale, dell’immaginario e dei processi di valorizzazione simbolica al punto da apparire – entro la cornice e i quadri di riferimento della cultura dominante – più come un fine che come un mezzo. Al cuore dell’etica e della *Weltanschauung* nobiliari e cavalleresche si accampano i selvaggi ideali della vita marziale, con i suoi principi legati all’esercizio brutale della forza, al senso dell’onore, ai vincoli di fedeltà vassallatica e ai rapporti di fraterno *compagnonnage* tra i membri di una stessa *masnada*. Unici *bellatores* in una società di inermi, portatori d’armi e possessori di cavalli, i *milites* che compongono le comitive e le bande private di castellani e feudatari sono non di rado gioiosi predoni e temibili grassatori, banditi di strada che si dedicano al taglieggiamento e alle ruberie, al brigantaggio e ai massacri, rapinando a mani basse, incendiando e devastando a più non posso. Più che tutori dell’ordine pubblico e garanti della pace, questi signori della guerra sono angeli della morte e agenti del caos, e il loro stile di vita – aggressivo e rapace – crea, specie tra IX e XI secolo, un clima generalizzato di insicurezza, di paura e di endemica violenza, trasformando boschi, campagne e crocicchi in un grande territorio di caccia – e talora persino in una sanguinosa *Killing Zone* – dove i *rustici* e i mercanti sono esposti alla ferocia predatoria di una classe militare avida e senza freni. A dispetto dei raffinamenti superiori e dell’opera di civilizzazione moralizzatrice intrapresa dalla Chiesa, la cavalleria mantiene nella condotta e nelle mentalità un fondo inestinguibile di arroganza predace e di allegra, manesca barbarie, un nucleo incompressibile di rissosità e irruenza battagliera che costituisce d’altra parte la necessaria premessa della sua efficienza professionale: cfr. Settia (2006, pp. 3-75). Lo spirito bellicoso e il combattentismo sono tratti qualificanti dell’ideologia cavalleresca, e il furore marziale, con i suoi slanci desideranti e le sue accensioni, è un motivo ricorrente nella narrativa eroica in lingua d’*oïl*. Anche dietro le cerimonie mondane e le galanterie amorose dei romanzi più imbevuti di gusto cortese e di sensibilità ovidiana si coglie la presenza di una civiltà militarizzata e militarista, interamente plasmata sui valori marziali e votata a un *Life Style* errabondo e a mano armata.

dolorose, ma si espandono in sentimenti di esaltazione trionfante ed esultante. D'altra parte, il fuoriclasse dell'epica universale è in prima istanza un formidabile uccisore di uomini, un assassino nato, un omicida seriale, uno sgozzatore di prima classe, un provetto sterminatore e un virtuoso dell'eccidio². Nella narrativa cavalleresca antico-francese³, che riflette i valori di una cultura di guerra, l'eroe è un'iperbole di potenza e la sua ultra-violenza si dispiega come un'onda di forza che impatta contro l'esistente.

Per il solito, gli studi letterari sul trauma mirano all'esame e all'approfondimento critico degli schemi espressivi, delle forme di rappresentazione, delle modalità di mediazione simbolica e dei dispositivi di *fiction* o di scrittura documentaria che permettono di mettere a fuoco le conseguenze psicologiche e sociali dei traumi di massa, della sofferenza sociale e delle grandi ferite collettive – guerre, persecuzioni religiose, massacri, pratiche genocidarie e concentrazionarie –⁴,

-
- 2 Al netto delle forme cavalleresche e degli ingentilimenti cortesi, l'orgoglio più autentico del guerriero appare collegato alla coscienza della propria letifera distruttività, al potere tremendo di spappolare i corpi recidendo il filo della vita, alla prerogativa di lasciarsi alle spalle solo cose morte, come per un sinistro incantesimo. Questa crudele fiera ferozza derivante dalla consapevolezza di saper uccidere rimbalza di epoca in epoca e si ritrova in tutte le culture di guerra. Spigolo a mo' d'esempio una sola testimonianza desunta dal cuore di ferro e di fuoco della guerra civile italiana. Alceste Brogioni, inquadrato in un reparto specializzato in azioni di contro-insurrezione, vanta in questi termini la micidiale efficacia della sua unità: "La Controbanda non faceva, non dava benedizioni. Non è che era un istituto di beneficenza. Le cose che trovava sulla sua strada, erano cose morte o, se non erano morte, le facevamo morire" (Tau 2018, p. 144). In una narrazione-reportage sul Vietnam che è senza ombra di dubbio una delle più radicali riflessioni sulla guerra prodotte dal Novecento maturo, Michael Herr torna a ricordarci questa feroce verità, così difficile da digerire per noi irenici civilizzati: i migliori combattenti, i soldati d'élite dei reparti di punta, gli uomini super-addestrati che formano le truppe scelte e i corpi speciali, sono "mutilatori insaziabili, stupratori scatenati, sparatori a bruciapelo, creatori di vedove altrui e bestemmiatori" (Herr 1977; tr. it. 2010, pp. 50-51).
- 3 Con questa definizione larga o con altre analoghe (letteratura cavalleresca antico-francese, narrativa eroica del Medioevo di Francia, ecc.) si intende abbracciare l'assieme del *corpus* epico e di quello romanzesco, che costituiscono generi indubbiamente differenziati, ma prossimi e interconnessi nelle descrizioni di combattimento, nelle ideologie e deontologie marziali, nella *way of life* equestre e nel modo di interpretare modi di condotta e mentalità riconducibili alla cultura della guerra nel mondo feudale.
- 4 Sullo sfondo di queste ricerche letterarie si profila un quadro di riferimento sociologico tendente a valorizzare i modi in cui il dolore comune e le

ma anche le ricadute invalidanti di esperienze dolorose di emarginazione riferibili alla pressione disciplinante e repressiva che il pensiero e il discorso dominante – coloniale sessista eurocentrico – esercitano su minoranze oppresse, “razzializzate” o variamente conculcate, interessate da forme di discriminazione che attraversano in modo intersezionale vari aspetti e categorie riportabili alla costituzione del profilo identitario. Nel presente lavoro si assumerà, invece, il punto di vista di un ceto egemone – sopraffattore prevaricatore brutale –, ricostruendo alcuni aspetti distintivi dell’*ethos* e della *Weltanschauung* marziale che formano i sistemi valoriali della cavalleria e della nobiltà guerriera della Francia feudale. Le mentalità e le proiezioni dell’immaginario proprie alla cultura militare cavalleresca verranno indagate attraverso un’analisi condotta su quei formidabili “rivelatori ideologici”⁵ che sono i testi della narrativa eroica d’*oïl*, tanto sul versante epico delle canzoni di gesta come su quello della produzione romanzesca in versi e in prosa.

Nella narrativa cavalleresca del Medioevo di Francia, il campo di battaglia è uno spazio entro il quale la brutalità dilaga incontrastata, un luogo di messa in scena e di interrogazione della violenza. Eppure, a dispetto del sangue effuso e dei tanti segnali di morte, dal crudele parapiglia degli scontri cavallereschi si innalza un sentimento di fe-

sofferenze collettive, coi loro contenuti emozionali, vengono percepiti e rappresentati nelle narrazioni pubbliche e nei copioni condivisi del discorso comunitario, con vistose conseguenze sul modellamento e sulla ridefinizione delle identità, dei plessi morali e delle ideologie. Su questi processi culturali di afflizione condivisa e sui potenti dispositivi simbolico-affettivi che concorrono a negoziare, ritualizzare e canalizzare i grandi traumi sociali, cfr. Alexander (2012; tr. it. 2018).

- 5 Mutuo la nozione di “rivelatore ideologico” da Flori (1998; tr. it. 1999, pp. 98-100). Le canzoni di gesta e i romanzi arturiani non fotografano in modo documentario e mimetico la vita quotidiana dei *militēs* storici dei secoli XI-XIII, ma ne offrono una rappresentazione idealizzata ed estetizzata, spesso esaltante e celebrativa, survoltata dai toni elativi e dagli effetti di rincaro e amplificazione dell’iperbole eroica, talora venata di intenzioni pedagogiche e modellizzanti. Nella poesia eroica in lingua d’*oïl*, la *routine* e il mestiere cavallereschi si sono trasvalutati in eventi qualificanti di portata paradigmatica. Ma proprio questa alterazione nobilitante dei dati di realtà fa dei testi epici e romanzeschi una fonte preziosa e insostituibile, che ci informa sull’*ethos*, le aspirazioni e i sogni della cavalleria. Più che ragguagliarci sul modo in cui si comportavano effettivamente i cavalieri, questi testi ci mostrano come essi volessero apparire, in che modo desiderassero essere percepiti e raffigurati, quali fossero i loro riferimenti ideali, le loro fantasie di potenza, le loro paure.

licità marziale, una sorta di *libido* bellicosa per la quale si possono ipotizzare, anche in combinazione multifattoriale, diverse cause scatenanti: un improvviso rilascio di endorfine derivante dall'agitazione e dalla motricità accelerata dell'azione bellica⁶; un'ebbrezza marziale di struttura dionisiaca che libera prodigiose riserve di energie, affermando con abissali rapimenti i guerrieri invasati; una selvaggia frenesia omicida (*Battle Frenzy*) di ragazzi crudeli⁷, esaltati dal *furor militaris* e dal parossismo della mischia; un brivido sacro squassante, legato ai riti cruenti di Ares; una pulsione aggressiva riportabile a un complesso sadistico-distruttivo⁸ e rinviante all'immaginario della frammentazione e dello sventramento⁹. Nel rimbombo cupo e stri-

-
- 6 Questa euforia motoria e ipercinetica, che si comunica da un soldato all'altro con una climax emozionale di aggressività contagiosa, si sfoga soprattutto in assalti arrembanti condotti in gruppo e a passo di carica, in un crescendo di slancio esaltante, di corse ansanti, di grida selvagge, di eccitazione gioiosa. Ed è una sorta di universale etologico, una costante delle condotte di guerra, come dimostra il contrattacco indiatolato sferrato dagli alpini in uno dei tanti scontri a fuoco che costellano la lunga e angosciata ritirata di Russia, nell'ostinato e disperato sforzo di uscire dalla "sacca": "Dalle slitte sparavano feriti e congelati, sparavano correndo avanti gli autisti appiedati, gli scritturali, quelli del genio, colonnelli e generali, tutti. Volavamo. Proprio come in una immagine di Epinal, tutti quanti eroi, diciamo. Eravamo pieni di una strana euforia" (Corradi 2019, pp. 92-93).
- 7 L'espansione – euforica e furente – del giubilo militare, abbondantemente attestata sotto tutti i cieli e ad ogni latitudine, è un tratto che innerva in profondità tutte le società a dominante marziale e si trova ben radicata nella cultura e nell'ideologia dei feudali, ma certo i sentimenti esultanti di bellicosità spumeggiante e gli scoppi violenti del piacere voluttuoso delle armi caratterizzano in modo più specifico piccoli gruppi di super-combattenti, amanti della contesa e della vita avventurosa, giovani scavezzacollo invariabilmente alla ricerca di occasioni di scontro, sempre al seguito di signori guerrafondai e di falchi indomabili che interpretano nel modo più radicale uno stile di vita militarista ispirato a un combattentismo fanatizzato, al gusto giocoso di battersi e al godimento erotizzato della lotta per la lotta. Sul tipo del *philopolemos*, l'uomo per il quale la guerra non è soltanto infinitamente seduttiva, ma piacevole e persino estasiante, il mastino della guerra drogato d'azione, il fegataccio sconsiderato e temerario, sempre pronto a cacciarsi nei guai e a menar le mani, irresistibilmente attirato dalle imprese più spericolate, si legga – a proposito del Clearco ritratto da Senofonte come un convinto bellicista, quasi un precursore del generale Patton – il profilo-identikit di Bettalli (2016, pp. 22-23).
- 8 Cfr. Fromm (1973; tr. it. 1975, pp. 278-408).
- 9 La poetica dell'urto cavalleresco si traduce in un vocabolario e in una costellazione di schemi che esprimono la tremenda forza percussiva – lacerante squassante perforante – del colpo eroico: il fendente assoluto, capace di sfa-

dente delle armi risuona il canto allegro del massacro, che associa la dirompente esplosività cavalleresca a un'effervescenza emozionale di massima *jouissance*. In un saggio per tanti versi magistrale, che offre una delle più persuasive riflessioni sul giubilo guerriero circolante nei testi di argomento cavalleresco, Andrea Fassò ricorda come *Raoul de Cambrai* – una canzone di gesta ignara d'amore e traboccante di perturbanti efferatezze – esibisca un verso incipitario che pone l'intera opera sotto il segno di una sconcertante euforia: “Udite una canzone di gioia e di baldanza!” (“Oieç chançon de joie et de baudor!”)¹⁰. Le turpi lusinghe della guerra si appoggiano sulle seduzioni festose che incidono il tempo ordinario, aprendo su registri parossistici di esperienza aumentata e accelerata nei quali vibrano momenti di *Erlebnis* e stati di grazia di struttura mistica. La letizia bellicosa è esaltazione furente, squassante risveglio dei sensi sovrecitati: un soprassalto di “vissutezza” che spinge l'esistenza verso i gradi estremi, al diapason dell'entusiasmo combattivo, nelle zone di massima intensità entro le quali il guerriero invasato sperimenta la pienezza della forza e la slantizzazione di tutte le energie potenziali.

La stordente voluttà guerriera che si innalza imperiosa da tante lasse epiche, ma che si ritrova ben attestata anche nel *roman*, va senza dubbio riconnessa in termini archetipici a quel plesso di sconvenienti attrattive e di strane seduzioni che promanano dai campi di battaglia e che sembrano costellarsi come un vero e proprio universale della psiche umana. Sulle manifestazioni sorprendenti di questo fascino osceno – ossia dello scandalo della guerra come piacere,

sciare e mandare in pezzi ogni cosa. L'algoritmo epico trova le sue manifestazioni essenziali e le sue dilatazioni spettacolari – fondate sui valori visivi della messinscena – in una retorica della frantumazione che s'incarica di illustrare minutamente il lavoro di smembramento e disarticolazione mediante il quale il gesto armato del campione piega e schianta la resistenza “provocatoria” delle cose inerti e dure. Portatori di pesanti equipaggiamenti metallici, i combattenti agiscono come fabbri ferrai nella fucina: lavorano con accanimento, l'uno sul corpo corazzato dell'altro, facendo sprizzare dall'acciaio nuvole di faville. L'azione costruttiva di Efesto e quella distruttiva di Ares presentano evidenti omologie e mantengono – entro le strutture fondamentali dell'immaginario – un'evidente continuità di natura operativa, simbolica e rituale. Il fabbro e il guerriero hanno in comune una totale confidenza con il ferro, una capacità “artigianale” di plasmare la materia e una perfetta competenza nell'arte dello *shock*. Per questi sfondi mitico-archetipici della forza impattante dei *milites*, cfr. Chandès (1986, pp. 207-214).

10 Cfr. Fassò (2005, p. 241), da integrarsi con Fassò (2012, p. 126).

scoppio vitale, entusiasmo, desiderio¹¹ – e sul modo in cui le sconce seduzioni della guerra coagulano nei testi letterari si è solidificata, specie a partire dal tardo Novecento, una formidabile produzione scientifica¹², dalla quale sono emerse con radicali messe in causa e vertiginose rivelazioni le profonde connessioni che intrecciano *Arma e Amor*, Ares ed Eros¹³, pulsione aggressiva e pulsione sessuale, empito marziale e trasporto erotico¹⁴.

11 L'impasto sconcertante e dionisiaco di paura e piacere indotto dalle situazioni di combattimento non è una prerogativa di antiche civiltà guerriere, ma un'esperienza ben nota ai soldati dell'evo contemporaneo impegnati in un conflitto a fuoco. Lo scroscio dei colpi, i boati, i corpi maciullati dai proiettili e dalle esplosioni producono un effetto psico-fisico squassante. Immersi nelle tempeste d'acciaio, i soldati collassano per il terrore, provano nausea e tremiti, rilasciano lo sfintere, si lasciano andare e soccombono al terrore, ma spesso, nel bel mezzo di queste crisi di crollo nervoso e di panico, arriva improvvisa la "scarica" di adrenalina, la ventata di eccitazione orgasmica dell'ebrietà marziale: un senso di abbandono a quel meraviglioso e distruttivo disordine che scuote e rapisce, che ti fa rabbrivire di un fremito sacro e ti manda in orbita, in una vertiginosa gozzoviglia dei sensi: *great balls of fire* (cfr. Herr 1977; tr. it. 2010, p. 82).

12 Sono numerosi i lavori di raccolta documentaria e di analisi nei quali si affronta la paradossale convivenza di un odio profondo e di un grande, irresistibile amore per la guerra. Per esigenze di sintesi, mi restringo a segnalare quelli che mi paiono i picchi della riflessione – etologica antropologica psicologica – sugli incanti del combattimento e della violenza: Bourke (1999, tr. it. 2003) e Hillman (2004, tr. it. 2005). Sullo *charme* della guerra nelle letterature e nel cinema si vedano gli importanti contributi radunati in Rosso (2006).

13 I rapporti sentimentali si nutrono di conflittualità e di "schermaglie" che incoraggiano la metafora bellica e agonale, mentre le tenzioni singolari, specie nel confronto corpo a corpo, fanno nascere tra i duellanti relazioni intense e profondamente erotizzate. L'amore è del tutto affine a uno stato di guerra e la guerra – specularmente – è un violento trabocco di passione: nella narrativa oitánica uno stesso vocabolario, riportabile ai campi semantici della gioia feroce e del movimento scattante, serve a esprimere i soprassalti dell'impeto guerriero e i fantasmi della sessualità divorante. L'intreccio inestricabile di Ares ed Eros è dimostrato *ad abundantiam* da un'infinità di argomenti, documenti e testimonianze, sia come universale della psiche, sia come tema ricorrente nella letteratura cavalleresca: cfr. Barbieri (2017, pp. 159-181). La scontrosa attrazione che stringe in un legame tensivo Marte amoroso e Amore guerresco si grammaticalizza e coagula, entro il *corpus* narrativo antico-francese, nella *devise* "armes & amours", binomio sul quale si può vedere Stanesco (2002, pp. 325-347); ma sull'atteggiarsi della dittologia erotico-guerresca nella tradizione testuale oitánica è ora insostituibile l'articolata ricognizione di Morato (2021).

14 Il piacere adrenalínico dello scontro, lo scuotimento intimo dell'ebbrezza militare e la perversa bellezza della guerra vengono comunemente espressi

2. L'arte occidentale della guerra e la feroce fierezza dei grandi distruttori

A far data dall'uscita di una seminale monografia di Victor Davis Hanson (1989; tr. it. 2001), la bibliografia storico-militare si avvale, tra mille polemiche e infiniti distinguo, di un'etichetta per certi versi discutibile ma in fondo preziosa e remunerativa: l'arte occidentale della guerra¹⁵. All'originaria intuizione di Hanson e a successive messe a punto e correzioni di tiro, si deve l'idea che la cultura bellica euroamericana, pur nell'estrema varietà delle sue pratiche e delle sue espressioni storiche, si rifaccia tendenzialmente a un modello astratto di condotta militare fondato sulla ricerca di confronti diretti e brutali, oltre che sull'impatto reciproco – simmetrico e speculare – di forze avverse che si scontrano frontalmente in campo aperto, con il massimo dispiego di energie, perseguendo un obiettivo di vittoria totale. La *Western Way of War* non va intesa come una costante di comportamenti e di opzioni concretamente applicate sul terreno, ma come un dispositivo culturale e un paradigma prestigioso: un'ideale di guerra ispirato al *face to face*, a un combattimento di estrema prossimità fatto di collisioni pesanti, sanguinose, di affrontamenti durissimi e di esperienze militari *full contact* fondate su un'avanzata lineare *en masse*. D'altronde, basta leggere un reportage dal fronte russo-ucraino o un articolo di approfondimento di un analista strategico per imbattersi in espressioni rinvianti all'idea di un impatto repentino e squassante, di una spinta particolarmente robusta e condensata che investe l'obiettivo con violenza devastante, coniugando velocità e potenza: spallata, *strike*, martello, colpo di maglio, bordata, onda d'urto, mazzata, fiondata. L'arte militare dell'Occidente cerca la concentrazione delle forze,

dai combattenti e dai reduci attraverso un dispositivo metaforico di sessualizzazione, che assimila l'entusiasmo marziale all'eccitazione orgasmica. "C'erano stati pesanti attacchi aerei contro i bunker durante la notte, e ora due minuscoli elicotteri, dei Loach, volavano a punto fisso poco più in alto delle feritoie, sputandoci dentro un diluvio di fuoco. [...] Era incredibile, quei piccoli velivoli erano gli oggetti volanti più belli di tutto il Vietnam [...], capaci di starsene sospesi lassù sopra quei bunker come vespe fuori dal nido. 'Questo è sesso' disse il capitano. 'Questo è puro sesso'" (cfr. Herr 1977; tr. it. 2010, p. 186).

15 Per una illustrazione meno ellittica del concetto e delle sue applicazioni si può vedere Barbieri (2021a).

aspira a una geometrica moltiplicazione di potenza, persegue un infernale e sostenutissimo incremento d'intensità orientato a massimizzare il risultato, a stroncare una volta per tutte ogni forma di resistenza, a farla finita col nemico, investendolo e annientandolo con un unico, devastante urto frontale. Per questo bisogna aumentare i ritmi, avanzare il baricentro, darci dentro, arrempare e incalzare a tutta forza per evitare situazioni di ristagno e di stallo. L'essenziale di questo *Warfare* energetico e massivo è la sua vocazione ad accorciare le distanze, ad avvicinarsi e serrare sotto: da ogni manovra emerge il bisogno di venire alle strette, la volontà impaziente di cercare il contatto, senza astuzie né diversivi. Si tratta di chiudere l'avversario, di costringerlo ad accettare lo scontro per poi piombargli addosso con tutto il potenziale a disposizione.

Una delle realizzazioni storiche più aderenti a questo schema esemplare – basato sulla pressione, la percussione e la spinta – è la carica a fondo attuata dalle formazioni di cavalleria pesante dell'età feudale¹⁶. Il modo di battersi di queste unità tattiche di lancieri corazzati – veri specialisti della collisione frontale – si regge sul cosiddetto metodo d'urto frontale, ovvero sull'assalto d'impeto portato da schiere di cavalieri che avanzano compatti, con l'arma spianata tenuta sotto l'ascella in posizione orizzontale fissa¹⁷.

- 16 Volumi potenti, energia cinesica, armamento completo e tecnicamente evoluto, preferenza per forme di combattimento frontale, violento e sanguinoso, fondate sull'empito di un solo slancio risolutivo: la scherma con l'asta dei corazzieri si accampa come una delle attualizzazioni più rotonde e compiute dell'arte occidentale della guerra. La cavalleria feudale è un formidabile apparato intimidatorio e, insieme, una macchina poderosa, capace di sferrare assalti travolgenti. Come un rullo compressore, la carica a fondo scompagina, spezza e frange con una forza massiccia e schiacciante, con gli effetti di una impetuosa burrasca. La "botta" della pesante serve ad aprire varchi: penetra e spacca, scava e dirada. L'offensiva demolitrice dei lancieri a cavallo serve a vibrare la mazzata che sgretola e disgiunge, spezzando la schiena delle formazioni avversarie e rendendole incapaci di contro-manovrare. Liberando una straripante riserva di energia, il loro attacco frontale canalizza una smisuratezza di potenza e pone in atto una forma di combattimento di massima intensità. Dopo aver assestato il primo colpo, le unità di cavalleria si ricompattano e si riorganizzano, quindi fanno dietrofront e la loro spinta riacquisisce *momentum*, sprigionando lo slancio potente di una nuova "passata".
- 17 L'elevato rendimento e la terribile efficacia del colpo non dipendevano dal solo vigore del braccio, ma dalla forza d'urto sviluppata dall'insieme solidale di lancia, cavallo e cavaliere. L'energia combinata del cavaliere corazzato scagliato al galoppo e dell'asta impugnata "sotto braccio" sviluppa un enor-

L'impugnatura sotto braccio dell'asta, l'impiego delle staffe e il ricorso alla sella profonda, provvista di arcioni rialzati, facevano del complesso cavaliere-destriero-lancia un solo e compatto sistema d'arma di straordinaria efficienza percussiva. Grazie a questa tecnica di affondo, la cavalleria divenne "la principale forza d'urto degli eserciti medievali, l'elemento di manovra che poteva decidere una battaglia" (McNab 2011; tr. it. 2013, p. 115). Nella prassi delle guerre feudali si sarà certo registrata una varietà di posture tattiche, ma nelle rappresentazioni poetizzate e idealizzate della poesia eroica lo stile di combattimento della cavalleria pesante è votato a una forte assertività, a una ricerca incessante del cozzo frontale, a un concetto offensivista della guerra che spinge a tenere costantemente l'iniziativa, a cercare sempre il contatto, a fare l'*en plein* aggiudicandosi la partita e schiantando l'avversario una volta per tutte¹⁸. Nello spirito e nell'azione della cavalleria si riscontra un'ansia di battersi e un'impazienza di lotta che si traducono nel bisogno di ingaggiare al più presto lo scontro. I cavalieri super-equipaggiati che formano le unità d'élite dell'oste feudale e la crema delle masnade signorili concepiscono lo scontro come un dovere frontale e uno slancio d'offesa: si sentono più lancia che scudo. Gli affondi a valanga dei *milites* procedono in linea retta, sviluppando un alto potenziale di penetrazione e sfondamento, secondo uno slancio lineare di piena frontalità che nelle canzoni di gesta può contrapporsi – anche ideologicamente e moralmente – alla sinuosità contorta e curvilinea dei saraceni, volteggianti, sfuggenti e inclini a sfruttare le finte fughe, le astuzie di guerra e le armi da getto. Allo *swing* ondeggiante e tortuoso – diabolico – delle torme di Paganìa si oppone il *sound* tellurico e fragorosamente rettilineo dei cavalieri cristiani.

me potenziale d'impatto, un fiotto di corrente devastante (*sprint* e *stamina*). La lancia dei cavalieri feudali è un'asta d'urto, un'arma inastata da affondo che può provocare terribili lesioni. Una squadra di cavalieri pesantemente armati e lanciati all'assalto con lo spiedo proteso era come una valanga di carne e di ferro capace di travolgere ogni ostacolo con una spinta massiccia, coordinata e concentrata: cfr. Barbieri (2021b).

- 18 Lo stile dinamico e battagliero della cavalleria pesante si impernia sull'accumulo e il caricamento di energie cinetiche che vengono liberate nell'esplosività dell'urto frontale. Il senso tattico della carica a fondo risiede nel concentramento di forze e nella loro dirompente proiezione in profondità. I lancieri blindati sono il "braccio" lungo e potente degli eserciti feudali.

Tecnici della scherma ippica con l'asta e virtuosi dell'impatto, i cavalieri sono i maestri indiscussi dello *shock*, gli esperti di un turbo-combattimento di eccezionale rendimento percussivo: la loro fama di irresistibilità e il loro prestigio di super-guerrieri si fondano sulla straordinaria qualità "traumatica" delle loro prestazioni militari. La botta contundente, lo *strike* imperioso e squassante, l'azione lacerante e perforante, l'affondo penetrante sono prerogative dello stile marziale cavalleresco, che costellano un immaginario della lesione.

Nelle descrizioni dei danni prodotti dall'urto frontale a lancia tesa il *focus* emotivo non si fissa sull'oggetto spaccato, sulle armi frante, sul corpo "paziente" e offeso, che subisce violenza e suscita empatia, risvegliando un intenso riverbero patematico e un sentimento disforico di luttuosa sofferenza. Tutt'al contrario, l'affettività risuona euforicamente dalla parte della "forza"¹⁹, come celebrazione esaltata della *performance* marziale che guasta e frantuma, rompe e smaglia, spezza e lacera, rivelando nello schianto dell'impatto frontale la sua tremenda e prestigiosa distruttività. Nella descrizione spettacolare degli effetti prodotti dalla carica a fondo si coglie l'orgoglio professionale di un ceto guerriero che possiede l'attrezzatura, la tecnica, le competenze e la forza fisica necessarie a praticare un metodo di combattimento di straordinaria efficacia²⁰. Catafratti nelle loro splendide armature

19 Assumo qui il termine nell'accezione omerica fissata da Simone Weil, che ha riconosciuto nella "forza" annichilante e devastatrice dei combattenti il vero grande tema e il motore dell'*Iliade* e quindi, in termini assoluti, il centro – ideologico simbolico mitico pragmatico – della guerra: una potenza che nullifica e reifica, trasformando in oggetti inerti le creature viventi che vengono investite e sottomesse dalla sua tremenda energia annientatrice. "La forza è ciò che trasforma in cosa chiunque le sia sottomesso. Quando viene esercitata fino in fondo, tramuta l'uomo in una cosa nel senso letterale del termine, perché ne fa un cadavere. Un attimo prima c'era qualcuno e quello dopo nessuno più" (Weil 2017, pp. 3-4).

20 La narrativa eroica in lingua d'*oïl* opera una promozione estetizzante della terribile bellezza della guerra, mettendo in primo piano lo *charme* – visivo e acustico, rumoroso e colorato – della cavalleria. Al netto delle sue valenze aggressive e intimidatorie, la sgroppata di uno squadrone di corazzieri inscena sempre un'allegria gazzarra, interpretando al meglio il lato festoso delle pratiche belliche. Ma nella celebrazione epica dello splendore cavalleresco non manca mai una cospicua componente di riconoscimento professionale: l'apprezzamento per i bei destrieri e per le virtù equestri dei *militēs*, l'am-

e alonati da un nimbo glorificante di riflessi metallici, issati su forti destrieri, i cavalieri sono fieri di una modalità di combattimento che li rende irresistibili negli scontri *acie aperta*, costituendo di fatto il fondamento del loro *status* elevato e la conferma del loro prestigio. La scherma equestre ad asta tesa è un'esclusiva della cavalleria feudale, quasi il marchio di fabbrica di un ceto guerriero che tende, almeno in parte, a coincidere con la classe egemone. Portatori di armi tecnologicamente avanzate e possessori di cavalli vigorosi, i *milites* dell'età feudale vengono rappresentati nelle canzoni di gesta e nei romanzi come micidiali *strickers*, combattenti di punta e di prima linea che hanno il monopolio dell'impatto. Sia l'epica che il romanzo non fanno che mostrarci cosa accade quando un cavaliere investe a tutta forza il suo bersaglio: la lancia va a segno con formidabile energia dirompente e nell'estrema violenza della collisione tutto si disfà e si polverizza in un tremendo sconquasso. Dove passa la cavalleria pesante non resta nulla di intero o di vivo. Perciò, nelle (frequenti) sequenze d'azione, la letteratura cavalleresca loda la mirabolante distruttività dei lancieri blindati mostrando gli effetti devastanti dei loro colpi. La celebrazione della micidiale efficienza della cavalleria si trova tanto nella forma canonica – duellistica – della *monomachia*, che mette l'uno contro l'altro due figure di rango appartenenti a parti avverse, quanto nello schema della *androktasia*, in cui un super-guerriero prepossente, dotato di una vigoria atomica e di un'energia fuori scala, scorrazza per il campo e falcia come un tosaerba una moltitudine di nemici, dapprima vibrando fulminanti colpi di lancia, poi – estratta la spada – trebbiando arti e teste a fasci e mazzi, in una barbarica e convulsa mattanza²¹. L'eroe è un

mirazione per la qualità e il livello tecnologicamente sofisticato degli equipaggiamenti, il gusto e il senso del lavoro ben fatto. I guerrieri sono belli da vedere quando stanno in sella con elegante sprezzatura, quando portano le armi con naturalezza, quando dimostrano di sapersi muovere con disinvolta efficienza e di conoscere alla perfezione il mestiere delle armi: cfr. Barbero (2016, pp. 86-87).

- 21 Un motivo ricorrente dell'epica universale è quello dell'eroe impegnato a sterminare masse di avversari anonimi e inconsistenti, che vengono abbattuti a grappoli e rovesciati al suolo senza vita. Inebriato e fuori di sé, posseduto dalla feroce euforia della carneficina, il grande campione macella intere folle di nemici, che sembrano inermi di fronte alla sua furia. È come un cruento lavoro di sfalcio, che tronca armi e corpi con micidiale efficienza: una messe



tritacarne, un distruttore di schiere, uno straziatore di uomini: il confuso accalcarsi sul terreno di turbe senza nome è un'esca che risveglia l'istinto omicida dei grandi mietitori. Ecco come Orlando si aggira per il campo di Roncisvalle, ammucciando morti e facendo spicciare il sangue a fiotti²²:

Li quens Rollant par mi le champ chevalchet;
Tient Durendal, ki ben trenchet e tailet.
Des Sarrazins lur fait mult grant damage.
Ki lui veïst l'un geter mort su«r» l'altre,
Li sanc tuz clers gesir par cele place!
Sanglant en ad e l'osberc e «la» brace,
Sun bon cheval le col e «es» espalles.

[Il conte Orlando per il campo cavalca:
tien Durendala che bene fende e taglia.
Dei Saracini va facendo massacro:
l'aveste visto i morti ammonticchiare!
e il sangue chiaro tutto a terra stagnare!
Egli ha l'usbergo sanguinoso e le braccia
e il buon destriero nel petto e nelle spalle]

Anche *Cligès*, che è senz'altro il più epico dei romanzi di Chrétien de Troyes, mette in scena una cavalcata di morte nel pieno della mischia. Dopo i primi tre colpi, descritti analiticamente e scanditi in successione incalzante, a riquadri staccati e giustapposti, l'azione travolgente dell'eroe viene presentata in modo scorciato, con una sorta di compendioso *raccourci*. In questo "sommario", che restituisce in pochi versi l'impatto di Alessandro sullo scontro, non vediamo più gli affondi e i fendenti del protagonista con i loro effetti esplosivi, ma una scarica folgorante di energia: una scossa di elettricità ad alta tensione capace di annientare tutto ciò che tocca. Il protagonista in campo è pura sostanza combattiva a voltaggio elevato, una sorgente di forza che balena e squassa come una corrente di potenza folgorante (Walter 1994, vv. 1760-1783):

sanguinosa che pesa in modo decisivo sulle sorti della battaglia, ma non porta la gloria e il prestigio delle vittorie conseguite in singolar tenzone.

22 Testo oitanico e traduzione italiana sono dedotti da Segre 1996, vv. 1338-1344 (ma sequenze analoghe si leggono anche ai vv. 1965-1972 e 3369-3372).



N'Alixandres pas ne s'oblie,
 Car de bien ferir se travaille.
 El plus espés de la bataille
 Vet ensi ferir un gloton
 Que ne li valut un boton;
 Ne li escuz ne li haubers
 Ne li valut un cendal pers.
 Quant a celui ot trives prise,
 A un autre offre son servise,
 Ou pas ne le pert ne ne gaste:
 Si cruelmant le fiert an haste
 Que l'ame de son cors li oste,
 Et li ostex remest sanz oste.
 Après ces deus au tierz s'acointe;
 Un chevalier molt noble et cointe
 Fiert si par anbedeus les flans
 Que d'autre part an saut li sans,
 Et l'ame prant congié au cors,
 Que cil l'a espiree fors.
 Molt en ocit, molt en afole,
 Car, ausi con foudre qui vole,
 Envaïst toz ces qu'il requiert;
 De lance et de l'espee fiert,
 Nes garantist broigne ne targe.

[Alessandro non si risparmia, ma si sforza di assestare buoni colpi. Nel folto della mischia va a colpire un briccone, che contro di lui non ha difesa: scudo e usbergo gli valgono quanto un drappo di seta blu. E quando ha finito con quello, offre i suoi servigi a un altro, senza che niente vada perso o sciupato, e lo colpisce in gran velocità, con tanta violenza che gli cava l'anima dal corpo, e la dimora ne rimane sfitta. Dopo quei due, va a fare conoscenza con un terzo: coglie nei fianchi un cavaliere di nobile prestantza, con tanto impeto che il sangue ne sprizza fuori da parte a parte e l'anima, esalata in un soffio, prende congedo dal corpo. Molti ne uccide, molti ne storpia, perché si abbatte come fulmine dal cielo su tutti quelli che assale. Li investe con tale energia a lancia e spada che né l'usbergo né lo scudo possono salvarli]

Ricorrendo a una torsione semantico-ideologica che potrà apparire provocatoria, perché opera uno scabroso ribaltamento prospettico e contraddice i modi più convenzionali dei *Trauma Studies*, possiamo affermare che la narrativa eroica antico-francese è una letteratura del trauma in senso militare e medico-clinico, visto che i testi riporta-

bili al *corpus* epico e a quello romanzesco attribuiscono un rilievo speciale allo *shock* frontale e alle lesioni provocate dalla violenza impattante e perforante delle lance d'urto (ma non si dovranno trascurare le piaghe aperte dai fendenti delle lucenti e affilatissime spade cavalleresche). Un'enfasi speciale e un'esuberante amplificazione effettistica, che vira non di rado verso un gusto *gore*, si trovano nella descrizione dei "colpi maestri", ovvero di quei *coups d'éclat* che tranciano armature e corpi come fossero fatti di neve o di burro. Si tratta di affondi spettacolari – definitivi assoluti ultimativi – con cui l'eroe sventra i malcapitati rivali, infilzandoli o trapassandoli da parte a parte, oppure di grandi botte verticali, che spaccano nel mezzo un intero cavaliere, affettandolo dalla sommità del capo fino all'inforcatura, talvolta col dettaglio macabro-fantastico delle due porzioni anatomiche che cadono a terra, da una parte e dall'altra²³. Ma non sarà inutile rammentare che, nelle espansioni più incontrollate dell'iperbole epica, il taglio della spada prosegue la sua corsa tranciando a metà anche la sella e tutto quanto il cavallo, fino a conficcarsi profondamente nel terreno. La rappresentazione *pulp* di questi gesti maiuscoli, nei quali si esprime quel formidabile extra di *mana* e di potenza annientatrice in cui consiste la "forza" degli eroi²⁴, si risolve spesso

23 Talvolta, nell'amplificazione epica, si parla di colpi folgoranti che spaccano in due uomo e cavallo, facendo cadere sul terreno "quattro metà": cfr. Fassò (1995, vv. 1845-1851).

24 Nell'epopea oitánica il meraviglioso della guerra si realizza nei modi della trasformazione iperbolica: tutto quanto riguarda i rudi baroni epici, a partire dalla complessione e dal vigore fisico, appare dilatato, intensificato e ingrandito; la loro potenza è una mareggiata che travolge e subissa, un'energia che ha qualcosa di soprannaturale e si spinge al di là del possibile, ben oltre i limiti della comune umanità. La poetica delle canzoni di gesta si fonda su un'estetica della forza posta sotto il segno del gigantismo, della dismisura e dell'eccesso, che sono i contrasegni dell'eccezione eroica (cfr. Poirion 1982; tr. it. 1988, pp. 19-21). Come i campionissimi dello sport, i fuoriclasse della cavalleria che animano la *fiction* antico-francese sono combattenti capaci di portare sul campo una differenza decisiva: a tutta prima possono sembrare uomini comuni, ma hanno in serbo la sventola assassina, il fendente alla dinamite, la sgasata improvvisa che dà lo scossone e sposta l'inerzia dello scontro: i loro *coups d'éclat* spaccano in due armi, corpi e corazze, rompendo con un atto di categorica incisività l'*impasse* di un incontro equilibrato. Quando un confronto è in bilico, bloccato in una logorante contesa d'attrito, bisogna fare appello alla diversità degli uomini superlativi, che liberano sul campo la carica trasgressiva di una potenza ultra-umana. L'ipertrofia delle proporzioni, l'esagerazione degli atti e l'enfasi dei gesti fanno del grande

in un vero e proprio referto radiografico e *traumatologico*, che mostra analiticamente e quasi in *slow motion* il percorso delle lame, dando risalto agli spaventosi risultati prodotti dal lavoro del ferro sulla carne e sulle ossa²⁵. Tali dilatazioni sesquipedali, improntate a una formidabile esagerazione e a un'immaginazione davvero surreale nei suoi eccessi, possono sembrare infantili e fracassone al lettore moderno, quasi fossero relitti di un'estetica popolare – grossolana e anticlassica –, ma questa poetica sovraccitata del colpo dirompente, con la sua inverosimiglianza *naïve* da *cartoon* o da teatro dei pupi, trattiene l'energia meravigliosa e l'arcaica grandiosità dei campioni militari dei tempi remoti, dei quali celebra la dismisura mitica. Negli allunghi di lancia e nelle spadate delle canzoni di gesta si esprime lo strapotere di uomini eccezionali, di grado superlativo, di individui fuori scala che affermano la loro superiorità e la loro fisicità titanica di *giant-sized warriors* tramite l'esercizio della forza pura. Tremenda e detonante nei *raptus* furibondi dell'azione marziale, la grande potenza degli eroi straborda ed esplose in un parossismo di colpi spaccatutto²⁶.

eroe militare, col suo fondo ineliminabile di ferocia, un guerriero “empio” e un peccatore, nel senso precisato da Dumézil (1985; ed. it. 1990). E si noti che l'esuberanza aggressiva e l'oltranzismo della condotta marziale si combinano in questi personaggi con una permalosità ipersensibile e un'irritabilità fumantina che li rende facili alle esplosioni colleriche, specie quando siano in gioco il prestigio personale e l'onore della stirpe.

- 25 Per la rappresentazione truculenta di questi colpi risolutivi e per lo schema iperbolico del taglio verticale, che scende dall'alto al basso mozzando ogni cosa – corpi cavalli armi – in due pezzi, si può vedere Gigliucci (1994, pp. 43-45). Non di rado questi fendenti frontali, che calano giù implacabili e fanno a fette il disgraziato avversario, sono il sigillo grandioso che l'eroe trionfatore appone su uno scontro di proporzioni titaniche. Si veda, nel *Gormund e Isembart*, il colpo eclatante con cui re Ludovico, impegnato in una sorta di “duello dei capi”, squarcia in due il diabolico e mastodontico pagano Gormund, spaccandolo fino all'inguine e facendone ruzzolare sul prato le due metà, da un lato e dall'altro: cfr. Ghidoni (2013, vv. 391-395).
- 26 Un giorno o l'altro si dovrà scrivere una monografia di sintesi sui corpi eroici nella letteratura del Medioevo di Francia. Requisito di per sé ammirevole e indispensabile strumento del gesto marziale, l'atletismo cavalleresco è un dato comune ai grandi campioni dell'epopea e del romanzo, anche se nelle canzoni di gesta la sagomatura del protagonista tende ad assumere forme anatomicamente debordanti, provviste di una complessione ciclopica e di una carnalità esplosa (si pensi soprattutto alla membruta esuberanza e all'iperbole di forza che si esprimono nelle posture e negli atti di Guglielmo d'Orange, nelle sue mani pesanti e nei pugni assassini, persino nelle sue tremende risate), mentre gli erranti che vagano per le foreste del mondo arturiano tendono

Impegnata nella celebrazione encomiastica della gran virtù baronale e nell'esaltazione del valore degli erranti, la narrativa epico-romanzesca del Medioevo di Francia tende a dilatare il rilievo dei momenti duellistici, mettendo enfasi sulle imprese degli eroi in singolar tenzone o negli scontri collettivi in campo aperto. La valorizzazione estetica e ideologica degli aspetti gloriosi e nobilmente atteggiati delle prestazioni armate lascia in ombra quella guerra "sporca" – brutta dura cattiva – che costituisce la parte preponderante del "lavoro" dei cavalieri, la cui attività consiste soprattutto in veloci colpi di mano banditeschi, incursioni a cavallo, saccheggi e razzie²⁷. All'arrivo della buona stagione colonne volanti e agili squadre di esploratori e foraggieri penetrano in profondità e a largo raggio in territorio nemico, facendo man bassa di beni, dando il guasto alle campagne e distruggendo le risorse che non si possono prelevare. Nel corso del *raid* si arraffa a più non posso, si incendiano messi e raccolti, si calpestanto i coltivi con gli zoccoli dei corsieri, si colmano i pozzi di pietre e si appicca il fuoco ai mulini e ai borghi rurali, terrorizzando e passando a fil di spada i *rustici*. Le cavalcate di primavera sono spedizioni distruttive e raccolte periodiche di bottino, operazioni di brigantaggio e di coscienziosa depredazione che spopolano le terre e fanno deserto, demoralizzando il nemico e soprattutto privandolo delle sue basi economiche e dei suoi sistemi

a incarnare una fisicità meno colossale, ingentilita dal *bon ton* cortese. Ma questa polarizzazione non va radicalizzata: dietro la loro aggraziata amabilità di raffinati conversatori e oltre la delicatezza della loro condotta in società, i cavalieri romanzeschi nascondono una gagliardia e un vigore di spaventosa distruttività; d'altra parte, il personale guerriero delle canzoni di gesta è composto per lo più da agili e pimpanti baccellieri, ragazzi sfrontati e feroci, pieni di giovanili insofferenze, adolescenti crudeli di cui i testi epici non celebrano la possanza membruta, ma la sveltezza di mani, l'istintiva baldanza, il dinamismo e l'irrequietezza aggressiva.

- 27 Rispetto agli affrontamenti di massa delle grandi battaglie campali, rare e ultimative come un'ordalia, queste incursioni stagionali – saccheggi bardane ruberie – appartengono al registro della "piccola guerra" di frontiera e sono affidate a distaccamenti veloci, armati alla leggera, composti da scorridori, foraggieri, esploratori e guastatori-ricognitori votati alla scorribanda fulminea, al blitz, pronti tutt'al più a scaramucciare per sganciarsi e compiere rapide manovre di ripiegamento: cfr. Breccia (2013, pp. 19-21, 31, 230). Sulle cavalcate di primavera – vero e proprio standard endemico e ciclico delle attività militari nel mondo feudale –, si legga la magnifica sintesi di Duby (1973; tr. it. 1977, pp. 129-149).

di produzione. Dove passano le compagnie di masnadieri si stende una lunga scia di carriaggi rovesciati, ammassi di misere cose sventrate, casali diroccati, assiti e tavolacci sfondati, palizzate abbattute e incenerite, tetti implosi da cui sporgono mestamente gli spuntoni delle travi carbonizzate e ancora in fiamme: tutta una desolazione di rovine in un'aria che sa di bruciato, solcata da sfilacci di fumo nero. La *werra* di rapina e devastazione è tenuta un po' ai margini della letteratura cavalleresca d'*oil*, ma ogni tanto i testi ci lasciano vedere qualcosa, offrendo sequenze di aspro realismo che restituiscono l'estrema violenza delle bardane, delle faide e di tutta questa endemica aggressività predatoria del mondo feudale²⁸:

En Vermendois d'autre part ce sont mis;
prenent les proies – mains hom en fu chatis;
ardent la terre – li maisnil sont espris

[Penetrarono nel Vermandois: si diedero al saccheggio – molti uomini ne furono dolenti – e appiccarono il fuoco alle campagne – le fattorie erano in fiamme]

L'azione militare è essenzialmente omicida e devastatrice. Nella sua natura intimamente distruttiva, la guerra lavora per la reificazione annientante dei corpi e per la nullificazione degli oggetti. Al netto dei drappaggi che ornamentano e ingentiliscono la raffigurazione dell'eroismo militare, l'annientamento è la logica assoluta – cioè oltranzisticamente declinata – dell'azione marziale.

Nell'impossibilità di possedere e controllare tutte le cose e tutti i corpi, il guerriero li disfà e li rompe, li manda in pezzi consegnandoli al nulla. Il combattente annienta ciò di cui non può appropriarsi. La negazione della pulsione desiderante viene compensata dall'esplosione libidica del gesto distruttore. Non potendo disporre di ogni oggetto e di ogni persona, l'eroe investe il mondo circostante con la corrente della sua forza tremenda e fracassa tutto ciò che gli capita a tiro in un selvaggio impulso di furente pantoclastia²⁹.

28 Kibler (1996, vv. 1045-1047). Cfr. inoltre Fassò (1995, vv. 12-18); Combarieu du Grès, Gouiran (1993, vv. 1466-1467, 4449-4453).

29 Sull'estetica eroica del bel ferire nella cultura cavalleresca dell'età feudale, cfr. Gigliucci (1994, pp. 41-47), che indaga le narrazioni eroiche del Medioevo di Francia cercandovi il senso energetico e gaudioso della distruttività

Quando sulla splendente figura di un guerriero si abbatte la “forza”, altro non rimane che un povero caduto senza vita, una povera cosa umiliata e disfatta, irriconoscibile e spezzata, infranta nella sua integrità e scomposta nel suo ordine, irrimediabilmente disgregata³⁰. La raffigurazione ravvicinata degli effetti dei colpi si risolve in un catalogo granguignolesco e *splatter* che dovrebbe turbare o disgustare con i suoi fotogrammi orrifici di arti mutilati, di teste spaccate come meloni o spiccate di netto dal busto, di ferite profonde e slabbrate, di cervella e cuore sparsi sull'erba, persino di intestini e budella che fuoriescono e spenzolano da larghi squarci addominali³¹. Ma questo micidiale *carnage*, lungi dal suscitare raccapriccio e avversione, sembra promuovere sentimenti euforici di piacere e di tripudio marziale. Dove si sente battere più forte l'ala della morte, dove ogni cosa sembra annientata dalla furia demolitrice della guerra, là si afferma con maggiore intensità uno spasmodico giubilo desiderante, il trabocco impetuoso della vita che sa essere viva ai limiti estremi della pienezza.

Dapprima c'è il *largo* della panoramica e del campo lungo: gli squadroni di cavalleria variopinti e luminosi, osservati in maestoso moto di avvicinamento o fermi in attesa della battaglia. È il respiro lento – epico – della storia grande, che prepara e precede l'accelerazione precipitosa degli eventi. Poi viene il *presto con brio* della carica a fondo, con la progressione in crescendo delle schiere e lo schianto dell'impatto frontale. Infine, dopo che le formazioni contrapposte sono franate l'una contro l'altra, si arriva al *pianissimo* delle inquadrature sulla piana desolata, con l'indugio sul terreno coperto di cose disfatte e di corpi fatti a pezzi. Tappezzato di corpi inerti e spezzati, disseminato di oggetti sfasciati, il campo di battaglia prende l'aspetto di una fotografia di *Still Life*, una natura morta di cose ferme e sparpagliate.

guerriera, il gusto del macabro nell'immaginario della scissura violenta e il piacere esultante indotto dalla distruzione delle armi e dei corpi.

- 30 Dove passa la grande potenza distruttrice della guerra, i corpi giovani e belli dei guerrieri diventano amorfe, anonime carcasse, povere cose straziate e abbandonate sul terreno: schiantato dai colpi dissolutori della “forza”, persino l'immenso Ettore è ridotto a “una cosa, attaccata dietro a un carro e trascinata nella polvere” (cfr. Weil 2017, p. 4).
- 31 L'epica abbonda di cavalieri sventrati e sbudellati, di corpi sparati che lasciano uscire le interiora e di eroi che seguitano a battersi reggendo le minugia penzolanti da vaste ferite all'addome. Per un esempio di vigorosa e drammatica intensità pittorica, cfr. Fassò (1995, vv. 529-535).

Ma come agisce, sui corpi e sugli oggetti, il lavoro deflagrante della violenza? Il potere delle armi impatta con tremenda energia percussiva sulla carne e sulle vesti di ferro dei cavalieri, producendo effetti di devastazione e di annichilamento che si possono ricondurre analiticamente a quattro tipi di operazione: (a) disintegrazione, (b) sparpagliamento, (c) immobilizzazione, (d) abbassamento. Tutti i segnali euforici dell'esistente e dell'animatezza vivace (integrità fisica, organicità armoniosa e ben compaginata, agilità motoria, spinta innalzante) si annullano nel loro contrario in conseguenza dei colpi. Il grande rito sacrificale del combattimento inghiotte e disperde enormi capitali e riserve di vita.

(a) *Disintegrazione: dall'intero al franto*

Monconi di aste, lacerti di scudi infranti e bucati, lembi di usberghi sbrindellati, lembi di gualdrappa stracciata. L'azione dei fendenti attende all'integrità e alla totalità, smembrando e sgretolando l'intero. Il gesto eroico non è solo plateale, ma possiede quell'energia vulnerante e divoratrice che disgrega e smantella l'identità formale, seziona la completezza, demolisce l'organicità di entità distinte e ben ravvisabili, facendone un cumulo di frammenti inconditi. I colpi di lancia e il filo tagliente delle spade spezzano gli oggetti, ne scindono la completezza mandandoli in schegge e frammenti³². E uguale destino è riservato ai corpi, che vengono lacerati, amputati, storpiati, snaturati e mutilati dal ferro acuminato. Ispirata all'immaginario dell'impatto, la descrizione delle conseguenze dell'urto frontale allinea lemmi riportabili al campo semantico della trafittura e dello squarcio, della perforazione e della frattura. Nello schianto dello *shock* diretto, attuato da unità tattiche che cozzano l'una contro l'altra a velocità sostenuta e a tutta forza, le armi perdono la loro funzionalità, diventano inutili, inservibili. Allo stesso modo, le membra si dissolvono nel frazionamento violento, sono fratturate, lussate, scomposte, dilaniate e ridotte a brani in un angosciante processo di nullificazione. Perdendo la loro unità formale,

32 Il motivo delle grosse lance di frassino che si sbriciolano in un polverio di schegge e frammenti volanti è tipico nelle descrizioni della scherma equestre. Bastino qui alcuni esempi, tutti dedotti dal *Cligès* di Chrétien de Troyes: cfr. Walter (1994, vv. 1900-1902, 3570, 3753, 4048, 4918-4921).

la completezza armoniosa delle loro fattezze e la loro riconoscibile interezza, i corpi si trovano ridotti allo stato di cosa, degradati al rango di oggetti inerti, reificati e annientati, precipitati nell'amorfo e spinti verso i territori del nulla. Investiti dall'efficienza contundente della lancia d'urto, la carne si spappola e i corredi d'acciaio vengono messi fuori uso.

(b) *Sparpagliamento: dalla coesione ordinata alla disseminazione caotica*

Per effetto dello *strike* equestre, ciò che era ordinato, coeso e coerentemente composto viene disarticolato e scaraventato qua e là, in modo disordinato e confuso. L'energia contundente che si sprigiona nel cozzo frontale mette ogni cosa sottosopra: non soltanto scompagina e disorganizza l'organicità delle formazioni chiuse di cavalleria³³, ma spezzetta corpi e armi proiettandoli per il campo. La carica a fondo, con la sua *performance* percussiva e penetrante, produce scompiglio, mette a soqquadro e manda tutto all'aria, in una sanguinosa e movimentata baraonda. Quando le selve di lance abbassate in posizione orizzontale fissa vanno all'impatto, ogni cosa sembra sfasciarsi in una deflagrazione di risonanza bombastica, che fa volare in frantumi le aste sbriciolate, buttando tutto a catafascio in una formidabile buriana di corpi rovesciati, capitombolanti nel polverone della *mêlée*. L'energia tremenda dell'impatto costringe i

33 Con i suoi fondamentali contributi di storia militare, Jan Frans Verbruggen ha sgombrato definitivamente il campo dal vieto stereotipo della battaglia bassomedievale come disordinato rodeo, mischia confusa e caotico bailamme sfarinato in un polverio di duelli ingaggiati da "cacciatori di gloria" che, in barba ad ogni principio tattico e ad ogni senso della disciplina, cercano la singolar tenzone, la prodezza e il *beau geste*, facendo di tutto per mettersi in luce e sfoggiare le loro qualità individuali. In realtà, lo stile di combattimento dei *militēs* è fondato sul lavoro di squadra, sull'organizzazione e sullo spirito di corpo. Lo scopo principe della formazione di cavalleria pesante consiste nel preservare la granitica solidità delle schiere, sfaldando e sgretolando la coerenza delle linee nemiche. Nell'esecuzione della carica a fondo il mantenimento della compattezza costituisce un vero e proprio imperativo: nell'imminenza del contatto i lancieri catafratti devono serrare le fila, accorciare gli spazi e creare densità davanti alle file nemiche. Mantenendo una stretta coesione e creando una fitta selva di aste, gli squadroni di corazzieri possono martellare i ranghi avversi con devastante efficacia e con la massima forza di penetrazione. Cfr. Verbruggen (1947; 1953-1955).

cavalieri a vuotare gli arcioni e li scaglia brutalmente al suolo, precipitandoli a mucchi sulla superficie motosa del terreno assieme ai frammenti del loro *hardware* ferrigno. I giochi di specchi e i riflessi galleggianti del *power dressing* cavalleresco, splendido nello sfolorio e nei catadiottri delle sue blindature, si spengono nell'opacità polverosa del terreno, dove il corredo d'armi si scurisce e perde smalto. Grovigli di catenacci e lamiere contorte, pezzi sbrindellati di corazza e resti organici vengono sparsi ai quattro venti, gettati alla rinfusa nel circolo del tutto-nulla³⁴.

(c) *Immobilizzazione: dalla mobilità alla fissità*

Il fatto di spostarsi autonomamente nello spazio, specie con movimenti irregolari – con accelerazioni, balzi, svolte – è un tratto qualificante delle creature biologiche. La semovenza è forse il più evidente tra i sintomi rivelatori di animatezza (*animacy detectors*)³⁵: ciò che si muove è vivo! La non-funzionalità degli animali deceduti si esprime nella loro immobilità, al punto che fingersi morti è un'astuzia molto comune per sfuggire ai predatori. Ora, quello che fa la violenza guerriera è trasformare giovani agili e svelti in cada-

34 La violenza della guerra impatta con indicibile forza lacerante sull'anatomia, che viene slogata e stracciata, fino a divenire residuo, avanzo, lacerto ancora riconoscibile nella sua origine umana ma perturbante e scioccante proprio perché scisso dall'intero, sconciamente amputato o deformato. La guerra industriale dei materiali aggiunge alle risorse distruttive tradizionali l'effetto dirompente delle armi automatiche a tiro rapido e soprattutto il devastante potenziale delle moderne bocche da fuoco, che deturpano la figura umana e maciullano orrendamente i corpi. I cannoni da campagna, gli obici e i mortai di grosso calibro producono esiti macroscopici: martellano, sgretolano, polverizzano, dilanano il paesaggio, troncano e schiantano la vegetazione, alterano in modo radicale la morfologia del territorio e mettono tutto sottosopra, scavando buche e crateri. Ma in questo sconvolgimento immane, in questa manomissione distorsiva degli spazi naturali e antropizzati colpisce soprattutto l'immagine macabra dei corpi squartati e spappolati, i cui brandelli vengono sparsi qua e là in un lugubre spettacolo di caotica disseminazione. Le descrizioni dei campi di battaglia del Primo Conflitto Mondiale sono piene di cadaveri mutilati, appesi ai reticolati e ai rami degli alberi in pose innaturali e disarticolate: il tritacarne dell'artiglieria smembra i soldati, li scompone e ne proietta i pezzi sulle fronde e sui cespugli, da cui spenzolano come ripulsivi addobbi. Per la proiezione e la rappresentazione dell'angoscia traumatica sul paesaggio bellico della Grande Guerra si legga Giancotti (2017, pp. 23-42).

35 Cfr. Monsó (2021; tr. it. 2022).

veri inerti, fissati nell'arresto del *rigor mortis* come vecchi oggetti dismessi. Sul campo restano povere salme inerti, spoglie ammon-ticchiate, carne da cui la vita si è ritirata per sempre. Abbandonato dalle virtù attive, deprivato della dinamica motoria, il corpo è an-nientato, ridotto a meno di nulla. Della figura elastica e vigorosa del guerriero, mossa da fremiti nervosi e scatti potenti, non resta che una scorza vuota, un'effigie immota, un fantoccio di ferro irrigidito per sempre, un mucchio di materia organica inanimata.

(d) *Abbassamento: dall'elevato all'imo*

Nel metodo d'urto frontale i colpi da k.o. sono quelli con cui si sbalza di sella l'avversario, mandandolo gambe all'aria e scaraventandolo a terra. Il cavaliere disarcionato perde anzitutto la sua mobilità, insieme alla possibilità di praticare la tecnica di guerra che fa di lui un temuto professionista delle armi: la scherma con la lancia. Ma c'è di più. Orbato del suo destriero³⁶, il *miles* non soltanto vede drasticamente ridotte – se non del tutto compromesse – le sue capacità operative e prestazionali di combattente, ma si ritrova simbolicamente declassato, deprivato di quella nobile postura equestre che lo qualifica sul piano sociale in quanto membro del ceto militare dominante. Il cavaliere senza cavalcatura, mortificato dal tonfo disonorante e degradato al rango di pedone, cade in uno stato di abbattimento e di prostrazione depressiva, perché subisce un depotenziamento funzionale che coincide con una privazione di rango sociale e persino di aura. Impacciato dal gravame del suo pesante corredo, il nobiluomo appiedato è un soggetto dimidia-to, cui sono stati revocati i prestigî solari e svettanti dell'*allure* centaurica, che si fonda sugli schemi ascensionali dell'*angelismo*

36 I destrieri galoppanti e vaganti in lungo e in largo senza più cavalieri sono un motivo ricorrente nella letteratura eroica d'*oïl*: cfr. Combarieu du Grès, Gouran (1993, vv. 2466-2477). Il cavallo scosso, rappresentato nella furia di una corsa sfrenata e fuori controllo, è una potente immagine disforica di disordine e di catastrofe, un'icona che trattiene le connotazioni funebri della caduta. La spezzatura dell'unità centaurica si esprime attraverso la figura dimidiata del quadrupede privo di cavaliere, che si aggira senza meta per il campo di battaglia, pazzo di eccitazione e di paura. E questa visualizzazione del centauro amputato si riconnette ad altri schemi negativi di agitazione e di animazione animale che simboleggiano il caos brulicante e l'erosione aggressiva del tempo.

eroico e sulle figurazioni glorificanti della perpendicolarità torreggiante³⁷. Ridotto in una condizione avvilita e afflittiva, umiliato anche nel senso più letterale – ossia atterrato e abbassato, compromesso con la dimensione pericolosamente amorfa dell’indeterminatezza ctonia –, il guerriero scavalcato subisce un’incrinatura nel suo *status* e nella sua immagine pubblica, trovandosi in pari tempo minacciato dal caos del preformale. Tanto sul piano della mera efficienza militare quanto a livello di prossemica e di rappresentazioni emblematiche, l’antitesi SU vs GIÙ struttura il rapporto tra i contendenti nei termini di un netto contrasto assiologico³⁸, opponendo onore e vergogna, fama e anonimato, successo e sconfitta, verticalità e orizzontalità: IN ALTO si erge con profilatura smaltata la *silhouette* del vincitore, lanciato in corsa, super-armato e saldamente incollato agli arcioni; IN BASSO, nella polvere e tra i detriti, se ne sta disteso e malconcio il soccombente (cfr. Lagomarsini 2012, p. 119). La sopraelevazione, il dinamismo e la maestà della postura centaurica potenziano e spettacolarizzano la magnificenza del guerriero montato, che sovrasta con un gesto di monumentale dominanza la povera figura dello sconfitto, prostrato e riverso al suolo³⁹. Nella spazializzazione e nelle geometrie simboliche della

37 Sfolgorante e maestoso, saettante d’armi puntute e vulneranti, eretto in sella e monumentale nella sua magnificenza equestre, il cavaliere pesantemente equipaggiato compone un’immagine di strapotere militare e di dominanza sociale modellata su schemi ascensionali. Imponente ma slanciato, il lanciere montato è un corpo felice di stare in arcione e la naturalezza con cui torreggia in groppa al destriero realizza una concezione radicalmente verticale.

38 Restare su, in sella, non significa solo preservare un’efficienza performativa di ordine tecnico-militare o continuare a incarnare un concetto di predominio gerarchico. Nella sua accezione cavalleresca, l’ideologia eroica esprime una vera e propria ossessione verticalizzante che costruisce un’immagine – trionfante metafisica solare – di trascendenza armata. La rappresentazione della tenzone equestre è interamente modellata sull’asse verticale, secondo una logica simbolica che contrappone l’alto al basso, la sublimazione ascensionale alla caduta nella pesantezza ctonia. D’altra parte, nelle scenografie di struttura sciamanistica del viaggio oltremondano, la cavalcata mistica rappresenta il trasumanare, la conquista di uno stato di grazia che abolisce il sistema di condizionamenti della vita ordinaria. Cfr. Chandès (1986, pp. 215-223).

39 Un tipo ricorrente di scultura funebre è, per gli *equites* romani, la classica posa del cavaliere trionfante: il defunto viene rappresentato in sella a un quadrupede possente e impennato, che incombe con gli zoccoli protesi sui corpi seminudi di uno o più barbari sconfitti. Salda in groppa all’animale rampante, la figura equestre esprime con la sua verticalità i valori ascensio-

contesa cavalleresca, i corpi giacenti e storpiati di cui è tappezzato il terreno sono surclassati da incumbenti sagome centauriche che scorrazzano per il campo catafratte e armate fino ai denti, fulgide e terribili come angeli sterminatori. Sull'immobilità orizzontale dei guerrieri abbattuti si staglia la verticalità ipercinetica degli uomini in sella. I sopravvissuti – gloriosamente sagomati in arcione, dinamicamente atteggiati nel movimento trascicante della cavalcata, arrempanti nello slancio rapinoso della loro figura impennata – si muovono con selvaggia felicità marziale su distese di miseri resti spezzati, calpestando ciò che era e non è più. E, certo, nella selvaggia e trascicante gioia militare che possiede i cavalieri in battaglia avrà qualche parte il complesso del sopravvissuto. *The Last Warrior Riding*, colto in rapinoso galoppo e in posa bellicosa mentre scorrazza per il campo, si staglia vivo e potente sui mucchi di caduti e sul ciarpame sottostante, sullo sfasciume misero delle cose che non vivono più e sono già preda della terra, consegnate al ciclo biologico della decomposizione⁴⁰.

Forse, fra tutti i testi antico-francesi nei quali si sciorinano lunghe sequenze di scherma equestre, *La Mort le roi Artu* è l'opera in cui si rinviene nel modo più ossessivo l'ansia della caduta, al punto che il precipitare a terra dei cavalieri rovinosamente disarcionati sembra offrire un plastico correlativo del collasso del regno di Logres, cui si accompagna la morte degli eroi della Tavola Rotonda e la fine del tempo arturiano con i suoi valori e i suoi sogni. La battaglia cosmica di Salesbières ripropone con assillante insistenza lo schema disforico del combattente scavalcato, legando la depressiva spezzatura della giunzione centaurica al senso afflittivo di una *Götterdämmerung* che conduce all'inabissamento di un intero mondo. Come ha notato Alain Labbé (1995, pp. 16-19), sono par-

nali e glorificanti della vittoria sulla morte, mentre il nemico soccombente striscia per terra come un rettile, personificando forze malvagie e temibili, di natura ctonia (cfr. Guidi 2018, p. 174). Lo schema iconografico del dio-cavaliere – saettante svettante soverchiante –, che calpesta e abbatte con armi solari un avversario ofidico o anguipede nel quale sono simbolizzate le potenze telluriche, è ampiamente documentato dall'Iran al bacino mediterraneo: cfr. Cardini (2014, pp. 114-116).

40 La gioia marziale è anzitutto il sentimento di chi è rimasto in sella e incombe sull'avversario abbattuto, la condizione emotiva esultante di chi continua a vivere e si erge dominante su un rivale morto, steso a terra e ridotto a puro nulla. Cfr. al riguardo Canetti (1960; tr. it. 2010, pp. 297-302).

ticularmente frequenti gli scontri nei quali entrambi i contendenti ruzzolano a terra inferrati e feriti a morte, in una ineluttabile vicendevolezza di destino; e ancor più di quanto non avvenga nelle altre grandi carneficine della poesia eroica d'*oil*, il campo si copre di caduti e sembra attrarre irresistibilmente, nello sprofondo tellurico della piana polverosa, le armi e il corpo spezzato di chi crolla a capo all'ingiù, agonizzante o senza vita. Nessuno sembra poter rimanere integro e verticale entro l'universo arturiano che rovina nella violenza di un feroce e mitico crepuscolo: la figurazione drammatica dei guerrieri che capitombolano pesantemente giù dalle selle, in uno schianto fragoroso di ferraglia, è il vero *Leitmotiv* di questa contesa terminale. Tutti giù per terra! Nell'apocalittico girotondo di morte di Salesbières non c'è cavaliere che non finisca schiacciato sul terreno, greve e inerte, oppresso dal gravame della panoplia, sottoposto all'attrazione e all'abbraccio mortale delle forze ctonie della distruzione. Nessuno scampa a questa violenta spinta gravitazionale che trascina verso il basso: dopo aver vuotato gli arcioni, Yvain va lungo disteso e resta mezzo svenuto nella polvere, travolto e calpestato da torme di nemici galoppanti; lo stesso Artù, investito di traverso da un colpo di lancia, rotola giù in malo modo, sotto il ventre del suo cavallo, in una postura degradante che rovescia lo schema equestre della maestà regale, incrinando l'aura di carisma che circonda il sovrano (cfr. Hult 2009, pp. 840, 854, 856). Labbé ha colto con acutezza e finezza di notazioni questo timore tormentoso della caduta, evidenziando in pari tempo l'angoscia dei cavalieri zavorrati e trascinati verso terra dalla ponderosità della loro blindatura. Ma la pesantezza dei grandi corpi corazzati, insieme all'insidia tellurica del fango che attende i combattenti sbalzati di sella, è stata resa con magistrali, livide intuizioni figurative anche nel *Lancelot du lac* di Robert Bresson (Francia/Italia 1974), dove i *milites*, sferraglianti e fragorosi nel carapace delle loro armature brunite, sembrano quasi intrappolati nella terrestre pesantezza degli opprimenti costumi di guerra, mentre sul terriccio del sottobosco si affastellano tronconi di lancia, piastre spaccate, carcasse di destrieri e gentiluomini abbattuti che spicciano ruscelli di sangue dalle commessure e dagli squarci dei loro gusci metallici. Dopo le galoppate di sinistri cavalieri-robot, che attraversano la foresta in piccoli drappelli minacciosi, il ritmo ristagna nell'aria luttuosa del finale, che propone una meditazione sul nulla come essenza della

guerra⁴¹. Questo teatro di desolazione depressiva, costruito mediante l'indugio su oggetti fermi e movimenti decelerati – gesti stentati, penosamente strascinati di statue di ferro colpite a morte –, è rotto solo dalla corsa atterrita di un cavallo scosso – funesto segnacolo di rottura dell'unità centaurica –, che riceve una freccia sulla tempia e stramazza accanto all'eroe eponimo, il quale si rialza a fatica, si allontana barcollando e va a morire poco più in là, tra gli altri manichini di ferro riversi e irrigiditi per sempre nella paralisi dell'inesistenza⁴².

3. Paesaggi del trauma: diorami ferali, panorami orrifici, nature morte

Il campo di battaglia è un finimondo di bei corpi travolti e atterrati, un paesaggio di morte tappezzato di rottami e di cavalli abbattuti, di giovani uomini martoriati e sfigurati, distesi al suolo e rattorti in posture slogate, innaturali. Caterve di relitti, ruderi, macerie; cataste di panoplie spezzate e cadaveri a mucchi: tutto un rovinio di povere cose spezzate, crollate al suolo e disperse sul terreno. Brandelli, cocci, avanzi tristi e ammaccati di manufatti in abbandono, consumati dalla brutalità della guerra e lasciati alla deriva, come scarti e oggetti

41 La tensione drammatica di queste sequenze luttuose si fonda sull'ellissi, la sineddoche, l'iterazione ritualistica delle immagini, lo spezzettamento del montaggio e lo sviamento dal cuore dell'azione eroica verso i margini dei suoi esiti traumatici. La macchina da presa sposta e decentra l'attenzione dello spettatore focalizzandosi su singoli dettagli, scorci laterali e parziali, piccole scene staccate: la rappresentazione della guerra e delle sue brutalità non è mai diretta e la messa in scena degli scontri si nega alla frontalità ingenua dei campi aperti e dei "totali", deviando lo sguardo sulle sanguinose conseguenze della violenza cavalleresca e affidando un ruolo decisivo alle espansioni e ai sopracuti del sonoro (cfr. Ferrero 1976, pp. 101-102). Sono emblematiche in tal senso le inquadrature che limitano la visione alle zampe mulinanti dei cavalli, nervosamente impegnati dalla cinesica del combattimento. La tremenda distruttività del gesto guerriero non è dunque raffigurata come un intero, ma viene disseminata in una serie di particolari di forte stilizzazione emblematica, che conferiscono alle scelte antinaturalistiche di Bresson un effetto di potenziamento segnico e una vasta eco metaforica (cfr. Tinazzi 1976, pp. 129-130).

42 Cfr. Ferrero (1976, p. 97), ma sull'aria di morte del finale si veda anche Paradisi (1997, p. 345).

dismessi gettati sul bagnasciuga dalla risacca. Ecco ciò che rimane della grande bellezza guerriera dopo lo sconquasso e l'ipercinesi euforizzante delle ripetute cariche a fondo: miseri resti di un festino di morte (Combarieu du Grès, Gouiran 1993, vv. 2895-2900).

Vira(r)z terre porpreize d'escuz voutiz,
 De blans aubers e d'elmes ab aur sartiz,
 Dunt resplent li cristaus e l'aumatiz,
 De gonfanons od lances taus plaisadiz!
 Des mors vassaus qui jaçent per pras fluriz
 Fu toz li cans cubers e roveziz.

[Avreste visto la terra cosparsa di scudi bombati, di usberghi bianchi, di elmi ornati d'oro su cui risplendevano cristalli e ametiste, e un tale groviglio di lance e gonfaloni avviluppati! Il campo di battaglia era tutto coperto e arrossato dei guerrieri morti che giacevano per i prati fioriti]

I “frontali” tra cavalieri super-armati, “carrozzati” di acciaio rifrangente, produce collisioni di estrema violenza che ricordano la *crash* fragoroso e voluttuosamente eccitato dei tamponamenti⁴³: le lance finiscono polverizzate, le lastre metalliche si fessurano e i finimenti vanno in pezzi, mentre il *télescopage* dei centauri lascia sul terreno una distesa di corpi mal ridotti o spappolati, di armi piegate, di ferrivecchi e bandoni schiacciati. Tronconi di lance, corazze sfondate, caschi stritolati e cadaveri scomposti si ammucchiano in montarozi di rottami che fanno del campo di battaglia qualcosa di analogo a un recinto di sfasciacarrozze colmo di macchine di lusso incidentate – divelte piegate deformate. In fondo, i cavalieri sono

43 Per la sessualizzazione esaltata e l'eccitazione degli scontri frontali cavallereschi non è forse fuori luogo alludere di sguincio alle passioni feticistiche degli amanti “incidentati” di *Crash* (Canada 1996), importante pellicola che David Cronenberg dedusse dall'omonimo romanzo di James G. Ballard. Le ossessioni del film, che saldano il piacere carnale all'impatto vulnerante dei sinistri automobilistici, sembrano presentare non poche omologie di struttura con l'estasi del cozzo cavalleresco: il ruolo cinesico del mezzo (il veicolo a motore e il destriero), l'urto contundente di due corpi-macchina scagliati l'uno contro l'altro, la funzione mediatrice di una tecnologia (la carrozzeria e la meccanica delle vetture, il costume di guerra metallico) che si relaziona strettamente con i corpi, proiettandoli verso esperienze nelle quali eros e thánatos si congiungono e si potenziano, liberando violente energie libidiche.

bellissimi sistemi d'arma composti di ferro e di carne, rapidi e rutilanti di scie luminose, simili nella loro ammirevole velocità e nelle loro riflettenti cromature a splendide automobili sportive.

Eppure, da questi scenari funesti, depressivi e desolanti, da queste *maquettes* luttuose di rovine, frantumi e corpi fatti a brani sorge un paradossale sentimento di esaltata euforia⁴⁴: lo scandaloso erotismo della mattanza. Descritto con le risorse espressive dell'iperbole epica, il furore della violenza guerriera oltraggia la leggiadria dei giovani in armi, ne sconcia e ne guasta l'avvenenza, ne riduce in pezzi la gloriosa attrattiva. Dove c'era un bellissimo ragazzo a cavallo – desiderabile, eretto e saldamente piantato in arcioni, colorato a tinte sfacciate, fulgente nello scintillio del suo costume di guerra⁴⁵ – rimane solo una carcassa inerte frammista a maglie di ferro slabbrate e sfrangiate: metallo inservibile, carne offesa e cruenta impastata di polvere e fango. La selvaggia *jouissance* della carneficina, con i suoi feroci soprassalti di esultanza, nasce dalla profanazione della bellezza, dalla contemplazione del potere distruttivo della forza guerriera che disintegra l'intero, squassa e disfà l'armoniosa proporzione delle anatomie, ammacca e spacca l'equipaggiamento lucente dei guerrieri. La degradazione della bellezza fa sbocciare i fiori perversi della *libido* trasgressiva⁴⁶.

44 Il senso di pienezza esaltata di queste scene cruente è costruito mediante una poetica della saturazione che si appoggia sui parallelismi, sull'intensificazione delle strutture iterative ribattute in eco, sul martellamento anaforico, sul ricorso alla deissi e a formule di attualizzazione riconducibili alle retoriche performative dello stile orale (*La veïssiez...*).

45 Il kit difensivo dei lancieri corazzati unisce l'efficienza protettiva di un equipaggiamento tecnologicamente progredito allo sfavillio fascinoso del metallo. Nella rifulgenza gatteggiante degli usberghi e degli elmi si compendiano le diverse attrattive della luce: lo sfavillio delle vesti di guerra trattiene un alone di sacralità radiante, ma la terribilità numinosa dei bagliori irraggianti dall'acciaio convive con uno *charme* più fatuo, leggero e mondano, impastato di brillantezza frivola e di vanità. La grande bellezza dei cavalieri è fatta anche di un'eleganza dorata e argentata, impennacchiata e scintillante, e per certi versi si può dire che le loro armature hanno la stessa seduzione di un abito in lurex, di una giubba in lamé o di una *mise* di alta sartoria intessuta di lustrini e di strass.

46 Sul crudele godimento derivante dalla violazione e dal vilipendio della bellezza si può leggere con profitto Fini (2020, pp. 17-18, 36, 42, 104, 107, 115-116), che sviluppa osservazioni e annotazioni formulate da Bataille (1957; tr. it. 2009, pp. 135-140).

4. Logiche sacrificali

La rivitalizzazione e la visione euforica delle cose morte e della carne inanimata passano attraverso la valorizzazione orgiastica della mischia. La logica dissipativa della distruzione totale riscatta la miseria della finitudine e l'angoscia dell'impermanenza, elaborandole e modellandole entro un processo di struttura sacrificale. Plasmata all'interno di un quadro altamente ritualizzato, la guerra si presenta come un'istituzione cerimoniale, una procedura interamente sacralizzata che riconosce al combattimento e ai gesti demolitori dell'azione militare uno statuto e un senso extra-profani⁴⁷, eccedenti la dimensione limitata della vita ordinaria. Le culture marziali delle società tradizionali conferiscono un significato di ordine superiore alla morte in battaglia, perché la distruzione di armi e di corpi viene intesa "come un sacrificio durante il quale il guerriero svolge il ruolo del sacrificatore o del sacrificato"⁴⁸. Concezioni siffatte rimangono presenti e attive come nuclei ispiratori o riferimenti ideali nelle pratiche e nelle rappresentazioni guerriere del mondo preindustriale, ma possono persistere in forme marginali, parziali e residuali anche nel cuore della modernità più radicalmente laicizzata (cfr. Fabietti 2014).

Le armi guaste – sbreccate rotte spezzate – che si ammucchiano sul terreno come nature morte di *militaria* sono *in primis* oggetti artigianali dotati di valore economico – venale – e pertanto segnaltici di una distinzione di censo e di un privilegio sociale, ma sono anche strumenti professionali e attributi distintivi dei

47 "Il vero guerriero – l'eroe – supera [...] la condizione umana, proprio come il sacerdote o l'asceta. Partendo per la battaglia, esce dallo stato profano, oltrepassa i valori della vita biologica, psicologica e sociale in cui si trovava fino a quel momento. L'eroe, come il sacerdote, è un individuo *che sacrifica*. Il mondo greco-romano attribuiva alla guerra un valore sacro; la identificava cioè con un *sacrificio* rituale. Vittoriosi erano gli uomini che *sacrificavano* le vite dei nemici" (Eliade 1994; tr. it. 2008, p. 62). Ma vittorioso è anche il combattente che cade in battaglia, perché si santifica nell'oblazione suprema, offrendo sé stesso in olocausto.

48 Ivi, p. 63. Nelle società arcaiche e nel mondo di antico regime la guerra esprime una coerente mentalità sacrificale. Il combattente professa il mestiere delle armi come si officia un rito di sangue. Se trionfa, egli consacra agli dei le vite dei suoi nemici; in caso di sconfitta, immola sé stesso. Per qualche considerazione meno ellittica sulla questione, cfr. Barbieri (2012, pp. 35-37).

gruppi guerrieri egemoni. Non si tratta cioè di semplici articoli di lusso – di merci desiderabili e costose per la preziosità dei materiali, la qualità della fattura, la finezza della lavorazione –, ma di veri e propri emblemi cetuali, di oggetti ad altissimo statuto simbolico⁴⁹. Accartocciate e schiacciate, incrinare e piegate come le lamiere dei veicoli dismessi nelle presse di un autodemolitore, le armi sono sottoposte a un rituale di rottamazione che non solo le frantuma e le sforma, ma le trasforma in oggetti non-funzionali, caricandole però di connotazioni segniche ed emblematiche. Il *crash* violentissimo dell'impatto frontale è una sarabanda di corpi blindati che si fracassano cozzando l'uno contro l'altro a velocità sostenuta e a tutta forza. Privato del suo valore d'uso e della sua efficienza pratico-operativa, il corredo cavalleresco viene sottratto alla sfera dell'utile e alla condizione profana – secolare – per essere consegnato alla dimensione del sacro e dell'eccezione. La qualità *hi-tech* del dispositivo, la preziosità materica e artigianale del manufatto metallurgico, la nuda e sfavillante bellezza dell'acciaio: tutti questi aspetti – strumentali, edonistici e socialmente qualificanti – della panoplia cavalleresca sono immolati e santificati in una cerimonia di sciupio distruttivo e di dissipazione votiva. Infrante e de-funzionalizzate, le armi sono sacrificate, offerte, consacrate al tremendo festino della guerra.

Prima che l'immane trambusto e il macello vorticante dello scontro abbiano inizio, i testi epici e romanzeschi ci offrono magnifiche descrizioni della cavalleria schierata, solenne e circonfusa di "numinoso", bellissima e impossibile nello sfarzo festoso dei suoi colori sgargianti, lampeggiante d'acciaio e aguzza di lame protese. Ben piantati in sella, la testa e il torso fasciati di ferro, le lance che tagliano l'aria in uno sventolio di pennoncelli dalle tinte sature: tutta una para-

49 Gli elementi che compongono il corredo offensivo e difensivo del cavaliere sono artefatti funzionali (utensili, attrezzi, ferri del mestiere), manufatti di pregio (beni di lusso esteticamente godibili, prodotti di lavorazione squisita, realizzati in materiali costosi con raffinate tecniche artigianali), indicatori e contrasegni esteriori di privilegio sociale (*status symbol*), temibili strumenti di morte, oggetti magici dotati di poteri protettivi e propiziatori (corazze incantate, talismani, amuleti), feticci caricati di potenti simbolismi (cimieri e stemmi con figurazioni zoomorfe, corna, zanne). In ogni modo, gli aspetti meramente strumentali, il principio di prestazione e tutti i valori pragmatici – operativi venali estetici – non esauriscono la funzione delle armi, che trattengono rilevanti investimenti simbolici.

ta in *technicolor* di centauri fascinosi e temibili. Ma quella splendida gioventù armata, con la pompa allegra della sua lussuosa attrezzatura, è destinata a una cruenta e brutale cerimonia di spreco sacrificale, a un selvaggio *potlatch* in cui le migliori risorse – corpi freschi e armi magnifiche – del mondo feudale vengono consumati in una feroce liturgia di violenza marziale⁵⁰. La maestosa e fulgida bellezza della materia, lo splendore dei metalli lavorati, i panneggi svolazzanti delle gualdrappe e le nobili, scattanti figure degli agili baccellieri: tutte queste risorse, queste ricchezze *vive* che rappresentano il meglio della società feudale vengono immolate alle fosche deità della guerra. Nel carnevale cruento della mischia tutto va in pezzi e rotola per terra, in una selvaggia festa di scialo sacrificale. Il putiferio della battaglia, con le sue distruzioni e i suoi immani spargimenti di sangue, è un esaltante rito di scialacquio e di sperpero.

5. Due dagherrotipi dai campi di Marte

I grandi terreni di scontro sono spazi assoluti, campi di forze suscitate e scatenate nelle supreme tensioni dell'ora decisiva, scenari di prove categoriche nel tumulto squassante dell'esistere. Il campo di battaglia è un'area di sofferenza e martirio, un teatro di morte e di brutalità distruttiva, ma è anche il punto d'incrocio delle sorti individuali e tribali, la zona ordalica deputata allo spiegamento di una violenza fondante, ovvero al compimento di gesti di struttura mitica capaci di creare tradizioni, riti, istituzioni sociali. I grandi eventi militari – le battaglie del destino – sono le occasioni che nessuno vuole mancare: l'arengo dello scontro fatale è un centro irresistibilmente attrattivo – *the place to be*. La pura topografia militare, che mette in scena i movimenti collettivi e fa da sfondo alle grandi imprese individuali, non esaurisce la ricchezza di questi spazi luttuosi e gioiosi, investiti da una forte carica simbolica, attraversati da violente correnti emozionali, proiettati su uno sfondo agitato e corrusco, potentemente *stürmisch*.

50 Questa lettura del combattimento come orgia e cerimonia di scialo sacrificale presuppone l'idea del "sacro di trasgressione" e il concetto di *dépense*: per le due nozioni cfr. Caillois (1950; tr. it. 2001, pp. 89-118); Bataille (1967; tr. it. 2003, pp. 101-123).

Per una sensibilità occidentale, moderna e ispirata ai valori pacifisti e ai caposaldi non violenti della correttezza politica, un campo di battaglia è un luogo di inutili e crudeli massacri, ma dove il civilizzato antimilitarista non riesce a scorgere altro che una strage insensata, la *Weltanschauung* guerrafondaia prodotta dall'*ethos* feudale sa vedere un eccitante confronto agonale, un'esibizione spumeggiante di energia giovanile, un'espansione desiderante di felicità marziale e una poderosa liturgia sacrificale. Il terreno dello scontro, che per l'irenista è uno spaventoso carnaio, può allora diventare un proscenio di *exploits* brillanti e, in pari tempo, un altare a cielo aperto per ecatombi e sacrifici votivi⁵¹.

Nelle schede che seguono si offrono i dagherrotipi di due campi di battaglia iconici del Medioevo letterario oitanico: da un lato la rocciosa, incisa verticalità di Roncisvalle⁵², strapiombante sulla storia grande di un evento glorioso ed epocale, innervato di memorie storiche e risonanze mitiche; dall'altro lato, lo spazio di conflittualità escatologica di Salesbières, dove la potenza – involuta incattivita tralignante – dell'universo arturiano trova il suo crepuscolo autodistruttivo in un sanguinoso *ragnarök* di struttura apocalittica (un conflitto totale da fine dei tempi, che inquadra entro una cornice di proporzioni cosmiche le postreme, tremende convulsioni di un mondo all'ocaso, che muore in una sussultante detonazione di violenza in cui sembrano convergere e deflagrare tutte le correnti di rivalità e di aggressività delle quali si alimenta il cuore feroce della cavalleria)⁵³. A questi due terreni di scontro,

51 Lo spazio della contesa è una zona sacra di spreco e di dispendio orgiastico. Entro il perimetro dello scontro la brutalità dei colpi genera sofferenza e piacere, godimento e dolore, in continua tensione tra *enuég* e *plazer*: un'oscillazione di sentimenti che fa della contesa cavalleresca una festosa e sguaiata cerimonia di sangue, un luogo della "sperdutezza" dove si celebra, nel parossismo e nella furia del corpo a corpo, una feroce liturgia di dissipazione sacrificale.

52 Poggi incumbenti e slanciati verso l'alto, valli profondamente spaccate, alberi sveltanti e acque che vengono giù a precipizio (cfr. Segre 1996, vv. 1830-1831, 2271): come si vedrà più innanzi, gli scarni elementi paesistici che incidono il panorama epico di Roncisvalle rispondono tutti a una concezione di verticalità che sembra tradurre in termini di topografia simbolica l'ascetismo guerriero e le coordinate mitiche della *Canzone*.

53 Roncisvalle e Salesbières vengono assunti qui come terreni di scontro paradigmatici della narrativa cavalleresca d'*oil*, ma l'epica e il romanzo (in versi e in prosa) del Medioevo di Francia non lesinano sull'evocazione di

geograficamente “inattendibili” ma simbolicamente potenti e per tanti versi “proverbiali”, sono dedicati i due paragrafi conclusivi del presente contributo.

6. *Orizzontalità e trascendenza a Roncisvalle: traumi, oggetti, destini*

“Qui n’a jamais été ému, en lisant la *Chanson de Roland*, par le simple hémistiche ‘Halt sunt li pui’, surtout dans sa première occurrence, accompagné par le second hémistiche, en chiasme: ‘e li val tenebrus?’”⁵⁴ si chiedeva più di quattro decenni fa Larry S. Crist (1981-1982, p. 271), proponendosi di provare a rispondere con un’analisi di matrice strutturalista a un mistero di fascinazione che ha attratto generazioni di studiosi, da Joseph Bédier (1929, p. 304) ai giorni nostri. Questo verso d’inaudita concentrazione se-gnica, che ritorna in forma variata nei luoghi salienti del testo⁵⁵,

grandi campi di battaglia, di cui i testi offrono rappresentazioni di esigua consistenza descrittiva, ma talvolta di scolpita icasticità simbolica. Si pensi solo alle *Badlands* drammaticamente riarse dell’Archamp con le loro bassure di metafisica aridità, dove gli eroi si muovono nella tremenda, martirizzante solitudine di un luogo dimenticato da Dio, tormentati dalla canicola, dalla fame e dalla sete: “nella piana desolata dell’Archamp (che l’etimo sia davvero *aridus campus?*), nella calura di ‘maggio in estate’, non si può bere che l’acqua salata del mare o quella di un rigagnolo intorbidata dai cavalli, dal sangue e dalle cervella dei morti” (Fassò 1995, p. 18).

54 “Halt sunt li pui e li val tenebrus, / Les roches bises, les destreiz merveillus” [Sono alti i poggi, le valli tenebrose, / scure le rocce, le strette paurose, vv. 814-815]. Qui e di séguito gli estratti testuali della *Chanson de Roland* sono ritagliati da Segre (1996).

55 A distanza di quasi mille versi, la formula torna con un movimento vertiginoso che sposta l’aggettivo e il suo magnetismo di tenebra dalle valli alle cime, per poi tornare verso il basso, nelle gole dalle acque profonde: “Halt sunt li pui e tenebrus e grant, / Li val parfunt e les ewes curant.” [Sono alti i poggi e tenebroso e grandi, / le valli fonde, l’acque precipitanti, vv. 1830-1831]. Poche decine di versi prima, proprio come una eco nelle lontananze, la stessa struttura aveva legato inscindibilmente le vette al suono dell’olifante: “Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge, / Granz .xxx. liwes l’oïrent il respundre” [Son alti i poggi, e lunga è assai la voce: / a trenta leghe ne giungeva il rimbombo, vv. 1755-1756]. Infine, con un movimento d’ascesa e una zoomata perentoria, la formula raddoppia l’elemento verticale delle vette affiancandolo a quello degli alberi e proiettando la narrazione verso il luogo dove l’eroe spirerà: “Halt sunt li pui e mult <sunt> halt les arbres; / Quatre perruns i ad luisant de marbre” [Son alti i poggi, assai alti son gli alberi. Quattro pietroni

ha il potere di incidere la memoria come una cicatrice che viene da lontano, e di scolpire nella mente un immaginario fatto di pochi, minimali, ma eterni elementi: vette vertiginose, valli abissali, rocce scure, gole inaudite, acque rapinose. Sarebbe del tutto inutile tentare di rintracciare nei versi della *Chanson de Roland* le vestigia di una topografia storico-realistica⁵⁶, e sarebbe altrettanto vano cercare di ricomporre gli elementi di una descrizione paesaggistica in un quadro che trattenga una coerenza interna. Lo spazio-tempo di Roncisvalle è una scenografia simbolica e metafisica, sbazzata attraverso un'opposizione costante e assoluta di altezza e profondità, luce e oscurità (cfr. Kay 1977, p. 262). Il carattere apocalittico dello scontro è un aspetto che emerge non soltanto nei destini dell'eroe e nelle sue prestazioni oltreumane, ma anche nell'assolutezza di un tratteggio abissale, nel quale si dipinge non tanto un panorama, quanto l'*idea* di esso.

Roncisvalle è un luogo di soglia costellato di strette pericolose e acque acherontee. I monti e le valli sono "tenebrus": non propriamente "notturni", ma tenebrosi, umbratili, come ha sottolineato William Paden, utilizzando volutamente la definizione – seppur anacronistica – di "tenebrismo" (Paden 1989) per la *Chanson*. Un aspetto che riguarda anche le notazioni sulla luminosità⁵⁷: non si tratta quasi mai della luce forte e diretta di mezzogiorno, quando i contorni e le forme sono netti, ma più spesso del chiarore ambiguo e crepuscolare del sole sorgente o dell'imbrunire (Paden 1989, p. 343). È quasi come se si allungasse su quelle valli l'ombra di una dimensione sovratemporale e oltremondana: un'ombra che sovrasta i destini degli uomini; un'ombra che attende d'inghiottire la luce dell'eroe⁵⁸ e i riflessi scintillanti delle armi, a un passo dallo sciupio e dalla distruzione⁵⁹.

qui splendono di marmo, vv. 2271-2272]. La struttura formulare a distico con l'aggettivo in posizione incipitaria coinvolge sistematicamente tutto il testo: per lo spoglio, si rimanda a Crist (1981-1982, p. 272).

56 "on ne trouve dans le vieux poème aucune paysage naturel" (Menéndez Pidal 1960, p. 325).

57 Sulle declinazioni della luce nella *Chanson de Roland*, si rimanda a Frappier (1968).

58 L'aggettivo "tenebrus" è impiegato nella *Chanson* anche in riferimento agli occhi di Orlando, segni dell'avvenuto trapasso: "Turnez ses oils, mult li sunt tenebros" [gli occhi ha stravolti e tutti pieni d'ombra, v. 2896].

59 Sull'"angoscia escatologica" adombrata dalla stilizzazione epica nella *Chanson de Roland*, si può leggere Labbé (1993).

È uno spazio che irretisce e interroga, quello stilizzato dalle formule icastiche disseminate nel testo: “desur un pui” [su un’altura, v. 1028], “un lariz” [uno scabro picco, v. 1125], “sur l’erbe verte” [sull’erba verde, vv. 1665, 2236, 2269, 2273], “li val parfunt” [le valli fonde, v. 1831], “un’ewe curant” [un corso d’acqua, v. 2225], “un terre” [su un poggio, v. 2267], “desuz [.ii.] arbre<s> bel[s]” [all’ombra di due alberi belli, v. 2267], “desuz un pin” [sotto un pino, v. 2357], ecc. Sono notazioni di luogo dalla portata talmente universale da sembrare familiari; nondimeno questi fondali condensati nel *flash* di un verso o di un emistichio mantengono una profonda enigmaticità. Nel profilo dei Pirenei si scontorna un’impronta archetipica che non smette di affascinare il lettore moderno, trascinandolo nei codici di uno spazio simbolico che parla il linguaggio del verticale. Nel profilo delle catene montuose si conserva da sempre l’ombra lunga di un tempo mitico in cui “il pianeta, quasi posseduto da un demone interiore tenuto prigioniero nel suo interno, cominciò a vibrare, a tremare, a sussultare e a contorcersi” (Motti 2013, p. 17); come immense cicatrici dilavate dalle acque e limate dal vento, le vette e le forre trattengono lo sforzo spaventoso, violento e indicibile che le ha generate *illo tempore*, dotandole di un’aura sacrale e inviolabile e concedendo a chi le affronta poco più che “la breve illusione di essere al di sopra di tutte le cose mortali” (ivi, p. 22): memoria attiva di un’energia telurica perdurante, il tempo della montagna e della roccia sovrasta il tempo dell’uomo. Proprio come i lettori e gli uditori d’ogni era, anche i personaggi della *Chanson* paiono cercare senza sosta una risposta nello spazio metafisico che li racchiude. I pagani che cavalcano verso la retroguardia dell’imperatore “Puis si chevalchent par mult grant cuntènçun, / La tere cer[cent] e les vals e les munz” [Dopo cavalcano con molto gran vigore, / la terra cercano, cercan le valli e i monti, vv. 855-856]; specularmente, oramai solo, Orlando vaga alla ricerca dei corpi dei suoi compagni cercando per monti e per valli, ma è una ricerca che abbraccia metaforicamente una Roncisvalle fatta di altezze e profondità impercorribili dall’uomo in un tempo ordinario: “Rol-lant s’en turnet, par le camp vait tut suls, / Cercet les vals e si cercet les munz” [Si volge Orlando, va per il campo solo, / cerca le valli e va cercando i monti, vv. 2184-2185]⁶⁰.

60 Già molti versi prima Orlando guarda “es munz e es lariz” [verso i monti ed i picchi, v. 1851] e vi scorge i corpi dei francesi uccisi.

Ma la geometria essenziale di questo mondo montagnoso non si limita a dissigliare l'eredità di lunga durata dei suoi profili abissali: essa partecipa attivamente al disastro subito dalla retroguardia (cfr. Vance 1967, pp. 608-609)⁶¹. Roncisvalle è definita in più luoghi del testo come un “campo” (*camp*), lasciando intendere che la battaglia si svolga in una zona pianeggiante⁶² la quale, va da sé, è attorniata da alture. Dietro questi dislivelli naturali si nascondono però balzi trascendenti, rapide ascese e discese velocissime⁶³. È proprio montando “desur un pui” (v. 1028) che Oliviero scorge a valle una moltitudine di Saraceni, intuendo la catastrofe approssimante. L'arcivescovo Turpino pronuncia un sermone di guerra su un “lariz” (v. 1125), sorta di pulpito naturale. Al momento di esalare l'ultimo respiro, Orlando si posiziona su un'altura (“un tertre”, v. 2267; “en un pui agut”, v. 2367).

La stessa orda di pagani sembra dilagare in ogni interstizio di uno spazio che poco ha a che fare con una topografia bellica, quanto piuttosto con una scenografia da fine del mondo. L'armata saracena, dice Oliviero, occupa “li val e les muntaignes / e li lariz e trestutes les plaines” [le valli e le montagne, / gli scabri picchi e tutte le campagne, vv. 1084-1085]: non solamente le vallate, ma ogni cima e ogni piana sono iperbolicamente e inverosimilmente ricoperte dal nemico che preme infinitamente (e indefinitamente) in ogni direzione, verticale e orizzontale, con un effetto di brulicante saturazione. In questo scenario paurosamente claustrofobico, dove il nemico “tracima” letteralmente da ogni angolo, la resistenza della retroguardia si configura come un gesto d'eroica solitudine, un'azione scomponibile in movimenti puntuali e scolpiti per contrasto rispetto al pericolo “disciolto” nello spazio: nemico dissimile, ep-

61 Che quello dell'altura sia un aspetto non circoscritto a mere esigenze di realismo topografico, ma piuttosto subordinato a una diegesi di natura *in primis* simbolica, lo si capisce dal fatto che non soltanto Roncisvalle è attorniata da rilievi; Saragozza – teatro della battaglia finale – sarà collocata su una posizione elevata.

62 Su questi aspetti si possono leggere le considerazioni di Suard (2006, p. 564); ma si veda già Paris (1908, p. 44).

63 È stato notato a più riprese dalla critica come gli spostamenti nella *Chanson de Roland* – con i cavalieri che coprono distanze inverosimili in tempi rapidissimi, mentre l'imperatore pare a tratti quasi catturato in un lentissimo fotogramma d'attesa – seguano logiche irrealistiche sul piano temporale, ma inquadrabili in un cronotopo simbolico e funzionale alla narrazione.

pure simile, come vedremo, se non nella fede, almeno nella tecnica d'assalto. Il profilo dei luoghi di montagna è per sua natura insidioso, nel suo celare e nascondere alla vista ciò che la pianura rende virtualmente e immediatamente identificabile dal luogo in cui ci si trova sino all'orizzonte. L'idea che il nemico occupi ogni frammento di spazio visibile e invisibile è amplificata dalla conformazione delle alture, che costituiscono un ostacolo naturale al monitoraggio del territorio. In un contesto del genere, una posizione di rilievo è assunta dai valichi, non a caso menzionati a più riprese: Carlo lascia "as porz d'Espagne" [ai valichi di Spagna, v. 824] l'amato nipote Orlando; sempre "as porz" l'imperatore attende i Franchi (v. 1422); nell'imminenza dello scontro, i pagani giungono "as porz" (v. 1057). In termini di tattica militare, i passi e i valichi sono fondamentali postazioni di avvistamento e luoghi strategici nel possesso del territorio: il trattato militare bizantino noto come *Peri pradromé*, attribuito all'imperatore Niceforo II Foca (963-969), ma del quale questi fu più probabilmente soltanto il committente (Breccia 2009, p. 167), raccomanda di impadronirsi anzitutto delle cime⁶⁴, dei passi e delle gole⁶⁵. "Veez les porz e les destreiz passages" [vedete i valichi e gli stretti passaggi, v. 741], indica Carlo nella *Chan-*

64 "Per prima cosa bisogna occupare le cime dei monti" (Breccia 2009, p. 212). "Caso unico" nella tradizione del pensiero militare occidentale almeno fino al XVIII secolo" (ivi, p. 167), il *Peri paradromé* ("Della guerriglia condotta sulle vie secondarie") rappresenta la condensazione analitica di un metodo bellico basato sull'imboscata, sull'incursione e sulla rapidità di movimento, sviluppato "nel corso di circa due secoli e mezzo (dalla fine del VII alla prima metà del X) nella zona di frontiera tra Bisanzio e gli emirati arabi di Siria e Mesopotamia" (*ibidem*).

65 "Dal momento che la fanteria è più adatta a combattere in luoghi angusti e difficili, è necessario utilizzarla per occupare in anticipo i passi montani e difenderli, possibilmente su entrambi i versanti; in zone dove è possibile l'impiego di truppe a cavallo, è bene schierare invece anche le unità di cavalleria in appoggio ai fanti. Quando il nemico saprà dei nostri preparativi e di come abbiamo occupato i passi, dovrà rinunciare alla sua avanzata; altrimenti, con l'aiuto di Dio, verrà respinto" (ivi, p. 173). E ancora: "In quei tratti dei passi di montagna e delle gole dove lo *strategòs* si prepara a combattere, egli deve asscurarsi che ogni sorgente che scorre in quei pressi sia occupata dai propri uomini" (ivi, p. 175). Non è difficile rivedere in questi estratti lo scenario della *Chanson de Roland*, con i suoi *destreiz merveillus* e le sue *ewes curant*; così come non è inverosimile riconoscere nella strategia bellica del *Peri pradromé* i tratti dell'imboscata dei pagani ai danni dei francesi. A Roncisvalle, tuttavia, la verticalità non è solo una conformazione territoriale da sfruttare o

son, scegliendo di affidare all'eroe eponimo la guida della retroguardia; “si purpernez les des[trei]z e les tertres” [andate a prendere le colline e le strette, v. 805], ordina a sua volta Orlando a Gualtier dell'Ulmo. Ma i valichi non rappresentano soltanto i punti sensibili di una scacchiera bellica; passaggi difficili, varchi paradossali in quell'universo di picchi aguzzi e valli tenebrose che è Roncisvalle, i valichi sono soprattutto luoghi di soglia e rivelazione fra il *qui* e l'*altrove*, fra ciò che è conosciuto e ciò che è sconosciuto, fra due dimensioni dell'essere: l'attesa della battaglia e la battaglia stessa. Per questo, prima dell'assalto, Orlando giunge “as porz d'Espaigne” (v. 1152) sul destriero Vegliantivo, agitando lo spiedo contro il cielo; in maniera parallela, proprio “as porz passant” [mentre sta passando i valichi, v. 1766], Carlo viene raggiunto dal suono del corno di Orlando, segnale rivelativo del tradimento e della disfatta.

Il cuore della battaglia si dispiega in una serie di corpo a corpo all'insegna della frantumazione. Nel primo assalto contro le schiere nemiche, Orlando infrange scudo e usbergo ad Aelrotte, gli rompe il petto frantumandogli le ossa (“si li briset les os”, v. 1200) e separa financo le vertebre dal dorso (“tute l'eschine li desevert del dos”, v. 1201): tutte le membra del pagano sono scosse e spezzate, in una *climax* culminante nel momento in cui il corpo ridotto a cadavere, spezzato in due nel collo (“en dous meitez li ad briset le col”, v. 1205), viene sbriciolato giù dal cavallo con un ultimo colpo d'asta (“pleine sa hanste del cheval l'abat mort”, v. 1204). Nella prima fase del combattimento, in effetti, (lasse XCIII-CXI) l'azione è tutta concentrata nell'assalto con la lancia: “li premiers colps” [il primo colpo, v. 1211] inferto da Orlando stabilisce un modello per la gran parte delle lasse successive, che vedono susseguirsi gli *exploits* dei migliori cavalieri della retroguardia. La ripresa non riguarda soltanto la tipologia del duello singolare tra un guerriero dei Franchi e un avversario pagano, dove il primo infilza sempre il secondo con la lancia, rompendo lo scudo e dismagliando l'usbergo, ma anche la struttura formulare, il cui nucleo nevralgico è l'affondamento dell'asta nel corpo nemico: “pleine sa hanste del cheval l'abat mort” [con tutta l'asta giù lo scavalca morto, v. 1204]. La formula sintetizza in un unico verso l'essenza della tecnica d'urto frontale e

da temere, ma una dimensione che trascende l'uomo in tutta la sua abissale, sovrachianta crudeltà.

la violenza orizzontale del colpo: veri campioni della lancia, gli eroi di Roncisvalle hanno la folgore nelle loro stoccate equestri. Capace di micidiali allunghi, il cavaliere si aggira per il campo come una inesorabile macchina da guerra: non lascia alcuno in arcione (ma neppure vivo) dietro di sé, gettando implacabilmente a terra ogni avversario. Il *cliché* ritorna, variato, di lassa in lassa, come una litania: “pleine sa hanste l’abat mort des arçuns” [con tutta l’asta l’abbatte dall’arcione, v. 1229], “pleine sa hanste l’abat mort el chemin” [con tutta l’asta l’abbatte sul cammino, v. 1250], “pleine sa hanste, mort l’abat e[n la place]” [con tutta l’asta morto a terra l’abbatte, v. 1273], “pleine sa hanste el camp mort le tresturnet” [con tutta l’asta lo rovescia giù morto, v. 1287], “pleine sa hanste l’abat mort de la sele” [con tutta l’asta l’abbatte dalla sella, v. 1295]. La *variatio* occupa la seconda parte del verso, concentrando l’enfasi sul primo emistichio, come a moltiplicare la potenza dell’allungo orizzontale e “profondo” della lancia, nel quale si scarica tutta la forza dell’unità centaurica. La tecnica non è esclusiva dei Franchi, e difatti la formula ritorna identica ai vv. 1541 (“pleine sa hanste el camp mort le tresturnet”) e 1577 (“pleine sa hanste l’abat mort des arçuns”) per descrivere gli affondi dei cavalieri saraceni. Il movimento in questa prima fase della battaglia si caratterizza dunque per una dominante orizzontale, governata ed emblemizzata dalla lancia e dalla sua linea d’azione che corre parallelamente al suolo.

Se il moto della cavalcata disegna lo spazio iniziale della battaglia lungo l’asse dell’orizzonte, in una seconda fase – quella in cui la lancia è rotta e ormai inservibile – la gestualità dell’eroe si distingue con sempre maggiore intensità secondo un rituale che pare mimare l’asse verticale delle vette pirenaiche. Poco prima della battaglia, giunto ai valichi (“as porz d’Espagne”, v. 1152), l’eroe aveva agitato il suo spiedo contro il cielo (“mais sun espiét vait li bers palmeiant, / cunter le ciel vait la mure turnant”, vv. 1155-1156). Ma è soprattutto il triplice, celebre fendente di spada di Orlando⁶⁶ a distinguersi, muovendosi in direzione perpendicolare rispetto all’orizzonte della battaglia. Quello del paladino è un “unico colpo verticale attraverso cavaliere, sella e cavallo, che va ben al di là dei limiti del possibile” (Kay 1977, p. 264): un fendente sovrumano, che solo il cavaliere predestinato, il guerriero abitato dalla *demes-*

66 Si vedano i vv. 1325-34, 1584-9, 1644-50.

ure, l'eroe liminare ma senza limiti, dotato di un ultra-corpo e di un'arma d'eccezione – la spada Durendala – può assestare. Con un solo movimento la lama di Orlando scinde l'armatura e ciò che essa contiene, sfigura l'avversario, ne taglia a metà il corpo, la sella e il cavallo. Un unico gesto squarcia la massa compatta uomo-cavallo senza dividerla, senza disarcionare, senza dilazionare la morte⁶⁷. Dapprima vediamo Orlando colpire Chernublo infrangendogli l'elmo, dove i carbonchi lucono, fenderne il capo, cavarne gli occhi e tagliarne corpo e usbergo fino all'inforcatura, passando tutta la sella e il dorso del cavallo (vv. 1324-1334). Stesso copione e medesima procedura oltreumana nella sequenza in cui l'eroe apre con un solo fendente verticale il saraceno Valdabruno e il cavallo di questi Gramimondo (vv. 1582-1589). Identica la sorte che tocca al pagano Grandonio: quando si ritrova davanti Orlando, questi è trasfigurato oramai in un cavaliere apocalittico e spaventoso, animato da una potenza che lo trascende⁶⁸, di fronte al quale fuggire non serve⁶⁹ come non serve scappare di fronte alla morte. La sorte del pagano precipita rovinosamente, ed egli finisce spezzato in due dal consueto, letale colpo verticale che tronca assieme cavaliere e cavalcatura (“ambure ocist seinz nul recoevrement”, v. 1650).

Lo scontro non vede due blocchi compatti contrapporsi (come avverrà invece a Salesbières); al contrario, l'impatto si frammenta piuttosto in singoli assalti, duelli isolati che coinvolgono a turno un cavaliere francese e un altro della schiera avversaria. Roncisvalle è sin dall'inizio un terreno di trauma e frattura, dove ogni oggetto è destinato ad essere lacerato, dove l'intero è infranto e il cosmo sembra sbriciolarsi. La prima parte del combattimento, quella dell'assalto con la lancia, è dominata dalla lacerazione dei corpi e delle armature: si spaccano gli scudi, si smagliano gli usberghi (“l'escut li freint e l'osberc li desclot”, v. 1199; “l'escut li freint e l'osberc li derumpt”, v. 1227; “l'escut li freinst, l'osberc li descumfist”, v.

67 Cfr. Kay (1977, p. 265). Kay sottolinea come i fendenti di spada siano più inverosimili e surreali rispetto agli assalti con la lancia. Si tratta non tanto della riproduzione letteraria di tecniche realistiche, quanto della funzione narrativa di colpi prodigiosi, *extra ordinem*.

68 “ne poet müer qu'il ne s'en espoënt” [non può evitare di prenderne spavento, v. 1642].

69 “fuür s'en voel<▷, mais ne li valt nient” [vuole fuggire, ma non gli serve a niente, v. 1643].

1247; “l’osberc li rumpit entresquë a la charn”, v. 1265 e ss.), si separano le vertebre (v. 1201) e le clavicole (“si l fiert el piz entre les dous furceles”, v. 1294). Progressivamente, man mano che la battaglia si avvia verso la catastrofe finale, l’assalto non si limita alla ferita e alla separazione, ma diviene vera e propria atomizzazione dell’intero. Oliviero, ferito mortalmente, taglia ostinatamente “e piez e poinz e seles e costez” [selle, e piedi e pugni e fianchi, v. 1969]. Le membra non appartengono più a un corpo, a un individuo: al posto dell’essere umano rimane solo la frammentazione del cadavere, ridotto al suo stato oggettuale.

Dopo la morte di Oliviero, riverso a terra con tutto il corpo (“trestut le cors a la tere li justet”, v. 2020), uno a uno cadono come birilli gli ultimi Franchi. L’ultimo a raggiungere il suolo è l’arcivescovo Turpino: ferito a morte, la carne trafitta da quattro spiedi (v. 2080, 2084), egli è infine adagiato sull’erba con dolcezza da Orlando (v. 2175). Erba sulla quale la macchina da presa più volte e a cadenza regolare si sofferma, per inquadrare il sangue dei vinti raggrumato sul verzicare del campo inzuppato di morte. Spettacolare è la sequenza che vede Orlando ferito, appiedato e solo, vagare per il campo di battaglia, mentre cerca i cadaveri dei compagni per portarli a Turpino affinché questi dia loro l’estrema benedizione (vv. 2184-2192). In un solo piano sequenza, ecco riunite tutte le direttrici che compongono la scenografia di Roncisvalle. Da un lato la piana assoluta, resa infinita dall’annientamento di ogni punto di riferimento: tutto ciò che stava in piedi è ora riverso a terra e ineluttabilmente orizzontale. Dall’altro lo sfondamento dello spazio epico lungo l’asse verticale, altrettanto assoluto e stilizzato: la duplice profondità delle vette e delle valli ritorna sempre, nei momenti salienti della narrazione, a stagliare l’umano sul fondale di un panorama che lo sovrasta; ma è un paesaggio metafisico, implausibile se non nella sua valenza sacrale e numinosa. Nessun indugio descrittivo inquadra i passi postremi del paladino al crocevia della direttrice pianeggiante e delle vertigini verticali che ricoprono l’orizzonte rolandiano: l’ultima erranza di Orlando sulla terra viene collocata lungo il confine fra vita e morte. La riapparizione costante e cadenzata di quella che non è l’orografia fedele di uno scenario pirenaico, quanto piuttosto l’*idea* di uno spazio montano che obbedisce alle dimensioni della trascendenza, iscrive altresì la vicenda della battaglia di fine mondo e del sacrificio dell’eroe in un destino

vertiginoso, di profondità abissale, che delimita il fato individuale proprio come i monti e le gole stringono e circoscrivono il piano dell'azione: agli uomini appartiene solo l'orizzontale; la verticalità è del divino e dell'inconoscibile. Orlando avanza in questa carrellata apocalittica come *Last Man Standing*, l'ultimo uomo in piedi, in quella che Cesare Segre ha definito "la solitudine sinistra del campo di battaglia" (Segre 1996, p. 27). Il lettore segue la camminata solitaria dell'eroe vacillante⁷⁰ fra i cadaveri⁷¹: il terreno dello scontro è ormai sublimato in un diorama post-traumatico nel quale l'eroe è l'unico sopravvissuto tra i frantumi dell'esistente, l'unico punto focale nel confine fra questo e l'altro mondo.

Ogni essere e ogni oggetto, a Roncisvalle, cade e finisce in frantumi; chi era in piedi è riverso sull'erba, quel che era verticale diviene orizzontale. È un destino inesorabile, sfidato solo dall'eroe e soprattutto dai tre oggetti che scandiscono il suo sacrificio: l'olifante, la spada, il guanto. Di Orlando come *Last Man Standing*, ultimo uomo a restare in posizione verticale, si è già detto: passiamo agli oggetti. L'olifante (ovvero il corno d'avorio) è un elemento essenziale nello scolpire lo scenario, l'azione e i destini di Roncisvalle: in quella che è conosciuta come la prima scena del corno, Oliviero esorta più volte⁷² Orlando a suonare il corno per allertare le truppe di Carlo affinché l'imperatore torni indietro e difenda la retroguardia dall'assalto traditore. Ma Orlando orgoglioso rifiuta, scelta che provoca la morte di tutti i suoi compagni. Nella seconda scena del corno, specularmente alla prima, Orlando si pente e nonostante il disaccordo – a questo turno – di Oliviero, si decide a dar di fiato all'olifante dapprima "par grant vertu" [con gran forza, v. 1754], poi "par grant dolor" [con gran dolore, v. 1762], infine, in un violento crescendo, "a dolor e a peine" [con grande pena, v. 1787]: mentre l'eco

70 Orlando ormai perde i sensi sempre più spesso: due volte è svenuto a cavallo assistendo alla morte di Oliviero (v. 1988, v. 2031); pallido ("desculerez", v. 2218) e dolorante cade a terra nuovamente fra i cadaveri dei suoi compagni, ormai incapace di reggersi in piedi.

71 Così come la traiettoria su e giù per monti e per valli, altrettanto iperbolica e smisurata è l'idea che l'eroe riesca ad ammassare ogni corpo e a trascinare la poltiglia di cadaveri al cospetto di Turpino. Più che un erculeo necroforo, Orlando è colui che trascina il mondo verso "la fin del secle", la fine del mondo (v. 1435), come recita il "coro" dei molti nell'assistere alle "tenebres granz" [grandi tenebre, v. 1431] che si allungano sulla terra a mezzogiorno.

72 Per la triplice esortazione, si vedano i vv. 1051, 1059, 1070.

traumatica del corno raggiunge le lontananze e viene udita da Carlo e dalle sue truppe, le tempie di Orlando si schiantano, il sangue sgorga dalla bocca e il cervello esce dal cranio⁷³. Il richiamo del corno non appartiene soltanto alla fonosfera della caccia e della guerra: la tradizione gli attribuisce il potere di risvegliare il giorno (Schaeffner 1968; tr. it. 1999, p. 292). Nelle “dimensioni gigantesche” di alcuni di questi strumenti, nella “rumorosa lacerazione dell’aria che vi si manifesta, sempre ritorna un’idea primitiva di orrore, di spavento” (ivi, p. 299). La loro forma e “il loro stesso timbro evocano ancora uno stato di tenebre, di lotta, una volontà di annientamento, una contro-magia che non è da meno della magia” (*ibidem*): incidono con forza la superficie dell’avventura per segnare un punto di non ritorno. Il suono dell’olifante è in grado di lacerare lo spazio dell’azione in maniera intensa e puntuale: è una voce che appartiene alla fonosfera della crisi, imprime alla narrazione uno squarcio violento⁷⁴, trascinando l’esperienza dell’uomo nella frattura dello spazio-tempo. L’interpretazione escatologica (Magnúsdóttir 1998, p. 11) accosta il suono del corno nella *Chanson de Roland* al potenziale distruttivo degli oricalchi apocalittici e dello strumento suonato da Heimdalr nella tradizione norrena – Gjal-larhorn (“Corno risonante”, cfr. Lecouteux 2005; tr. it. 2007, p. 110)

73 “Par mi la buche en salt fors li cler sancs: / De sun cervel le temple en est rumpant” [Fuor della bocca gli sgorga il sangue chiaro, e al suo cervello la tempia ecco si schianta, vv. 1763-1764].

74 Il suono sembra essere il mezzo privilegiato per la manifestazione delle potenze soprannaturali: in esso vibra un potenziale di rottura e di rivelazione. L’onda d’urto, incorporea eppure palpabile, può inverare le forze inconoscibili che governano l’esistenza, non solo nell’universo oitnico: in uno dei *petits poèmes en prose* di Baudelaire l’irenico paesaggio di quello che sembrava un quieto crepuscolo viene squarciato quando dalla montagna, “à travers les nues transparentes du soir” [traversando le nuvole trasparenti della sera], giunge improvviso “un grand hurlement, composé d’une foule des cris discordants, que l’espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d’une tempête qui s’éveille” [un gran vocio, composto da una moltitudine di grida discordanti, che lo spazio trasforma in una lugubre armonia, come quella della marea che sale o d’una tempesta che si risveglia] (Baudelaire, “Le crépuscule du soir”, *Le Spleen de Paris*, xxii; si cita da Baudelaire 2019, pp. 108-109). Come nel caso della *Chanson de Roland*, dalla montagna proviene la devastante potenza di un suono che, come un fendente brutale, lacera la superficie di una quiete apparente, rivelandone le forze oscure.

– per avvertire gli Asi dell'imminente attacco delle forze ostili ad Asgardr, dimora degli dei. Nella narrazione veterotestamentaria, la città di Gerico è conquistata grazie al potere dello squillo fragoroso di uno strumento assai vicino al corno, la tromba⁷⁵. Il potere distruttivo dell'oricalco ritorna anche nel *Nuovo Testamento*, nella forma delle sette trombe dell'Apocalisse⁷⁶. Che si tratti del corno romano, del *lur* della tradizione scandinava, o del *carnyx* celtico, il suono dei corni fende l'aria sin da tempi ancestrali: è un suono intenso, che si fa udire a grande distanza. Lo vediamo nel testo rolandiano: “Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge, / Granz .xxx. liwes l'oïrent il respundre” [Son alti i poggi, e lunga è assai la voce: / a trenta leghe ne giungeva il rimbombo, vv. 1755-1756]: la “voce” dell'olifante si pone proprio all'intersezione delle due coordinate principali, quella verticale e sacrale delle alture e quella orizzontale della distanza. Di più. Il suono del corno marca un *prima* e un *dopo*, imprime una svolta nella narrazione: soltanto spremendo il proprio “soffio vitale” nell'olifante, Orlando spacca le proprie tempie, ponendo le basi per il ritorno di Carlo e per la vendetta dei Franchi. Nel sacrificio sonoro di un eroe civilizzatore, scrive l'etnomusicologo alsaziano Marius Schneider, “si ottiene (...) la compenetrazione fra il cielo e la terra che porta l'armonia fra gli dèi e gli uomini. Se l'uomo è disposto a trasformarsi in risonatore [...] viene ricompensato con la facoltà di disfare il velo dell'illusione e di avvicinarsi al mondo acustico dei morti” (Schneider 1960; tr. it. 1992, p. 52). Ma le valenze dell'olifante non sono saturate dall'eco del suo soffio: lo strumento è centrale nell'opera anche nella sua consistenza oggettuale. Orlando, esanime e morente, si accorge che un saraceno, credendolo morto, tenta di sottrargli la spada: tornato in sé, l'eroe dà di piglio al corno e lo cala sul capo del malaccorto poltrone, spaccandogli in un sol colpo l'elmo e il cranio (vv. 2284-2296). Nella battaglia dove ogni oggetto si frantuma, dove niente e nessuno resta in piedi, gli unici a sfidare la caducità e la frammentazione sono proprio gli oggetti legati a Orlando. Se l'olifante può spaccare le tempie dell'eroe, ma anche il cranio del nemico, la spada Durlindana non è da

75 *Gios* 6, 1-20.

76 *Ap* 8, 1-13. Nella *Chanson de Roland*, il potenziale di distruzione è annunciato dal suono delle trombe dei pagani: “sunent mil grailles, por ço que plus bel seit” [suonano mille trombe, perché sia meglio, v. 1004].

meno. Il paladino tenta in ogni modo di spezzarla, per impedire che essa cada in mano nemica: dapprima prova a infrangerla scagliandola contro una roccia granitica⁷⁷: l'acciaio stride, ma la lama non si rompe; quindi colpisce una pietra bigia⁷⁸ (“Rollant ferit en une perre bise”, v. 2338), ma la spada non si scalfisce neppure e anzi – reazione che ne rivela la natura profonda – per tutta risposta rimbalza verso il cielo (“cuntre <le> ciel amunt est resortie”, v. 2341). Il terzo ed ultimo oggetto in ordine di successione è teso dall'eroe verso il cielo, prima di spirare definitivamente. Sul punto di morire, sentendo che il suo tempo è compiuto (“de sun tens n'i ad plus”, v. 2366), Orlando sale “en un pui agut” [su un poggio aguzzo, v. 2367] e “se jut desuz un pin” [si stende sotto un pino, v. 2375], “sur l'erbe verte” [sull'erba verde, v. 2358]; sotto di sé, egli tiene la spada e l'olifante (“desuz lui met s'espee e l'olifan”, v. 2359): così coricato, egli allunga il proprio guanto destro a Dio (“Deu puroffrid lo guant”, v. 2365; “sun destre guant en ad vers Deu tendut”, v. 2373). Gli ultimi istanti del tempo dell'eroe s'inscrivono, ancora una volta, nel segno di una croce immaginaria: Orlando è adagiato sull'orizzonte della terra, ma significativamente posizionato nella verticale assoluta tracciata dall'albero cosmico e dalla montagna, modelli archetipici dell'*axis mundi*. Contro la frantumazione del cosmo, nell'atto del sacrificio finale, l'eroe si posiziona saldamente al centro del mondo. Tre sono gli oggetti di Orlando che scandiscono il triplice atto del sacrificio; tripartita è la sequenza finale, progressivamente focalizzata sulla *climax* verticale tramite la strategia delle lasse similari⁷⁹.

77 “El perrun de Sard[a]nie” [la pietra di Cerdagna, v. 2312], ovvero Cerritania, una regione dei Pirenei orientali ricca di granito, cfr. Segre (2021, v. 2312n).

78 Come una lama di luce pronta a riguadagnare il cielo, la spada sfida la natura eterna della pietra, che per soprammercato è “bise” [bigia], lo stesso attributo impiegato nella prima occorrenza del celebre distico: “Halt sunt li pui e li val tenebrus, / Les roches bises, les destreiz merveillus” [Sono alti i poggi, le valli tenebrose, / scure le rocce, le strette paurose, vv. 814-815]. Come i poggi, la spada si eleva al cielo sfidando la roccia scura.

79 La strategia retorica delle lasse similari consiste in uno spostamento progressivo della prospettiva tramite un impiego calcolato della ripetizione con variazione: una serie di lasse è collegata dalla reiterazione di uno stesso tema, ma anche dalla variazione e dall'introduzione graduata di nuovi elementi. Ne risultano un crescendo cadenzato e un effetto di movimento, come se una o più scene fossero “girate” più volte da angoli diversi, così da ribadirsi reciprocamente e da rivelarsi più pienamente” (Segre 1996, p. 16).

Dapprima l'eroe sente d'essere colto dalla morte, la quale “scende” dalla testa verso il cuore (“Ço sent Rollant que la mort le tresprent, / devers la teste sur le quer li descent”, v. 2356); quindi, compiendo un movimento nella direzione opposta a quella della morte, l'eroe si issa verso il cielo, corre a posizionarsi sotto un pino, pilastro cosmico (lassa CLXXIII). Nella lassa successiva (CLXXIV), il pino non è menzionato, ma apprendiamo che il luogo raggiunto dall'eroe si trova su un poggio aguzzo. Infine, nella terza lassa (CLXXV) l'inquadratura coglie Orlando ormai disteso sotto il pino, ovvero al centro del mondo. Ecco che il fondale si apre per abbracciare virtualmente tutto il cosmo, seguendo i pensieri dell'eroe, che spaziano a rimembrare le tante terre conquistate in vita (“De plusurs choses a remembrer li prist, / de tantes teres cum«e» li bers conquist”, v. 2378). Nell'apice dell'inquadratura postrema – il fotogramma che sancisce la fine di Roncisvalle – il paladino compie un gesto che costringe a risalire nel tempo, al momento in cui Gano non riuscì ad afferrare il guanto destro portogli dall'imperatore, presagio del tradimento e della disfatta imminente (vv. 331-335)⁸⁰. La riapparizione del guanto sulla scena alla fine della battaglia riaccende la memoria traumatica legata a quell'oggetto primevo, l'*Ur*-guanto caduto a terra. Il sacrificio di Orlando riscatta quell'antico presagio nefasto, non soltanto mutandone la valenza segnica, ma invertendone la direzione nello spazio: se il guanto porto a Gano cadeva a terra, verso il basso, ora il guanto di Orlando è spinto nella verticalità della dimensione uranica, verso un destino *altro*.

7. *Il tempo del trauma: Salesbières e il dissolvimento del mondo arturiano*

Il manoscritto Additional 10294 conservato alla British Library, esemplato agli inizi del secolo XIV e tramandante i testi de *La Queste del Saint Graal* e de *La Mort le roi Artu*, contiene al folio 90v una straordinaria miniatura raffigurante la battaglia di Salesbières: corpi trafitti da lance, intrecciati a cavalli; teste che sbucano qua e là fra gli arti; uomini, armi e bestie indistintamente irrorati di sangue,

80 Il presagio nefasto è subito colto dai Franchi tutti: “De cest message nos avendrat grant perte” [da un tal messaggio ci verrà una gran perdita, v. 335].

morti e morenti, alcuni con gli occhi aperti, altri con le palpebre chiuse. Cavaliere e sovrano – Artù, riconoscibile in basso a destra grazie alla corona –: tutti ugualmente ammassati e come schiacciati contro le pareti della vignetta. Qualche braccio e qualche gamba tracimano disordinatamente dai bordi: nota ironica del miniatore e al contempo acuta abilità interpretativa di quello che è uno dei più famosi scenari del mondo arturiano, e più in generale della narrativa antico-francese. A Salesbières lo spazio è saturato dalla convergenza delle forze che percorrono tutto il romanzo e che trovano sulla piana un punto di estrema, ultimativa collisione.

Dapprima le forze avverse si fronteggiano in maniera apparentemente compatta: “il chevauchierent totevoies rengié et entalenté d’encontrer cels qu’il queroient” [cavalcavano in ordine chiuso, desiderosi di affrontare coloro che cercavano, p. 818]⁸¹. Come prima di uno *tsunami* la marea si ritira, così sulla “grant plaigne de Salesbieres” [la grande piana di Salesbières, *ibidem*] regna una calma piatta; i due eserciti sono uno dinanzi all’altro, come placche tettoniche innervate da una frizione sempre più pressante. Quelli di Artù attendono immobili, “sanz nul desroi” [senza disordine alcuno, *ibidem*]; nella quiete surreale, solo i vessilli del re sono scossi dal vento. Quando arrivano Mordret e i suoi, le lance si abbassano, la contesa ha inizio: *bataille* (corpo di battaglia) contro *bataille*, *eschiele* (schiera) contro *eschiele*, gli scontri si susseguono serrati secondo un movimento simmetrico e preciso che pare rispondere a un “esprit de géométrie” (Frappier 1969, p. 1017). I primi a fronteggiare gli uomini del re sono i Sassoni, da sempre nemici giurati di Artù. Sembra all’inizio una battaglia come tante altre: quando i Sassoni si danno alla fuga, “cil de Logres les enchaucent si qu’il les firent flatir sor les .ii. batailles d’Illande” [quelli di Logres li inseguono, così da farli piombare sui due corpi d’armata d’Irlanda, p. 826]. Presto però, qualcosa inizia a incrinarsi, anche gli uomini di uno dei più celebri cavalieri della Tavola Rotonda, Yvain, vengono decimati, e lo stesso eroe sarebbe subito ucciso, “ne fust li rois Yons, qui conduisoit la seconde bataille, qui le securut a tant de gent comme il avoit au plus tost qu’il onques pot” [se non ci fosse stato re Yon, che comandava il secondo corpo di battaglia, il quale giunse a soccorrerlo con tutti gli uomini che aveva, più rapidamente che

81 Qui e innanzi citazioni e rinvii si riferiscono all’edizione di Hult (2009).

poté, p. 828]. Gli schieramenti avanzano e ripiegano come ondate di una marea sempre più incontrollabile: ecco venire il momento della “tierce bataille” (p. 834), quindi della “quarte eschiele lo roi Artu” [la quarta schiera di re Artù, p. 842], e così via.

Con l'avanzare del combattimento, gli schieramenti sbandano, iniziano a muoversi in maniera sempre più caotica e incontrollata. È oramai chiaro che a Salesbières non è in corso una battaglia ordinaria, ma la fine di un tempo: “c'est sanz faille la derraaine bataille qui soit jamés au tens lo roi Artur” [è senza dubbio alcuno l'ultima battaglia che mai avverrà nel tempo di re Artù, p. 838]. Con il tempo di Artù finisce il tempo di ogni uomo, di ogni essere, di ogni oggetto che popola l'universo arturiano.

Il declino era stato annunciato dalla visione del re alla vigilia della battaglia: aveva visto in sogno una dama avvicinarsi, la più bella del mondo; costei l'aveva condotto sulla montagna più alta che avesse mai visto, e una volta in cima l'aveva fatto sedere sulla sommità di una ruota; ma in quel momento ella “le trebuchoit a terre si malement que au choir li estoit avis qu'il estoit toz debrisé et que il perdoit tot lo pooir del cors et des membres” [lo gettò a terra così violentemente che, nel cadere, egli aveva l'impressione di essere in frantumi e di perdere completamente il vigore del corpo e delle membra, p. 802]. Sin dalla visione avuta da Artù nell'imminenza dello scontro, sono annunciati i tratti salienti della battaglia di Salesbières: la violenza dell'impatto, figurato dalla veemenza con la quale il corpo del re è scagliato a terra dalla ruota di Fortuna – corpo che perde di vigore, e quindi di potere –; la caduta ossessiva e ineludibile che attende ogni attante sulla piana; la frantumazione del microcosmo (nella forma di armi e corpi) e del macrocosmo, ovvero del mondo arturiano nella sua totalità. L'ardore e la spavalderia che animavano ogni cavaliere abbandonano anche i migliori guerrieri della Tavola Rotonda: nessuno è risparmiato, “tuit li preudome del monde estoient torné a mort” [tutta l'élite guerriera del mondo è messa a morte, p. 828]. Per la prima volta persino un fuoriclasse come Yvain ha paura: “Yvains dist que il n'ot onques mes poor de mort, 'fors solement hui. Si me merveil, sire, fet il, coment ce puet avenir, car onques mes jor de ma vie ne me pot poor esmaier” [Yvain disse che non aveva mai avuto paura della morte, ‘ad eccezione di oggi. Mi stupisco, disse, di come sia potuto accadere, perché mai nella mia vita la paura mi ha spaventato’, p. 830].

Il paesaggio sonoro silente dell'inizio ha oramai lasciato spazio a una fonosfera apocalittica e cacofonica di frastuoni e di grida, mentre i ranghi si sfilacciano, si mischiano forsennatamente e disordinatamente in ogni direzione: “si oïssiez par le champ tel crie de cels qui estoient navré a mort, a cui li destrier passoient tuit armé sur le cors, si qu’il vos fust avis que toz li monz fust morz” [avreste potuto sentire attraverso il campo di battaglia tali urlii, emessi da coloro che erano feriti a morte, i cui destrieri equipaggiati di tutto punto calpestavano i corpi, che vi sarebbe sembrato che il mondo intero fosse annientato, p. 828]; “si poïssiez oïr escrier enseignes en lor venir et poïssiez vooir glaives brisier et chevaliers choir a terre, les uns morz, les autres navrez, et chevax ça et la estraiers” [al loro approssimarsi avreste potuto udire grida di guerra e avreste potuto vedere lance spezzarsi e cavalieri cadere a terra, gli uni morti, gli altri feriti, e cavalli scossi correre qua e là per il campo, p. 842]. Il testo trascina il lettore nel mezzo del campo di battaglia, lo immerge nella scena, fra cavalieri che si avvicinano e cavalli scossi che si allontanano, come se si trovasse al centro di un cosmo orbato del suo fulcro – il vigore e il potere di re Artù⁸², che ha scelto di andare incontro alla fine – e pertanto dominato oramai da forze centrifughe e distruttrici⁸³. Non c’è alcuna distinzione oramai fra ciò che sta sopra (cavaliera) e ciò che sta sotto (cavalatura), fra l’animato e l’inanimato. Armi e armature, scintillanti e pulsanti di vita – rispettivamente prolungamento e “seconda pelle” del guerriero – vengono “spente”, ricondotte al

82 Può sembrare superfluo sottolinearlo, ma Artù è il centro irradiante di un cosmo che si espande dalla Tavola Rotonda a ogni elemento di quel macro-testo che è l’universo arturiano. Ogni forza, ogni elemento è ricondotto a lui: il destino di Artù è il destino di tutti, alleati o nemici, cavalieri e oggetti. Nel momento in cui il sovrano è scaraventato giù dalla ruota di Fortuna, ogni cosa non può che cadere e frantumarsi ostinatamente, ossessivamente e inesorabilmente.

83 L’effetto somiglia a quello di un ciclorama, come quello di Raclawice, conservato attualmente a Wrocław: una tela disposta circolarmente a 360°. La combinazione di effetti speciali – come il sapiente dosaggio di ombre e di luci – e il ricorso a tecniche pittoriche e plastiche – come l’uso della prospettiva e l’aggiunta di un terreno artificiale, frapposto fra il dipinto e lo spettatore, nel quale la scena prosegue – danno l’illusione di trovarsi catapultati nel bel mezzo della battaglia fra l’esercito polacco e l’armata imperiale russa (1794).

loro stato oggettuale, offuscate dalla polvere e mischiate alla terra esse stesse. A Salesbières ognuno (e ogni cosa) si smorza, anche i corpi, come fulminati “dall’urto immenso dell’ombra e della luce” (Labbé 1995, p. 20), ridotti alla stessa materia della distesa campale dove niente e nessuno resta in piedi. La fiamma che alimenta i cavalieri migliori sembra estinguersi nel buio escatologico della fine. Lo si vede quando persino Yvain è gettato a terra: Yvain che aveva provato paura a Salesbières per la prima volta, “estoit si las et si traveillié que au chooir qu’il fist fu si fort estonez qu’il fu grant piece en pasmoisons” [era così affaticato e allo stremo delle forze – a tal segno lo aveva stordito la caduta – che rimase a lungo privo di sensi, p. 840]. Non siamo di fronte allo stordimento del cavaliere estatico tipicamente arturiano, *pensif* e oblioso di sé, apparentemente inattivato dall’abisso vertiginoso di un’ossessiva cogitazione erotica, ma in realtà potenziato da una *transe* che propizia l’accesso a una dimensione superiore dell’agire. Qui il *mana* di Yvain si stempera in un crepuscolo universale che inghiotte ogni lume, ogni energia: le sue riserve di forza deflagrano in un’ultima esplosione entropica e dissipante. Come un fuoco di bengala ricama un fiore colorato che sprofonda ben presto nella notte, così il barbaglio postremo della virtù cavalleresca brucia veloce e si perde nel buco nero di Salesbières. Ecco che il testo si sforza di glossare: “par desus mon seignor Yvain passerent a cele pointe plus de .v^e. chevaliers qui tant le greverent que, s’il n’eüst eü plus d’angoisse le jor, si en ot il assez a cele foiz: et ce fu la chose qui plus l’afebloia et qui plus li toli vigor et force” [su Yvain passarono durante quell’assalto più di cinquecento cavalieri, facendogli così male che, se non avesse avuto abbastanza tormento quel giorno, ne ebbe oltremodo questa volta: e ciò fu la cosa che lo indebolì maggiormente e che più lo privò di vigore e di forza, p. 840]. Sostenuto da una natura sovrumana che consente pur sempre al suo corpo di sopportare d’essere calpestato dal peso di oltre cinquecento cavalieri, Yvain nulla può contro una semplice caduta da cavallo, che non è un mero capitombolo, ma la resa plastica di un rovesciamento ben più radicale. A Salesbières è un intero universo narrativo a ribaltarsi su sé stesso, per rivelare un altro mondo oltre sé e un altro tempo, un tempo “oltre il tempo” (Labbé 1995, p. 20). È un capovolgimento che parte dall’unità di base del mondo cavalleresco: quella che salda il cavaliere al suo destriero

in una sola massa compatta uomo-cavallo. Ecco che Yvain, “qui molt estoit las et travaillez⁸⁴” [che era totalmente privo di forze, p. 846] viene assalito da ogni parte mentre tenta – ripetutamente e inutilmente – di montare a cavallo, salvato *in extremis* da re Aguisant (p. 844). La stessa sorte capita ad Artù nel duello postremo contro Mordret: assalito al fianco, egli cade “soz le ventre del cheval” [sotto il ventre del cavallo, p. 856]. La sequenza finale ha i caratteri assordanti dello scontro apocalittico: “si vos fust avis que terre deüst fondre en lor venir, que la noise estoit si granz des lances et li abateiz des chevaliers que l’en poïst oïr le son de plus de .v. liues” [avreste creduto che la terra sprofondasse alla loro carica, poiché il fracasso prodotto dalle lance e dalla caduta dei cavalieri era così intenso che si sarebbe potuto sentire il suono a più di cinque leghe di distanza, p. 852]: lo schianto è talmente violento che le vibrazioni acustiche provocate dalla caduta dei cavalieri sconquassano lo spazio circostante, come un profondo sussulto tellurico. La terra che ritorna ossessivamente in tutta la narrazione della battaglia, la terra che attira tutto e tutti a sé è ormai interamente ricoperta di cavalieri morti e feriti, al punto che “a paines y peüst uns chevaus core fors par deseur cors de chevaliers mors” [a fatica un cavallo poteva galoppare senza calpestare i corpi dei cavalieri morti, p. 864]. All’ora del vespro, alla fine dello scontro, “n’i ot mes nul el champ qui a cheval fust remeis” [non c’era più nessuno sul campo che fosse rimasto in arcione, pp. 858-860], ad eccezione di Artù, Lucan le Bouteiller e Girflet; ogni altro guerriero è stato ucciso e giace a terra “mort et detrenchié” [morto e fatto a pezzi, p. 864].

Se lo scontro di Roncisvalle avveniva in uno spazio racchiuso e come ravvolto da una verticalità abissale, il terreno dell’ultima battaglia del tempo arturiano è un’unica distesa indefinitamente aperta (“les plains de Salesbieres”; “la plaigne”, p. 806) interrotta soltanto qua e là da uno sperone roccioso o da una collina impiegata per l’avvistamento; a differenza di Roncisvalle, dove prevale

84 Insistente e ossessiva è l’enfasi sulla perdita di vigore che contagia ogni attante. Tutta l’energia del mondo arturiano conflagra sulla piana di Salesbières in un unico *shock* epocale nel quale ogni protagonista dell’universo romanzesco si depotenzia e prende inesorabilmente a sfarsi: “la *Mort Artu* vient défaire tout le romanesque arthurien” (Walter 1993, p. 155).

la dimensione del duello, a Salesbières la battaglia si svolge “gent contre jent, en bataille champel” [esercito contro esercito, in una battaglia campale, p. 814]. Nella *Chanson de Roland*, notava Cesare Segre (2021, p. 24), la narrazione si svolge su due livelli. Il primo, quello definibile come “sacrale” o “sovratemporale”, obbedisce a un’ottica antirealista, mitica: su questo piano si colloca l’imperatore Carlo, ostaggio di un destino che lo sovrasta, prigioniero dell’attesa e dell’inerzia, incapace di entrare nel secondo livello, quello dell’azione. Su quest’altro piano, “eroico” e sintonizzato sulla contingenza, si muove invece Orlando, il quale, al contrario di Carlo, è totalmente dedito all’intraprendenza e all’agire: dominato da un “senso esclusivo del presente” (Segre 2021, p. 25), Orlando si crede “signore del futuro” (Segre 2021, p. 24); l’avventura (ADVENTURA), del resto, è il motore, il corpo e il fine stesso dell’itinerario di ogni cavaliere. Nel contesto di Roncisvalle, è proprio perché appartiene alla dimensione dell’azione che Orlando può assolvere il ruolo sacrificale che il mito e la narrazione gli hanno assegnato. A Salesbières, a differenza di Roncisvalle, il re si muove sì sul piano sovratemporale al quale è destinato, ma tale dimensione non lo sottrae all’azione. La vigilia dello scontro, dopo cena, Artù si reca nella piana di Salesbières in compagnia dell’arcivescovo al quale si è confessato; i due giungono così a “une roche haute et grant” [una roccia alta e grande, p. 806]. Sulla roccia il re scorge delle lettere “encisees lonc temps a” [incise molto tempo fa, p. 808]. L’arcivescovo si avvicina all’iscrizione e ne legge il contenuto, che conferma i sogni e i presagi funesti: la battaglia che avrà luogo in questa piana – recita l’epigrafe – lascerà il regno di Logres orfano del suo signore. L’iscrizione, spiega il prelado, è opera di Merlino, “qui plus fu certains des choses qui estoient a venir que hom de son tens” [che più fu in grado di prevedere l’avvenire di ogni uomo del suo tempo, pp. 808-810]. La condotta di Artù non consiste tanto nell’eludere o ignorare i presagi della fine, quanto nell’asseccarli: scegliendo nonostante tutto la battaglia, il re consegna l’intero mondo arturiano al fato, trascinandolo fino al compimento del tempo mitico. Nella carneficina di Salesbières non c’è più avventura né avvenire: ogni attante, a partire da Artù, sembra aver perso non soltanto il vigore, ma anche quell’aura di invincibilità che è dote necessaria di ogni cavaliere arturiano. A Salesbières “toz li monz fust

morz” [tutto il mondo è annientato, p. 828]. Ognuno e ogni cosa cade, senza tregua: “an pou d’eure poïssiez veoir la terre covrir de chevaliers abatuz” [in poco tempo avreste potuto vedere la terra coprirsi di cavalieri abbattuti, p. 820]; “si poïssiez vooir en petit d’ore la terre coverte de chevaliers abatuz” [in poco tempo avreste potuto vedere la terra coperta di cavalieri abbattuti, p. 842]. Il sangue sgorga a fiotti e ricopre la terra: “vos poïssiez vooir la place tote coverte de chevaliers ocis et tote vermeille de sanc” [avreste potuto vedere il campo di battaglia tutto coperto di cavalieri uccisi e tutto vermiglio per il sangue, p. 834]. Ma il sangue non irrorà l’erba verde, come tra le montagne di Roncisvalle; a Salesbières la terra è *gaste*, sterile e disseccata, desolata e priva di vita: “si en remeistrent après lor mort les terres gastes et sofretoses de bons seignors” [dopo la loro morte le terre rimasero devastate e prive di validi signori, p. 822]. Laddove la morte sacrificale di Orlando preludeva alla nascita di un nuovo ciclo vitale e alla rivincita dei francesi, a Salesbières tutto è finito. Tutti i migliori combattenti sfioriscono e perdono ogni forza, come birilli che cadono dietro un re morente. Il testo insiste sulla semantica dell’estenuazione e dell’indebolimento, che non coinvolge soltanto il re e Yvain, ma tutti i cavalieri: “si poïssiez vooir maint chevalier verser a terre, qui n’avoient pooir de eus relever” [avreste potuto vedere molti cavalieri rovesciati a terra, che non avevano la forza di rialzarsi, p. 820]. Le uniche forze che può impiegare Artù sono destinate unicamente alla distruzione. Non stupisce allora che il sovrano, cessato lo scontro, uccida in un gesto maldestro uno dei suoi ultimi cavalieri rimasti in piedi, Lucan le Boutellier: questi, vedendo Artù immobile, intento a pregare, lo aveva creduto morto. Alle grida di dolore di Lucan, il re si alza e urta il cavaliere gettandolo – inesorabilmente – a terra, poi lo stringe in un abbraccio così forte da ucciderlo all’istante. Lucan – spiega il testo – è disarmato, mentre Artù, questa volta, è “granz et forz et pesanz et toz armez” [grande, forte, pesante e completamente armato, p. 868]. La goffaggine di un re apparentemente rimbambito e la glossa esplicativa – che offre una razionalizzazione banalizzante del letifero amplesso – adombrano in realtà quello che è l’unico sbocco – nero apocalittico estremo – concesso alle energie del sovrano, l’unica sorte a lui assegnata: egli non può che trascinare tutto il cosmo verso il crepuscolo. Ad Artù non resta allora che montare in sella,

lasciare le *terres gastes* di Salesbières e cavalcare verso il mare, verso l'acqua fecondatrice e rigeneratrice; l'acqua della pioggia torrenziale che sorprende Girflet al momento in cui si separa, ultimo fra tutti, dal sovrano; quella stessa acqua lacustre alla quale il re, prima di scomparire, affiderà il simbolo della sua sovranità, la spada.

Bibliografia

Alexander, J.C.

2012 *Trauma. A Social Theory*, Polity Press, Cambridge; tr. it. *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, a cura di L. Migliorati e L. Mori, Meltemi, Milano 2018.

Barbero, A.

2016 *La guerra ricordata da chi l'ha fatta: tre esempi medievali*, in M. Bettalli e N. Labanca (a cura di), *Ricordare la guerra. Memorialistica e conflitti armati dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma, pp. 71-87.

Barbieri, A.

2012 *La regalità ha sete di sangue: sovranità sacra e riti cruenti nel Perlesvaus*, in Ch. Schiavon, A. Cecchinato (a cura di), *“Una brigata di voci”. Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, Cleup, Padova, pp. 33-56.

2017 *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Esedra, Padova.

2021a *Per una retorica occidentale della guerra: appunti introduttivi*, in A. Barbieri, G. Peron, F. Sangiovanni, T. Zanon (a cura di), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*. Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), Esedra, Padova, pp. IX-XXXIV.

2021b *La carica a fondo e la dicotomia ordine vs caos: due figurazioni di lunga durata del discorso occidentale sulla guerra*, in A. Barbieri, G. Peron, F. Sangiovanni e T. Zanon (a cura di), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*. Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), Esedra, Padova, pp. 19-40.

Bataille, G.

1957 *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *L'eroticismo*, ES, Milano 2009.

1967 *La Part maudite précédé de La Notion de dépense*, Éditions de Mi-

nuit, Paris; tr. it. *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Baudelaire, Ch.

2019 *Poemetti in prosa*, a cura di P. Tucci, Carocci, Roma.

Bédier, J.

1929 *Les légendes épiques: recherches sur la formation des Chansons de geste*, 3^e éd., III, Champion, Paris.

Bettalli, M.

2016 *L'Anabasi di Senofonte: la fortunata nascita di un modello*, in M. Bettalli, N. Labanca (a cura di), *Ricordare la guerra. Memorialistica e conflitti armati dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma, pp. 17-26.

Bourke, J.

1999 *An Intimate History of Killing. Face-to-Face Killing in Twentieth-Century Warfare*, Granta, London; tr. it. *Le seduzioni della guerra. Miti e storie di soldati in battaglia*, Carocci, Roma 2003.

Breccia, G. (a cura di)

2009 Anonimo, *Metodo della guerriglia* (circa 965), in Id. (a cura di), *L'arte della guerra da Sun Tzu a Clausewitz*, illustrazioni originali di A. Riello, Einaudi, Torino, pp. 167-226, 717-724.

2013 *L'arte della guerriglia*, Il Mulino, Bologna.

Caillois, R.

1950 *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris; tr. it. *L'uomo e il sacro*, con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro e *La guerra e la filosofia del sacro* di G. Bataille, a cura di U.M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

Canetti, E.

1960 *Masse und Macht*, Claassen, Hamburg; tr. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2010.

Cardini, F.

2014 *Alle radici della cavalleria medievale* [1981], Il Mulino, Bologna.

Chandès, G.

1986 *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Rodopi, Amsterdam.

Combarieu du Grès, M. de, Gouiran, G. (a cura di)

1993 *La chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Librairie Générale Française, Paris.



Corradi, E.

2019 *La ritirata di Russia* [1964], Mursia, Milano.

Crist, L.S.

1981-1982 “*Halt sunt li pui*”: *remarques sur les structures lyriques de la Chanson de Roland*, in “*Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*”, vol. 38, pp. 271-285.

Duby, G.

1973 *Le dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Gallimard, Paris; tr. it. *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Einaudi, Torino 1977.

Dumézil, G.

1985 *Heur et Malheur du guerrier*, Flammarion, Paris; ed. it. *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Adelphi, Milano 1990.

Eliade, M.

1994 *Fragmentarium*, Humanitas, Bucarest; tr. it. *Fragmentarium*, edizione italiana a cura di R. Scagno, Jaca Book, Milano 2008.

Fabietti, U.

2014 *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Raffaello Cortina, Milano.

Fassò, A. (a cura di)

1995 *La Canzone di Guglielmo*, Nuova Pratiche Editrice, Parma.

2005 *Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufré Rudel e don Giovanni* [2001], in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, pp. 239-277.

2012 *La Parodia della Lex Salica: etica della dismisura e spirito della barbarie*, in “*Quaderni di semantica*”, vol. 33, fasc. 1, pp. 107-153.

Ferrero, A.

1976 *Robert Bresson*, La Nuova Italia, Firenze.

Fini, M.

2020 *Dif[izion]ario erotico. Manuale contro la donna a favore della femmina*, Marsilio, Venezia.

Flori, J.

1998 *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Hachette Littératures, Paris; tr. it. *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999.

Frappier, J.

1968 *Le thème de la lumière, de la Chanson de Roland au Roman de la*



- Rose, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", vol. 20, pp. 101-124.
- 1969 *La bataille de Salesbières*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Duculot, Gembloux, t. 2, pp. 1007-1023.
- Fromm, E.
1973 *The Anatomy of Human Destructiveness*, Holt, Rinehart and Winston, New York; tr. it. *Anatomia della distruttività umana*, Mondadori, Milano 1975.
- Ghidoni, A. (a cura di)
2013 *Gormund e Isembart*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Giancotti, M.
2017 *Paesaggi del trauma*, Bompiani, Milano.
- Gigliucci, R.
1994 *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Anzio.
- Guidi, F.
2018 *Il mestiere delle armi. Le forze armate dell'antica Roma*, Mondadori, Milano.
- Hanson, V.D.
1989 *The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece*, California University Press, Berkeley; tr. it. *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, Garzanti, Milano 2001.
- Herr, M.
1977 *Dispatches*, Knopf, New York; tr. it. *Dispacci*, Rizzoli, Milano 2010.
- Hillman, J.
2004 *A Terrible Love of War*, Penguin Press, New York; tr. it. *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005.
- Hult, D.F. (a cura di)
2009 *La Mort du roi Arthur*, édition, traduction et présentation de D.F. Hult, Librairie Générale Française, Paris.
- Kay, H.S.
1977 *Topography and the Relative Realism of Battle Scenes in the Chansons de geste*, in "Olifant", vol 4, n. 4, pp. 259-278.
- Kibler, W. (a cura di)
1996 *Raoul de Cambrai*. Chanson de geste du XII^e siècle, introduction, no-



tes et traduction de W. Kibler, texte édité par S. Kay, Librairie Générale Française, Paris.

Labbé, A.

1993 “*Segles feniz*”. *L’angoisse eschatologique dans la Chanson de Roland et dans Girart de Roussillon*, in *Fin des temps et temps de la fin dans l’univers médiéval*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 285-306.

1995 *Les égarés de Salesbières et l’espace onirique de la Mort le Roi Artu*, in “Champs du signe. Sémantique, Rhétorique, Poétique”, vol. 5, pp. 13-26.

Lagomarsini, C.

2012 *La tradizione compilativa della Suite Guiron tra Francia e Italia: analisi dei duelli singolari*, in “Medioevo romanzo”, vol. 36, pp. 98-127.

Lecouteux, C.

2005 *Dictionnaire de mythologie germanique*, Imago, Paris; tr. it. *Dizionario di mitologia germanica*, Argo, Lecce 2007.

Magnúsdóttir, Á.R.

1998 *La voix du cor. La relique de Roncevaux et l’origine d’un motif dans la littérature du Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècles)*, Brill/Rodopi, Amsterdam/Atlanta.

McNab, Ch.

2011 *A History of the World in 100 Weapons*, Osprey, Oxford; tr. it. *Storia del mondo in 100 armi*, LEG – Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 2013.

Menéndez Pidal, R.

1960 *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 2^e éd. revue et mise à jour par l’A. avec le concours de R. Louis et traduite de l’espagnol par I. Marcel Cluzel, Picard, Paris.

Monsó, S.

2021 *La zarigüeya de Schrödinger. Cómo viven y entienden la muerte los animales*, Plaza y Valdés, Madrid; tr. it. *L’opossum di Schrödinger. Come vivono e percepiscono la morte gli animali*, Ponte alle Grazie, Milano 2022.

Morato, N.

2021 *Armi & amori nella tradizione del testo. Da Chrétien de Troyes al Roman de Guiron*, in “Critica del testo”, vol. 24, fasc. 2, pp. 9-30.

Motti, G.P.

2013 *La storia dell’alpinismo*, introduzione e aggiornamento di E. Caimanni, Priuli & Verlucca, Scarmagno (Torino).



- Paden, W.D.
1989 *Tenebrism in the Song of Roland*, in "Modern Philology", vol. 86, no. 4 (May), pp. 339-356.
- Paradisi, G.
1997 *Lancelot du lac: Bresson e la scrittura del mito*, in *Anticomoderno 3. La filologia*, Viella, Roma, pp. 339-345.
- Paris, G.
1908 *Légendes du Moyen Âge. Roncevaux, Le paradis de la reine Sibylle, La légende du Tannhäuser, Le juif errant, Le lai de l'oiselet*, 3^e édition, Hachette, Paris.
- Poirion, D.
1982 *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it. *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Einaudi, Torino 1988.
- Rosso, S. (a cura di)
2006 *Un fascino oscuro. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema, ombre corte*, Verona.
- Schaeffner, A.
1968 *Origine des instruments de musique*, Mouton & Co. and Maison des Sciences de l'Homme, Paris; tr. it. *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo 1999.
- Schneider, M.
1960 *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Gallimard, Paris; tr. it. *La musica primitiva*, Adelphi, Milano 1992.
- Segre, C. (a cura di)
1996 *La Canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di C. Segre, tr. it. di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Rizzoli, Milano; 1^a ed. 1985.
- Settia, A.A.
2006 *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo* [2002], Laterza, Roma-Bari.
- Stanesco, M.
2002 *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Paradigme, Orléans.

Suard, F.

2006 *L'espace et le temps dans la Chanson de Roland: fragmentation et totalisation*, in C. Galderisi, J. Maurice (a cura di), *Qui tant savoit d'engin et d'art. Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, pp. 563-574.

Tau, S.

2018 *La repubblica dei vinti. Storie di italiani a Salò*, Marsilio, Venezia.

Tinazzi, G.

1976 *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia.

Vance, E.

1967 *Spatial Structure in the Chanson de Roland*, in "Modern Language Notes", vol. 82, no. 5 (December), pp. 604-623.

Verbruggen, J.F.

1947 *La tactique militaire des armées de chevaliers*, in "Revue du Nord", vol. 29, pp. 161-180.

1953-1955 *L'art militaire en Europe occidentale du IX^e au XIV^e siècle*, in "Revue Internationale d'Histoire Militaire", vol. 4, pp. 486-496.

Walter, Ph.

1993 *La fin du monde arthurien*, in C. Thomasset, M. Zink (a cura di), *Apogée et déclin. Actes du Colloque de l'URA 411, Provins, 1991*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, pp. 155-168.

1994 *Cligès*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Ph. Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, avec la collaboration d'A. Berthelot, P.F. Dembowski, S. Lefèvre, K.D. Uitti et Ph. Walter, Gallimard, Paris.

Weil, S.

2017 *Il libro del potere*, Chiarelettere, Milano.



FABIO MAGRO

TORNARE, RICUCIRE, RECUPERARE *L'anno della vittoria* di Mario Rigoni Stern

Sull'Altipiano dei Sette Comuni la storia scorre e si determina con tempi e modi diversi rispetto alle cronache ufficiali¹. Per annunciare dunque la fine del primo conflitto mondiale, l'attacco del secondo racconto della trilogia dell'altipiano di Mario Rigoni Stern – ossia *L'anno della vittoria* uscito per Einaudi nel 1985 – sceglie di concentrare l'attenzione del lettore (o dell'ascoltatore) sugli elementi acustici². Al grande, massiccio cannoneggiamento che dà l'avvio alla ritirata austriaca segue il progressivo diradare delle esplosioni mentre il cambio dei calibri dei cannoni ritma e accompagna l'allontanarsi del nemico. A colpire i protagonisti tanto da lasciarli insonni è però il silenzio successivo: “Dopo quel continuo boato che sembrava non dovesse mai aver fine, venne finalmente un silenzio profondo e impressionante che da quattro anni più nessuno, da quelle parti, aveva ascoltato” (Rigoni 2003a, p. 109). Solo dopo arriva la notizia dell'armistizio, annunciata ai paesi limitrofi dalle poche campane superstiti. Quel silenzio è comunque così profondo che inquieta e stupisce i protagonisti, sfollati in pianura nella contrada di Prà del Giglio, sopra Calvene a sud dell'Altipiano: la notte sarà pertanto insonne riportando vivide le immagini di quel 16 maggio 1916 in cui ebbe inizio la fuga verso la pianura.

È una premessa toccante ma doverosa quella che apre il nuovo capitolo della storia che Mario Rigoni Stern dedica alla sua terra, e che sancisce dopo la devastazione e l'abbandono forzato la possibilità di un tempo nuovo, con il ritorno degli esuli dispersi

-
- 1 La fine della Prima guerra mondiale porta ufficialmente per l'Italia la data del 3 novembre 1918, giorno in cui l'Impero Austro-ungarico firma l'armistizio a villa Giusti. Seguito poi, l'11 novembre, da quello firmato a Compiègne dalla Germania.
 - 2 Una strategia, quella di sollecitare subito i sensi del lettore, già sperimentata, come noto, nell'*incipit* del *Sergente nella neve* (cfr. Rigoni 2003a, p. 537).

e l'avvio della ricostruzione. L'autore svolge qui in forma romanzesca quanto successivamente esporrà in veste di narrazione storica, per via di documenti e testimonianze, nel saggio approntato per la *Storia dell'Altipiano dei Sette Comuni* di Neri Pozza³. Il confronto tra i due testi è istruttivo non solo perché conferma l'importanza che per Rigoni ha il tema della ricostruzione della sua "piccola patria" dopo il trauma della prima guerra mondiale, ma anche perché permette di cogliere la direzione della scrittura, il cambio di passo tra due generi letterari diversi. I due testi mettono in scena e fanno parlare personaggi o persone diverse ma ragionano sugli stessi argomenti: il trauma di un paesaggio distrutto nei suoi molteplici ma inscindibili aspetti di natura (i boschi che non ci sono più, le lacerazioni della terra dovute alle bombe), di società umana (il Paese ridotto a un cumulo di macerie), di cultura (la lingua e le tradizioni perdute)⁴. Ciò che il testo narrativo consente, rispetto a quello storiografico, è una maggiore vicinanza e intimità dell'autore, un suo più diretto coinvolgimento nella materia narrata, che è la vita stessa di questi profughi. Il desiderio tenace di riprendersi la propria vita e la propria storia è quello stesso che anima l'autore e che connota il timbro di voce del narratore: tutti in sostanza, dentro fuori e attorno a questa storia, guardano incessantemente a *lassù*⁵.

3 Si veda Rigoni 2003b. Questo secondo testo è frutto di ricerche che evidentemente erano state condotte da Rigoni già al tempo del romanzo. È in effetti questa la modalità di lavoro dell'autore, il quale ha affermato che "ci vogliono i documenti per fare vedere la realtà [...] la documentazione può essere attraverso documenti scritti o documenti filmati, fotografici ecc. ecco la storia, la vera storia oppure ecco la poesia, anche" (Rigoni 1999, p. 18).

4 È lo stesso Rigoni a ricordarlo: "Quella del 4 novembre 1918 fu una vittoria amara per la mia gente perché tutto la Grande Guerra ci aveva distrutto: costumi, lingua, paesi e ambiente. L'Altipiano era come un paesaggio lunare, senza vita apparente dopo quasi quattro anni di ininterrotte battaglie" (in Rigoni 2018, p. 26).

5 L'avverbio *lassù* è presente per ben 19 volte nel testo (solo 4 le occorrenze di *quassù*), ed è sempre carico di una tensione, di un desiderio di ricongiungimento. Qualche esempio: "Poi gli austriaci vennero fermati e i profughi, dalla pianura, guardavano lassù ogni volta che il boato dei cannoni annunciava la ripresa della battaglia" (Rigoni 2003a, p. 112), "Ai soldati che scendevano al riposo chiedeva sempre come andava lassù, se le case erano ancora in piedi" (p. 112), "Ma intanto raccontami come è lassù" (p. 127), "Il nonno ogni tanto guardava Toni Sciràn e poi gli chiese ancora come era lassù tra le montagne"

Il punto di vista scelto per affrontare questo viaggio è quello del giovane Matteo, all'indomani di quell'inusitato e rivelatore silenzio mandato in avanscoperta dal nonno per controllare lo stato della casa abbandonata e verificare le possibilità di un rapido ritorno di tutta la famiglia⁶. Matteo ha la forza, la scaltrezza e la vitalità dei suoi quattordici anni (i quattordici anni di primo Novecento!) ma ha anche contezza del mondo che fu, delle sue tradizioni e della sua profondità; inoltre può guardare alla frat-tura che la guerra ha determinato con una prospettiva ancora aperta al futuro. Per ricucire la sua ferita saranno necessari meno punti di sutura.

Le vicende di Matteo rimangono poi sempre in primo piano, ma via via il romanzo diventa corale e l'interesse del narratore si fa più inclusivo puntando a tenere insieme il caso particolare, il destino singolo o familiare (quello della famiglia Schenal), e quello generale, ossia le sorti di una comunità che può ritrovarsi e ricostituirsi solo se resta unita e pensa e opera collettivamente. Tutti in ogni caso devono fare i conti innanzitutto con il trauma di una terra e di un paese distrutti. Il narratore infatti non si accontenta di darci la visione del giovane Matteo, ma seguendo altri personaggi nella loro risalita, nel loro viaggio di ritorno verso casa, ci offre più di un

(p. 128), “Comperarono due paia di zoccoli, alcune maglie da portare sotto, delle matasse di lana per fare calze, qualche asciugamano e quattro lenzuola per quando sarebbero ritornate lassù” (p. 141), “Così facevano qualche volta durante l’inverno, lassù a casa” (p. 142), “Ma ora era ritornato per sempre, e vivo [...]; e presto si sarebbe ritornati lassù a ricostruire la casa e tutto” (p. 145), “Voleva rendersi conto di cosa era rimasto lassù” (p. 147), “Ma lassù la nostra patria è stata distrutta. Non c’è più” (p. 154) ecc.

6 Giustamente Sergio Di Benedetto parla di “un vero e proprio romanzo di formazione e ri-formazione, da intendersi però su più livelli” (Di Benedetto 2018 p. 66). Sarà lo stesso Matteo del resto a rendersi conto di questo passaggio, dopo aver visto le macerie della guerra ma anche dopo aver vissuto la morte della sorella Orsola e della fidanzatina Caterina: “Matteo camminava sentendo un grande freddo, come gli venisse da dentro, dalle viscere, e niente gli pareva valesse ancora la pena di vivere. Arrivò a casa che tutti dormivano, o forse sua madre era a letto con gli occhi aperti ad aspettare lui e suo padre. Si avvicinò al focolare, aprì la cenere e mise a nudo alcune braci, rinvivò il fuoco e si fermò immobile, in piedi, a guardare le fiamme e le faville che salivano su per la cappa nera. Silenziosamente incominciò a piangere, sentiva che con quel fuoco e con quelle lacrime finiva anche la sua giovinezza” (Rigoni 2003, p. 137).

punto di vista sul paesaggio dell'Altipiano⁷. Con una sua tipica modalità narrativa, la ripetizione nella variazione, Rigoni ci consente così di ritornare più volte sull'Altipiano, e di sostare su quel paesaggio ricavandone alcuni elementi comuni. Come quello, ad esempio, di una natura "umanizzata" che soffre e che non può nascondere le sue profonde ferite⁸:

"Il bosco era semidistrutto ma anche lui sentiva la primavera e la pace perché dagli abeti feriti e grondanti resina germogliavano gli apici, e tra i sassi e la terra riprendevano forza le sementi". (Rigoni 2003a, p.182);

. "Quando furono più avanti il bosco d'alto fusto finì. Ma non per clima o per altitudine, perché la vegetazione di abeti e di larici una volta arrivava ben più in alto, ma perché i tronchi erano stati schiantati dai bombardamenti, segati dalle mitragliatrici, e l'erba e gli arbusti uccisi dai gas. Pietre nude annerite dagli scoppi o giallastre per l'esplosivo, o bianche perché dissepolti dai millenni sembravano le ossa spezzate della terra" (Ivi, p. 182);

. "Matteo salì sul punto più alto a issare un ramo di ciliegio staccato dal vecchio albero che il nonno di Titta Capo piantò quando ritornò dall'America e che in quella primavera del 1919 aveva ripreso a fiorire malgrado le ferite e le mutilazioni della guerra e l'età" (Ivi, p. 193);

. "Sul primo pascolo, dove finiva il bosco che come dappertutto era massacrato dalle bombe" (Ivi, p. 204).⁹

7 Allo sguardo di Matteo si unisce in un primo momento quello del coetaneo Toni Schiran con cui il protagonista condivide un pezzo di strada, poi si ha il resoconto diaristico del soldato Argio di Crevalcore. Dopo la morte della sorella Orsola e della fidanzata Caterina, inoltre, Matteo torna sull'altipiano con il padre e infine il ritorno è di tutta la famiglia. Anche altre voci e altri occhi si aggiungono a questi restituendo per frammenti la descrizione di un paesaggio devastato, senza dimenticare naturalmente quella del narratore.

8 Sarà significativo che questi elementi non si trovino nel già citato resoconto storico sulla ricostruzione di Asiago.

9 L'uso di metafore e similitudini di questo tipo non rappresenta certo una novità nella narrativa di guerra, e tanto meno in quella che ha come tema la prima guerra mondiale, come dimostra l'ampia e particolareggiata rassegna di Giancotti 2017. Si tenga comunque presente che il corpus analizzato da Giancotti prende in esame in primo luogo opere di testimoni diretti nel pieno del conflitto.

Il tratto non sarebbe di per sé così interessante se non si registrasse la direzione anche contraria; anche all'uomo cioè pertengono paragoni con il mondo della natura:

- . “si addormentò profondamente come un sasso sotto il muschio” (Rigoni 2003a, p. 120);
- . “risalivano ai paesi distrutti spinti da un istinto incontenibile come gli uccelli migratori” (Ivi, p. 152);
- . “Tana, seppure forte come un larice cresciuto sulla roccia, venne colpito dalla malattia” (Ivi, p. 227).¹⁰

Nel contesto della narrativa di Rigoni, e dunque anche oltre il romanzo di cui ci stiamo occupando, le relazioni che si instaurano tra l'uomo, gli individui delle altre specie e la componente abiotica definiscono l'Altipiano come un habitat complesso ma unitario e vitale, in cui ogni individuo e ogni specie partecipa alla definizione del tutto, ed è di quel tutto parte essenziale: si può quasi dire che il significato stesso di habitat tende a slittare dall'ambito ecologico (l'insieme delle condizioni ambientali in cui vive una determinata specie) a quello botanico o in senso lato biologico (l'insieme delle condizioni ambientali più favorevoli allo sviluppo di una determinata specie)¹¹. Da questo punto di vista è il territorio ad essere, propriamente, *oikos*, non le costruzioni degli uomini: non può spiegarsi altrimenti la tenacia di una popolazione che pur avendo perduto tutto fa di tutto per tornare a vivere, per tornare a fare appunto casa in un luogo che per sua natura ha condizioni climatiche così difficili¹².

La guerra però ha cambiato alcune coordinate di quel paesaggio, ne ha modificato la morfologia lasciando spazio a un'esperienza, almeno iniziale, di spaesamento. Matteo ne ha una percezione immediata non appena si inoltra

-
- 10 Si tratta di una situazione che si ritrova anche altrove come dimostra, ad esempio, questo passo dal *Bosco degli urogalli*: “stava fumando una sigaretta di trinciato guardandosi attorno con tutti i sensi aperti e nitidi come un abete fremente nell'aria fredda del mattino, o meglio come il vecchio gallo che stava cacciando...” (si può leggere in *Una lettera dall'Australia* in Rigoni 1974, p. 37).
- 11 È proprio in questo contesto, mi pare, che va intesa la difesa che Rigoni fa della caccia.
- 12 Non per nulla una piccola parte delle genti sfollate in pianura non tornò sull'Altipiano.

nel bosco dove negli autunni piovigginosi e pacifici accompagnava il nonno a cacciare le beccacce. Il loro bosco era irricognoscibile perché anche nella foresta più cupa e più fitta le grosse bombe da 380 austriache che cercavano di colpire le batterie italiane avevano aperto grandi radure dove i tronchi schiantati e denudati biancheggiavano come ossa spezzate; il terreno era sconvolto da strade, mulattiere, sbancamenti per far posto alle baracche e scavi per i ricoveri; talmente era cambiato il paesaggio che sul principio fece anche fatica ad orientarsi. (Rigoni 2003a, p. 113)¹³

Altro dato comune nell'esperienza di quanti risalgono l'Altipiano all'indomani della fine del conflitto è la presenza pervasiva, oppressiva, del materiale bellico: non solo le abitazioni private e gli edifici pubblici sono stati ridotti in macerie e la natura è stata violentata, ma il suolo è ora ingombro di oggetti e materiali portati o prodotti dalla guerra e poi abbandonati.

Possiamo dunque individuare due tipologie di oggetti che la popolazione di ritorno dallo sfollamento trova sull'Altipiano: da un lato le cose effettivamente estranee, irrelate, aliene, le cose della guerra, come bombe e armamenti, salmerie varie, cadaveri insepolti ecc.; dall'altro quel che resta del mondo di prima, i pochi beni che sono sopravvissuti ai bombardamenti e alle razzie degli eserciti.

Per gli oggetti del primo tipo (tra cui anche i morti insepolti), la situazione è chiara fin dal quadro che ci offre un capitano d'Artiglieria incontrato da Matteo nel corso della sua prima risalita verso l'Altipiano: "ci sono tanti morti da seppellire, bombe inesplose, armi d'ogni genere e, forse, ancora feriti da raccogliere" (Rigoni 2003a, p. 113). Da qui, da questa prima immagine, inizia un progressivo accumulo di dati riferiti da Matteo e dagli altri compaesani che tornano sull'Altipiano i quali restituiscono, nel loro sommarsi, un senso di oppressione:

13 Si veda anche questo passo: "Dietro la Crocetta c'erano caverne, casematte, scavi, scale per salire alle trincee. Di quello che loro ricordavano non era rimasto niente, nemmeno il profilo della montagna. Ma dove erano le malghe e i pascoli? Camminarono via spinti da un desiderio di conoscere, di esplorare, di sapere cosa ancora poteva esserci di diverso; o più ancora con la speranza di ritrovare un angolo di bosco ancora intatto, una valletta, una busa come era nei loro ricordi e che la guerra non avesse sfiorato" (Rigoni 2003a, p. 183).

. “Matteo si alzò in piedi, guardò verso la conca e correndo tra armi abbandonate, bombe inesplose, cadaveri insepolti, prese la direzione verso la sua contrada” (Rigoni 2003a, p. 116);

. “passò sotto il ponte. Qui sotto, lungo le volte in muratura, erano ammassati a catasta cadaveri di soldati italiani e austriaci” (Ivi, p. 117);

. “Dietro i dossi e per la strada erano abbandonati sulla terra cavalli dilaniati dalle bombe, carriaggi capovolti, cassoni di munizioni, armi, zaini, borse, maschere antigas e i corpi senza vita dei soldati austro-ungarici che due o tre giorni prima erano stati inseguiti sulla via della ritirata dal tiro delle artiglierie” (*Ibidem*);

. “Dappertutto erano abbandonati elmetti, barattoli vuoti, maschere antigas, caricatori, scarpe sfondate” (Ivi, p. 182);

. “Alla Tannegruba, nel silenzioso pianoro dove c’era stato un bosco d’abeti bianchi altissimi e maestosi di secoli, regno di urogalli e di cervi e dove un tempo andavano a caccia don Titta Muller e Tin Squinz, e dove i funghi porcini crescevano numerosi su un tappeto di mirtilli e muschi alternandosi nelle lune fino alle brine di novembre, trovarono baracche e postazioni di grossi calibri, depositi di bombe ma anche, sulla strada che scendeva alla Croce del Francese, un obice da quindici che gli austriaci prima dell’abbandono avevano fatto sparare per ultimo e poi lasciato lì” (Ivi, p. 184).

Si tratta com’è del tutto evidente di una tipologia di materiale che rinnova il trauma del conflitto, la sua invasività e anche la sua pericolosità, che si protrae oltre la fine dei combattimenti: questi oggetti devono in primo luogo essere rimossi affinché la popolazione possa riprendere possesso del territorio. L’elaborazione del trauma in questo caso avviene direttamente, a forza di braccia per così dire. Del resto va tenuto conto che per queste popolazioni non tanto la guerra in sé ma lo sfollamento, l’allontanamento dalle proprie case è il trauma primario. La necessità fondamentale per la gente dell’Altipiano è dunque quella di ricucire lo strappo che è avvenuto nella propria storia ed è per questo che riuscirà anche a trasformare quel materiale in una risorsa, da un lato inventandosi il mestiere di “recuperante”, dall’altro riutilizzando parte di quei resti per ricostruire le proprie case, nonostante la legge lo vieti¹⁴. Ci sarà inoltre una terza modalità

14 Cfr. “Sui prati verso lo Spilleche, dove con prudenza si erano spinti tra l’erba gialla morta per i gas e abeti secchi e nudi, scoprirono un intero deposito di lamiere ondulate ancora nuove che avrebbero potuto coprire tutte le case della contrada. Ma il Tana, parlando sottovoce e strizzando l’occhio, raccomandò loro di stare attenti a non farsi sorprendere dai militari perché se nei loro

di riutilizzo di parte di quanto la guerra ha lasciato sul terreno, e sarà la costruzione del Sacrario militare di Asiago (o Sacrario del Leiten) in cui verranno raccolti i resti dei soldati italiani morti durante la guerra¹⁵. Di questo Ossario, i cui lavori iniziarono “nella primavera del 1932” (Rigoni 2003a, p. 323), si parlerà nell’ultimo capitolo della Trilogia (*Le stagioni di Giacomo*), ma come di un’opera che non coinvolge particolarmente la popolazione se non per la possibilità di lavoro che offre. Si tratta infatti di un’operazione di propaganda voluta dal regime fascista per celebrare per via retorica la vittoria del Paese nella prima guerra mondiale.

Torniamo al momento in cui la popolazione rientra sull’altipiano. L’orrore di fronte al paesaggio devastato e ingombro di materiale bellico e resti umani non può essere affrontato né elaborato dai personaggi, troppo dolorosa, insensata, fuori dall’ordine naturale, opprimente quanto estranea quella devastazione portata dall’uomo contro sé stesso e contro la natura. La reazione non può essere che il silenzio, come più volte si sottolinea: “I due ragazzi lo guardavano in silenzio” (Rigoni 2003a, p. 125), “Proseguirono senza parlare” (Ivi, p. 161), “I tre proseguirono senza parlare” (Ivi, p. 182) ecc.¹⁶. Sarà il narratore a farsi interprete di quell’afasia:

Matteo e suo padre guardavano con il cuore serrato, senza parlare: quelle per loro non erano solamente macerie ma la fine di un mondo, di un paese e di un costume che erano iniziati quando i nostri antenati scelsero per vivere questa terra che nessuno voleva perché isolata, scomoda da raggiungere e selvaggia, ossia coperta da forti selve. Forse queste cose i due non le sapevano per istruzione ma le sentivano d’istinto perché erano parte di queste macerie di case, di questi boschi senza più alberi vivi, di questi pascoli senza erba (Rigoni 2003a, pp. 147-48).¹⁷

prelievi venivano scoperti rischiavano di finire in prigione. – Sono tutte cose del Governo, – disse, – sono preda bellica” (Rigoni 2003a, p. 165). Si ricordi inoltre che alla fine del romanzo proprio una stufa da trincea recuperata serve a scaldare la donna che sta per partorire.

- 15 Solo negli anni Sessanta furono aggiunti anche i resti dei soldati austriaci.
 16 Significativo che il silenzio riguardi anche la natura: “Sulle rive era tutto un cantare di allodole, e più su di tordi e di merli; ma poi nei boschi distrutti dalle artiglierie, dagli scavi e dai tagli di guerra, si rifece silenzio” (Rigoni 2003a, p. 147).
 17 L’ultimo periodo, con il riferimento al “sentirsi parte” del paesaggio, conferma quanto si diceva più sopra circa il rapporto di questa gente con il proprio territorio.

In questo contesto dunque l'unica strategia per ritornare a vivere sull'Altipiano è cercare di fare il possibile per ricucire lo strappo con quel mondo, recuperarne per quanto possibile la memoria e costruire su di essa, sulle sue macerie, il Paese futuro. Al di là della pulizia e della bonifica dei luoghi, affidata anche ai soldati e ai prigionieri austriaci, la prima operazione sarà quella di recuperare concretamente tutti gli oggetti sopravvissuti alla guerra. A Matteo spetta per primo questo compito, ma il risultato è modesto. Dalla sua prima spedizione sull'Altipiano riuscirà a recuperare e a portare alla famiglia, ancora alloggiata presso la casa di Pra' del Giglio, solo la bambola di pezza delle sorelline e “la cazza di rame che da sempre nella sua casa era stata appesa accanto ai secchi per attingere l'acqua e bere” (Rigoni 2003a, p. 119)¹⁸. Più tardi, quando finalmente tutta la famiglia rientrerà sull'Altipiano, tra le macerie di casa si ritrovano altri due oggetti di particolare importanza: le reti del letto matrimoniale (“e anche se contorte e arrugginite le misero da parte per ripararle”, Ivi, p. 162) e “il focolare con il segno di un proiettile esploso sulla grossa pietra squadrata, lavorata a bocciarda da chissà quale antenato” (*Ibidem*), testimonianze preziose di una intimità familiare e domestica precedente, ma troppo poco forse per vivificare una memoria che oltrepassi l'abisso del trauma.

La ricostruzione, la ricucitura dovrà avvenire dunque per altre vie, anche perché non si tratta di riallacciarsi ad una memoria solo personale, bensì collettiva, comunitaria. Il giovane protagonista, assunto in una squadra addetta all'abbattimento delle rovine pericolanti, cerca in questo senso di darsi da fare poiché sente il bisogno e la responsabilità di rimettersi in contatto con il passato:

Con il suo lavoro Matteo aveva occasione di entrare nell'intimo della vita delle case distrutte perché un pezzo di muro, un rudere, un oggetto, una fotografia o chissà cosa altro appeso a un chiodo, a un trave, o rinvenuto tra le macerie, gli dava la possibilità di fantasticare sull'esistenza di chi in quelle case aveva abitato nel corso del tempo [...]. Matteo avrebbe voluto raccogliere quanto di memorie era rimasto, ma ora solo le pietre dovevano essere raccolte e ammucciate per la ricostruzione, il resto, tutto il resto, veniva gettato alla rinfusa ai piedi della

18 Sarà qui da sottolineare la locuzione temporale “da sempre”, una determinazione che evidentemente va ben oltre la giovane vita del protagonista.

collina di Odino, nella valletta dove passava il Pach, perché nel Piano Regolatore della Ricostruzione avevano qui previsto una spianata con gradini (Rigoni 2003a, p. 174).

Le pressanti necessità dei tempi non consentono un grande lavoro di recupero degli oggetti materiali non immediatamente utilizzabili per la sopravvivenza della popolazione, che ha fretta di mettersi al riparo prima dell'inverno. Il punto di svolta allora, di questa delicata opera di ricucitura con il proprio passato, cade esattamente a metà del romanzo: è il 27 aprile del 1919, domenica in albis,

una festa che per tradizione remota era sempre ricordata con particolare solennità, in cui la gente si vestiva con gli abiti migliori e le donne si adornavano con i ricami e i monili più preziosi [...]. Quel giorno, chiamati da un ricordo o da una speranza, o da un'eco di campana conservata nella memoria, i profughi che erano ritornati si trovarono tutti davanti le rovine della chiesa. Al vederli così malinconici e silenziosi un cappellano stese una tovaglia bianca sopra quattro assi e celebrò il rito. Quando ebbe finito e benedisse, da poche donne vestite di scuro ma con mazzi di crochi infilati nella cintura, venne intonato l'antico inno:

Bear ist auf gastannet
 In z'martarn so zorgannet?
 Alle-Alleluia
 Dar Crist von allar Klage
 Stann auf imm'Osterntaghe
 Alle-Alleluia
 ... Da Kammen au drai Vraughen
 Un boltent z'grab auf schiaughen
 Alle-Alleluia...¹⁹

A tutti, nel riascoltare queste parole e il canto che credevano perduto tra le rovine della guerra, venne una grande commozione e nell'intimo capirono che anche la loro terra sarebbe risorta (Rigoni 2003a, pp. 174-75).

19 Come spiega Tana poco più avanti l'inno, in cimbri, va tradotto così: "Chi è risorto dalla morte e dal dolore? Alleluia. Cristo senza lamenti risorge il giorno di Pasqua. Alleluia. Sono arrivate tre donne per vedere il sepolcro di Cristo. Alleluia. Dice l'angelo alle donne: il lutto è finito. Alleluia" (Rigoni 2003a, p. 176).

Nell'impossibilità di agganciare una memoria sostanziale agli oggetti superstiti della vita di prima, che nella loro povertà e penuria denunciano la continuità del trauma più che il suo superamento, la comunità ritrova il proprio senso di identità attraverso il recupero di tradizioni e feste collettive. Il fatto è tanto più significativo in quanto l'inno che le donne intonano è in cimbri, ossia una lingua già nel tempo precedente ormai perduta, in grado di sopravvivere solo nei canti della celebrazione e della festa (e nella narrativa che li mette in scena). A questi canti si allineano poi i nomi dei luoghi, che sono sempre indicati dal narratore nella loro forma tradizionale, e delle persone. Non tanto gli oggetti dunque ma le parole permettono di ricucire la storia e superare il trauma della guerra. In questo senso, di parole è fatta la narrazione stessa che permette di fare memoria dei nomi degli uomini, di salvare le loro storie²⁰. Ha ragione dunque Sara Luchetta quando afferma che "attraverso il racconto, al nome si ancorano significati intrecciati al messaggio che la narrazione vuole trasmettere. Nel caso di questo romanzo, si tratta di un messaggio di ritorno, ricostruzione, rinascita dopo il trauma della Grande Guerra" (Luchetta 2020, p. 70)²¹. Salvare la lingua, salvare i nomi, salvare il significato attraverso il significante, rappresenta dunque un modo per superare la frattura e ricostituire una continuità con il passato. Ma, da questo punto di vista, il romanzo di cui si è discusso, *L'anno della vittoria*, non è che un tassello di un'opera-

20 Particolarmente toccante il seguente passo, in cui tra l'altro tutto accade nel silenzio: "La famiglia di Matteo proseguiva in fila attraversando questo paese morto, il loro paese, e nessuno parlava e il passo del mulo grigio che smuoveva i sassi e i rottami era unico accompagnamento alla loro angoscia. Con gli occhi e con la memoria cercavano di collocare in quello spazio rotto e distrutto case e famiglie di conoscenti, negozi, botteghe di artigiani, osterie. Qui doveva esserci la casa dell'avvocato Bonomo, quello che aveva sposato una cantante d'opera; qui la birreria del Macia; l'Albergo all'Aquila Imperiale dei Tessari; la Croce Bianca dove soggiornavano le persone importanti; la casa dei Ronnar con la mascalcia e gli affreschi che la tradizione diceva dipinti da un Bassano; la bottega del barbiere; la casa dei Prucar, la bottega del Pacca, la casa dei Ristar e quella dei Nittar, la farmacia dei Bortoli; la casa del direttore Muller; la bottega degli Stern... i Pulledri, i Parent... Ma invece non c'era niente e in quel vuoto videro i resti del duomo a San Matteo dicatum e nemmeno più il bel campanile in pietre rosse e bianche" (Rigoni 2003a, pp. 160-61).

21 Si veda tutto il capitolo intitolato *Il nome come ponte: ricucire il tempo attraverso il luogo* (pp. 70-74).

zione più ampia, che è guidata dallo stesso spirito, o dalla stessa poetica. L'intera opera di Rigoni si pone infatti come un dispositivo di elaborazione del trauma, o dei traumi, che hanno riguardato la sua terra, la sua gente e lui stesso. È questa, almeno per chi scrive, l'autentica e originale vocazione di scrittore di Rigoni. Il carattere peculiare de *L'anno della vittoria* è semmai il fatto che questo romanzo si pone l'obiettivo di dar vita a una narrazione fondativa, o nuovamente fondativa, per la propria comunità di appartenenza. Una rifondazione che non può che inglobare il trauma dentro la propria storia²².

Bibliografia

- Cavallarín, A.M., Scapín, A. (a cura di)
2018 *Mario Rigoni Stern, un uomo tante storie nessun confine*, a cura di A.M. Cavallarín, A. Scapín, Priuli & Verlucca, Scarmagno (Torino).
- Di Benedetto, S.
2018 “*I profughi dalla pianura, guardavano lassù*”. *Mario Rigoni Stern e i profughi italiani della Grande Guerra*, in Cavallarín, Scapín 2018, pp. 65-77.
- Giancotti, M.
2017 *Paesaggi del trauma*, Bompiani, Milano.
- Luchetta, S.
2020 *Dalla baita al ciliegio. La montagna nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, Mimesis, Milano-Udine.
- Rigoni Stern, M.
1974 *Il bosco degli urogalli* [1962], Einaudi, Torino.
1999 “*Il gusto dei contemporanei*”. *Quaderno numero otto. Mario Rigoni Stern*, a cura di P. Teobaldi, stampa A. Nobili, Pesaro.

22 In effetti, “se con la Grande guerra la condizione del soldato al fronte, nel dirompente impatto con la tecnologia e col paesaggio distrutto dalla guerra, sembra riflettere il trauma di una frattura incomponibile tra uomo e natura (come se il conflitto avesse disintegrato in un certo senso anche l'idea di natura)” (Giancotti 2017, p. 12), qui con *L'anno della vittoria*, siamo in un momento successivo (sia pure immediatamente successivo) di passaggio, di rielaborazione e ricomposizione anche dei rapporti tra uomo e natura. E a fare questa operazione non potevano certo essere i soldati, bensì la popolazione dell'Altipiano.

- 2003a *Storie dall'Altipiano*, a cura di E. Affinati, Mondadori, Milano.
- 2003b *La ricostruzione dell'Altipiano di Asiago (1919-1921)*, in *Storia dell'Altipiano dei Sette Comuni*, Accademia Olimpica di Vicenza, Neri Pozza, Vicenza 1994 (con il titolo *La ricostruzione*); poi in *1915-1918, La guerra sugli Altipiani. Testimonianze di soldati al fronte*, Neri Pozza, Vicenza 2001; poi in 2003a, pp. 730-771.
- 2018 *La natura nei miei libri. Vestone 16 settembre 1989*, in Cavallarin, Scapin 2018, pp. 15-26.



URI S. COHEN

LA CULTURA MATERIALE DEL LAGER, SECONDO PRIMO LEVI

La cultura materiale dei Lager nazisti è ormai una parte studiata e rispettabile nell'ambito degli studi storici (Kopytoff 1986, pp. 64-90). Il campo di indagine nell'insieme è sostanzialmente basato su una tensione nelle fonti, fra l'archeologia dei luoghi del massacro e le testimonianze quali che siano, fotografie o testi (Carr 2018, pp. 531-552). Nei migliori dei casi, la letteratura è strettamente legata agli oggetti trovati per delineare una cultura materiale, sempre più ampia di quello che ci aspettavamo (Benninga 2016, pp. 116-125). Gli oggetti trovati nella letteratura appaiono dunque nella narrativa sulla cultura materiale dei lager in prospettiva aneddotica (Benninga 2013, pp. 414-432; Fineman 1989, pp. 49-76). Spesso gli oggetti che ritroviamo nei libri e nelle testimonianze, ai margini della storia raccontata serbano un'aura di autenticità dovuta proprio alla veracità dell'aneddoto, che smentisce l'artificiosità degli oggetti trovati (Turkle 2007, pp. 307-308).

Guardando le cose dal punto di vista della letteratura intesa come arte, dove tutto ciò che esiste è appunto un fatto d'arte, anche se tutto è al servizio della verità, questi oggetti non sono mai soltanto aneddoti, hanno la loro da dire sulla realtà materiale, ma ciò dipende anche dalla stoffa del racconto e del percorso dello scrittore. Spesso il discorso sugli oggetti comincia col pensare la schiavitù come caso limite (Kopytoff 1986, pp. 65). Partendo da qui intendo sviluppare una breve indagine sugli oggetti del Lager raccontati da Primo Levi, che a ben vedere producono anche loro un certo racconto sul raccontare di Levi.

1. *Oggetto/Soggetto*

Partiamo dall'inizio, l'entrata in Lager, dove gli oggetti prendono la loro prima forma, che consiste nell'essere completamente tolti (Gerlach 2017, pp. 17-33). Quella nudità non è affine a nessun'altra, è un lampo in cui si capisce che quel deserto degli oggetti significa che a diventare oggetto è la persona, il cui fine ultimo è diventare ebreo morto. Questa nudità, accompagnata dall'assurdo regolamento del Lager, condiziona l'intera semiologia degli oggetti che poi vengono trovati dai prigionieri nel campo. Tutti gli oggetti del Lager sono implicati in quella povertà del discorso sovradeterminato dalla sopravvivenza. Quegli oggetti trovati fanno parte della trasformazione del sopravvissuto, eppure alcuni di essi sfuggono alle regole, apparendo nei racconti, per dire la loro: né bizzarrie né aneddoti, ma rivelazioni di oggetti il cui significato nel lager si allontana dal loro significato comune, come la fame che noi conosciamo si allontana dalla fame del Lager.

Il primo passo, quindi, è la perdita, la perdita delle cose grandi anzitutto, casa, lavoro, diritti, ma presto si arriva a perdere anche gli oggetti consueti, che quindi assumono anche il significato di passato, di casa, di tutto ciò di cui la vita normale era per così dire rivestita, ma che alla loro perdita si rivelano indistinguibili dall'io stesso. In tre paragrafi devastanti, si mette fine alla vita di prima. Anzitutto è una crisi di carattere semiotico – questa lingua che usiamo, afferma Levi, deve dire cose che non hanno nome nella lingua umana, anche quando vengono nominate:

Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. (Levi 2016-2018, vol.1, p. 153)

La doppia natura della scrittura di Levi è stata notata da tanti, ed è stata indicata in vari modi, dalla metafora del centauro scientifico-umanistico, al testimone-scrittore, al nesso analitico-poetico (cfr. P.V. Mengaldo in Levi 1987-1990, vol. 3, pp. LXXX-LXXXIII). Credo che siano fenomeni che risalgono a questo momento fondamentale in cui si deve accettare che la lingua di questo racconto non può che essere sbagliata. Non può che tradire

sé stessa, descrivendo la realtà con parole che sono sbagliate proprio perché sono le stesse di sempre, ma non fanno altro che dire l'indicibile. Come possa configurarsi una lettura che riesce a concepire il proprio tradimento, non è chiaro. Ciò che è chiaro è che è finito tutto. Tutta la rete semiotica dei significati si è annientata, perché la realtà è qualcosa che non si può comunicare in parole che funzionano. Questo è il fondo:

Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. Nulla più è nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga. (*Ibidem*)

Quindi, per esprimere questa offesa, bisogna rivolgersi alle cose, agli oggetti, di cui uno viene privato, fino alla privazione radicale, quella dei capelli. L'apocalisse delle cose segna una frattura dell'intero sistema dei significati: né parlare, né udire è possibile, è una Genesi al contrario che procede a ritroso fino a togliere il nome. È questa la demolizione di un umano, parte dalle cose e arriva all'anima, al nome soffiato nella carne. Noi, pur disprezzando le cose, il loro inutile moltiplicarsi, non potremmo capire veramente questo passo. Se Levi lo racconta, è perché ne è uscito fuori, con le parole ritrovate, che appunto sono il grumo traumatico della memoria (Rothberg 2000, p. 109). Noi che *siamo sicuri*, non possiamo immaginare questo, perché dove questo avviene non c'è più significazione oltre la cruda distinzione fra vita e morte:

Noi sappiamo che in questo difficilmente saremo compresi, ed è bene che così sia. Ma consideri ognuno, quanto valore, quanto significato è racchiuso anche nelle più piccole nostre abitudini quotidiane, nei cento oggetti nostri che il più umile mendicante possiede: un fazzoletto, una vecchia lettera, la fotografia di una persona cara. Queste cose sono parte di noi, quasi come membra del nostro corpo; né è pensabile di venirne privati, nel nostro mondo, ché subito ne ritroveremmo altri a sostituire i vecchi, altri oggetti che sono nostri in quanto custodi e suscitatori di memorie nostre. (Levi 2016-2018, vol. 1, p. 153)

La difficoltà è affrontata qui in modo diretto, come parabola del realismo. *Considerare*, un verbo chiave di Levi, ci rimette di fronte alla fondamentale considerazione *se questo è un uomo*. Noi che siamo sicuri, come sostiene la poesia, dovremmo considerare tutto il nostro quotidiano, per capire *se questo*. Considerare il significato racchiuso nei cento oggetti nostri, posseduti da tutti, in modo tale da rendere il non possesso il limite della comprensione. Gli oggetti che Levi qui mostra sono strani: un fazzoletto, una lettera, una fotografia. Le cose che fanno la vita umana appartengono a categorie diverse ma sono tutti oggetti evocativi (Turkle 2007, pp. 7-9). Il fazzoletto, inconsueto alla mia generazione, è fondamentalmente un oggetto di utilità di base anche se ha una forte personalizzazione. La vecchia lettera come la fotografia sono oggetti fantasmatici, portano segni degli altri, della rete delle relazioni umane che ci mettono al mondo e segnano una certa stabilità nel passaggio del tempo. Questi oggetti siamo noi, fanno parte di noi, e se li perdiamo, come talvolta accade, il mondo è pieno di altri oggetti che possono sostituirli, e comodamente diventare nostri. Subito li ritroveremo in ogni mondo possibile che ci sia riconoscibile, e subito saranno di nuovo custodi e suscitatori di memorie:

Si immagini ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, di perdere se stesso; tale quindi, che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte al di fuori di ogni senso di affinità umana; nel caso più fortunato, in base ad un puro giudizio di utilità. Si comprenderà allora il duplice significato del termine “Campo di annientamento”, e sarà chiaro che cosa intendiamo esprimere con questa frase: giacere sul fondo. (Levi 2016-2018, vol 1, p. 153)

Levi chiaramente intravede lo scopo della privazione: denudare la persona, per rendere la vita nuda, facile da annientare; dunque le persone sono lasciate vivere, solo perché possano più facilmente morire (Moran, Salzani, 2015). Ed è questo il caso più fortunato, quello del sopravvissuto, quale Levi è. Il duplice senso del termine “annientamento” ci impone una cesura, una pausa. Il primo significato è chiaro, è quello del Lager. Il secondo non è del tutto chiaro, può riferirsi all’annientamento fisico e spirituale, ma

potrebbe anche riferirsi ad altri ambiti, ad altri significati che vengono annientati. Se abbiamo capito il doppio senso, ci sarà chiaro cosa significhi giacere sul fondo (Mattiotta 2007, pp. 125-134). Ma Levi sembra lasciarci sospesi in questa imperfetta comprensione; non possiamo essere sicuri e quindi non capiremmo mai cosa vuol dire, perché questa storia è raccontata da una voce che è già risalita, ritornata, ed è piena di tentazioni dantesche e salvatrici (Szymanowska, Napiórkowska, 2017).

Qui, di fatto, finisce la prima parte della narrazione. Quasi in modo dantesco, la persona si separa, proprio qui, sul fondo dei campi di annientamento: da una parte Primo Levi l'annientato, dall'altra Primo Levi sopravvissuto. Questo è difficile da accettare, che la storia narrata da Primo Levi non è del Primo Levi che è entrato in Lager, ma del soggetto che proprio a questo punto della vicenda viene introdotto, ed è legato al Primo Levi di prima, ma non gli appartiene più:

Häftling: ho imparato che io sono uno Häftling. Il mio nome è 174 517; siamo stati battezzati, porteremo finché vivremo il marchio tatuato sul braccio sinistro. (Levi 2016-2018, vol 1, p. 153)

2. *Oggetti utili*

Gli oggetti di cui stiamo discutendo appartengono al *Häftling* e il loro significato è sempre incomprensibile fuori di quel sistema semiotico, che Levi traduce e spiega per noi (Fabris 2020). È quasi impossibile tenere conto del fatto che si tratta sempre di una traduzione pernicioso perché è fatta nella stessa lingua, ma si riferisce a un universo semiotico parallelo¹. Che cosa possiamo capire di un cucchiaino che vale una razione di pane che vale la vita stessa? La nostra educazione alla semiologia del Lager dipende in parte da come veniamo introdotti a questi oggetti e dalla comprensione del loro valore di demarcazione fra vita e morte. Scarpe, cucchiaino-coltello, una *menaschka*, gli utensili indispensabili, che in perfetta sintonia con la logica dell'annientamento non sono forniti e devono

1 Per una discussione molto interessante sul passaggio alla lingua dei segni si veda Masutti 2019.

essere “organizzati” o meglio inventati. Il doppio Levi capisce in fretta il doppio non senso del Lager. Seguire le regole vuole dire morire, quindi sopravvivere significa trovare lo spazio fra le regole e la punizione prevista per chi le viola.

Questi oggetti sono tanti e non sostituiscono quelli perduti, ma trovarli è necessario per sopravvivere, e il loro significato/valore è definitivamente denotato in termini di calorie. Rubare è il modo migliore per trovare oggetti utili, e ogni utilità è misurata secondo le calorie che se ne possono guadagnare e i rischi che il furto comporta. L’ultima parte del libro, *Storia di dieci giorni*, arriva al vertice di questa filologia del *Lagersprache* (Cohen 2015). Assistiamo allo spettacolo del Lager abbandonato dai tedeschi, alla possibilità di esplorarlo; l’anima del campo rimane negli oggetti trovati da Levi, che tengono in vita lui e i suoi compagni di camerata fino all’arrivo dei Russi.

Pur regredendo come Buck di Jack London, Levi tende a non rubare gli oggetti già pronti per il commercio, il pane degli altri; evita di ingannare i numeri grossi inconsapevoli (Cravero 2021). Invece, come in una lezione di economia di base, Levi e Alberto si specializzano, come ci si sarebbe aspettato dagli italiani, nel mercato di lusso, ovvero nel trovare modi per aggiungere valore alle cose peraltro non ovvie che Levi riesce a “combinare” nel laboratorio. Per dirla in breve, Levi e Alberto arrivano a una tale profonda conoscenza del linguaggio del Lager che riescono a creare prodotti di moda (Pantouvaki 2013). Il quadro di questa somma sapienza concentrazionaria è assai cupo, si svolge come preludio all’impiccagione dell’Ultimo, un detenuto coinvolto nel sabotaggio a Birkenau, che, messo alla forca, grida: “Kameraden ich bin der letzte” (cfr. su questo Cavaglion 2001, pp. 429-435). Ma prima di tutto ciò, Levi narra di Alberto e Primo che ora lavorano in posti diversi del campo e si ritrovano insieme nella marcia di ritorno:

Da quando io sono in Laboratorio, Alberto ed io lavoriamo separati, e, nella marcia di ritorno, abbiamo sempre molte cose da dirci. Di solito non si tratta di cose molto elevate: del lavoro, dei compagni, del pane, del freddo; ma da una settimana c’è qualcosa di nuovo: Lorenzo ci porta ogni sera tre o quattro litri della zuppa dei lavoratori civili italiani. Per risolvere il problema del trasporto, abbiamo dovuto procurarci ciò che qui si chiama una “menaschka”, vale a dire una gamella fuori serie di lamiera zincata, piuttosto un secchio che una gamella.

Silberlust, il lattoniere, ce l'ha fabbricata con due pezzi di grondaia, in cambio di tre razioni di pane: è uno splendido recipiente solido e capace, dal caratteristico aspetto di arnese neolitico. (Levi 2016-2018, vol 1, p. 254)

Per nostra fortuna Levi è sempre all'altezza dell'ironia inerente al lager. Trovare Lorenzo e la sua zuppa è il capolavoro dello *Häftling*; da questo incontro origina il primo accesso al mercato di lusso del lager. Si tratta di un attrezzo neolitico che in Lager segna l'accesso a una fonte di ricchezza che già in sé suscita invidia ma anche rispetto. Pure il nome del lattoniere (Silberlust) che fabbrica la menaschka è ironico: desideroso di argento, egli si accontenta di pezzi di grondaia. Alla fine di tutto questo esiste un pensiero archeologico generato da una domanda che rivela un Levi già archeologo del futuro: cosa rimarrà di questo Lager, cosa penseranno i futuri archeologi, trovando nel fango un oggetto del genere? La distanza tra i due ambiti è quella più volte sottolineata: rimarca un "noi" che era nelle caverne neolitiche, un "noi" che abitava un mondo così scarso di oggetti da fare di un secchio così, un segno di lusso:

In tutto il campo solo qualche greco possiede una menaschka più grande della nostra. Questo, oltre ai vantaggi materiali, ha comportato un sensibile miglioramento della nostra condizione sociale. Una menaschka come la nostra è un diploma di nobiltà, è un segno araldico: Henri sta diventando nostro amico e parla con noi da pari a pari; L. ha assunto un tono paterno e condiscendente; quanto a Elias, ci è perennemente alle costole, e mentre da una parte ci spia con tenacia per scoprire il segreto della nostra "organisacja", dall'altra ci subissa di incomprensibili dichiarazioni di solidarietà e di affetto, e ci introna con una litania di portentose oscenità e bestemmie italiane e francesi che ha imparate chissà dove, e con le quali intende palesemente onorarci (*Ibidem*).

La *menaschka*, un nome floreale per il rude secchio, è un segno di nobiltà e, come accade, il segno segna chi lo porta, a pieno titolo o abusivamente. La scena è veramente comica quando arriva a descrivere il cambiamento nell'atteggiamento di Elias, già descritto da Levi come il perfetto animale del Lager. A questo punto Levi racconta una curiosità del Lager che è la doccia, parola

che denota un affare infernale che non ha molto in comune con i consueti significati della parola. In questo ambito Alberto “ha coronato in questi giorni il suo capolavoro, una combinazione audace, nuova, e di singolare eleganza.” Questo capolavoro consiste nel fatto che Alberto si è procurato delle targhette di celluloidi in colori diversi che possono servire ai Blockälteste per verificare la partecipazione dei detenuti alla doccia, verifica fino ad allora eseguita con pezzi di carta:

L’attenzione di Alberto si è appuntata sugli scontrini. In genere, non sono altro che miseri biglietti di carta, che vengono riconsegnati umidi, spiegazzati e irriconoscibili. Alberto conosce i tedeschi, e i Blockälteste sono tutti tedeschi o di scuola tedesca: amano l’ordine, il sistema, la burocrazia; inoltre, pur essendo dei tangheri maneschi e iracondi, nutrono un amore infantile per gli oggetti luccicanti e variopinti. (Ivi, p. 256)

È quasi un’antropologia del mondo regredito e ora Alberto, come Cristoforo Colombo al rovescio, arriva a vendere ai nobili di Auschwitz pezzi di plastica a prezzo di pane. I Blockälteste, a cui piacciono le cose luccicanti, rappresentano una fascia dell’economia del Lager che si potrebbe chiamare mercato di lusso. Persino in quell’economia di scarsità voluta si trova spazio per il tipo di consumo ostentativo di cui parla Veblen (Hodgson 1998, pp. 170-200). Inoltre si tocca qui un argomento ancora più delicato, attraverso la somiglianza di questi fogli usati col capolavoro simbolico che sono i soldi nostri:

Così impostato il tema, eccone il brillante svolgimento. Alberto ha sottratto sistematicamente una serie di targhette dello stesso colore; da ognuna, ha ricavato tre dischetti (lo strumento necessario, un foratappi, l’ho organizzato io in Laboratorio): quando sono stati pronti duecento dischetti, sufficienti per un Block, si è presentato al Blockältester, e gli ha offerto la “Spezialität” per la folle quotazione di dieci razioni di pane, a consegna scalare. Il cliente ha accettato con entusiasmo, e ora Alberto dispone di un portentoso articolo di moda da offrire a colpo sicuro in tutte le baracche, un colore per baracca (nessun Blockältester vorrà passare per taccagno o misoneista), e, quel che più conta, non ha da temere concorrenti, perché lui solo ha accesso alla materia prima. Non è ben studiato? (Levi 2016-2018, vol 1, p. 257)

I due ce l'hanno fatta, se si può parlare in questi termini; l'impresa è veramente brillante e proficua, con un futuro assai promettente. I due fondamenti del Lager, la combinazione e l'"organisacja", si uniscono alla perfetta conoscenza dei linguaggi del Lager. Come ha già scritto Barthes, il sistema della moda è basato su manipolazioni di vario tipo sul sistema semiotico dominante (Barthes 1970). Levi è l'assistente di questa impresa audace; il suo ruolo è limitato alla preparazione fisica degli oggetti che, alla fine, valgono una razione di pane per gli internati e dieci, da loro fra l'altro rubati, ai mercanti di questi oggetti privi di valore intrinseco.

Riguardo agli oggetti, *Se questo è un uomo* arriva dunque al limite; siamo all'economia dell'annientamento, dove il valore aggiunto non è derivato dal lavoro, ma dal furto, dalla furbizia e dalle debolezze dei potenti. Ciò che segue cambia tono repentinamente, di fronte all'esecuzione dell'Ultimo: in *Storia di dieci giorni* assistiamo alla scelta estrema degli oggetti. Tutto può e deve servire per essere oggetto nel lager e nessun oggetto (sembra) può uscire da *Se questo è un uomo*. In seguito, nella parte più matura e meno urgente della sua opera, Levi trova il modo di tornare all'argomento con una prova da sigillare.

3. *Il nostro sigillo*

Uno dei tentativi più sorprendenti di ripensare gli oggetti del Lager viene fatto da Levi nel suo capolavoro, assolutamente sottovalutato, *Lilìt e altri racconti*. Considerato per lo più come una raccolta dettata dai tempi della produzione di Levi, il volume è invece l'atto di chiusura artistica della sua opera². In vari modi Levi riprende in questi racconti le figure narrative elaborate nel tempo, in varie opere, e le porta a compimento. Si può infine dire che dal punto di vista artistico, la sua opera si chiude qui, nel 1981, lasciando aperte delle domande sul Levi degli anni Ottanta. L'idea che questo libro sia una semplice raccolta di "avventure di Auschwitz che non hanno trovato posto nei libri precedenti" non è sostenibile.

2 Parla di questo argomento, provando a descrivere l'unità del libro, Mengoni, 2018, pp. 42-45; cfr. inoltre Belpoliti 2015, pp. 537-547.

I due racconti che qui vengono considerati appartengono alla prima parte del libro, “Passato prossimo”, che contiene racconti del Lager – non che gli altri non lo siano, ma lo sono in modo diverso. I due racconti a cui mi riferisco sono strettamente collegati al nostro argomento: si tratta di *Il Nostro Sigillo* e *Il Re dei giudei*. *Il nostro sigillo* è un racconto breve ed elegante che appartiene, sembra, a quel genere di storie di Levi che raccontano la parte più lieve della vita nel Lager. Il racconto è stato pubblicato sulla “Stampa” il 21 agosto del 1977 e poi raccolto in *Lilith*³. *Il Re dei giudei* è stato pubblicato tre mesi più tardi, il 20 novembre.

Il nostro sigillo racconta con non poca ironia una domenica nel Lager, ma bisogna notare che è anche la domenica dei lettori della “Stampa”. Si comincia riprendendo proprio gli oggetti fondamentali, ovvero l’oggetto fondamentale per la sopravvivenza, come insegna a Levi il Greco quando le scarpe di Levi liberato dal campo vanno in pezzi nella neve. La storia del Greco è apparsa nella *Tregua* (1963) e non è necessaria per capire quest’altra storia; nel racconto in fondo si dice la stessa cosa:

Al mattino qui le cose vanno così: quando suona la sveglia (ed è ancora notte fonda) ci si infila prima di tutto le scarpe, se no qualcuno te le ruba, ed è una tragedia senza nome” (Levi 2016-2018, vol 2, p. 259)

All’argomento delle scarpe Levi ha sempre dato molta attenzione, capendo ben presto che la morte comincia dai piedi; è la ferita al piede che lo manda in Ka-Be e lo mette sulla strada per incontrare Alberto. Le scarpe a cui Levi giustamente dà molto spazio sono essenziali come il pane e le altre cose senza le quali non si può sopravvivere.

Il racconto parla dei sopravvissuti, della vita quotidiana materiale e spirituale di questa casta di schiavi acculturati a Buna. Non bisogna scambiare l’ironia e l’umorismo di Levi con la leggerezza; a modo loro, i racconti di questo tipo sono anche più terribili proprio per l’orrore che emana da una giornata di riposo. Levi non parla qui di cose leggere, ma degli oggetti immateriali, simbolici. I due protagonisti del racconto fanno parte dello stesso kommando di Levi:

3 Cfr. Scarpa 2015; Belpoliti 2015; Levi Opere 2016-2018, vol. 2, pp. 1791-1797.

sono Wolf, farmacista di Berlino, e Elias Lindzen, già presentato in *Se questo è un uomo* ma che qui appare in funzione di contrappunto a Levi e Wolf, in quanto creatura perfetta del Lager, l'unico in sostanza che non deve fare sforzi di adattamento all'ambiente.

Il Kommando si forma la mattina durante il rituale della conta; è in questa grigia zona della mattina che Wolf, o Wolef alla Yiddish, fa i suoi concerti di mugolii. Subito intorno a lui si crea un cerchio di altri che si nutrono dalla musica portata in questo modo nella piazza dell'appello. Siamo in un ambito a lungo investigato da Levi, quello degli oggetti spirituali, il cui valore, la cui presenza e necessità sono paragonati al prezzo del pane. I libri sono oggetti di questo tipo: non ci sono nel Lager o non arrivano ai prigionieri, ma sono comunque presenti nella memoria, quasi oggetti fantasmatici, presenti in un modo decostruito come dimostra *Il canto di Ulisse in Se questo è un uomo*. Anche il titolo *Il nostro sigillo* porta un doppio senso. Ha un senso che porta verso Dante e il suo uso della parola per descrivere l'effetto che ha Beatrice sulle cose quando "ella sigilla" (Murtaugh 1975, pp. 277-284). D'altronde, Wolef è munito di un grande naso giudeo:

Il suo naso giudaico fendeva l'aria torbida come la prua di una nave: lui lo chiamava, in ebraico, "Hutménu", "il nostro sigillo" (*Ibidem*)

Qui occorre dell'ebraico. C'è un gioco di parole fra naso e sigillo in ebraico, cioè fra – Hutamenu – il nostro sigillo scritto in Ebraico – חֲתָמֵנוּ e il nostro naso, che si pronuncia egualmente, Hutamenu, ma è scritto חֲטָנוּ. La differenza non dipende dal suono ma dalla grafia ed è impossibile che Levi non ne fosse al corrente. Sappiamo che Levi ha conoscenze linguistiche molto profonde; inoltre bisogna considerare che senza questo gioco di parole il racconto è meno coinvolgente (Cavaglioni 1988, pp. 541-556). Il cuore del racconto rimane in qualche modo impenetrabile ai vescovi della scrittura di Levi, non può che esprimere, pur con delicatezza, il suo disdegno del modo un po' cattolico di studiarlo all'epoca. Il naso e il sigillo sono implicati in questo racconto che subito si configura come Wolf *contra* Elias. Elias, essendo perfettamente a casa nel Lager, si mette in opposizione a questa fuga musicale. Quello a cui si oppone Elias è la presenza delle cose immateriali nel Lager, e infatti egli reagisce distruggendo il concerto e il portatore del naso Wolef, il farmacista di Berlino che ha la scabbia:

Si applaudì discretamente da solo: altri si unirono all'applauso, e Wolf si inchinò con gravità.

L'applauso si spense, ma Elias continuò a battere le mani con violenza, gridando: – Wolf, Wolef! Viva Wolef, Rognawolef. Wolef è il più in gamba di tutti, e sapete perché?

Wolf, ritornato alle dimensioni di un comune mortale, guardava Elias con diffidenza.

– Perché ha la scabbia e non si gratta! – disse Elias. – E questo è un miracolo: benedetto sii Tu, Signore Iddio nostro, Re dell'Universo. Io li conosco, questi prussiani: prussiano il Decano del campo, prussiano il medico della scabbia, prussiano Wolf, ed ecco che Wolf diventa ungitore, diventa Rognawolf. Ma niente da dire: è un ungitore meraviglioso, unge come una mamma ebrea....

– Storie, – disse Janek l'Ariano: – chi ha la rogna si gratta. La rogna è come essere innamorati; se ce l'hai, si vede. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 260)

Notiamo come Elias ripeta l'osservazione fatta da Alberto sulla natura di chi comanda nel Lager. Poi si oppone alla possibilità di evadere il Lager con la mente, e si oppone anche alla pretesa di trascendere il Lager con la disciplina, necessaria per sopravvivere. La risposta di Janek il non ebreo, arriva da un campo inaspettato, da un altro mondo; il suo paragonare la rogna all'innamoramento (entrambi non si possono nascondere) e la sua opposizione a Elias hanno a che fare con ciò che è fuori del Lager. Levi parla qui, sempre tramite il linguaggio dell'arte, di quella invalicabile differenza fra gli ebrei e gli altri nel Lager⁴. Sentir parlare dell'amore e della scabbia così colpisce il cuore. Qui l'immagine poetico-narrativa sorpassa anche la capacità di Levi d'interpretare la sua esperienza e persino la sua opera:

Infatti per loro [*scil.* per i non ebrei] il Lager costituisce una punizione, ed essi, se non moriranno di fatica o di malattia, hanno molte probabilità di ritornare fra gli uomini; se potessero comunicare con noi, ciò costituirebbe una breccia nel muro che ci rende morti al mondo, ed uno spiraglio sul mistero che regna fra gli uomini liberi intorno alla nostra condizione. Per noi invece il Lager non è una punizione; per noi non è previsto un termine, e il Lager altro non è che il genere di esistenza a noi assegnato, senza limiti di tempo, in seno all'organismo sociale germanico. (Levi 2016-2018, vol 1, p. 203)

4 È un discorso ben noto: cfr. Konnilyn Feige, "Non-Jewish Victims in the Concentration Camps" in Berenbaum 1990, pp. 161-178.

Amore e scabbia fanno scaturire in Elias una ribellione contro il mondo che non è il suo. La violenza di Elias è ben calcolata nei termini del Lager e la sconfitta di Wolf è vera. Perdere prestigio è già un passo verso il fondo; può significare anche perdere un ruolo necessario che probabilmente per lui fa la differenza fra vita e morte.

Elias, come Levi ha precisato in *Se questo è un uomo*, è la creatura perfetta del Lager. Si oppone alle pretese musicali e fisiche di Wolf, al modo in cui aprono uno strappo di cielo. Questa faccenda, come altre, si risolve con la forza, di cui Elias è ben fornito; Wolf è subito a terra e il suo marchio è scoperto:

Per fortuna di Wolf, arrivò il Kapo, somministrò salomonicamente pedate e pugni ai due aggrovigliati al suolo, li separò e mise tutti in fila: era l'ora di partire in marcia per il lavoro. L'incidente non era di quelli memorabili, ed infatti fu presto dimenticato, ma il nomignolo Rognawolf ("Krätzewolf") aderì tenacemente al personaggio, incrinandone la rispettabilità, ancora molti mesi dopo che della scabbia era guarito, ed esonerato dalla carica di ungitore. (Ivi, vol 2, p. 216)

La prima parte della storia finisce con la caduta di Wolf e la prova che tutto in Lager si inchina davanti al realismo materiale che è più forte di tutto, è un principio fondamentale della vita riservata a noi. Del resto è un argomento fondamentale, toccato da Levi anche nel bel capitolo su Jean Améry nei *Sommersi e i salvati – L'intellettuale ad Auschwitz* (Heidelberger-Leonard 2010). Questo rinvio intertestuale serve anche a dimostrare che, con fatica, Levi vuole spiegare in termini espliciti quello che già si poteva capire nell'arte. Come se *I sommersi e i salvati* fosse un libro che serve soprattutto a spiegare come capire gli altri libri di Levi. (In fondo rimane una lettura di Levi fatta da Levi, non necessariamente più vera di altre).

Dunque la scena iniziale termina con Wolf-Wolef perdente, con lo spirito umano, l'arte, abbattuti di fronte al materialismo infinito del buco nero di Auschwitz. Da qui in poi il testo cambia tono, e siamo alla primavera, una domenica assai rara, col pomeriggio di riposo, e quelli che non dormono sentono un suono inaspettato:

esile come quel cielo e quel sole, e veniva di lontano sì, ma dall'interno del recinto del campo. Alcuni vinsero la loro inerzia, si misero in caccia come segugi, incrociando con passo impedito e con le orecchie tese: e

trovarono Rognawolf, seduto su una pila di tavole, estatico, che suonava il violino Il “suo sigillo” vibrava teso al sole, i suoi occhi miopi erano per-duti al di là del filo spinato, al di là del pallido cielo polacco. Dove avesse trovato un violino era un mistero, ma i veterani sapevano che in un Lager può capitare tutto: forse l’aveva rubato, forse noleggiato per pane. Wolf suonava per sé, ma tutti quelli che passavano si fermavano ad ascoltare con un’espressione golosa, come di orsi che fiutino il miele, avidi timidi e perplessi. A pochi passi da Wolf stava Elias, sdraiato con la pancia al suolo, e lo fissava quasi incantato. Sul suo volto da gladiatore ristagnava quel velo di stupore contento che si nota qualche volta sul viso dei morti, e fa pensare che veramente abbiano avuto, per un istante, sulla soglia, la visione di un mondo migliore. (Levi 2016-2018, vol 2, pp. 261-262)

Non è il solito racconto di Lager. Levi ha sempre parlato della vita nel Lager in termini che mantengono una certa relatività, e ci sono in *Se questo è un uomo* e in altri scritti giorni buoni, o se non altro migliori e peggiori di altri. Già in questo Levi è un testimone insolito nel preservare un senso non assoluto del Lager pensato in bianco e nero. Invece qui Levi ci propone una sfumatura, che non cambia in alcun modo la natura del Lager, ma tiene aperto per un momento uno spazio raro. Un’altra zona grigia volendo. Il racconto non è fuori delle norme del Lager e in questo è anche la sua bellezza. Wolf, sconfitto da Elias, deve, in termini di Lager, fare qualcosa per riconquistare il suo prestigio, se non il suo ruolo. Il racconto non crea un altro spazio; certo un momento diverso, libero, esiste, ma non smentisce il Lager in alcun modo.

La misura di libertà che c’è nel racconto è concentrata nella musica. Quella finestra astratta mette su qualcosa di ulteriore rispetto allo spirito sconfitto dal Lager. Il violino è un oggetto che difficilmente arriva a suonare nel Lager, così, ma, appunto, è un oggetto, e la musica che produce è vera soprattutto perché il violino è costato pane, quindi fa ancora più parte del Lager. È un mistero dove Wolf abbia trovato il violino, anche il costo lo è, ma la sua apparizione non sorprende i vecchi del Lager, i quali sanno che tutto può capitare. Sappiamo che in Lager c’era la banda che accompagnava le marce, e senz’altro il racconto muove sul terreno definito rozzamente da Elias, quando dice “sono tutti Prussiani”. Il violino di Wolf non è escluso dal Lager, ma è anche più di un ricordo di un mondo; è la promessa di un mondo

migliore. Elias lo fissa sdraiato con faccia da gladiatore, con una faccia che Levi paragona al viso dei morti, soddisfatto nel suo regno dei morti. Elias non è morto, anzi, ma è anche, in Lager, la persona meno adatta che il violino possa richiamare. Il violino è irrefutabile, è un fatto, ed Elias ha sul viso l'espressione che fa intuire la fine del Lager e anche la fine di Elias Re del Lager. Il mondo migliore che Elias vede è il mondo assegnato ai tedeschi, e il gesto di umanità contro il Lager finisce come tutti gli altri: il violino torna a seguire le marce del lavoro, e il naso a seguire il volto di Wolf.

Il racconto nel suo insieme dimostra il lato forse meno accentuato di Levi artigiano, maestro fabbricatore di oggetti narrativi che racchiudono una vicenda profonda, pensata per una vita, in uno scritto ecfastico, che racconta un oggetto. Nostro sigillo.

4. *La nostra moneta*

Sempre in *Lilit*, nel “Passato prossimo”, la storia del “re dei Giudei” segue il *Ritorno di Lorenzo* chiudendo il tempo/capitolo. Siamo quindi di fronte a due figure molto precise di Cristo. Lorenzo è di fatto un santo, venuto al mondo per fare il bene, rifiutando il mondo – ritrovato dopo Auschwitz – fino a morire e il Re dei Giudei, Chayim Rumkowski, capo del ghetto di Lodz finito ad Auschwitz è nominato per Jesu, re dei giudei. È uno spettacolo molto cupo, che ci troviamo di fronte, posto in questi termini: uno Barabba e l'altro il salvatore mancato.

Siccome è l'unico racconto di Levi a essere entrato nei *Sommersi e i Salvati*, questo ci permette di chiudere su un'analisi delle varianti (Chiampi 2010, pp. 425.444). Le fonti del testo sono note e anche le varianti sono state rilevate⁵. Qui vorrei riprendere le varianti nella prospettiva del nostro tema, perché, in modo abbastanza raro per Levi, il racconto comincia con un oggetto, forse L'Oggetto, una moneta giudaica, assai simile alle monete usate dai giudei nel

5 La storia del testo e delle possibili fonti è stata ricostruita impeccabilmente da Mengoni 2018; e in “Levi, Bellow e Il Re Dei Giudei” – Marco Belpoliti | Centro Internazionale Di Studi Primo Levi. Accessed February 18, 2023. <https://www.primolevi.it/levi-bellow-re-dei-giudei-marco-belpoliti>.

loro breve momento di indipendenza nella guerra contro i romani. È l'unico racconto in cui Levi presenta un oggetto in questo modo, anche se ci sono altri elementi grafici nella sua opera; ma è comunque un oggetto raro come una moneta antica del regno giudaico⁶. Come sempre, *Lilit* è anche il libro in cui Levi fa i conti profondi col fascismo e la sua romanità (Giardina, Vauchez 2000).

Le monete antiche sono diverse da quelle moderne dal punto di vista del valore oggettivo. Il valore di quelle antiche era intrinseco al materiale di cui erano composte. Le monete moderne escono dalla circolazione quando il loro valore intrinseco supera quello simbolico, garantito normalmente da uno stato. Il doppio binario è indicato già nella grafica che racconta di sé prima di essere descritta nel dettaglio. La doppia faccia della moneta simboleggia quel nulla che può distinguere destini opposti, il racconto diverso che sarebbe stato fatto se il ghetto di Lodz fosse stato salvato. Tutto ciò viene prima che venga introdotta la figura di Rumkowski: essa, di fatto, è già contenuta nella moneta, nell'oggetto immagine.

Il re dei Giudei



6 M. Mengoni attribuito a D. Scarpa, 2018, pp. 42; cfr. anche l'elemento grafico inserito in *Censura in Bitinia*, dalle *Storie naturali*, anche se è un caso per molti aspetti differente:



Il passaggio dal racconto al capitolo *La zona grigia* dei *Sommersi e i salvati* è sottile, i cambiamenti nel testo sono limitati, ma, visti da vicino, raccontano come il passaggio da *Lilìt* ai *Sommersi* sia un passo nel e anche fuori dal linguaggio artistico⁷. Nel quadro del capitolo *La zona grigia*, la storia di Rumkowski serve a Levi come un ultimo esempio dell'impossibilità di giudicare fuori da quel contesto e anche per trovare quella fascia grigia in cui giace Rumkowski. Questo entra perfettamente nella linea discorsiva della zona grigia, e dimostra senza dubbio come essa faccia parte dei sentieri che portano alla formulazione così netta del saggio. Ciò che rimane fuori è l'unità artistica del racconto, che ha molto più a che fare coi temi del fascismo e della fortuna, con la disamina che Levi li conduceva su uno stato totalitario ebraico e sul suo uomo della provvidenza. Trasferendo la vicenda di Rumkowski dal racconto al saggio, Levi ha tolto la riproduzione della moneta, e così un mondo intero viene tolto; cade l'oggetto degli oggetti, che parla pure della fortuna dello stesso Levi.

Nella *Zona grigia* l'immagine della moneta viene sostituita da una premessa che spiega il fatto, e aggiunge una cosa già discussa nelle pagine precedenti, riguardo l'impossibilità di giudicare:

La stessa "impotentia judicandi" ci paralizza davanti al caso Rumkowski. La storia di Chaim Rumkowski non è propriamente una storia di Lager, benché nel Lager si concluda: è una storia di ghetto, ma così eloquente sul tema fondamentale dell'ambiguità umana provocata fatalmente dall'oppressione, che mi pare si attagli fin troppo bene al nostro discorso. La ripeto qui, anche se già l'ho narrata altrove.

Come sempre c'è anche della bellezza in questa premessa che sostituisce l'ilarità del gioco d'azzardo, l'ambiguità della storia, delle storie raccontate sempre da chi rimane con la moneta in tasca, con l'ambiguità aggiunta della collaborazione a livello simbolico di stato. Il cambio di quadro serve anche a non far pensare a questo legame inconfondibile dello stato di Rumkowski con lo stato ebraico. Infatti, come notato da altri, questo cambiamento serve senz'altro a rendere il quadro del racconto meno italiano nei

7 Per una differente prospettiva cfr. Mengoni 2021, pp. 269-284.

suoi contorni. Che Levi sia consapevole del significato di questa mossa pare evidente dal fatto che alcuni particolari appartenenti all'oggetto sono stati tolti:

Al mio ritorno da Auschwitz mi sono trovato in tasca una curiosa moneta in lega leggera, che conservo tuttora.

È graffiata e corrosa; reca su una faccia la stella ebraica (lo “Scudo di Davide”), la data 1943 e la parola *getto*, che alla tedesca si legge *ghetto*; sull'altra faccia, le scritte QUITTUNG ÜBER 10 MARK e DER ÄLTESTE DER JUDEN IN LITZMANNSTADT, e cioè rispettivamente *Quietanza su 10 marchi* e *Il decano degli ebrei in Litzmannstadt*: era insomma una moneta interna di un ghetto. Per molti anni ne ho dimenticato l'esistenza, poi, verso il 1974, ho potuto ricostruirne la storia, che è affascinante e sinistra. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 1181) (*Sommersi e i salvati*)

La descrizione della moneta rimane identica ma, senza la riproduzione dell'oggetto, qualcosa cambia. Con l'immagine della moneta di fronte, la storia di Rumkowski in *Lilit* sovrappone alla figura narrativa uno sviluppo artistico dell'oggetto visivo. Senza la moneta, rimane un vuoto come tanti altri, ricoperto di parole. Il lettore in *Lilit* è già presente all'abisso che lo separa dal mondo di questi fatti. L'ultima riga che abbiamo riportato dai *Sommersi e i salvati*: “verso il 1974, ho potuto ricostruirne la storia, che è affascinante e sinistra”, giace in una nuova, elegante formulazione, che sostituisce il seguente passo come lo si leggeva in *Lilit* di dieci anni prima:

Per molti anni non me ne sono curato; ho portato la moneta per qualche tempo nel portamonete, forse attribuendole inavvertitamente il valore di un portafortuna, poi l'ho lasciata a giacere in fondo ad un cassetto. Di recente, notizie che ho trovate presso varie fonti mi hanno permesso di ricostruirne almeno in parte la storia, ed è una storia non comune, affascinante e sinistra. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 292)

L'oggetto in *Lilit* porta con sé non solo la memoria ma, come ogni moneta, anche il significato della fortuna, delle due facce, dell'azzardo. Per un certo periodo anche Levi ha pensato al suo sopravvivere in termini simili di fortuna, prima di realizzare che: “Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua” (ivi, p. 1196). Intanto la moneta giace, dantesca, nella tasca, nel portamonete e poi in un cassetto, metaforico o no, come lo sono

gli altri luoghi. Lo dice chiaramente Levi, venuto a fare i conti con una cosa ambigua, come la fortuna stessa (Gordon 2017). Questo oggetto evocativo è custode di memorie ma anche di narrative non compiute; se è vero che è un oggetto trovato nel Lager, pure non evoca il Lager. Per evocare il Lager basta guardare gli uomini, non servono oggetti.

L'oggetto ha una storia ma è incompiuta. La storia che l'oggetto – ritrovato al ritorno – evoca si compie con i racconti degli altri e gli studi. Una tecnica ovvia e spesso usata da Levi. Tutto ciò ha a che fare insomma con l'argomento centrale della sua arte: il ritrovare i tratti essenziali della Shoah nell'esperienza propria; il portare la mala novella agli uomini; la necessità di completare il proprio racconto con quello degli altri. La storia è affascinante e sinistra, ed è la verità. Fra affascinante e sinistro giace la distanza che il racconto misura, le due facce della moneta, la misura del quadro creato dalla distanza, il racconto che è e quello che poteva essere. In questo e in altro il racconto di *Lilit* non è uguale alla storia simile che si trova dentro i *Sommersi e Salvati*. Infatti, in *Lilit* Levi tiene a precisare la possibilità di tale ritrovamento, e il passo subisce poi una variazione, come possiamo osservare:

io devo aver trovato quella moneta per terra, ad Auschwitz, subito dopo la liberazione: certamente non prima, perché nulla di quanto avevo indosso allora avevo potuto conservare. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 292) (*Lilit*)

io devo aver trovato sul suolo del Lager quella moneta ormai inutile. (Ivi, p. 1181) (*Sommersi e i salvati*)

Nel racconto di *Lilit* Levi è più preciso sulla provenienza dell'oggetto capace di memoria, affermando che doveva essere stato trovato dopo la liberazione, perché prima non si poteva conservare oggetti pensati in questo senso. Prima c'erano bensì oggetti, come abbiamo visto, ma non c'erano oggetti che non fossero pane, quindi vita; non poteva quindi trattarsi di oggetti evocativi. L'oggetto moneta viene elaborato come disegno del racconto; i soldi, come Rumkowski, sono una storia finita in Lager ma che non appartiene al Lager: lì non servivano. Il fatto di essere un racconto di un oggetto del dopo Lager, fa parte del disegno artistico di *Lilit*, con partico-

lare riferimento al gruppo di racconti sul ritorno. Anche la storia di Lorenzo è una storia finita in Lager: “lui che non era un reduce, era morto del male dei reduci.” Ma l’evangelista era Rumkowski:

Pronunciò molti discorsi, di cui alcuni ci sono stati conservati, ed il cui stile è inconfondibile: aveva adottato la tecnica oratoria di Mussolini e di Hitler, quella della recitazione ispirata, dello pseudo-colloquio con la folla, della creazione del consenso attraverso il plagio ed il plauso. Forse questa sua imitazione era deliberata; forse era invece una identificazione inconscia col modello dell’“eroe necessario” che allora dominava l’Europa ed era stato cantato da D’Annunzio; ma è più probabile che il suo atteggiamento scaturisse dalla sua condizione di piccolo tiranno, impotente verso l’alto ed onnipotente verso il basso. Chi ha trono e scettro, chi non teme di essere contraddetto né irriso, parla così. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 1183) (*Sommersi e i salvati*)

Pronunciò molti discorsi, che in parte ci sono stati conservati, ed il cui stile è inconfondibile: aveva adottato (deliberatamente? consapevolmente? o si era inconsciamente identificato col modello dell’uomo provvidenziale, dell’“eroe necessario”, che allora dominava in Europa?) la tecnica oratoria di Mussolini e di Hitler, quella della recitazione ispirata, dello pseudo-colloquio con la folla, della creazione del consenso attraverso il plagio ed il plauso. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 294) (*Lilit*)

In questo caso la riformulazione, dovuta al passaggio al discorso della *Zona grigia*, rende lo sguardo di Levi ancora più tagliente. Il legame già evidente di Rumkowski coi capi del fascismo diventa ancora più chiaro e ancora più italiano tramite la figura di D’annunzio. Il fascismo descritto da Levi non era molto diverso: i discorsi pronunciati che dovrebbero far ridere – ma irridere è proibito – sono gli stessi... Anche Mussolini è un piccolo tiranno, in fin dei conti come tutti i kapò, disperatamente chiusi in quella misura fra impotenza e onnipotenza che Levi osserva. Soprattutto è sorprendente rilevare che quella condizione non si realizza solo nel fascismo o in Lizmanstadt; Levi poteva vederla in atto nella guerra del Libano di Israele, certo in un’altra forma, ma è comunque una condizione che il Levi già canonizzato ha avuto modo di conoscere. Siamo arrivati verso la fine e qui c’è un doppio movimento, entrambi i brani hanno un pezzo di testo che manca all’altro. È chiaro e noto che nei *Sommersi e i salvati* il pensiero di Levi è più elaborato nel considerare le questioni morali. L’autore ci chiede di considerare quanto noi siamo realmente diversi, chi di noi non soccombe fra la ne-

cessità e la seduzione di un potere anche minimo. Una volta raggiunta la zona grigia come concetto guida del discorso, noi siamo sempre più implicati (Rothberg 2019, pp. 37-41). È anche chiaro che il Levi per così dire argomentativo è ancora più preciso nello stile; il testo, nei *Sommersi e i salvati* è ancora più pulito e sciolto. Se ha dei dubbi sulla caduta di Rumkowski in *Lilit*, nella *Zona grigia* Levi attribuisce una parte di questo alla natura del nazismo, ma chiaramente parla anche di sé stesso e di tutti i sopravvissuti – ognuno dei quali è un Rumkowski di se stesso, perché il nazismo:

Degrada le sue vittime e le fa simili a sé, perché gli occorrono complicità grandi e piccole. Per resistergli, ci vuole una ben solida ossatura morale, e quella di cui disponeva Chaim Rumkowski, il mercante di Łódź, insieme con tutta la sua generazione, era fragile: ma quanto forte è la nostra, di noi europei di oggi? Come si comporterebbe ognuno di noi se venisse spinto dalla necessità e in pari tempo allettato dalla seduzione? La storia di Rumkowski è la storia incresciosa e inquietante dei Kapos e dei funzionari dei Lager; dei gerarchetti che servono un regime alle cui colpe sono volutamente ciechi; dei subordinati che firmano tutto, perché una firma costa poco; di chi scuote il capo ma acconsente; di chi dice “se non lo facessi io, lo farebbe un altro peggiore di me”. In questa fascia di mezze coscienze va collocato Rumkowski, figura simbolica e compendiaria. Se in alto o in basso, è difficile dire: lui solo lo potrebbe chiarire se potesse parlare davanti a noi, magari mentendo, come forse sempre mentiva, anche a sé stesso; ci aiuterebbe comunque a comprenderlo, come ogni imputato aiuta il suo giudice, anche se non vuole, anche se mente, perché la capacità dell’uomo di recitare una parte non è illimitata. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 1186) (*Sommersi e i salvati*)

[il nazismo] Anziché santificare le sue vittime, le degrada e le corrompe, le fa simili a sé, si circonda di complicità grandi e piccole. Per resistergli occorre una ben solida ossatura morale, e quella di cui disponeva Chaim Rumkowski, il mercante di Łódź, insieme con tutta la sua generazione, era fragile. La sua è la storia incresciosa ed inquietante dei Kapos, dei gerarchetti di retrovia, dei funzionari che firmano tutto, di chi scuote il capo ma acconsente, di chi dice “se non lo facessi io, lo farebbe un altro peggiore di me”. È tipico dei regimi in cui tutto il potere piovè dall’alto, nessuna critica può salire dal basso, di svignare e confondere la capacità di giudizio, e di creare una vasta fascia di coscienze grige che sta fra i grandi del male e le vittime pure: in questa fascia va collocato Rumkowski. Se più in alto o più in basso, è difficile dire: lui solo lo potrebbe chiarire se potesse parlare davanti a noi,

magari mentendo, come forse sempre mentiva; ci aiuterebbe a comprenderlo, come ogni imputato aiuta il suo giudice, e lo aiuta anche se non vuole, anche se mente, perché la capacità dell'uomo di recitare una parte non è illimitata. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 297) (*Lilit*)

Anzitutto bisogna riconoscere che le varianti non sono poche né irrilevanti: in questi due passaggi ci sono mondi di differenza da considerare, e ogni intervento è pregno di significati. Difficilmente si può generalizzare sulle varianti. Il sintagma “zona grigia” è usato diversamente, in modo più diretto in *Lilit*, ma il concetto è molto più chiaro e formativo nei *Sommersi*. “Anziché santificare”, comincia il discorso in *Lilit*, ed è una posizione poi abbandonata da Levi; nei *Sommersi* chi si considera santo è lui stesso, che non lo è, come tiene a precisare, togliendo anche la parola da quel punto del testo (ma, di fatto, ritagliando la pericope per ricollocarla in un altro punto, più arretrato, del capitolo *La zona grigia*).

La descrizione dei collaboratori di Rumkowski e dei suoi simili nei regimi totalitari porta a formulazioni assai diverse; nei *Sommersi* Levi aggiunge una frase intera che anzitutto indaga sulla nostra complicità:

Come si comporterebbe ognuno di noi se venisse spinto dalla necessità e in pari tempo allettato dalla seduzione?

Questa frase rivolta in questo modo al lettore appartiene ai *Sommersi e i salvati*, alla voce di Levi, ma anche questa domanda è presente già nell'oggetto-moneta, nei soldi, insomma, nel nesso delle tentazioni di cui parla Levi. Il male fa la sua strada al mondo procedendo dal male minore, questo è chiaro già in *Lilit* dove Levi rivolge la sua attenzione ai kapò e ai “gerarchetti di retrovia”. Tutto il disprezzo per il fascismo è presente in questa frase, e fa venire in mente i racconti di Fenoglio, ma non basta; nei *Sommersi e i salvati* Levi elabora ancora: “dei gerarchetti che servono un regime alle cui colpe sono volutamente ciechi”. Anche questo aspetto è presente in abbondanza nell'opera di Levi, ma i gerarchetti alla fine servono un regime, e qui la zona grigia è anche una zona grigia dello stato, e certamente il regno giudaico (Bellin 2015, pp. 71-96).

La storia del Re dei Giudei evocato da una moneta giudea porta direttamente allo stato ebraico, regno dei giudei odierni nato anche dalla catastrofe che Levi racconta. Nel 1977 Levi, come altri,

è ancora incerto, ci sono delle colpe attribuibili a quel regime, ma la prospettiva non è ancora quella che si acquisirà con la guerra di Libano e dopo Sabra e Shattila. Nei *Sommersi*, la storia di Rumkowski è anche la storia d'Israele; in *Lilit* questo lato è meno chiaro anche se implicato in tanti modi.

La parte più ampia che non entra nei *Sommersi* è stata integrata da Levi in altri modi, ma la descrizione del sistema come potere che piovè dall'alto non resiste al tempo e Levi ormai ha già concepito la zona grigia, dove il potere è diffuso per mille inferni:

È tipico dei regimi in cui tutto il potere piovè dall'alto, nessuna critica può salire dal basso, di svigorire e confondere la capacità di giudizio, e di creare una vasta fascia di coscienze grige che sta fra i grandi del male e le vittime pure. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 297)

La formulazione di *Lilit* ritiene ancora un senso meno elaborato della responsabilità dei collaboratori del regime: la formula che usa Levi negli anni Settanta tende ad allungare la distanza fra il soggetto e il potere. Levi come noi sta davanti all'impossibilità di trovare un mondo dove la decenza umana coincide con la politica. Descrive in *Lilit* quello che aspetta tutti i sottoposti ai regimi, ma non arriva a mettere il lettore al suo posto. Non c'è dubbio che sono presenti in *Lilit* concetti che poi Levi elabora ancora. La zona grigia dei *Sommersi* è una proposta più complessa rispetto a quella che appare in *Lilit*, ma alla fine si tratta di un cambiamento legato anche all'oggetto materiale-metafora. La moneta e la sua immagine rimangono fuori dai *Sommersi* perché Rumkowski nei *Sommersi* è il soggetto del racconto e l'oggetto che dimostra un concetto della zona grigia, in cui giace il regno giudaico. In *Lilit* il soggetto è Rumkowski, certo – ma fa parte di una revisione del passato e delle storie del ritorno – e l'oggetto è la moneta: tutta la storia la racconta lei, tramite le sue due facce.

La fine del racconto è uguale in tutte e due le versioni, e non si poteva certo intervenire. Chiudendo il capitolo della *Zona grigia* nei *Sommersi* e il "Passato prossimo" in *Lilit* allo stesso modo, le stesse parole hanno un suono diverso:

Come Rumkowski, anche noi siamo così abbagliati dal potere e dal denaro da dimenticare la nostra fragilità essenziale: da dimenticare

che nel ghetto siamo tutti, che il ghetto è cintato, che fuori del recinto stanno i signori della morte, e che poco lontano aspetta il treno. (Levi 2016-2018, vol 2, p. 297 e p. 1186)

È una chiusura molto scura per la storia di Rumkowski. Ciò che vediamo è sempre oscurato dalla nostra comodità, il potere è vano, e noi siamo le due facce della moneta: si può cadere da una parte o da un'altra. In *Lilit* rimane questo quasi come consolazione, comunque cada la moneta, alla fine siamo allo stesso gioco, che finisce come sappiamo. Nei *Sommersi* questa fine è ancora più devastante e chiude il lettore nell'inevitabile zona grigia in cui giacciamo.

Bibliografia

Barthes, R.

1970 *Sistema della moda. La moda nei giornali femminili: un'analisi strutturale*, Einaudi, Torino.

Bellin, S.

2015 *The Wound and the Hope: Primo Levi's Troubled Relationship with Israel*, in "Nemla Italian Studies", vol. XXXVII [Special Issue: *The Jewish Experience in Contemporary Italy*], pp. 71-96.

Belpoliti, M.

2015 *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano.

Benninga, N.

2013 *Anecdote as Method, or: Holocaust Testimonies as Sources for a Cultural History of the Holocaust*, in "Kwartalnik Historii Żydów" [Jewish History Quarterly], vol. 246, no. 2.

2016 *Studying the Material Culture of Prisoners in Auschwitz*, in "Zmanim: A Historical Quarterly", no. 136, pp. 116-25.

Berenbaum, M.

1990 *A Mosaic of Victims: Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis*, New York University Press, New York.

Carr, G.

2018 *The Small Things of Life and Death: An Exploration of Value and Meaning in the Material Culture of Nazi Camps*, in "International Journal of Historical Archaeology", vol. 22, no. 3 (September), pp. 531-552.

Cavaglion, A.

1988 *Argon e la cultura ebraica piemontese: con l'abbozzo del racconto*, in "Belfagor", vol. 43, n. 5 (settembre), pp. 541-556.

2001 *Dostoevskij presso Primo Levi*, in "Belfagor", vol. 56, n. 4 (luglio), pp. 429-435.

Chiampi, J. T.

2010 *The Exemplary Chaim Rumkowski in Primo Levi's "La Zona Grigia"*, in "Romanic Review" vol. 101, Issue 3 (May), pp. 425-444.

Cohen, Uri S.

2015 *Lagersprache: Primo Levi and the Language of Survival*, in "Dibur Literary Journal", Issue 1 (Fall), <http://arcade.stanford.edu/dibur/lagersprache-primo-levi-and-language-survival>.

Cravero, M.

2021 *Non ci sono demoni: Primo Levi, il Doktor Pannwitz e due figure mitiche*, Mimesis, Milano-Udine.

Fabris, M.

2020 *Primo Levi, poeta e traduttore di poeti*, in "Campi Immaginabili", voll. 62/63, nn. I/II, pp. 139-160.

Feig, K.

1990 *Non-Jewish Victims in the Concentration Camps*, in Berenbaum, M. (ed.), *A Mosaic of Victims: Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis*, New York University Press, New York, pp. 161-178.

Fineman, J.

1989 *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*, in Veenser, H. (ed.), *The New Historicism*, Routledge, New York, pp. 49-76.

Giardina, A., Vauchez, A.

2000 *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari.

Gerlach, D.

2017 *Toward a Material Culture of Jewish Loss*, in "Jewish Culture and History", vol. 18, no. 1 (January), pp. 17-33.

Gordon, R. S. C.

2017 *Outrageous Fortune: Luck and the Holocaust*, CPL Editions, New York.

Heidelberger-Leonard, I.

2010 *The Philosopher of Auschwitz: Jean Améry and Living with the Holocaust*, IB Tauris, London-New York.

Hodgson, G. M.

1998 *Veblen's Theory of the Leisure Class and the Genesis of Evolutionary Economics*, in Samuels, W. (ed.), *The Founding of Institutional Economics*, Routledge, London.

Kopytoff, I.

1986 *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, in Appadurai, A. (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.

Levi, P.

1987-1990 *Opere*, 3 voll., Einaudi, Torino.

2016-2018 *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, 3 voll., Einaudi, Torino.

Masutti, A.

2019 *La traducibilità da lingue vocali a lingue segnate: analisi comparata di scelte traduttive in due diverse versioni di "Se questo è un uomo"*. Tesi di Laurea, Università di Bologna, Corso di Studio in Mediazione linguistica interculturale – Forlì, rel. prof. P. Celso.

Mattioda, E.

2007 *Primo Levi fra scienza e letteratura*, in *Voci dal mondo per Primo Levi: in memoria, per la memoria*, a cura di L. Dei, Firenze University Press, Firenze, pp. 125-134.

Mengoni, M.

2018 *Variazioni Rumkowski: Primo Levi e La Zona Grigia*, Silvio Zamorani editore, Torino.

2021 *I sommersi e i salvati di Primo Levi: storia di un libro*, Quodlibet, Macerata.

Moran, B. P., Salzani, C. (eds.)

2015 *Towards the Critique of Violence: Walter Benjamin and Giorgio Agamben*, Bloomsbury, London.

Murtaugh, D. M.

1975 "Figurando Il Paradiso": *The Signs That Render Dante's Heaven*, in "PMLA", vol. 90, no. 2 (March), pp. 277-284.

Pantouvaki, S.

2013 “*Fashion in Auschwitz*”: *Concentration Camp Clothing during World War II: Heretofore Unknown Aspects of Personal Experiences*, in Vaccarella, M, Foltyn, J. (eds.), *Fashion-Wise*, Brill, Leiden, pp. 225–234.

Rothberg, M.

2000 *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

2019 *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators. Cultural Memory in the Present*, Stanford University Press, Stanford.

Scarpa, D.

2015 *Notes on the Texts*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by A. Goldstein, Liveright, New York – London.

Szymanowska, J., Napiórkowska, I. (eds.)

2017 *Il Dante dei moderni: la Commedia dall'Ottocento a oggi: saggi critici*, LoGisma, Vicchio (Firenze).

Turkle, Sh. (ed.)

2007 *Evocative Objects: Things We Think With*, MIT Press, Cambridge, Mass.





CINZIA FRANCHI

1945 (IL RITORNO) E LA RIMOZIONE
DELLA “QUESTIONE EBRAICA” IN
UNGHERIA

Nel suo recente scritto riguardante le “trappole della memoria”, Gabriele Nissim sottolinea come

La battaglia per la memoria è stata la grande sfida per rendere riconoscibile la singolarità della Shoah che in modi diversi veniva rimossa per coprire le differenti complicità. Se la Germania è stato il paese all'avanguardia nel riconoscimento della colpa, molti in Europa, come scrisse István Bibó in un saggio sulla questione ebraica in Ungheria, hanno preferito scaricare le colpe sulla Germania per non dovere affrontare le loro responsabilità. Poiché i tedeschi erano i colpevoli si trovava così il modo di evitare un esame di coscienza (Nissim 2023).

La questione della memoria anche in Ungheria è stata per lunghi decenni – durante il comunismo, così come è accaduto nell'URSS e negli altri suoi Paesi satelliti – un tema non affrontabile. Accadeva così che in Unione Sovietica:

nella narrazione pubblica si taceva che lo scopo fondamentale del nazismo durante la guerra fosse la distruzione degli ebrei e si rimuovevano le complicità della popolazione russa nello sterminio degli ebrei durante l'occupazione nazista in Russia ed in Ucraina. Non è un caso che per impedire una riflessione morale sulla soluzione finale e sulla sorte degli ebrei venne censurato *Il libro nero: il genocidio nazista nei territori sovietici 1941-1945* a cura di Vasilij Grossman e Il'ja Èrenburg (1994 – Mondadori 1999) che del resto era stato commissionato dal comitato antifascista ebraico. (...) Così, per anni in Russia non furono mai costruiti memoriali che ricordano l'annientamento degli ebrei. Per il regime erano tutte vittime sovietiche del nazismo e non si doveva per questo fare una differenza. Il caso più eclatante è quello del memoriale di Babij Jar in Ucraina (Anatolij Kuznecov, *Babij Jar*, 1970, Adelphi 2019) dove furono massacrati in un solo giorno 3371 ebrei, ma la parola ebreo non appariva nella lapide (Nissim 2023).



Nel saggio *La questione ebraica in Ungheria dopo il 1944* di István Bibó viene sviluppata una approfondita analisi riguardo alla responsabilità della società ungherese nella Shoah. Lo studioso e politico ungherese esamina attentamente i frutti avvelenati del sempre latente antisemitismo esistente in Ungheria e con esempi sottolinea come l'annientamento degli ebrei ungheresi perseguito dagli occupanti nazisti venne realizzato con la complicità delle Croci Frecciate, partito filonazista magiaro, tra l'indifferenza – se non la soddisfazione – di una parte della popolazione, che già aveva manifestato un simile atteggiamento nei confronti delle cosiddette “leggi ebraiche”, che a partire dal 1938 avevano sempre più limitato la libertà e i diritti civili, nonché la stessa sopravvivenza degli ebrei ungheresi:

Se ci interessa sapere come accolse il popolo ungherese tutte queste iniziative dobbiamo distinguere tra chi – e in che modo – si lasciò suggestionare dalla opinione generale che presentava come questione nazionale centrale la restrizione delle opportunità degli ebrei in campo economico, e tra chi – e in che modo – assistette all'oltraggio della dignità umana, alle operazioni che trascinavano la gente allo sterminio. Chi si faceva portatore delle iniziative tese a far passare in seconda linea gli ebrei nella economia sapeva di avere alle spalle un forte consenso umorale nel paese. Quando ci interroghiamo sul fatto che dietro questo consenso umorale vi fosse o no la maggioranza degli ungheresi, dobbiamo innanzitutto stare attenti a non fare giochi di prestigio con espressioni come “la maggioranza degli ungheresi”. Questa maggioranza è formata dai braccianti che vivono nel chiuso della società contadina, e che non sono mai stati né contro né a favore delle cose e degli antagonismi che ponevano l'uno contro l'altro gli abitanti della “città lontana” e lo stesso avvenne per le “leggi ebraiche”. Se tuttavia prescindiamo dall'indifferenza passiva dei braccianti ungheresi possiamo affermare che a favore di tali leggi vi fu, se non una maggioranza chiaramente visibile, quantomeno una forza di massa maggiore della forza contraria a queste leggi, e questo apparve in modo chiarissimo al momento delle elezioni del 1939, quando quella simpatia che in Ungheria era sempre andata al partito d'opposizione più attivo e più aggressivo si spostò verso il Partito delle Croci Frecciate e gli altri partiti di destra (Bibó 1986, p. 630).¹

1 Dove non diversamente indicato, le traduzioni dall'ungherese sono a cura di Cinzia Franchi.

Proprio per questo, nella sua opera, Bibó si appella alla coscienza civile della nazione affinché quest’ultima ammetta le proprie responsabilità, atto fondamentale per una catarsi morale e per poter recuperare la propria dignità di nazione. Gli scritti e le idee di István Bibó hanno posto le basi del pensiero politico moderno ungherese e, almeno nella fase in cui muoveva i suoi primi passi, alla fine degli anni ’80 hanno formato politicamente anche la allora giovane opposizione ungherese che poi sarebbe diventata il partito Fidesz attualmente al governo, dunque lo stesso primo ministro ungherese Viktor Orbán, e altri rappresentanti ancora in attività come, tra gli altri, László Kövér, presidente del parlamento ungherese, Tamás Deutsche, deputato al Parlamento europeo e Gábor Fodor, quest’ultimo oggi all’opposizione. Il collegio per studenti di Giurisprudenza nel quale tale formazione è avvenuta e dove vivevano all’epoca Orbán e altri futuri membri del Fidesz, porta oggi il nome di István Bibó come omaggio voluto negli anni ’90 proprio da questi ultimi.

Nel racconto *1945 – Ritorno a casa*² dello scrittore ungherese Gábor T. Szántó, da cui Ferenc Török ha tratto il pluripremiato film *1945* (2017) sono presenti alcuni dei temi citati, insieme al grande tema (post-)traumatico del perturbante evocato dagli oggetti. Siamo nell’agosto 1945, la guerra è ormai finita e, con l’intervento delle truppe sovietiche, l’Ungheria è stata “liberata” dall’occupazione nazista a seguito della quale in pochi mesi, tra la primavera e l’estate del 1944, circa 600mila ebrei ungheresi vennero deportati nei campi di sterminio da dove in pochissimi tornarono. Racconto e film, con le rispettive differenze, ci mostrano i preparativi di un matrimonio “importante” e l’ombra inquietante dei soldati sovietici presenti nel villaggio. L’atteggiamento ambiguo di questi ultimi mette in evidenza il confine sottile, nel loro ruolo, tra liberatori e occupanti. Alla stazione del villaggio scendono due uomini, immediatamente identificati come ebrei ortodossi, i quali fanno caricare da Mihály Suba, ingaggiato per l’occasione insieme a suo cognato, due casse (nel film) o undici (nel racconto) il cui contenuto resta misterioso per gli abitanti del luogo. Grazie al capostazione (nel film) o al portalettere (nel romanzo) che sale subito sulla bicicletta e corre verso il paese, la notizia che inizia

2 Titolo originale: *Hazatérés* (“Ritorno a casa”, 2004)

a circolare nella *kocsma*³ è che tali casse contengano cosmetici o profumi. Il modo in cui l'intero villaggio reagisce alla notizia rappresenta l'essenza di *1945*. Quegli oggetti nascosti e l'assenza di informazioni sulla destinazione, così come sulle intenzioni dei due stranieri (il nome di uno, Hermann Sámuel, fa capire solo che questi non è originario del villaggio), iniziano a far serpeggiare sospetto e paura tra gli abitanti. Infine, portano sull'orlo dell'esplosione nel villaggio sentimenti e conflitti che costringono i suoi abitanti a rievocare momenti e episodi della storia collettiva e individuale, riportandoli indietro nel tempo: come se le casse contenessero specchi nei quali ciascuno potesse riflettersi, vedendo il sé stesso di adesso e di allora, di non molto tempo prima⁴. Tale confronto porta a una resa dei conti che appare ormai inevitabile, nonostante la costante rimozione operata in tutto il precedente periodo. È evidente man mano che prosegue il percorso dei due sconosciuti, il rapporto che si crea tra le emozioni dettate dalla paura, che nasce dall'inquietudine e dal senso di colpa, ma anche dalla rabbia verso "loro" opposti ancora una volta "a noi", e che sono evocati dagli oggetti – sui quali ciascun abitante del villaggio fantastica e fa ipotesi in modo sempre più incalzante, oggetti chiusi dentro le casse che attraversano il paese verso una destinazione ignota, come ignoto è il loro reale contenuto – e la rabbia violenta, che si condensa e si riflette pienamente nella parte finale del racconto e del film.

Due ebrei scendono dal treno e la micro-società di un intero villaggio ne è sconvolta: questa potrebbe essere la sintesi, se volessimo riassumere il racconto di Gábor T. Szántó e il film di Ferenc Török in una frase. Ma al di là del riassunto, in quella che potrebbe sembrare una singola frase banale, nel caso del film si tratta di un'opera caratterizzata da minimalismo e stilizzazione, che si riflette in molte cose, dal titolo, alla sceneggiatura, alla rappresentazione dei personaggi. *1945*, girato in bianco e nero – la prima nella carriera del regista caratterizzata in tal senso – è stato, non a caso, associato al genere western anche se, a prima vista, il mondo

3 Luogo tipico dei villaggi o delle periferie cittadine, simile alla nostra bettola. Data la sua specificità, si è preferito lasciare il nome ungherese.

4 Le deportazioni di massa iniziarono appunto dalla provincia ungherese nella primavera del 1944.

del villaggio ungherese in questione non potrebbe essere più lontano da quello del selvaggio West. Eppure, eccolo lì: lo straniero misterioso e anonimo che arriva nel piccolo paese rurale, stravolge con la sua sola presenza il consueto modo di vivere della comunità locale e poi – dopo aver portato a galla e “risolto” i problemi – se ne va come se non ci fosse mai stato: il film altamente simbolico di Ferenc Török sembra basarsi su questo topos. Tuttavia, invece di un cavaliere solitario, qui vi sono due ebrei – uno vecchio, l’altro giovane⁵ – che arrivano nel piccolo villaggio della *puszta*, la grande pianura ungherese. Mentre i due personaggi si avvicinano al villaggio per poi attraversarlo e allontanarsene – senza la pistola o il fucile classiche appendici del western, ma accompagnando delle casse dal contenuto sconosciuto e fortemente evocativo per gli abitanti – apprendiamo dalla radio che sul Giappone è stata sganciata la seconda bomba atomica, dopo Hiroshima, su Nagasaki, da alcune scene e da un dialogo tra il giovane comunista locale e il notaio azzecagarbugli István Szentes che il posto dei tedeschi in ritirata è stato preso dai mezzi militari dei “liberatori” sovietici e, nel frattempo, ci si sta preparando per le prime libere elezioni del dopoguerra⁶. In una parte del villaggio si appronta il necessario per festeggiare la coppia che sta per sposarsi, il figlio del notaio nonché gestore della drogheria locale, Árpád Szentes e la giovane Kisrózsi, che – non è dato sapere come – è stata convinta dal notaio a sposare suo figlio e a lasciare per questo proprio il giovane comunista, con il quale aveva avuto una relazione intensamente carnale, che prosegue anche il giorno delle nozze. Questo è l’ambiente nel quale esplose la notizia: “Sono tornati!”. Sì, ma chi sono “loro”? Sono quelli che un anno prima non sono partiti di propria iniziativa, ma sono stati portati via su carri bestiame, spogliati di ogni bene e della loro stessa natura e dignità umana. Ed eccoli che tornano in treno: è vero, sono solo in due e

5 I due personaggi sono interpretati rispettivamente da Iván Angelus e da Marcell Nagy, quest’ultimo conosciuto per essere stato il protagonista del film *Senza destino* (tit. or. *Sorstalanság*) di Lajos Koltai (2005), tratto dal romanzo dello scrittore ungherese Imre Kertész *Essere senza destino* (Kertész, 2004), con il quale l’autore vinse – primo nella storia della letteratura ungherese – il Premio Nobel per la letteratura nel 2002.

6 Le prime libere elezioni del secondo dopoguerra (e di fatto le ultime, fino al 1990) si tennero il 4 novembre 1945.

presumibilmente portano profumi e cosmetici, sebbene in casse sospette, ma nel villaggio, in alcune menti in particolare, inizia a serpeggiare l'idea che sia meglio "prevenire che curare". Il profumo ha un significato alquanto inquietante, perché il notaio – che sta preparando la casa e il futuro del proprio figlio – gli lascia in eredità paterna la drogheria locale i cui ex proprietari, i signori Pollák, erano tra coloro che sono stati portati lontano, ma prima di partire il signor Pollák ha firmato una cessione nominale della sua drogheria a Szentes, sperando forse in un possibile ritorno...

Per il momento, solo due, poi arriveranno anche gli altri. Come si chiamano?

Sul documento di trasporto compariva solo il nome di uno. Hermann Sámuel.

Non è nemmeno di qui. Non ha di certo avuto a che fare con...si mangia il resto della frase.

Non ci capisce niente. Era Pollák il droghiere. È possibile che avesse fatto testamento? O che avesse venduto la bottega ancora prima? Di certo non poteva farlo. Avrebbe dovuto comunicarlo alle autorità per l'approvazione e avrebbe dovuto pagare anche l'imposta. E allora non c'è un contratto valido, non può esserci un nuovo proprietario.

István Szentes pensa al figlio, Árpád, che qualche anno prima faceva ancora il garzone alla drogheria, promosso poi a gestore e, più tardi ancora, sulla carta, a proprietario e dopo che Imre Pollák con la famiglia al seguito si era allontanato dal villaggio nell'estate del mil-
lenovecentoquarantaquattro (il notaio si esprime sempre così quando gli pongono la domanda, ma quasi mai nessuno glielo domanda), lui stesso ha portato avanti la bottega.

Può forse tirare un sospiro di sollievo? Perché contro Pollák sarebbe certamente difficile trovare argomenti, in quanto hanno sempre trattato bene Árpád, ma non ha motivo di farsi scrupoli per altri. E se davvero arrivano altri a rivendicare l'eredità di Pollák, allora vuol dire che Pollák non può venire di persona (Szántó T. 2022, p. 11).

Nel film, il regista dosa la tensione con una consistenza spietata, quasi da thriller: fin dai primi minuti siamo nel vivo delle cose e non c'è sosta; tutta la storia, che si svolge in poche ore, è una sorta di corsa contro il tempo – e contro la propria stessa coscienza, per gli abitanti colpevoli e complici del villaggio. Tutto questo ci viene offerto senza che ci sia un singolo fotogramma superfluo, ridondante, non strettamente correlato alla parte centrale del film,

il che rappresenta un risultato notevole perché nella sceneggiatura di Ferenc Török e Gábor T. Szántó si "disperde" la trama, anche attraverso l'introduzione di nuovi personaggi e situazioni, il quadro d'insieme è costituito da piccoli tasselli di mosaico davanti alla macchina da presa del direttore della fotografia Elemér Ragályi, con in sottofondo la costante musica, deprimente e incessante, di Tibor Szemző, che trasmette l'inquietudine, la confusione, i sentimenti contraddittori e sempre più violenti che provano gli abitanti del villaggio. Man mano che i due uomini vestiti di nero compaiono prima solo come evocazione e poi concretamente, per lasciarsi infine alle spalle il villaggio impaurito, stupito, rabbioso, emerge la verità drammatica e sporca: che alcune persone hanno denunciato i loro amici ebrei, i loro vicini; che si sono trasferiti nelle case dei deportati; che hanno usato le loro posate d'argento e dormito nei loro letti usando le lenzuola e le federe del loro corredo. Emergono i più piccoli segreti privati, le debolezze, i vizi (l'alcol, l'avidità, la smania di potere, l'ossessione carnale) e le passioni della vita personale, ai quali il trambusto dell'imminente matrimonio fornisce la cornice adatta. Nel disegno di un triangolo immaginario, vi sono il contadino comunista, la sposa destinata a fare un ricco matrimonio e che invece è innamorata di lui e, infine, lo sposo silente, che coltiva passioni che nel villaggio non possono trovare spazio, così come non potranno farlo nel rapporto conflittuale tra due mondi separati come lo sono quelli di Árpád e István Szentes: il primo si occupa dignitosamente della drogheria, ma in realtà ama la letteratura, la poesia, vorrebbe essere libero da una vita che altri hanno scelto per lui; il secondo si concentra con rabbia e angoscia, ma anche feroce, tetragona determinazione nella difesa della "roba", la drogheria. Proprio lui, il grande macchinatore, sta al centro di tutto, a lui sembrano ricondurre tutti i fili. Nel film, l'attore Péter Rudolf, anche attraverso la sua fisicità (l'enorme pancia, la testa costantemente sudata), brilla nel ruolo del cinico e seccato rappresentante del "vecchio ordine", cui fa da contraltare il simbolo della decadenza di tale ordine, la moglie che sopravvive grazie alla droga, che la tiene in piedi. In contrasto con la fragilità di quest'ultima, la durezza della vicina di casa dal cuore di pietra, aggrappata a ciò di cui si è appropriata, che apparteneva agli ebrei deportati, mentre suo marito – complice attraverso una falsa denuncia – crolla sotto il peso del rimorso e,

infine, si suicida. O viene “suicidato”⁷? Questo personaggio, che rappresenta efficacemente il senso di colpa che emerge, domina e divora la coscienza, ma proprio per questo non può avere spazio nel villaggio, non è presente nel racconto da cui il film è tratto.

I movimenti della macchina da presa e le immagini di Rágalyi, che ricordano vecchie fotografie, illuminano una verità fondamentale: *1945* riguarda gli ungheresi, la loro storia, ed il film può rappresentare uno strumento per un processo necessario di comprensione (Braham 2016, pp. 264 -266). Il ripetersi di alcuni eventi storici nel film può essere un buon indicatore di quanto traumatico sia stato l'evento in questione: un trauma vissuto sulla propria pelle dagli ebrei, rimosso da coloro che non hanno voluto (e non vogliono ancora oggi) vedere o che addirittura hanno colto l'occasione per sfruttare lo stato di oppressione di una comunità per predare, guadagnare, arricchirsi, impossessarsi di beni (Bibó 1986, p. 767-768). Il racconto si presta a molteplici interpretazioni, mentre possiamo dire che *1945* non è un film sulla Shoah, bensì sul senso di colpa: in quell'afosa, polverosa mattina d'agosto i due non si siedono sul carro trainato da un ronzino, si limitano a noleggiarlo e camminano silenziosi dietro di esso nei loro abiti scuri. Si muovono molto lentamente, mentre le notizie su di loro, nel frattempo, corrono veloci. Perché tutti vogliono sapere chi sono i due, perché sono venuti, cosa vogliono e sorgono anche leggende sul contenuto del baule, mentre una parte del villaggio è intenta a consumare la birra e la *pálinka* mattutine⁸.

(...) il controllore, reggendosi al bancone, sta finendo il suo boccale di birra.

Hanno portato undici casse, dice, abbassando un po' la voce.

Undici? Chiede l'oste. Poche per essere mercanzia, troppe per dei bagagli.

Ebbene, è quante ne hanno portate. Dovevano essere maneggiate con i guanti di velluto.

Nella kocsma, oltre a loro, ci sono sette persone, a cinque si chiude lo stomaco. Sentono di dover correre a casa ad avvisare la famiglia, ci

7 Qui emerge in modo ambiguo il ruolo del tutore dell'ordine, il poliziotto che nel film appare sodale di István Szentes, e che con lui rappresenta in modo ufficiale il volto del “vecchio ordine”.

8 Si tratta di un tipo di acquavite a base di frutta.

sono guai in vista. Perché se questi sono tornati, forse ne arriveranno altri. Se ne arriveranno altri, saranno in più, e prima o poi gli salterà in testa di pretendere quello che sanno o sospettano essere in mano ad altri; quello che loro stessi hanno affidato in custodia o quello che è andato perduto (Szántó 2022, pp. 17-18).

A differenza del racconto, il film dice solo quel che è strettamente necessario, perché in realtà non abbiamo bisogno di conoscere i dettagli. Questa vaghezza è caratteristica del film nel suo insieme: non sappiamo molto, lo sentiamo e basta, e questa è un'esperienza molto più forte che se ce lo dicessero dettagliatamente, perché le cose sono come sono. Percepriamo l'immobilità mortifera di un mondo nel quale tutto è evidente e devi sapere dov'è il tuo posto. Gli sguardi, un gesto ripetuto, una pausa: tutto contribuisce a chiarire nel silenzio o nella scarsità di parole quanto avviene nei protagonisti. Questo, nel film, è possibile anche grazie ad una recitazione superba come quella del già citato Rudolf, che crea una figura ripugnante, feccia della feccia, che esce vittoriosa da ogni situazione per rigenerare il proprio ecosistema. Paradossalmente è il film ancor più del romanzo a regalarci con i suoi vividi tasselli alcuni riferimenti letterari fondamentali a grandissimi autori della letteratura ungherese come lo scrittore Kálmán Mikszáth e il poeta Endre Ady. Fondamentali entrambi: il primo, per la visione disincantata, ironica e pragmatica, e nello stesso tempo profonda della realtà del villaggio che descrive nei suoi romanzi, l'altro per lo sguardo lucido sull'Ungheria e gli ungheresi e la compassione per gli sconfitti che chiede al vincitore⁹. Ady la chiedeva ai vincitori del primo conflitto mondiale, dal quale l'Ungheria uscì sconfitta e poi ridotta a un terzo

9 Kálmán Mikszáth (1847 – 1910) ha descritto nei suoi romanzi la vita nella provincia e nei villaggi ungheresi, in particolare nella zona dell'Alta Ungheria (Felvidék, oggi nella Slovacchia meridionale), in romanzi come *L'ombrello di San Pietro*, *Il fantasma di Lubló*, *Il vecchio farabutto*, *I bravi palóc* (tit. or. *A jó palócok*) e altri. Tranne quest'ultimo, i restanti volumi sono disponibili in lingua italiana. Endre Ady (1877-1919), critico appassionato della società magiara (Ruspanti 1994, pp. 132-134), e vate ungherese del primo Novecento, nella poesia finale *Üdvözlét a győzőnek* (Saluto al vincitore, 1918) guarda con lucidità alla storia e agli errori della nazione ungherese e chiede compassione al vincitore, ai vincitori che verranno verso questo popolo, verso "i folli della terra" che furono gli ungheresi ebbri di rivoluzione e "curati" con la guerra, che ora annegano nel sangue delle vittime del conflitto mondiale.

dei suoi territori – con oltre tre milioni di ungheresi in condizioni di minoranza oltre i nuovi confini – dalla pace firmata a Versailles (Trattato del Trianon, 4 giugno 1920).

L'espressione di sentimenti ritardati della coscienza trasforma in 1945 il disagio in isteria. Da qualche parte nella calura della puszta, a passi silenziosi, la verità si avvicina al villaggio in un giorno afoso d'estate. Il sudore sui visi (del capostazione, del notaio) non è semplicemente conseguenza della calura estiva, bensì il sudore della paura. Il lento "ritorno" dei due ebrei viene osservato furtivamente da una rientranza di una finestra, da dietro una staccionata. Come allora, come un anno prima, quando si spiavano i vicini ebrei che venivano trascinati via. In allarme per il proprio stesso crimine, i profittatori della comunità del villaggio temono ora la resa dei conti, di dover restituire tutto ciò che hanno guadagnato dalle leggi razziali prima e dalla deportazione degli ebrei successivamente. La casa, il negozio, il letto, gli argenti. Tutti gli oggetti.

La maggior parte dei presenti tace. Non è così semplice, pensano con una certa agitazione ai mobili, ai tappeti, alle lenzuola e ai vestiti che hanno comprato a prezzo ribassato all'asta tenuta nella piazza l'estate scorsa. Li pervade la sensazione che proverebbero se i loro proprietari tornassero al villaggio, trovandosi di fronte i loro averi. Si vergognano, ma li fa anche arrabbiare questa sensazione alla quale si oppongono vivamente. Perché mai dovremmo vergognarci? Si domandano, e già dirigono la loro collera verso i due forestieri, il cui arrivo proietta davanti a sé la nefasta visione del ritorno di altri che, almeno secondo le dicerie, non sarebbero mai tornati indietro (Szántó, 2022, p. 21).

Gli oggetti rappresentano la ricchezza, il potere. Tale ricchezza, tuttavia, è già loro "legalmente": l'hanno acquistata o acquisita, alcuni hanno un documento ufficiale al riguardo, un documento del notaio, il quale, ovviamente, è colui che ha ottenuto di più dalla deportazione degli ebrei, impossessandosi della drogheria.

Riguardo alle leggi razziali tuttavia, oltre al problema del plauso alla loro introduzione, vi è una questione assai più grave: la caduta morale della società alla quale si assiste nel corso della esecuzione delle medesime. Queste infatti rappresentarono per ampi strati della clas-

se media, piccolo borghese o in ascesa verso la piccola borghesia, la possibilità di crearsi, grazie allo stato ungherese, un'esistenza ben più ricca di vantaggi, e senza il minimo sforzo, a spese di altri che avevano faticato per raggiungere una posizione, senza che un qualche vero e generico obiettivo sociale avesse fornito una più seria legittimazione a tutto ciò. Invano si volle far apparire l'intera operazione sotto il segno della giustizia sociale e di una redistribuzione più omogenea dei beni. Non avrebbe mai potuto diventarlo, dal momento che la sua essenza era fondata sul principio esattamente contrario, ovvero di evitare una vera riforma sociale (Bibó 1986, p. 631).

Quanto sottolineato nella lucida analisi di István Bibó, viene colto nel racconto di Gábor T. Szántó attraverso le riflessioni silenziose del carrettiere e contadino Mihály Suba:

Mihály Suba non capisce nulla di tutto questo, e ha paura. Ha paura del notaio, ha paura degli abitanti del villaggio ma soprattutto anche lui ha paura di questi qui dietro alle spalle. In fin dei conti devono avere un gran potere se osano tornare a casa tutti soli, qui, da dove dovevano andare via così vergognosamente, e in quattro e quattr'otto si riprendono ciò che era loro. Mihály Suba stesso lavora una terra che fino a qualche anno fa era di proprietà d'altri. Come potrebbe non preoccuparsi che questi ritornino! Un anno fa riteneva esagerato che li buttassero fuori dalle loro case e che li portassero chissà dove, anche se riteneva giusto che dei loro beni li assegnassero anche ai suoi pari. Non è giusto che loro abbiano tutto mentre coloro i trisavoli dei quali avevano tirato il giogo su queste terre vivono in miseria (Szántó 2022, p. 25).

La confusione in cui è precipitato Suba diminuisce appena, nel momento in cui Hermann Sámuel gli dà indicazione di proseguire verso il tempio e la yeshivah e, infine, verso il cimitero. Chi invece non comprende, è István Szentes.

István Szentes assiste, origlia la scena da dietro la vetrina della drogheria. Neanche capisce cosa vede. Che accidenti vogliono questi? Sfilare in parata per tutto il villaggio? Mostrando altezzosamente che sono tornati, pieni di mercanzia e solo dopo riprenderanno ciò che è loro, come il gladiatore nel libro di storia illustrata della sua gioventù, che faceva il giro intero del Colosseo prima di dare il colpo di grazia? Questi cercano ora vendetta, con le mitragliatrici dietro la schiena, anche per quelli della loro razza che sono stati mandati nell'arena romana!

Eppure, finora non li aveva conosciuti così: non amavano mai le fanfare, il polverone, preferivano sbrigare le loro faccende in silenzio, perché erano consci di non essere mai visti di buon occhio. Ma chissà, dopo tutto quello che in teoria gli è successo, che cosa provano, e cosa vogliono fare? (Szántó 2022, p. 26).

La conclusione che scioglie l'enigma viene rappresentata in modo diverso nel racconto e nel film. Nel primo, Suba e suo cognato scavano una fossa, mentre i due uomini aprono l'una dopo l'altra le casse e, nel frattempo, alla spicciolata sono arrivati gli abitanti del villaggio insieme al notaio, e osservano la scena da dietro il muretto in pietra del cimitero. I due intanto hanno aperto degli enormi scialli e li hanno collocati presso la fossa.

A una a una trascinano le casse vicino agli scialli grandi come lenzuola e cominciano a dividere il carico. Mettono l'una accanto all'altra delle saponette tagliate a forma di mattoncini grandi come il palmo della mano, dalle sfumature che alternano tra il rosa e il grigio, e su cui si leggono le lettere RIF. L'iscrizione è la sigla ufficiale di Reichsstelle für Industrielle Fette und Wachsmittel¹⁰, nella loro testa invece la soluzione alle tre lettere non lascia alcun dubbio: Reines Israelitisches Fett (Szántó 2022, p. 30)¹¹.

Quando hanno terminato di collocare i talled annodati contenenti le saponette nella fossa, “millequattrocentodiciassette pezzi in totale”

Mihály Suba non riesce a trattenersi, la sua domanda sembra un gemito:

Ditemi soltanto questo, perché questo numero?

È il numero di coloro che vivevano nei villaggi circostanti, lo guarda il brizzolato, cercando di soffocare l'emozione, ma lo sguardo gli si annebbia, appena guarda l'altro anziano. Come se per un attimo sorgesse in lui la speranza di una comprensione, di una compassione, ma col palmo della mano sbriciola le lacrime, e si raschia la gola.

Coprite la fossa! (Szántó 2022, p. 32)

10 Ufficio del Reich per grassi e saponi industriali [N. d. A.].

11 Puro grasso israelitico [N. d. A.].

L'autore sottolinea in appendice al racconto che

Durante la Seconda guerra mondiale la propaganda inglese ha diffuso la notizia che, dai resti di coloro che sono stati sterminati dai nazisti nei campi di concentramento, si producesse sapone. Le ricerche storiche non supportano tale ipotesi, ciò nonostante dopo il 1945, in diversi luoghi, sono state simbolicamente sepolte, in quanto resti umani, delle saponette (Szántó 2022, p. 33).

Nel film, invece, al posto delle saponette ci sono altri oggetti: scarpine di bimbi, giocattoli, oggetti personali. Ma neppure la cupa dignità dei due uomini in lutto sembra placare le paure del villaggio, che attende fuori dal cimitero, alcuni dei suoi abitanti brandendo armi improvvisate, come i forconi. A placare gli animi interviene il notaio del villaggio. Nel romanzo, quest'ultimo rappresenta fino in fondo il proprio fecciume: dopo aver fatto le condoglianze ai due (l'anziano accetta, dopo un momento di incertezza, la sua mano tesa), li rassicura sul fatto che se ne prenderanno cura "affinché la memoria delle vittime venga rispettata":

Non possiamo certamente prenderci cura di tutto il cimitero, ma faremo il possibile, specialmente se otterremo un aiuto per questo, dice il notaio. (...) L'anziano strizza gli occhi, toglie la mano dalla stretta dell'altro. Prima era confuso, ora invece questa voce gli è familiare. Percorre con lo sguardo gli uomini in piedi dietro al notaio, poi dice solo questo:

Grazie. Provvederò.

Come se formassero una barriera, così passano davanti a loro i due uomini dal cappello nero, dall'abito nero, percorrendo tutta la via che conduce al cimitero, poi di nuovo a destra di fronte al tempio e alla yeshivah, poi a sinistra sulla via principale, successivamente di nuovo a destra al filare di pioppi, fino alla stazione ferroviaria.

Non si voltano nemmeno una volta, ma sentono fino alla fine lo sguardo degli abitanti del villaggio che li accompagna (Szántó 2022, pp. 32-33).

Il finale del film ci fornisce una versione catartico-apocalittica (ma anche un po' western): mentre, sempre a piedi, lentamente, i due uomini in nero tornano alla stazione, la drogheria del notaio viene data alle fiamme, nonostante l'intervento di molti degli abitanti del villaggio, si capisce che della ricchezza avidamente desiderata

dal notaio resterà ben poco, che ha perso non solo la drogheria, ma molto di più e il fuoco potrebbe estendersi al di là delle pareti del prezioso negozio. Sul treno in partenza saliranno due uomini che hanno appena portato a termine uno struggente compito, ma anche un giovane che si lascia alle spalle una vita di compromessi e autoinganni (nel romanzo è innamorato di un'altra, non della sua futura sposa; nel film comprende invece che Kisrózsi non ama lui, ma il suo negozio). Strutturati come una ballata popolare, gli eventi di *1945 (Il ritorno)* si concludono con gli "eroi" che partono lasciando dietro di sé macerie materiali e morali. Gli oggetti hanno perduto la loro forza evocativa, non rappresentano più un pericolo, hanno acquisito ormai una forma, un nome: gli abitanti possono tornare a dormire il sonno della ragione, che continuerà a generare mostri.

Bibliografia

Bibó, I.

1986 *Zsidókérdés Magyarországon 1944 után* [La questione ebraica in Ungheria dopo il 1944], in *Bibó István válogatott művei* II. köt. [Opere scelte di István Bibó, II vol.], Magvető, Budapest, pp. 621-799.

1994 *Miseria dei piccoli stati dell'Europa orientale*, a cura di F. Argenti-eri, Il Mulino, Bologna.

Braham, Randolph L.,

2016 *The assault on the historical memory of the Holocaust*, in R. L. Braham, A. Kovács (eds.), *The Holocaust in Hungary Seventy Years Later*, CEU Press, Budapest–New York, pp. 261-309.

Cattaruzza M., Flores M., Sullam Levis S., Traverso E.,

2005 *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo. La crisi dell'Europa e lo sterminio degli ebrei*, I, UTET, Torino.

Kertész, I.

2004 *Essere senza destino*, Feltrinelli, Milano.

Mikszáth, K.

1931 *Il vecchio farabutto*, Fratelli Treves, Milano.

1960 *Il fantasma di Lubló*, BUR, Milano.

1960 *L'ombrello di San Pietro*, BUR, Milano.

1962 *Il fabbro che non ci sente*, BUR, Milano.

Nissim, G.

2023 *Auschwitz non finisce mai. Le trappole della memoria* (3), in naufraghi.ch, 5 febbraio 2023.

Ruspanti, R.

1994 *Endre Ady, coscienza inquieta d'Ungheria*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro).

Szántó T., G.

2022 *1945 (Il ritorno)* in Id., *1945 e altre storie*, a cura di M. Szilágyi, Anfora, Milano, pp. 5-33.



DISPOSITIVI, CORPI, ARCHIVI





DENIS BROTTTO

MEMORIE DELLA LANTERNA MAGICA
Fanny e Alexander
e l'infanzia rievocata di Ingmar Bergman

Privilegio dell'infanzia: muoversi senza impedimenti tra magia e pappa quotidiana, tra terrore sconfinato e gioia esplosiva. Non c'erano limiti al di fuori delle proibizioni e delle regole, e queste erano simili a ombre, il più delle volte incomprensibili.

Ingmar Bergman, *Lanterna magica*, 1987

Fanny e Alexander (in originale *Fanny och Alexander*) è ritenuta l'opera di commiato di Ingmar Bergman, il suo ultimo film per il cinema, nonché uno dei suoi massimi capolavori. Realizzato nel 1982, offre uno sguardo sulla società svedese di inizio Novecento, ma crea anche un accurato e personale ritratto di famiglia. Molti sono infatti i richiami all'infanzia dell'autore e alla sua figura paterna, condizioni rievocate come trauma da elaborare, ma anche come nostalgico sguardo rivolto al passato. Tra i molti aspetti fino ad oggi osservati in merito all'opera di Bergman, il legame con il vissuto dell'autore lascia ancora spazio ad alcune riflessioni, in particolare a partire dalla reticenza con cui Bergman ha voluto raccontare i motivi alla base della realizzazione del film:

È difficile raccontare com'è nato *Fanny e Alexander*, ricostruire la storia della sua creazione, perché in realtà non ha mai avuto un inizio. [...] Si tratta di una faccenda complicata, così personale e vicina a me stesso (Bergman 2005, p. 281).

Un'opera che rivela molti elementi del privato di Bergman e svela inoltre un'attenzione profonda per un oggetto: la lanterna magica, strumento nato nel XVII secolo e in grado di proiettare immagini grazie a una lente e al lume di una candela. È questa una fonte iniziatica di quel pensiero cinematografico da cui trarrà origine l'opera dell'autore.



Siamo nella notte di Natale del 1907, in Svezia, a Uppsala, città in cui Bergman è nato, e ci troviamo nella grande casa degli Ekhdal, famiglia di teatranti in cui finzione e racconto dominano spesso sul reale. Il calore festivo avvolge i protagonisti, in particolare i giovani Alexander e Fanny. Dopo il Natale tuttavia, l'ambito domestico è destinato a mutare rapidamente le proprie sembianze. Con la morte del padre, la madre decide di sposare il vescovo Edvard Vergéus e sarà quest'ultimo a istituire un nuovo modello di educazione per i due ragazzi, ora all'insegna del rigore e della soggezione. Proprio il personaggio di Vergéus sembra del resto incarnare i richiami più dolorosi alla figura paterna del regista, il pastore luterano Erik Bergman.

Fanny e Alexander potrebbe essere considerato come un romanzo di formazione, attento a raccontare il processo di crescita e di scoperta del mondo da parte dei due giovani protagonisti. Il riferimento a Fanny e al fratello Alexander costituisce tuttavia solo una parte del grande affresco creato da Bergman e apre le porte a un autentico romanzo familiare. Non a caso il regista parla del film come di "un arazzo, un'enorme carta da parati affollata di immagini" (Bergman 1983). Tra le figure presenti troviamo allora la grande famiglia Ekhdal: Oscar, attore dell'Uppsala Teater e padre di Fanny e Alexander; Emilie, madre dei due e a sua volta attrice nella medesima compagna del marito Oscar; Helena, ugualmente attrice e madre di Oscar; ancora, Gustav Ekhdal, arguto quanto incauto zio; e Isak Jacobi, amico fraterno di Helena e proprietario di un misterioso e affascinante negozio di antiquariato. Le dinamiche tra adulti acquisiscono una rilevanza via via crescente agli occhi dei due giovani, destinate però a rimanere segrete e indecifrabili: segni enigmatici di un mondo a parte, ma che in definitiva arriva a condizionare il loro presente, orientandone le scelte e lasciandoli nel mezzo delle tensioni che segnano il racconto. La famiglia, nei suoi gangli infiniti e irriducibili diviene così una sorta di premessa al racconto, elemento indispensabile per leggere gli eventi narrati. Lo si comprende sin dall'inizio, quando Helena osserva con emozione dalla finestra il sopraggiungere dei suoi cari: "Ecco la mia famiglia che arriva". È da qui che il racconto sviluppa il suo percorso e qui, dopo infinite sofferenze e sventure, il racconto dovrà infine ritornare per concludersi.

Come noto, del film esistono due differenti versioni, una cinematografica, la più conosciuta, della durata di 192 minuti, e

quella televisiva, divisa in quattro episodi, per una durata complessiva di circa cinque ore. È quest'ultima a essere considerata dal regista come la versione autentica, il vero *Fanny e Alexander* diretto da Bergman. In essa si può inoltre meglio comprendere una sorta di tripartizione dell'opera in cui, al di là del prologo, ognuna delle tre sezioni di cui si compone assume anche uno specifico aspetto cromatico, voluto da Bergman assieme a Sven Nykvist, direttore della fotografia. Il rosso domina la prima parte del film, dedicata alla festa di Natale, con gli addobbi, le decorazioni, gli abiti volti a rimarcare il calore e la solennità della celebrazione. È in questo frangente che Alexander elabora un suo personale teatro, creando una messa in scena interna al film, una *mise en abyme* in cui dare vita a uno spazio personale, in cui l'*inventio* possa sopperire ai limiti del reale, alla sua incompiuta duttilità. Ed è sempre in questo episodio che la statua di Venere, presente nel salone di casa, assume su di sé una luce destinata ad animarla e a sviluppare una sorta di *rêverie* attraverso cui recidere i confini tra possibile e fantastico.

Il bianco segna invece la seconda parte, con la narrazione della morte di Oscar, in un momento in cui il lutto apre le porte a una trasformazione drastica e profonda nel vissuto dei protagonisti. Da lì a poco si assisterà infatti al nuovo matrimonio della madre di Fanny e Alexander con il vescovo Vergérus e a un nuovo stile di vita, austero e doloroso, imposto da quest'ultimo. Le visioni e le aperture al fantastico segnano, in questa sezione del film, la necessità di muovere il proprio pensiero oltre le sofferenze del presente. Oscar, il padre defunto, viene visto in sogno da Alexander: un bianco fantasma che si aggira tra le stanze della casa di famiglia, una sorta di dolce e silente protettore, in contrasto con la figura autoritaria del vescovo. Proprio Oscar, il suo fantasma, richiama del resto quell'Amleto che la famiglia Ekdhal mette in scena a teatro dopo la festa di Natale: uno spettacolo che risulterà fatale a Oscar, colto da un improvviso malore da cui non si riprenderà più. Oscar morirà accanto a Emilie, pronunciando la parola "eternità" e iniziando quella relazione fatta di apparizioni e di silente protezione che continuerà ad operare sui figli anche dopo la sua morte. Un nuovo Amleto, da ricordare e a cui affidare i patimenti terreni. Cinema e teatro ancora una volta come rifrazioni reciproche del vissuto. Durante una di queste apparizioni, proprio a lui, al *revenant* di Oscar, Alexander chiederà se Dio esista

e se sia in grado di uccidere il vescovo Vergérus. Un mondo sempre più fatto di apparizioni, di spiriti, di rievocazioni del passato, di fughe dal reale:

ho vissuto in una famiglia molto borghese e ho conosciuto molte altre famiglie dello stesso ambiente. È di questo che parlo nel film, delle mie esperienze personali. *Fanny e Alexander* è ambientato nel 1900, o sul finire del secolo scorso, ma quello che è fondamentale capire è che la famiglia di un prete vicario come era la mia viveva effettivamente indietro di cinquant'anni nel tempo. Il modo in cui noi vivevamo allora era quello di cinquant'anni prima (Bergman 2005, p. 283).

Più volte Bergman ha ricordato come i numi tutelari di *Fanny e Alexander* siano due: da una parte E.T.A. Hoffman, dall'altra Charles Dickens (Bergman 1992, p. 315). Il richiamo al Natale e ai giovani protagonisti pronti ad affrontare la notte è un riferimento evidente all'inizio dello *Schiaccianoci* di Hoffman del 1816. La figura del vescovo, l'austerità della sua grande casa, così come la bottega fantastica di Isak rappresentano invece elementi debitori dell'opera di Dickens. Il vissuto di Bergman si fonde negli eventi narrati nel film, in particolare in quell'educazione repressiva legata ai concetti di peccato e di confessione che Vergérus applica con freddo rigore. E anche dopo la sua morte violenta, il fantasma di Vergérus torna a comparire dinanzi ad Alexander, ripetendogli in tono minaccioso la frase: "Non ti libererai di me". Parole che rimarkano una ferita non rimarginata in grado di travalicare i confini dell'opera filmica per trovare, ancora una volta, un referente nel vissuto bergmaniano.

L'ultima parte del film si contraddistingue infine per una dimensione multiforme, in cui le dinamiche cromatiche si spostano dal grigio al marrone, dal nero al seppia della parte conclusiva, segnata dalla fuga dal castello del vescovo, dal conflitto tra immaginazione e religione, ma anche dalla magia, dalle profezie, dalle sincronicità del vecchio Isak volte a salvare Fanny e Alexander.

Accanto al grande ritratto di famiglia, nel suo compiersi, *Fanny e Alexander* viene a costituirsi come un attraversamento fatto di fantasmi, spettri, ombre, burattini, lanterne magiche. Si instaura un rapporto costante con le visioni, con l'immaginazione, sino a fare del film un'autentica "summa del tesoro immaginario dei se-

coli passati, di quella che è stata sino ad allora l'arte della visione" (Albano, 2005, p. 23). Bergman sembra infatti percorrere le tappe della storia dei dispositivi della visione, dagli strumenti primitivi a quelli più recenti: le ombre cinesi, il teatro per burattini, la lanterna magica e poi il teatro, la fotografia, il cinema. E proprio la lanterna magica risulta tra gli oggetti simbolo di quest'opera, ciò a cui il giovane Alexander affida la propria immaginazione, sino ad assumere i tratti di un viatico per evadere dal reale. Il dispositivo ottico diviene allora un modo per esorcizzare la paura, ricreare un mondo proprio, al punto da costituire l'elemento che meglio racchiude gli intenti dell'intera opera del regista: immaginazione, invenzione, visione. Elementi fantastici, accadimenti illusori, chimere dello sguardo che segnano un continuo ritorno alle caleidoscopiche e utopiche luci prodotte dalla lanterna magica e in grado di produrre una "sindrome visionaria" (Arecco 2000, p. 146), una fantasmagoria dell'infanzia proiettata sul mondo adulto.

La lanterna appare durante la notte di Natale quando, prima di dormire, nella camera condivisa con Fanny, Alexander si abbandona al silente racconto delle immagini prodotte dal lume della candela. "Eccola lì la bella fanciulla distesa, la povera Arabella, non sa ancora cosa la aspetta" racconta Alexander a Fanny mentre i due osservano le immagini, in una sorta di monito rivolto ai tristi giorni che di lì a poco toccheranno in sorte ai due fratelli. La lanterna compare inoltre nel secondo episodio del film, subito dopo la morte del padre, alla ricerca di un nuovo momento di distacco dal dolore del reale. Di lì a poco, dinanzi ai due ragazzi, comparirà per la prima volta lo spirito della figura paterna, vestito di bianco, al pianoforte, affranto nel constatare l'impossibilità di aiutare i figli dinanzi a un destino che si preannuncia drammatico.

Sono molte le sequenze del film in cui lo stesso Alexander vaga tra le stanze della casa di famiglia alla ricerca di ulteriori visioni, di inattesi racconti da inventare, di nuove illuminazioni attraverso cui rivivere il mistero che "la luce incarna" (Tartarini 2009, p. 127). Un mistero che trova il suo epicentro in quella lanterna magica da cui nuove proiezioni nascono e si riverberano nel reale, creando la possibilità di una evasione dalle afflizioni del vivere. Laurent Mannoni ricorda come, sin dal Settecento, la lanterna magica fosse considerata non solo come uno strumento professionale per conferenze e proiezioni, ma anche "un giocattolo da regalare ai bambini per na-

tale” (Mannoni 2000, p. 337), grazie alla sua capacità di riprodurre immagini e al contempo effetti magici, illusori: “si vedono uscire sogni e le illusioni, gli incantesimi seducenti e l’impostura che formano una danza” (Mannoni 2000, p. 108). La portata miracolosa della lanterna magica, osservata nei secoli dal filosofo Athanasius Kircher, dall’astronomo Christiaan Huygens, dall’ingegnere Pierre Petit, continua a rappresentare, anche per Bergman, lo spazio di creazione dell’immaginario, l’oggetto attraverso cui costruire una nuova realtà, straordinaria e prossima alla materia dei sogni. È così che la lanterna magica, con le sue visioni e il suo richiamo al fantastico, viene incontro ai timori di Fanny e di Alexander, sino ad alleviarli.

Pochi anni dopo *Fanny e Alexander*, nel 1987, uscirà uno dei libri più personali e autentici di Bergman, dal titolo emblematico: *Lanterna magica*. Si tratta al tempo stesso di una rivisitazione del proprio passato, di un trattato di teoria del cinema, di un compendio all’esperienza di *Fanny e Alexander*, ma anche di un ulteriore modo per rielaborare un’infanzia avvertita come evento doloroso. In *Lanterna magica*, Bergman rievoca le luci e la gioia del Natale, durante gli anni dell’infanzia. Un ricordo felice, leggero, radioso in certi passaggi, che dispensa serenità e benevolenza nei confronti dei propri cari. Non è un caso allora che la narrazione di *Fanny e Alexander* si sviluppi a partire dai festeggiamenti di un Natale per concludersi con quelli del Natale dell’anno successivo. E, come spesso accade in Bergman, anche il racconto presente in *Lanterna magica* sa fondere in pochi passaggi i momenti lieti con quelli più cupi, fatti di accuse, di rivendicazioni, di biasimo avvelenato:

Il Natale era un’esplosione di divertimenti. La mamma curava la regia con mano sicura. Deve esserci stata una notevole attività organizzativa dietro quell’orgia di ospitalità, pranzi, arrivi di parenti, doni e funzioni religiose.

Da noi la sera della vigilia era una festa piuttosto tranquilla che iniziava con la preghiera natalizia in chiesa, alle cinque, e proseguiva poi con una cena lieta ma modesta, l’accensione delle candele sull’albero e la lettura del vangelo di Natale; si andava a letto presto perché dovevamo alzarci in tempo per la messa dell’aurora, che a quel tempo si celebrava veramente all’aurora. Non venivano distribuiti i regali ma la serata era gioiosa, un eccitante prologo ai festeggiamenti del giorno di Natale. Dopo la messa dell’aurora, con le luci delle candele e le trombe, iniziava la colazione natalizia. Il papà aveva adempiuto ai suoi

obblighi professionali e cambiava l'abito sacerdotale con la giacca da camera. Era del suo umore più allegro e improvvisava un discorso in versi per gli ospiti, cantava una canzone composta per l'occasione, brindava con l'acquavite, imitava i colleghi e faceva ridere tutti. Ripenso a volte alla sua gioiosa leggerezza, alla sua spensieratezza, tenerezza, cortesia, ai suoi eccessi. Tutto ciò che è stato così facilmente messo in ombra dalla cupezza, la gravità, la brutalità, l'indifferenza (Bergman 1987a, p. 19).

Bergman sceglie di concludere la sua rievocazione rivolta alla figura paterna con una forma di pentimento che include in sé un perdono e una richiesta di scuse: "Credo d'essere stato spesso molto ingiusto verso mio padre nel ricordo" (Bergman 1987a, p. 19). *Lanterna magica* è del resto segnato da un costante contrappunto con cui viene a delinearsi il rapporto tra padre e figlio, in cui momenti di tensione prossima all'odio lasciano all'improvviso spazio ad attimi di profondo affetto. Se le reminiscenze negative riferite alla figura paterna prendono in *Fanny e Alexander* le sembianze di Vergéus, è altrettanto evidente come i ricordi più affettuosi vengano invece incarnati dalla figura di Oscar: uno "sdoppiamento dell'identità paterna in due antitetiche *personae*" (Netto 2008, p. 118). C'è un dialogo notturno molto indicativo, che anticipa di poco l'avvelenamento e la conseguente morte di Vergéus, nell'ultimo episodio del film. Resosi conto del disprezzo che Emilie prova nei suoi confronti, Vergéus prova per la prima volta un sentimento di sincera afflizione e le parla lasciando finalmente da parte il suo atteggiamento austero:

Una volta sostenevi di cambiare continuamente maschera, al punto da non sapere più chi fossi. Io ho solamente una maschera, ma impressa a fuoco, nella carne. Ho sempre creduto di piacere alla gente. Mi vedevo saggio, aperto, giusto. Mai avrei pensato che qualcuno potesse odiarmi.

L'inattesa sofferenza del vescovo ne fa, per un attimo, intravedere un volto nuovo, una maschera nuova, ora più compassionevole. Bergman sembra nuovamente ricordarci come ogni persona possa essere al contempo Vergéus e Oscar, austero e amabile, severo e indulgente.

Lanterna magica è un libro di memorie in cui Bergman ci offre le indicazioni necessarie per comprendere meglio anche il film in

questione, rimarcando inoltre l'assoluto valore che il dispositivo ottico ha avuto per l'autore, in particolare durante la sua infanzia. Era questo un modo per esorcizzare la paura, illudersi di controllare la realtà, tentare di creare un mondo proprio, immaginario, fatto di luci, colori, oggetti in movimento, visioni. Nel libro, i riferimenti alla giovinezza di Bergman sono molteplici, così come risulta evidente il propagarsi della sua infanzia sugli anni a venire, con una capacità di incidere su scelte e opere future. Un dialogo continuo tra realtà e fantasia, tra leggerezza e paura, tra concretezza delle regole ed entità immaginifiche che *Lanterna magica* sa dipanare restituendo l'idea che la magia sia propria della giovinezza e che solo mantenendo intatta l'essenza dell'infanzia sia possibile, anche in seguito, mantenere un contatto profondo con il mondo del prodigio e dell'incanto. La giovinezza appare allora come un'età privilegiata a cui non rinunciare.

Privilegio dell'infanzia: muoversi senza impedimenti tra magia e pappa quotidiana, tra terrore sconfinato e gioia esplosiva. Non c'erano limiti al di fuori delle proibizioni e delle regole, e queste erano simili a ombre, il più delle volte incomprensibili.

Per esempio non capivo il tempo: devi imparare una buona volta a fare attenzione al tempo, hai ricevuto un orologio, hai imparato a leggere l'orologio. Eppure il tempo non esisteva. Arrivavo in ritardo a scuola, arrivavo in ritardo a tavola. Passeggiavo sereno nel parco dell'ospedale, osservavo e fantasticavo, il tempo si fermava finché qualcosa mi ricordava che dovevo aver fame, e poi erano scenate.

Era difficile distinguere la fantasia da quello che era considerato reale. Se mi sforzavo potevo magari costringere la realtà a mantenersi reale, ma c'erano per esempio i fantasmi e gli spiriti. Come dovevo fare con loro? E le fiabe, erano reali? Dio e gli angeli? Gesù Cristo? Adamo ed Eva? Il diluvio universale? Come stavano realmente le cose con Abramo e suo figlio Isacco, pensava davvero di tagliarli la gola? Fissavo eccitato l'incisione del Doré, mi identificavo in Isacco, questo era reale: papà pensa di tagliare la gola a Ingmar, pensa cosa succede se l'angelo arriva troppo tardi. Allora possono piangere. Il sangue scorre e Ingmar sorride, pallido. Realtà.

Poi arrivò il proiettore (Bergman 1987a, pp. 17-18).

La riflessione sull'infanzia porta Bergman in un territorio di confronto. Non solo tra quanto ritenuto autentico e quanto legato alla sfera delle impressioni, ma anche in termini di raffronto con la fi-

gura paterna, sino a identificarsi con Isacco, a riconoscersi come il figlio da sacrificare: Ingmar come interprete di una delle pagine più tragiche della Genesi biblica; ma anche Ingmar quale drammaturgo di una esistenza in divenire. Sino, appunto, all'avvento del proiettore. Da qui, nel racconto fatto da Bergman in *Lanterna magica*, tutto sembra mutare in direzione di un rapporto con il fantastico che si stratifica, si ibrida, facendo delle immagini proiettate una estensione della propria immaginazione. *Fanny e Alexander* racconta molto bene questa intensificazione di sguardo rivolta al meraviglioso, all'inatteso, all'impossibile che si fa evidenza. La luce mutevole che si propaga sulle pareti della stanza di Alexander, le rifrazioni prodotte dal lampadario di cristallo, il candido bagliore che anima la statua della Venere di Milo.

La contiguità tra le due opere, il romanzo *Lanterna magica* e il film *Fanny e Alexander*, è evidente. Un'adiacenza rimarcata del resto dal titolo di lavorazione presente sulla prima stesura di *Fanny e Alexander*, del 1979: è lì che per la prima volta compare il nome *Laterna magica*, la trascrizione latina di lanterna magica. Il romanzo prenderà forma solo alcuni anni più tardi, ma nella mente del suo autore già si fa spazio una sorta di coesistenza, di benevola interferenza tra i due racconti, al punto da sovrapporne il nome.

Ancor più singolare che, sempre nel 1987, il medesimo anno di uscita di *Lanterna magica*, Bergman pubblichi un secondo romanzo: *Fanny e Alexander*. L'omonima opera letteraria segue di qualche anno l'uscita del film, ma è proprio il romanzo a costituire il punto di partenza di questa lunga narrazione personale rappresentata da *Fanny e Alexander*. Scritto verso la fine degli anni Settanta, il racconto viene in seguito adattato da Bergman per il cinema e la sua pubblicazione offre la possibilità di cogliere alcuni aspetti genetici dell'opera. Nello scritto, Fanny ha il nome di Amanda, ed è lei a offrire un ulteriore compendio utile a comprendere il rapporto con il fantasmatico: "i fantasmi non esistono, ma esistono le visioni di spiriti" (Bergman 1987b, p. 85) osserva la giovane protagonista. Richiami che rendono ancor più intenso il legame tra le diverse opere, all'insegna di quella "autobiografia permanente" (Aumont 2003, pp. 33-37) che contraddistingue l'intero percorso artistico di Bergman.

Nel quarto e conclusivo episodio di *Fanny e Alexander* troviamo infine la sequenza in cui Isak Jacobi riesce nell'intento di sottrarre

Fanny e Aleksandr dal controllo del vescovo Vergéus. È questa una delle visioni più sorprendenti dell'intero film. Introdottosi nella casa del vescovo con la scusa di acquistare una vecchia cassapanca, con un incantesimo Isak riuscirà a nascondere i due ragazzi all'interno del mobile, senza che Vergéus se ne accorga. Da lì, i bambini riappariranno infine nel calore della loro casa.

Lo zio Isak del film è esistito nella mia infanzia. Aveva un negozio nella strada dove viveva mia nonna a Uppsala. Il negozio [...] era molto affascinante per noi bambini. Quest'uomo aveva una mummia in una stanza del negozio, nascosta dietro un muro, che noi potevamo vedere solo su richiesta. Un giorno, lo giuro, ho visto questa mummia respirare (Bergman 2005, p. 285).

Di lì a poco sarà Aron, il figlio di Isak, a introdurre Alexander alla visione della più ambita attrazione presente nell'antica bottega, la mummia dal corpo che risplende. "Le cose incomprensibili fanno uscire di senno" osserva Aron. E tra i mobili, i cristalli, le brocche, le foto, i cimeli del caotico negozio di Isak, Alexander ritrova Oscar che di nuovo gli appare dinnanzi, sino quasi a sfiorargli il capo: "Non è colpa mia se tutto è andato male, ma io non posso lasciarvi", "Ho vissuto tutta la vita con voi bambini, e con Emilie. La morte non cambia nulla". Una visione incessante, ancora una volta eterna.

Altra rivelazione inattesa è quella di Ismael Jacoki, il nipote di Isak. Destinato a una stanza non valicabile, si palesa ad Alexander al contempo come angelo e spettro, come pericolo incombente e forma identitaria, "tra il *fascinans* e il *tremendum*" (Arecco 2000, p. 16 e Netto 2008, p. 121). Una figura efebica che coniuga entità e temporalità, che vede nel futuro e avverte le sensazioni di ognuno. Una voce che arriva dal profondo della propria coscienza per dare spazio ai pensieri più reconditi. Ma anche un angelo in grado di produrre nuove visioni, nuove immagini, nuovi racconti. Ismael appare come un'entità con cui confrontarsi sino quasi a identificarsi per il giovane protagonista: poco dopo Alexander scriverà il proprio nome su un foglio, ma appena andrà a rileggerlo si accorgerà che quello indicato è in realtà il nome di Ismael.

Durante una celebre intervista a Bergman, il giovane critico Olivier Assayas, destinato di lì a poco a divenire egli stesso un impor-

tante regista, sottolinea le visioni, i prodigi e le magie presenti in *Fanny e Alexander*: un tratto di incoerenza che continua a stupire lo spettatore, ma che non perde mai una sua segreta veridicità. In risposta alle parole di Assayas, Bergman osserva:

Se si è logici la bellezza sfugge, scompare dalle tue opere. Dal punto di vista delle emozioni, bisogna essere illogici, è proibito non esserlo. Ma se si ha fiducia nelle proprie emozioni, allora si può essere del tutto incoerenti. Non fa nulla. Perché si ha il potere di cogliere le conseguenze delle emozioni che hai suscitato. Per sempre (Bergman in Assayas, Bjorkman 1994, p. 64).

Ancora una volta, Bergman torna a riflettere sul rapporto che si ha con il ricordo di sé durante l'infanzia, con le sensazioni provate in quel momento della vita, con la possibilità che, solo in quel momento, si ha di mantenere una relazione autentica con il fantastico:

Quando si è bambini si è estremamente affascinati dalla magia, dalle favole, dal mistero. E io vivo in stretto contatto con la mia infanzia. Non ho alcun problema a ricordare ciò che pensavo sulla vita, la morte, i fantasmi, Dio e i demoni quando ero bambino. Vivo ancora in stretta relazione con quegli aspetti (Bergman 2005, p. 285).

Alla fine del film, Emilie consegna a Helena una copia de *Il sogno* di Strindberg, il testo scelto per ritornare in scena dopo un anno di lutti e dolore. Con in braccio il nipote Alexander, Helene inizia a leggerle le prime parole: “Tutto può accadere, tutto è possibile o probabile, tempo e spazio non esistono più. Sullo sfondo di una realtà confusa l’immaginazione tesse nuovi motivi” introducendo quel “misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità, improvvisazioni” (Strindberg 1994, p. 11). Si tratta di versi sui quali Bergman stesso pone le basi del suo racconto. Ma *Il sogno* di Strindberg rappresenta un riferimento costante per l’autore, tanto nella sua attività teatrale quanto in quella filmica. Nel successivo film *Efter repetitionen (Dopo la prova, 1984)*, ambientato in un teatro, Bergman metterà in scena proprio *Il sogno*, in una sorta di ideale continuazione tra le due opere. Il sogno a cui allude Strindberg è del resto il sogno che si prova da desti, ossia la capacità di creare visioni e narrazioni in cui la coerenza possa cedere il passo all’epifania, in cui le leggi del racconto possano eclissarsi in fa-

vore di apparizioni e visioni illogiche. Proprio come il cinema di Bergman ha saputo fare in modo mirabile in *Fanny e Alexander* e, prima di questo, in un'altra opera di dimensione teatrale quale il magnifico *Trollflöjten (Il flauto magico, 1975)*: autentici "sogni ad occhi aperti" (Marker, Marker 1996, p. 251). Con il suo carico di visioni e sofferenze, di traumi e forme immaginifiche, è *Fanny e Alexander* a divenire, in definitiva, la lanterna magica di Bergman, rivelandone il carattere di opera caleidoscopica, di arazzo che si apre a infinite rifrazioni e possibilità, in dichiarata antitesi con la rigidità a cui è sottoposta la realtà.

Bibliografia

Albano, L.

2005 *Alexander, ovvero l'arte dell'acchiappafantasm*, in L. De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Il Castoro, Milano, pp. 21-35.

Arecco, S.

2000 *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Le mani, Genova.

Assayas, O., Björkman, S.

1994 *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino.

Aumont, J.

2003 *Ingmar Bergman. "Mes films sont l'explication de mes images"*, Cahiers du Cinéma, Paris.

Bergman, I.

1983 *Fanny e Alexander*, press-book Mostra di Venezia, a cura di Lors-Olof Löthwall.

1987a *Lanterna magica*, Garzanti, Milano.

1987b *Fanny e Alexander. Un romanzo*, Ubulibri, Milano.

1992 *Immagini*, Garzanti, Milano.

2005 *È stata una stagione stupenda*, in L. De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Il Castoro, Milano, pp. 281-286.

Mannoni, L.

2000 *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Lindau, Torino.

Marker L.L., Marker F.J.

1996 *Ingmar Bergman. Tutto il teatro*, Ubulibri, Milano.

Netto, F.

2008 *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Ente dello Spettacolo, Roma.

Strindberg A.

1994 *Il sogno*, Adelphi, Milano.

Tartarini C.

2009 *Fanny e Alexander*, in A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia, pp. 121-138.



MARIKA PIVA
L'ARCHIVIO
ROVESCiato SUL SUOLO TEDESCO
Memoria del corpo e memoria del testo
in Camille de Toledo

Al di là del senso comune che intende la memoria come la capacità di ricordare alcuni eventi del passato per trarne dati e conoscenza, gli studi sulla memoria corporea hanno profondamente modificato la concezione delle basi dell'esperienza del sé e dell'identità. Se le scoperte delle neuroscienze hanno saldato i meccanismi simbolici ed elaborativi della mente agli elementi psico-corporei, gli studi transgenerazionali e l'epigenetica hanno evidenziato come le situazioni traumatiche vengano trasmesse di generazione in generazione. Da un lato, la psicogenealogia ha spinto "l'individuo alla ricerca dei suoi segreti di famiglia, della sua genealogia completa e della sua storia, all'interno del suo vero contesto"¹ (Schützenberger 2019, p. 63); dall'altro, è stato dimostrato come elementi non imputabili al DNA possono essere trasferiti ereditariamente in alcuni organismi. La memoria periferica, quella corporea, può dunque portare segni permanenti delle esperienze passate anche quando queste non sono relative al proprio vissuto: la postura e i movimenti, come pure le soglie percettive, subirebbero l'influenza di situazioni di cui non si ha esperienza diretta. La vita del singolo appare così interconnessa a un passato non necessariamente noto e le scelte individuali – che siano o meno la risposta volontaria alla storia personale e familiare – non possono prescindere dalla filiazione di una memoria materiale che lascia tracce tangibili. La memoria del corpo di fatto non si limita a rappresentare il passato, ma lo mette in atto stabilendo un contatto diretto, tangibile, tra presente e passato, nonché tra il soggetto e quello che Bergson (1963, p. 161) chiama il mondo materiale: il sistema d'immagini a cui il corpo appartiene, dove con immagine si intende un'esistenza a mezza via tra la cosa e la rappresentazione.

1 "l'individu en chasse de ses secrets de famille, de sa généalogie complète, et de son histoire, dans son vrai contexte" (Schützenberger 2015, p. 59).

Il complesso sistema di risonanze e interconnessioni tra determinismo, contesto socio-familiare e libero arbitrio viene indagato da Camille de Toledo in *Thésée, sa vie nouvelle*, un'opera che alterna paragrafi senza punti al verso libero, citazioni di documenti a riproduzioni fotografiche, tondi a corsivi. L'oggetto libro restituisce una giustapposizione di testi e immagini variamente distribuiti sullo spazio delle pagine che invita fin da subito a un'azione di ricostituzione di un tutto presentato al contempo come discontinuo e magmaticamente inscindibile: “un enigma che attraversa le epoche / e i confini / una perdita e una mancanza alle quali si intrecciano altre / storie venute dal passato, che lasciano apparire / un filo fragile”² (de Toledo 2021, p. 7). La conclusione è un *post-scriptum* che fa il punto su quanto l'autore ha appreso nel corso dell'elaborazione e della scrittura del testo, svelando “una dimensione dell'esistenza che spesso passa inosservata, quella di una vita intrecciata in cui gli esseri e le loro fragilità, al di là degli anni, sono annodati gli uni gli altri dagli choc che i loro corpi hanno registrato”³ (ivi, p. 235). Non si giunge tuttavia a una risposta univoca rispetto agli interrogativi posti nel corso dell'opera, quanto piuttosto a un invito a rivalutare posizionamenti e approcci tramite una rilettura degli interstizi, alla ricerca di una saldatura tra materia e linguaggio che potrebbe essere la chiave della nostra esigenza di trovare un senso di fronte all'inquietudine. La domanda davanti alla quale l'autore si ferma è “cosa sa la materia che noi ancora non sappiamo / che non riusciamo a portare al linguaggio?”⁴ (ivi, p. 236), augurandosi che, nel caso effettivamente esistesse un senso nei corpi-memoria, questo atteggiamento di apertura nei confronti dell'attualmente insondabile possa condurre all'inizio di una nuova storia, “quella di un avvenire legato di nuovo assieme / riconciliato”⁵ (ivi, p. 337).

2 “une énigme qui traverse les âges / et les frontières / une perte et un manque auxquels se nouent d'autres / histoires venues du passé qui laissent apparaître / un fil fragile” (de Toledo 2020, p. 9).

3 “une dimension souvent passée inaperçue de l'existence, celle d'une vie entrelacée où les êtres et leurs fragilités, par-delà les années, sont noués les uns aux autres par les chocs que leurs corps ont enregistrés” (ivi, p. 250).

4 “que sait la matière que nous ne savons pas encore, / que nous échouons à porter jusqu'au langage?” (ivi, p. 251).

5 “celle d'un avenir relié / réattaché” (ivi, p. 252).

Se la Storia della materia rimane da scrivere, è l'emergenza della storia del corpo-memoria del narratore a essere tracciata nelle pagine di *Thésée*, testo dedicato ai progenitori di cui si sono ricostruite le vicende, al fratello Jérôme morto suicida “*sul quale conversero tante sofferenze e storie / ignorate*”⁶ (ivi, p. 233), agli antenati espulsi “*riconosciuti come francesi, denunciati come ebrei / deportati nel corso di questo ventesimo secolo disastroso / di cui noi siamo i discendenti*”⁷ (ivi, p. 234). Una dedica che giunge alla fine di un percorso personale e testuale, all'uscita dal labirinto – “*un viaggio / al cuore della notte, nelle pieghe del corpo / negli strati del tempo*”⁸ (ivi, pp. 8-9) –, evidenziando l'interconnessione di piani diversi e incrociando questioni quanto mai produttive in ambito letterario e ben indagate dalla critica come il complesso rapporto tra storia e memoria – basti qui citare i nomi di Pierre Nora e Jacques Le Goff – il concetto di postmemoria teorizzato da Marianne Hirsch, il trauma inteso tanto come evento individuale e storico quanto nella sua dimensione culturale e testuale – si pensi ai lavori fondativi di Cathy Caruth e di Dominick LaCapra.

Di questo testo denso quello che si intende qui sondare è la correlazione tra il corpo del protagonista/narratore e il corpo del testo, entrambi segnati da un movimento progressivo-regressivo che impedisce uno sviluppo lineare, una rappresentazione pienamente coerente ed esaustiva. Tale connessione può venire letta come un esempio di *fiction critica*⁹, dove la forma diviene strumento di interrogazione epistemologica. In tal senso è quanto mai evocativa l'immagine del labirinto: l'opera di Camille de Toledo presenta una ripresa esplicita del repertorio mitico, dove il dedalo rinvia a un tracciato simbolico, figurazione di ricerca, confronto

6 “*sur qui portèrent tant de douleurs et d'histoires / inaperçues*” (ivi, p. 247).

7 “*reconnus comme Français, dénoncés comme Juifs / emportés tout au long de ce vingtième siècle désastreux / dont nous sommes les descendants*” (ivi, p. 248).

8 “*un voyage / au cœur de la nuit, dans les plis du corps / dans les strates du temps*” (ivi, p. 11).

9 L'espressione *fiction critique* è di Dominique Viart, che ne offre numerose definizioni ed esemplificazioni nella letteratura contemporanea in lingua francese; si tratta di *fiction* che non sono riducibili al documentario, al reportage e, più in generale, a rappresentazioni mimetiche del reale, testi che esercitano sulle questioni che affrontano e sulla forma stessa del racconto uno sguardo critico, interrogante.

col mostro nascosto e iniziazione, ma si offre anche materialmente come un insieme di pagine dove alternano pieni e vuoti, con uno schema narrativo che riproduce un avanzamento tortuoso, fatto di pause e ritorni alla spasmodica ricerca di un'uscita che si identifica con la salvezza. In netta opposizione con l'ideale moderno¹⁰ del progresso rettilineo verso l'avvenire, della possibilità di una conoscenza lucida del sé e del mondo, nonché di una reinvenzione che esula da quanto avvenuto, *Thésée* mette in scena la crisi della convinzione che nella vita individuale e collettiva sia possibile fare piazza pulita e ripartire da una cesura; “quel che [Thésée] cerca a ogni costo, è l'oblio e una *tabula rasa* per rilanciare la vita...”¹¹ (ivi, p. 20), ma l'oblio – come ricorda opportunamente Ricœur (2003, p. 535) – è inscindibile dalle problematiche della colpevolezza e della riconciliazione e si lega alla fedeltà al passato rappresentata dalla memoria.

La trasmissione

L'epigrafe di *Thésée, sa vie nouvelle*, tratta da Ezechiele 18, pone sulla soglia dell'opera una domanda connessa alla responsabilità personale e alla trasmissione generazionale delle colpe, “I padri han mangiato l'uva acerba, / e i denti dei figli si sono allegati?”¹² (ivi, p. 5). Il testo biblico prende il via da questo proverbio ripetuto dal popolo di Israele per concludere che il giudizio di Dio è basato sulla condotta del singolo, invitando ciascuno a liberarsi dalle iniquità commesse e a ricominciare da zero. Il testo di de Toledo si apre a sua volta ponendo una domanda: “dimmi, fratello... / chi è l'assas-

-
- 10 Il narratore ripete incessantemente come lo scoglio da superare sia la sua mentalità di moderno, l'incapacità di cambiare paradigma nel senso dato all'espressione da Thomas Kuhn diremmo noi. In *The Structure of Scientific Revolutions* l'epistemologo statunitense riferisce il mutamento dei modelli alle sole scienze esatte, ma l'idea di spaccature rivoluzionarie rese necessarie dall'incapacità delle teorie condivise di proporre una spiegazione accettabile alle anomalie si è estesa a vari campi e pare particolarmente calzante nel caso preso qui in esame.
- 11 “ce qu'il cherche à tout prix, c'est l'oubli et une table rase pour relancer la vie...” (de Toledo 2020, p. 22).
- 12 “Les pères ont mangé des raisins verts, / et les dents des enfants en ont été agacées?” (ivi, p. 7).

sino di un uomo che si ammazza?"¹³ (ivi, p. 7). La domanda viene ripetuta laddove, a fronte del suicidio di Jérôme, la madre desidera che venga intrapreso un processo volto a identificare il colpevole e a compiere la vendetta; il narratore inanella la frase che dà il titolo alla traduzione italiana: "avrò bisogno di anni per capire quel che scorre da un corpo all'altro, da una vita all'altra"¹⁴ (ivi, p. 17).

Quanto segue è, in effetti, il racconto del tentativo di fuggire a questo evento traumatico, seguito dalla morte improvvisa della madre nel giorno del compleanno di Jérôme e dalla dipartita del padre dopo una lunga malattia. Una fuga fisica e in certo qual senso metodologica. La decisione del protagonista di lasciare la città dell'Ovest – Parigi, "una necropoli"¹⁵ (ivi, p. 21) – per la città dell'Est – Berlino, "una città priva di memoria"¹⁶ (ivi, p. 25) – con tre scatoloni che racchiudono il suo passato familiare e i tre figli che rappresentano il futuro vorrebbe essere un nuovo inizio, una reinvenzione ex nihilo: "la sua vita è una corsa per rompere i legami, perché dal nulla affiorino nuove tracce; quel *nulla* che lui elegge a proprio focolare"¹⁷ (ivi, p. 33). La sua fede di moderno consiste nella convinzione che l'avvenire possa essere una libera scelta, scevra da ogni legame con quanto è stato. Ma il suo corpo inizia a soffrire di disturbi inspiegabili e lo costringe a intraprendere un'indagine del passato e "a riaprire le finestre del tempo"¹⁸ (ivi, p. 141), infrangendo quello che viene definito l'undicesimo comandamento, la legge impressa nella stirpe: "*non si riaprono le finestre del tempo*"¹⁹ (ivi, p. 70). Tale atto sacrilego corrisponde all'apertura degli scatoloni e alla disseminazione fisica dell'archivio sul pavimento.

I documenti e le fotografie divengono "*the pieces of evidence*"²⁰ (ivi, p. 140) che permettono di ricostruire la filiazione e di riconoscere come "l'involucro che chiamiamo Corpo / [...] è solo / una cristal-

13 "toi, mon frère, dis-moi... / *qui commet le meurtre d'un homme qui se tue?*" (ivi, p. 9).

14 "il me faudra des années pour comprendre ce qui coule d'un corps à l'autre, d'une vie à l'autre" (ivi, p. 19).

15 "une nécropole" (ivi, p. 23).

16 "une ville sans mémoire" (ivi, p. 27).

17 "sa vie est une course pour rompre les liens, pour que s'épanouissent des traces à partir de rien; ce *rien* qui est, il le veut, son foyer" (ivi, p. 35).

18 "à rouvrir les fenêtres du temps" (ivi, p. 150).

19 "*on ne rouvre pas les fenêtres du temps*" (ivi, p. 75).

20 In inglese nel testo (ivi, p. 149).

lizzazione di legami che / nell'esilio, nella vecchiaia o nella casualità, / possono dissolversi"²¹ (ivi, pp. 7-8). Vale la pena ricordare come Ricœur (2003, p. 213) parli dei documenti dormienti negli archivi come muti e orfani; la fase documentaria è necessariamente intrecciata a quella esplicativa/comprendensiva e a quella rappresentativa nella ricerca di legami e significati (ivi, p. 170). È il corpo ad apparire lo snodo di quest'operazione interpretativa in de Toledo: "*noi siamo intessuti di parole, il corpo è un involucro / dove tutto si confonde: il verbo [e] la chimica delle acque, dei tessuti, / dei nervi, delle ossa...*"²² (ivi, p. 64). Se la filiazione "è contemporaneamente una *realtà biologica, sociale e psicologica*"²³ (Schützenberger 2019, p. 96), l'identità si fonda sul corpo, il contesto e la psiche, nonché sulla narrazione²⁴ che permette di ricostituire questi aspetti, soprattutto laddove gli eventi traumatici del passato hanno condotto dall'indicibile all'impensabile: in casi di trasmissione di segreti o non detti, gli avvenimenti non vengono elaborati e lasciano tracce sensoriali, corporali, psicosomatiche. Come riassume Schützenberger,

Grosso modo, in rapporto a un avvenimento, a un vissuto traumatico, si potrebbe dire che i nonni tacciono e trasmettono un non detto, che verrà subodorato dai bambini e diventerà un segreto (un non detto, un non dicibile, un indicibile) per i figli, e per i figli dei figli (ossia i nipoti di coloro che hanno vissuto l'evento) sarà un impensabile²⁵ (ivi, p. 111).

21 "cette enveloppe que nous appelons Corps / [...] n'est rien qu'une / cristallisation de liens qui peuvent / dans l'exil, la vieillesse ou l'accident / se dissoudre" (ivi, p. 10).

22 "*nous sommes tissés de mots, le corps est une enveloppe / où tout s'emmêle: le verbe et la chimie des eaux, des tissus, / des nerfs, des os...*" (ivi, p. 68). Tra parentesi quadre a testo la correzione alla traduzione edita.

23 "est en même temps une réalité biologique, une réalité sociale et une réalité psychologique" (Schützenberger 2015, p. 92).

24 Interessante il parallelo che si può tessere tra la fedeltà alle ingiunzioni esterne e interiorizzate, di cui parla Schützenberger occupandosi delle lealtà invisibili a cui ogni individuo è soggetto, e la fedeltà al passato che, come dichiara Ricœur (2003, p. 643), consiste in una rappresentazione ed è il risultato di una serie di atti linguistici che costituiscono la dimensione dichiarativa della memoria.

25 "*Grosso modo, par rapport à un événement au vécu traumatisant, on pourrait dire que les grands-parents se taisent et transmettent un non-dit, qui sera subodoré par les enfants et deviendra un secret (non dit, non disable, indicible) pour les enfants; et pour leur propres enfants (c'est-à-dire les petits-enfants de ceux qui ont vécu la chose) ce sera un impensable*" (Schützenberger 2015, p. 106).

In effetti la questione in Camille de Toledo non è tanto trovare le giuste parole per esprimere il rimosso, quanto piuttosto superare un problema gnoseologico che lo pone di fronte a un bivio e che assume una forma ibrida e interrogante. *Thésée* contiene innumerevoli indizi micro- e macroscopici di un'opposizione binaria: l'alternanza tra la terza e la prima persona singolare – l'*il* di Thésée, il fratello rimasto, e il *je* del narratore; la giustapposizione tra passaggi che registrano il presente dei vari momenti di scrittura e una narrazione a posteriori; la contrapposizione tra una visione raziocinante e un atteggiamento in un certo modo agnostico ma possibilista circa l'esistenza di paradigmi alternativi. Ad esempio, parlando di ciò che Schützenberger chiama la sindrome da anniversario, la ricorrenza di alcune date nella storia familiare, si dichiara: “‘sincronie’, così le chiamano; *coïncidences*, diranno quelle e quelli che non vogliono capire; ma io preferisco dire: ‘i lapsus del tempo’, laddove il passato si mischia all'avvenire, dove il contorno certo dei corpi sbiadisce davanti a tutto ciò che collega i nomi tra le epoche”²⁶ (ivi, pp. 17-18).

Eredità: scienza e letteratura

Non si tratta di una mera assimilazione letteraria delle scoperte dell'epigenetica, esplicitate nei versi che descrivono come un trauma si trasmette nei *C elegans* – di cui si acclude un'immagine – per quattordici generazioni²⁷. Le pagine di Camille de Toledo si fanno innanzitutto portatrici di una memoria testuale: la figura mitica di Teseo, il suo vagare nel labirinto seguendo il filo evocato fin dalle prime pagine, si giustappone al doppio biblico di Jérôme, il patrono di traduttori e archeologi, e alla figura dell'antenato Talmaï che col suo testo vuole preservare il ricordo del figlio Oved, ma che finisce

26 “‘synchronies’, [...] c'est ainsi qu'on les nomme; des *coïncidences*, diront celles et ceux qui ne veulent pas comprendre; mais moi, je dis: ‘les lapsus du temps’, là où le passé se mêle à l'avenir, où le contour assuré des corps se trouble devant tout ce qui relie les noms entre les âges” (de Toledo 2020, pp. 19-20).

27 Il testo fa esplicitamente riferimento all'articolo *Transgenerational Transmission of Environmental Information in C elegans* pubblicato il 21 aprile 2017 in “Science”.

col suicidarsi. Ognuno di questi personaggi si carica di un significato individuale e di una dimensione collettiva, rappresentando un brandello tanto della storia dell'autore quanto della Storia *tout court* finché questi due piani non rivelano la loro inscindibilità.

Si avanza così nella ricostruzione del sé attraverso un susseguirsi di scoperte, in parte scientifiche in parte archivistiche, registrate in un testo che convoca dati e immagini apparentemente come prove volte a dimostrare una tesi. L'immagine dei *C elegans* illustra ciò che “scoprono e chiariscono gli studiosi di epigenetica / e che la psicogenetica fin qui / si limitava a descrivere”²⁸ (ivi, p. 214); l'immagine radiografica della propria colonna vertebrale viene seguita dalle immagini al microscopio di una molecola d'acqua mentre si diffonde l'Om e le canzoni di Metallica fornendo una possibile spiegazione di come il corpo di Thésée sia diventato “una massa compatta di memorie traumatiche e di paure”²⁹ (ivi, p. 149). Ma questo ricorso alla scienza è molto lontano dai testi di impronta scientifica di fine Ottocento, in primis dal Naturalismo di Zola e dalla sua volontà di scrivere un ciclo romanzesco per illustrare le leggi dell'ereditarietà. La fiction contemporanea dialoga con le scienze, esatte e umane, diviene un luogo dove porsi la questione dei legami che queste intrattengono con l'eredità letteraria. L'insieme delle conoscenze e delle esperienze viene iscritto nel presente dove si manifesta sotto forma di ferite individuali e collettive (Deleuze 2022, p. 62) che non di rado vengono espresse facendo ricorso a una memoria libresca e simbolica.

Thésée, sa vie nouvelle fin dal titolo esibisce il suo legame con il mito, il già citato labirinto e il filo che va seguito per uscirne. L'operazione testuale messa in atto dall'autore consiste nel saldare la rappresentazione e l'oggetto, quest'ultimo, come dichiara Bergson (1963, p. 162), viene comunemente inteso come un'immagine che esiste in sé. Così il filo della narrazione mitologica si sovrappone a un oggetto reale, la corda usata da Jérôme per suicidarsi, e il narratore evidenzia fin da subito come questa venga dal passato e come non sia casuale che il fratello abbia scelto l'impiccagione, “un atto arcaico”³⁰ (ivi, p. 13), per porre fine ai suoi giorni. La corda

28 “*les épigénétiens découvrent et éclairent / ce que la psychogénéalogie jusque-là / ne faisait que décrire*” (ivi, p. 226).

29 “*une masse compacte de mémoires traumatiques et de peurs*” (ivi, p. 159).

30 “*un acte archaïque*” (ivi, p. 15).

“che lega le epoche e le memorie”³¹ (ivi, p. 15) appare successivamente in una foto della madre, immortalata in barca aggrappata a una drizza; l’immagine viene prima descritta e poi inserita nel testo sottolineando come le dita puntino verso Jérôme, verso la corda con la quale questi si è ucciso. È quanto mai opportuno rimarcare che questa operazione che lega il passato di silenzi della madre al suicidio del fratello, oggettivandosi nella corda, venga presentata come un atto di decodifica personale che implica l’inserzione del pronome alla prima persona. L’osservazione della foto avviene da parte di Thésée, il passaggio alla morte di Jérôme viene introdotto da “per me”, così come viene esplicitato che le immagini sono molteplici e che la scelta viene fatta sulla base di quelle che toccano l’io: “e in questa immagine – ve ne sono talmente tante, che prendo in considerazione solo quelle che *mi* colpiscono –, le tue dita sulla drizza puntano *per me* verso il fratello, verso la “corda” con la quale si uccide”³² (ivi, p. 131; nostri i corsivi).

Passaggi come questi non si vogliono dimostrativi di un sistema, ma illustrativi del percorso personale svolto, un attraversamento doloroso per lo più raccontato alla terza persona: “attraversa in lungo e in largo il vasto labirinto in lui, dove sono le immagini che teme; [...] si immerge nelle acque del tempo, [lasciando che i terrori della materia, i nodi dei suoi nervi lo guidino]; [...] e allora, rivede l’immagine del fratello proprio nel momento in cui il padre [scioglie la] corda”³³ (ivi, pp. 149-150). La corda della foto della madre diviene per l’io anticipatoria della corda che ha ucciso il fratello, corda che potrebbe forse spiegare il senso di soffocamento che il personaggio prova: “la morsa che gli stringe il collo – la corda del fratello?”³⁴ (ivi, p. 161). La rappresentazione dell’oggetto che diverrà causa di morte permette la visualizzazione della ferita,

31 “qui lie les âges et les mémoires” (ivi, p. 17).

32 “et sur cette image – il y en a tant que je cherche surtout à retenir celle qui me frappent –, tes doigts sur la drisse pointent pour moi vers le frère, vers la ‘corde’ avec laquelle il se tue” (ivi, p. 139).

33 “il arpente le vaste labyrinthe en lui, où sont les images qu’il redoute; [...] il plonge dans les eaux du temps en laissant les effrois de la matière, les nœuds de ses nerfs le guider; [...] et alors, il revoit l’image de son frère juste après que le père a dénoué la corde” (ivi, p. 159). Tra parentesi quadre a testo le variazioni rispetto alla traduzione edita.

34 “l’étai qui lui serre le cou – la corde du frère?” (ivi, p. 172).

la ricomparsa dell'immagine che fin da subito è presentata come mancante, cancellata, rimossa: “manca un'immagine, la inseguirò a lungo; quella del fratello impiccato”³⁵ (ivi, p. 13). L'intero percorso di inchiesta e ricostruzione parte da una perdita, un vuoto che si mostra poco a poco come un insieme di rimosso, oblio e rifiuto che necessita di agganci materiali per essere superato.

Immagini e testi

Le immagini rappresentano ciò che permette di far “cadere il muro che [Thésée] ha eretto tra sé e la totalità del passato”³⁶ (ivi, p. 65), ma non ci sono solo fotografie nei tre scatoloni che vengono portati da Parigi a Berlino, vi si nascondono anche documenti e il manoscritto di un antenato, letto in segreto e in silenzio dai discendenti, testo che rappresenta “una chiave per aiutare il fratello che resta, Thésée, a chiarire l'enigma delle sue morti”³⁷ (ivi, p. 29). Questi “ha sempre rifiutato di aprirlo; *il testo aspetterà*, dice fra sé, e nel treno le parole del vecchio sono nascoste nel fondo degli scatoloni con le lettere del padre, con i taccuini della madre, le e-mail del fratello, le fotografie dell'infanzia”³⁸ (ivi, p. 30). Il rifiuto di aprire il manoscritto è detto un rigetto del labirinto della propria genealogia, negazione legata all'idea che “ogni corpo abbia la sua vita, e ogni vita, la sua frontiera”³⁹ (*ibid.*). La consapevolezza che il presente è invece un palinsesto si incarna in pagine che lasciano innanzitutto la parola al bisnonno⁴⁰, ed è di fatto l'immagine dell'incipit del

35 “il manque une image, je la chercherai longtemps; celle du frère pendu” (ivi, p. 15).

36 “tomber le mur qu'il a érigé entre lui et la totalité du passé” (ivi, p. 69).

37 “une clef pour aider le frère qui reste, Thésée, à éclaircir l'énigme de ses morts” (ivi, p. 31).

38 “il a toujours refusé de l'ouvrir; *le texte attendra*, il se dit, et dans le train, les mots du vieux sont enfouis au fond des cartons avec les lettres de son père, les carnets de sa mère, les e-mails de son frère, les photographies de l'enfance” (ivi, pp. 31-32). L'evocazione degli scatoloni porta spesso a una lista del loro contenuto che evidenzia l'eterogeneità dell'archivio, composto di documenti diversi legati a esistenze diverse.

39 “chaque corps ait sa vie, et chaque vie, sa frontière” (*ibid.*).

40 Sarà poi la volta di Jérôme con cui, nella parte *e il fratello cominciò a parlare – primavera 2019 (alors le frère se mit à parler – printemps 2019)*, si instaura

manoscritto a venire inserita prima che si innestino le citazioni che costellano la parte intitolata *la stirpe degli uomini che muoiono – 1937-1939*⁴¹. Da un lato le frontiere dei racconti si spezzano – il viaggio in treno di Thésée, in parte in prosa e in parte in versi, è intercalato dalla biografia di Oved scritta da Talmaï, accompagnata dai commenti del narratore –, dall'altro il corpo del testo è interrotto da immagini del manoscritto che inseriscono una traccia del corpo dell'antenato – la sua grafia, le sue correzioni – e che offrono un raddoppiamento del documento giacché ognuno dei cinque passi riportati come immagine viene copiato subito dopo. La trascrizione appare un'eco di quanto è stato scritto nel passato, il manoscritto diviene un oggetto leggibile grazie a un'operazione di decifrazione che non si priva della materialità, anzi la esibisce: la storia si presenta esplicitamente come composta da frammenti risignificati nel presente della scrittura. Tutt'altro che secondario il fatto che Oved, protagonista del racconto di Talmaï, sia ossessionato dalla Storia e in particolare dalle dinastie europee al punto di sognare di diventare il primo re ebreo di Francia; solo "... anni dopo, leggendo il manoscritto del suo avo, il fratello che resta noterà questa passione di Oved per le stirpi, le genealogie e i *pezzi mancanti*"⁴² (ivi, p. 36).

L'interruzione, il bianco, la lacuna pervadono tanto il contenuto quanto la forma del testo. Come dichiara Schützenberger (2019, p. 89), "Talvolta sono proprio gli spazi bianchi, i buchi della memoria familiare, che la dicono lunga (come i silenzi sul lettino) su ciò che è stato 'cancellato dalla memoria familiare'"⁴³ giacché permettono di stabilire legami probabili tra avvenimenti che appaiono irrilevanti. In *Thésée* la totalità non viene ristabilita: il filo del tempo viene annodato in sinuosi andirivieni, le citazioni sono interrotte, le foto non mostrano praticamente mai i corpi nella loro interezza. Corpi che, come dice Michel de Certeau (1982, p. 179), vengono sempre

un dialogo evidenziato da bianchi tipografici che si spostano dalla destra alla sinistra delle pagine.

41 *la lignée des hommes qui meurent – 1937-1939*.

42 "...des années plus tard, en lisant le manuscrit de son ancêtre, le frère qui reste notera cette passion d'Oved pour les lignées, la généalogie et les *pièces manquantes*" (ivi, p. 38).

43 "Ce sont même parfois les blancs, les trous de mémoire de la famille qui en disent long (comme les silences sur le divan) sur ce qui a été 'rayé de la mémoire familiale'" (Schützenberger 2015, p. 85).

rappresentati in modo frammentario nel discorso, come insieme di elementi raggruppati⁴⁴; in tal senso il corpo è detto mitico, laddove con mito si intende un discorso non sperimentale che autorizza e regola pratiche. La visione moderna volta al futuro, intenta a cancellare il passato, mostra la sua fallacia; la fabbricazione di discorsi e attitudini che rispettano le aspettative della famiglia e si adattano alle codificazioni sociali dell'epoca si frantuma; i simulacri di felicità e completezza si infrangono. Sintomatico come l'inserimento nel testo di de Toledo dei primi tre dettagli fotografici, dai formati diversi, si accompagna a una disseminazione delle parole nelle pagine, che rimangono in buona parte bianche e che descrivono la fuga in treno del protagonista, accompagnato dalla consapevolezza di essere inseguito dalle "paure di diverse generazioni"⁴⁵ (de Toledo 2021, p. 23) e dalla speranza di essere più rapido "di tutto il passato // che lo tormenta"⁴⁶ (ivi, p. 24). Il testo, così come la vita, si fa mosaico dove le tessere non sono allineate, puzzle incompleto⁴⁷; si delinea nella mente del lettore la sagoma di Perec, dal romanzo lipogrammatico creato attorno all'indicibile – *La Disparition* – al montaggio lacunoso di *W ou le souvenir d'enfance*, passando per la vicenda di Bartlebooth narrata in *La vie mode d'emploi*, significativamente sottotitolato *Romans*.

I tre corpi del fratello, della madre e del padre di Thésée, così come i tre scatoloni "colmi del ricordo dei suoi: lettere, e-mail, manoscritti, fotografie della sua infanzia"⁴⁸ (ivi, p. 20) cessano di essere un passato opaco e superabile, delle alterità che il soggetto nega e fa sprofondare in sé. Il tentativo di fuggire abbandonando i luoghi intrisi del proprio dolore si rivela fallimentare: Berlino, la

44 Così nel manoscritto di Talmaï viene evocato Oved sul letto di morte: "Observiamo l'ovale del suo volto, la curva della narice, il sorriso che gli sembra errare sulle labbra..." (de Toledo 2021, p. 32); "Regardons l'ovale de son visage, la courbe de sa narine, le sourire qui paraît flotter sur ses lèvres..." (de Toledo 2020, p. 34). Camille de Toledo continua ponendo esplicitamente un parallelo tra la descrizione di Oved e il testo che la contiene.

45 "peurs de plusieurs générations" (ivi, p. 25).

46 "que tout le passé // qui le hante" (ivi, p. 26).

47 La ricostruzione della storia familiare viene definita esplicitamente la ricongiunzione delle "tessere del puzzle" (de Toledo 2021, p. 33); "pièces du puzzle" (de Toledo 2020, p. 35).

48 "remplis du souvenir des siens; des lettres, des courriels, des manuscrits, des photographies de son enfance" (ivi, p. 22).

città tagliata in due che si è scelta in quanto priva di memoria, opprime con il suo carico di Storia. E il protagonista ammette che “*c'è qualcosa di più vasto della memoria mentale; c'è il ricordo profondo radicato nella materialità del corpo*”⁴⁹ (ivi, p. 60). Rovescia gli archivi sul pavimento sperando di riuscire a camminare sul tappeto di ricordi, quei ricordi che per Bergson (1963, p. 164) sono il punto di intersezione tra spirito e materia, ma si trova a strisciare e a dover rinunciare all'ideale dell'ipseità:

Thésée cerca una via d'uscita che lo porti fuori dal labirinto, vorrebbe evitare il mostro; di fronte a tutte quelle immagini sparpagliate ai suoi piedi, vorrebbe riprendere la propria vita senza nemmeno guardarle; e se dà l'impressione di essere ancora vivo a quelle e a quelli che si imbattono in lui, credetemi, tutto in lui è a pezzi, la schiena, le radici dei denti, tutto sta morendo; il fratello che resta imputridisce in piedi; ha commesso l'errore di credere che i suoi fossero *fuori*⁵⁰ (de Toledo 2020, p. 63).

Corpo e testo appaiono come spazi di pluri- e intra-appartenenze, palinsesti materiali inseriti in una rete complessa di immagini e mitologie di cui non si ambisce più a ricostruire un'unità artificiosa e improbabile. Nessun posizionamento trova così piena legittimità, la narrazione rifugge la stabilità, la certezza, l'autorità e interroga i discorsi che la attraversano senza trovare in sé la finalità di questo processo di investigazione ed elucidazione.

Il ruolo di libertà, volontà, autodeterminazione – che nel post-scriptum sono legate a una delle possibili letture del suicidio – così come quello del contesto sociale – che ne rappresenta l'altra – non vengono negati, ma reinseriti in un nuovo paradigma. L'iconotesto di Camille de Toledo fa emergere le linee di frattura, le tracce delle violenze subite, quelle lacerazioni del passato che gli hanno permesso di capire “perché il [suo] corpo

49 “*il y a quelque chose de plus vaste que la mémoire de l'esprit; il y a le profond souvenir ancré dans la matière du corps*” (ivi, p. 64).

50 “Thésée cherche une issue hors du labyrinthe, il voudrait éviter le monstre; face à toutes ces images qui sont répandues là, à ses pieds, il aimerait reprendre vie sans même les regarder; et s'il donne l'impression d'être encore vivant à celles et ceux qui le croisent, il faut me croire, tout en lui est en miettes, son dos, les racines de ses dents, tout meurt; le frère qui reste pourrit sur pied; il a commis l'erreur de croire les siens *au-dehors*” (ivi, p. 67).

abbia cominciato a piegarsi come attorno a una corda”⁵¹ (ivi, p. 237) nel momento in cui si è concesso di ipotizzare che “il senso appare là dove ha origine la ferita, il dolore”⁵² (*ibid.*). La paura dell’ignoto e dell’incomprensibile, il rifiuto di affrontare il Minotauro – essere ibrido, ricongiunzione di opposti, specchio dell’io – vengono superati da Thésée, permane però il disorientamento tipico del labirinto, dove una volta entrati e raggiunto il centro è poi necessario fare dietrofront e confrontarsi nuovamente con bivi senza poter in alcun modo cancellare la memoria di quanto è stato per noi e per gli altri. Seguire il filo porta a tale ambigua presa di coscienza, sciogliere i nodi e riannodare i legami è possibile solo tramite un confronto con la materia che parte e ritorna ai testi, immagini dei corpi.

Bibliografia

Bergson, H.

1963 *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l’esprit* [1896], in Id., *Œuvres*, PUF, Paris, pp. 161-379; tr. it. *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 1996.

Certeau, M. de, Vigarello, G., Mongin, O., Rosolato, G.

1982 *Histoires de corps. Entretien avec Michel de Certeau*, in “Esprit”, n. 62, 2 (Février), pp. 179-187.

Deleuze, L.

2022 “Suivre le fil de la blessure”: *poétique des voix et corporalité de la mémoire dans Loin d’eux de Laurent Mauvignier et Thésée, sa vie nouvelle de Camille de Toledo*, in “Cahiers ERTA”, n. 31, pp. 48-68.

Ricœur, P.

2003 *La mémoire, l’histoire, l’oubli* [2000], Seuil “Points essais”, Paris; *La memoria, la storia, l’oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

Schützenberger, A.A.

2015 *Aïe, mes aïeux! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d’anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du génosociogramme* [1993], Desclée de Brouwer, Paris.

51 “pourquoi [son] corps s’est mis à se plier comme autour d’une corde” (ivi, p. 251).

52 “le sens apparaît là où surgit la blessure, la douleur” (*ibid.*).

2019 *La sindrome degli antenati. Psicoterapia transgenerazionale e i legami nascosti dell'albero genealogico* [2004], Di Renzo, Roma.

Toledo, C. de

2020 *Thésée, sa vie nouvelle*, Verdier, Paris.

2021 *Da una vita all'altra*, Neri Pozza, Vicenza.





MATTEO GIANCOTTI
I TACCUINI DI VITALIANO TREVISAN

Stavo cercando qualcosa tra i miei vecchi taccuini
(Vitaliano Trevisan, *Grotteschi e arabeschi*)

Dalla fiction alla vita

Non c'è un solo libro di Vitaliano Trevisan in cui non siano nominati i “taccuini”, altrimenti detti “quaderni”¹. Il segno “taccuino” o “quaderno” nei libri di Trevisan può indicare oggetti appartenenti a tre diversi ordini di realtà: possono essere elementi oggettuali fittizi, tutti interni al mondo narrato; oggetti meta-narrativi, che ricordano il narratore alle storie che racconta², anche per interposta persona; o ancora referenti reali che contengono materiale utile all’elaborazione del testo a stampa che il lettore ha tra le mani. Abbiamo detto in tutti i libri; a dire il vero, c’è un libro in cui il motivo e il referente del taccuino/quaderno hanno apparentemente poca importanza: è il postumo *Black Tulips*, resoconto di un viaggio che il soggetto

-
- 1 Trevisan utilizza i due termini come perfetti sinonimi. L’oscillazione è priva di differenziale semantico, forse anche perché in inglese, la lingua d’elezione di Trevisan, per i due referenti vale uno stesso segno, *notebook*.
 - 2 Significativamente, questo accade già nelle prime righe della prima pagina del primo volume pubblicato da Trevisan: “Frugò in una tasca del giubbotto di pelle, ne estrasse un taccuino e una penna e prese a scrivere: [...]” (Trevisan 1998, p. 12; cito dalla riedizione del volume, stampata presso Theoria, ma la prima edizione di *Trio senza pianoforte* è del 1995: Vicenza, Editrice veneta). La stessa funzione di mediazione e ricordo, assegnata ai taccuini, si ritrova anche nei testi teatrali, per esempio nel monologo *Solo RH*, rappresentato per la prima volta nel 2007: “(Cerca il taccuino; lo trova sulla scrivania; sfoglia; legge) | stessa carta | stesso muro | [...]” (Trevisan 2009b, p. 43). In tal caso, quando il testo è rappresentato, il taccuino, oltre a essere un oggetto finzionale, è anche un oggetto reale presente sulla scena.



dice di aver deliberatamente compiuto *senza* il taccuino, in modo da poter fissare l'esperienza soltanto nella mente, o meglio nel corpo:

E non avevo portato con me la macchina fotografica; né niente da leggere, né da scrivere, niente, nemmeno l'a casa inseparabile *taccuino che non si sa mai*. E l'avevo fatto apposta, del tutto scientemente, perché volevo solo vedere con i miei occhi e sentire con le mie orecchie eccetera; cioè, in definitiva, non volevo registrare niente, all'infuori di me, di tutto ciò di cui sapevo che prima o poi avrei scritto (Trevisan 2022, p. 123).³

La parola “quaderno” compare però – e non è un caso – nel sottotitolo di *Black Tulips*, che è appunto *Un quaderno nigeriano*: dunque il libro surroga la funzione del quaderno che, come oggetto, per una volta non c'era, non accompagnava il soggetto, il quale d'altronde annotava tutto nel quaderno della memoria. Allo stesso modo, in un passo di *Works*, Trevisan aveva parlato di una scrittura che la sua mente andava elaborando anche senza supporto materiale, all'epoca in cui il protagonista del libro aveva da poco concluso gli studi superiori:

allora non scrivevo, non tenevo un diario, né trascrivevo su un quaderno le frasi che più mi colpivano, lette o sentite in giro, come ero solito fare da adolescente. Niente scrittura, nemmeno una riga. Non sulla pagina almeno (Trevisan 2016, p. 92).

Anche più avanti, nella linea cronologica di *Works*, compare la figura-preterizione dello “scrittore che non scrive”, cioè del personaggio-autore che non scrive fattualmente su un supporto materiale, ma annota tutto nel libro della memoria⁴, mettendo da parte materiali utili alla sua futura ed effettiva esperienza di scrittore, cioè di scrittore pubblicato.

Nell'opera letteraria di Trevisan il motivo del taccuino ricorre spesso, dicevamo. Cambia, di volta in volta, la funzione che l'oggetto assume in termini testuali. Forse è possibile rintracciare una tendenza nella progressione cronologica dell'opera: parten-

3 Qui e sempre, salvo diversa indicazione, il corsivo è da intendersi d'autore.

4 Cfr. anche *Grotteschi e arabeschi*: “Scrivo nella testa, lo faccio così spesso” (Trevisan 2009a, p. 21).

do dall'esordio e procedendo verso le opere più recenti, l'oggetto-taccuino, che inizialmente è un oggetto finzionale, tutto interno alla storia di cui è parte⁵, tende a perdere la sua natura fittizia e ad aggettare sempre più verso un mondo di referenti reali. La fase di approdo di questo processo si realizza nei due libri, *Tristissimi giardini* (2010) e *Works* (2016), che originano dalla rottura della macchina finzionale che fino ad allora aveva governato la prosa di Trevisan, da *Trio senza pianoforte* (1995) a *Il ponte* (2007), un libro, quest'ultimo, che più degli altri apparsi fino a quel momento dà segno dell'insofferenza di Trevisan per la narrativa di finzione. Come cresce il disinteresse – o diminuisce la sopportazione – di Trevisan nei confronti della *fiction*, o meglio della trama, e aumenta la componente di autobiografia esplicita⁶ nei suoi scritti, la parola “taccuino” o “quaderno” viene a indicare un referente che ha tutta l'aria di essere a portata di mano dell'autore reale, nella sua realtà fisica e nella sua vita di tutti i giorni. Talvolta il termine appare in sintagmi quasi formulari, come il “taccuino dell'epoca” o il “relativo taccuino”, che significano precisamente *il* taccuino (l'autore ne porta sempre uno con sé, insieme alla penna) che Trevisan teneva nel periodo a cui si riferisce il passo del libro in questione.

Facciamo un esempio. In uno dei frammenti saggistico-narrativi di *Tristissimi giardini*, Trevisan racconta un episodio della sua vita lavorativa datato all'estate del 1998: è la famosa apparizione del vecchio fondatore della ditta di materie plastiche in cui l'autore lavorava all'epoca, il quale vecchio, sorprendendo il proprio

5 Centrale, fin dalle prime righe del testo, la funzione del taccuino nel libro più famoso di Trevisan, *I quindicimila passi*: taccuino in cui il protagonista annota il numero esatto dei passi compiuti durante i suoi spostamenti (Trevisan 2002, p. 5).

6 Il punto di svolta, prima che questa sia del tutto evidente in *Tristissimi giardini*, è probabilmente nel racconto *Il barilozzo di Amontillado*, significativamente sottotitolato *un saggio?*, ormai scopertamente autobiografico (ma non privo di ambigue iniezioni di *fiction*), che si trova nella raccolta *Grotteschi e arabeschi* (Trevisan 2009a). Su questo testo in particolare cfr. Gialloretto 2016, p. 264-265. Le opere di Trevisan stampate fino al 2009, cioè *Trio senza pianoforte*, *Un mondo meraviglioso*, *I quindicimila passi*, *Standards vol. 1*, *Shorts*, *Wordstar(s)* e *Il ponte*, si potevano definire “una fila di brevi libri assorti ed esatti”, secondo la sintetica e precisa indicazione di Domenico Scarpa (Scarpa 2009, p. 118). Di lì in poi, in effetti, i libri di Trevisan sarebbero stati sempre meno assorti, meno esatti e tutto sommato, pensando a *Works* e *Black Tulips*, anche non propriamente brevi.

dipendente (l'autore) nel momento in cui questi, pensando di essere inosservato, si stava concedendo una pausa, irrompe sulla scena e pronuncia le faticose parole: "Si ricordi che qui lavoriamo coi secondi, capisce, coi secondi!". Parole che l'autore dice di aver "prontamente trascritte nel relativo taccuino" (Trevisan 2010, pp. 21-22)⁷.

Ma è in *Works*, cioè nel *memoir* che ricostruisce parti molto significative, per importanza e ampiezza, della vita di Trevisan, filtrata dal tema del lavoro, che i taccuini assumono un'evidenza pari all'importanza che hanno avuto sempre – per tutti i libri di Trevisan, compreso *Black Tulips*⁸ – in ordine alla costruzione del testo scritto per la stampa. Anzitutto, in *Works*, i taccuini sono chiamati a testimoniare, di fronte al lettore, della veridicità di ciò che Trevisan scrive. Oltre a questa funzione asseverativa, l'autore ne mostra un'altra, quella connettiva, in termini cronologici, e dunque anche in termini di continuità e identità dell'io, rispetto alla propria vicenda biografica che per la prima volta Trevisan osserva e studia per intero, prelevandone dei campioni che ritiene significativi per il libro che sta scrivendo.

Sistema, serie, archivio

Il senso dei taccuini così come emerge da *Works* è dunque proprio questo: essi rappresentano un *continuum*, una sorta di *voice over* che scorrendo sopra il flusso dell'esperienza biografica ne ha

7 Infatti, nel "relativo taccuino", queste parole si trovano e corrispondono pressoché letteralmente al testo. Un altro esempio, sempre da *Tristissimi giardini*, alle pp. 118-119: Trevisan riporta "testualmente" alcune note "da un vecchio quaderno", appunti datati "16/07/03", che consistono di alcune riflessioni – su Luigi Meneghello e il concetto di "classico" – scritte da Trevisan in vista della sua lettura pubblica di un capitolo di *Libera nos a malo*, che si sarebbe tenuta di lì a qualche giorno, a Malo (Vicenza), paese natale di Meneghello; dato, anche questo, precisamente verificabile sul taccuino dell'epoca.

8 Le parti saggistiche di *Black Tulips*, quelle dedicate ad argomentazioni che come al solito provocatoriamente entrano nel merito di questioni molto dibattute, come la prostituzione e gli stereotipi di genere, il conflitto maschile/femminile etc., trovano il loro fondamento in riflessioni che Trevisan andava via via svolgendo sui taccuini in un lungo arco di tempo, soprattutto dal 2000 in poi.

salvato degli elementi, i quali costituiscono un principio d'ordine, al quale fare affidamento. Avere scritto *molto* nei taccuini, averne riempiti tanti, è un fatto che risponde peraltro a un principio funzionale dell'assetto psichico e cognitivo di Trevisan, il quale diceva di scrivere più diffusamente e più spesso nei taccuini proprio nei periodi più difficili della sua vita, pur non avendo, in quei momenti, una chiara cognizione della qualità di ciò che andava scrivendo. A posteriori si potrebbe dire che Trevisan scriveva, nei momenti peggiori della sua vita, anche per riscattare qualcosa, nella speranza, spesso ben riposta, che una frase, un'idea, una citazione o un dettaglio annotato tornassero buoni per la costruzione di un'opera; nella speranza cioè che qualcosa, in tutto quel dolore, trovasse una valorizzazione, un qualche tipo di "profitto", mutandosi in "qualcosa di buono"⁹. C'era inoltre la necessità di tenere memoria di eventi e pensieri che, altrimenti, sarebbero andati irrimediabilmente perduti nel corso delle periodiche crisi depressive¹⁰.

9 Questo che è un *Leitmotiv*, anche delle interviste di Trevisan, è stato ricondotto alla terminologia alchemica da un acuto recensore di *Works*, che del protagonista del libro ha scritto: "L'unica cosa che lo tenga aggrappato alla *vita di merda* che conduce [...] è l'idea che per magia, un bel giorno, *tutta quella merda* finirà per tramutarsi in *oro*" (Cortellessa 2016). Trevisan consultava assiduamente, anche a distanza di molto tempo, i suoi taccuini; tracce di una sua rilettura/valutazione degli appunti dei taccuini sono le – tutt'altro che rare – brevissime annotazioni seriori che corredano alcune pagine o alcune frasi con giudizi di valore ("great", "non male", "not bad" / "bullshit") e promemoria con – per esempio – indicazioni su un avvio promettente che meritasse una prosecuzione ("think about it", "work on it!", "to be continued" etc.). Spesso le facciate dei taccuini presentano la pagina destra interamente scritta, e la sinistra bianca, a dimostrazione del fatto che Trevisan teneva una pagina di riserva per annotazioni, integrazioni e revisioni di ciò che aveva scritto.

10 "Sì, non è un segreto, ne ho scritto anche", risponde Trevisan a una giornalista del "Giornale di Vicenza" che gli poneva esplicitamente una domanda sulla depressione (Giulia Armeni, *Trevisan pensiero: "La vita, dramma che non scegliamo"*, "Giornale di Vicenza", 10 gennaio 2018); del resto, della sua malattia Trevisan aveva appunto già scritto in termini esplicitamente autobiografici in diverse pagine del libro *Works*, che era uscito due anni prima di questa intervista (cfr. in Trevisan 2016, p. 163, la notizia di un "soggiorno di due settimane nell'ospedale di Vicenza, reparto di Psichiatria 2", e si veda anche, alle pp. 405-406, l'elenco delle "diagnosi cliniche della mia malattia" formulate da vari esperti). Anche in *Black Tulips* Trevisan parla del reparto di "Psichiatria 2, dove mi conoscono bene" (Trevisan 2022, p. 170).

Con ciò è anche evidente che i taccuini costituiscono, di fatto, una memoria oggettuale non genericamente di una vita, ma più specificamente di quella che lo stesso Trevisan chiamava, riferendosi alla sua propria, “una vita di merda”. Sono cioè oggetti che conservano memoria di passaggi traumatici, ma anche del loro superamento, giacché, indipendentemente dalle asserzioni con le quali Trevisan negava una qualsivoglia funzione terapeutica alla scrittura, è un fatto che egli si sia sistematicamente aggrappato, con tutta la sua vita in bilico, alla scrittura dei taccuini¹¹ proprio quando sentiva che la vita avrebbe potuto sfuggirgli. Scrivere sui taccuini significava anche resistere come scrittore; rifiutare, attraverso la scrittura, che l’esperienza del dolore e del male si riducesse a mero “stato clinico”¹².

Dunque, dicevamo, in *Works* Trevisan fa emergere non tanto l’elemento tematico dei taccuini, che ai suoi lettori non poteva certo essere sfuggito, ma l’esistenza dei taccuini come *sistema*, cioè la loro funzione organizzata di giacimento/deposito di materiali eterogenei su cui si fonda al tempo stesso la memoria di una vita e la costruzione dell’opera letteraria. È l’autore stesso, in altre parole, a suggerire (se non proprio anche a dire) al lettore che *Works* è un ordine di scrittura che poggia su un altro ordine di scrittura¹³ – per la gran parte, all’epoca, inaccessibile al lettore – che fluisce lungo tutta la vita dell’autore ed è fissato su supporti materiali a cui l’autore

11 Sarà, questa, nei termini definiti da Derrida (1996, p. 29), una forma della “pulsione d’archivio” o “pulsione di conservazione”, che entra in dialettica con la “pulsione di distruzione”?

12 Scrive Gilles Deleuze nell’introduzione di *Critica e clinica*: “quando il delirio ricade allo *stato clinico*, le parole non sboccano più su nulla, non si sente e non si vede più nulla attraverso di loro, tranne una notte che ha perso la sua storia, i suoi colori e i suoi canti. La letteratura è salute” (Deleuze 1996, p. 11; il termine *delirio* è riferito al delirare della lingua dell’opera letteraria, cioè al suo uscire dal solco del linguaggio ordinario); e ancora, ivi, p. 16: “Non si scrive con le proprie nevrosi. La nevrosi, la psicosi non sono passaggi di vita, ma stati in cui si cade quando il processo è interrotto, impedito, chiuso”.

13 I taccuini sono prevalentemente scritti, ma non è infrequente l’elemento grafico, destinato a finalità varie, dalle misure per il lavoro manuale (molti schizzi risalenti al periodo in cui faceva il lattoniere) ai bozzetti delle scenografie; anche su questo aspetto Trevisan aveva aperto uno spiraglio per il lettore dei suoi libri: nella raccolta di testi teatrali *Wordstar(s). Trilogia della memoria*, Sironi, Milano, 2002, p. 151, è riprodotto un “bozzetto dell’autore per la scenografia di *scandisk*” tratto appunto da una pagina dei taccuini, come si desume dalla data riprodotta in alto a destra (“301299”).

dà il nome di “taccuini” o “quaderni”: oggetti diversi, unità diverse, che vengono però conservati, sentiti, trattati come un intero.

Una collezione? Nella nostra prospettiva è forse più utile parlare dei taccuini di Trevisan come di un sistema o di una serie. Entrambe le parole possono risultare adatte. Del sistema abbiamo già detto. Quanto alla serie, è lo stesso Trevisan a legittimare il termine quando, in *Works*, mette in rilievo *un* particolare quaderno, definendolo, “per essere ancora più esatti, non il quaderno dell’epoca, ma il primo quaderno in assoluto”, quello “in cui chi scrive iniziò effettivamente, in piena consapevolezza, a *scrivere*”, cioè a dedicarsi alla scrittura con la determinazione precisa di voler diventare uno scrittore. Del primo segno tracciato su quel primo taccuino Trevisan ci comunica, nello stesso passo di *Works*, anche la data: “18/11/92” (Trevisan 2016, p. 332)¹⁴. La comunicazione rende pubblica una sanzione che fino a quel momento aveva bensì avuto un valore, ma privato, come di un patto che nel novembre del 1992 Trevisan aveva siglato con se stesso, ovvero con l’autore che si riprometteva di diventare.

Ci sarebbe ancora qualcosa da dire sull’uso sistematico ed esplicito dei taccuini in *Works*. Qualcosa che riguarda la costruzione del profilo autoriale e, soprattutto, la relazione dell’autore con la posterità. Intendo dire cioè che parlando esplicitamente dei taccuini, citando dei brani in essi contenuti, istituendoli come sistema testuale e come serie di oggetti, Trevisan ha pubblicamente notificato l’esistenza del suo archivio, ne ha aperto ai lettori la porta, lasciando anche intuire qualcosa della sua forma e della sua sostanza¹⁵. Al contempo, mettendo in dialogo con frequenti rimandi il testo a stampa e l’avantesto manoscritto, ed esibendo l’intima connessione dei due ordini di scrittura, Trevisan indicava e al tempo stesso iniziava in prima persona, sulla sua opera, un percorso di ricognizione critico-filologica proprio degli studi letterari.

14 Già induceva a pensare alla serie il fatto che nel monologo *Solo RH* i taccuini comparissero sulla scena impilati uno sopra l’altro accanto ai libri, e che ognuno di loro fosse numerato (“taccuino numero 99/07”, “taccuino 07/01”¹⁵: Trevisan 2009b, pp. 38, 42 etc.).

15 Qualcosa di simile, nella relazione vigente tra autore, opera e archivio, ha notato Monica Zanardo per Alfieri in un intervento tenuto al convegno *Volontà d’autore. L’autore, le carte, l’opera* (Padova, 26-28 settembre 2022), i cui atti sono in corso di stampa.

Ogni autore scrive per essere pubblicato, anzitutto, poi per essere letto dal più ampio numero di lettori, il più a lungo possibile, cioè per diventare un classico. Trevisan non fa eccezione. Né gli mancava la cognizione del fatto che la possibilità di diventare un classico si dà, per un autore, non soltanto in ragione della continuità dell'interesse dei lettori, ma per la combinazione di questo fattore con un altro, non meno decisivo, consistente nell'opera selettiva della critica. Lettori, "letture particolarmente intelligenti"¹⁶ (cioè fortuna critica), conservazione dell'archivio, studio: che questi fossero i fattori necessari e concomitanti di una lunga durata dell'opera, e di un contatto tra l'autore e la posterità, a Trevisan non poteva sfuggire. Nei paragrafi che precedono, abbiamo cercato di mostrare gli indizi che ci portano a queste conclusioni.

Dalla vita alla letteratura

Dopo aver intensamente sfruttato i taccuini per scrivere i suoi libri, sentendo che questa loro funzione era ormai esaurita, Trevisan, all'epoca in cui *Black Tulips* era già in fase di avanzata stesura, cominciò a pensare che i taccuini potevano assumere uno statuto diverso: quello di un bene archivistico destinato allo studio e all'ermeneutica, in funzione della valorizzazione dell'opera e della sua tradizione alla posterità. Nell'autunno del 2019 l'Archivio Scrittori Veneti "Cesare De Michelis" dell'Università di Padova aveva manifestato all'autore l'interesse per l'acquisizione di documenti del suo archivio personale. Trevisan aderì alla proposta consegnando, tra l'estate e l'autunno del 2021, un nucleo di documenti tra i quali, appunto, quarantatré taccuini¹⁷. Nella lettera in cui esprimeva la sua volontà di donare quei documenti all'Università presso la quale peraltro era stato iscritto¹⁸,

16 Sono parole che lo stesso Trevisan prende a prestito da Henry James e utilizza in *Tristissimi giardini*, riflettendo sul modo in cui un'opera letteraria diventa un classico (Trevisan 2010, p. 120).

17 Nel momento in cui scrivo, i taccuini fanno parte del patrimonio archivistico dell'Università degli Studi di Padova, essendo stati destinati dall'autore all'Archivio Scrittori Veneti "Cesare De Michelis" che ha sede presso la stessa Università.

18 È un particolare rilevante. Anche Goffredo Parise era stato iscritto all'Università di Padova e si era poi ritirato dagli studi; uscito dalla finestra, lo scrit-

pur senza sostenere un solo esame, Trevisan precisava che la donazione dei documenti era finalizzata alla conservazione e allo studio degli stessi; inoltre chiedeva esplicitamente che gli fosse sempre garantito l'accesso alle sue carte, per poterle studiare come avrebbero fatto gli altri, studenti e ricercatori.

Si potrebbe pensare che per un uomo a cui corrispondeva l'immagine di Trevisan, costruita anche sull'opposizione alla formalità istituzionale, lo studio in generale, e lo studio associato alle sue opere e alla sua figura di autore in particolare, fosse qualcosa di poco rilevante. Non è così. Come di Melville Pavese aveva scritto che era “un marinaio che ha studiato”, così Trevisan si può definire un geometra che ha studiato. Rispettava lo studio, lo amava, si interessava di questa particolarissima forma di relazione che si istituisce tra un soggetto e l'oggetto di una curiosità e di un interesse non immediatamente produttivi. Spesso, nell'ambito letterario, filosofico e artistico, l'oggetto di questo interesse è un'altra persona, lontana nello spazio e nel tempo, con la quale si entra in relazione attraverso la lettura e la ricerca. Trevisan, finissimo autodidatta, aveva studiato a fondo Beckett, Wittgenstein, Pasolini, da ultimo Gramsci¹⁹ e una gran quantità di saggi e autori poco noti se non rari, scovati lungo un percorso di ri-

tore vicentino rientrò dalla porta (dell'Aula Magna) quando, per iniziativa di Gianfranco Folena, l'ateneo patavino gli conferì nel 1986 la laurea in Lettere *ad honorem*. Scrittore a sua volta irregolare, Trevisan poteva ritenere che il versamento delle sue carte all'Archivio Scrittori Veneti dell'Università di Padova significasse qualcosa di simile a una laurea *ad honorem*; con ciò il suo percorso veniva sostanzialmente a coincidere con quello dell'odiato/amato Parise. L'Università di Padova conserva il libretto di Trevisan e le pratiche relative all'immatricolazione a Lettere e Filosofia, laurea in Lingue e Letterature straniere moderne (anno accademico 1979/80, matricola n. 154031/LS) e alla rinuncia agli studi (firmata il 19/5/1982): Archivio storico dell'Università di Padova, Fascicoli di studente, matr. 154031 “Trevisan Vitaliano”. Sono dati che in buona parte coincidono con quanto l'autore racconta in *Works* (Trevisan 2016, pp. 67-71, p. 84).

- 19 I *Quaderni del carcere* sono importantissimi (fin dal titolo, non per caso: *Quaderni*) in relazione all'ultima fase del lavoro di Trevisan, il quale, in una nota del 27 agosto 2017, scriveva di essere “finalmente” riuscito a procurarsi l'opera di Gramsci, che teneva letteralmente a portata di mano, in cima a una pila di libri posata accanto al tavolino su cui scriveva, nella sua casa di Crespadoro; vicinissimo anche il DIR, *Dizionario ragionato* diretto da Angelo Gianni (edizioni D'Anna).

cerca²⁰ originalissimo, di cui era orgoglioso; aveva studiato l'inglese; stava imparando, da autodidatta, il francese: era felice di avere acquisito le competenze che gli permettavano di leggere testi letterari in lingua (Baudelaire, Leiris). Quanto sia stato importante lo studio nella sua esperienza e nella sua visione del mondo si capisce anche rilevando la presenza dello studio come tema nei suoi testi: *I quindicimila passi* inizia con le parole di Thomas che si dice "impegnato nel lavoro di esame e di riordino di tutte le opere di mio fratello" (Trevisan 2002, p. 7); in *Vasca imhoff*, uno dei tre racconti contenuti nell'opera d'esordio di Trevisan, *Trio senza pianoforte*, incontriamo un professore di storia dell'architettura che si dice "impegnato nella redazione di un saggio avente come oggetto la vita e le opere dell'architetto vicentino Giovanni Battista Gleria" (Trevisan 1998, p. 47); nel primo racconto di *Shorts* troviamo un musicologo alle prese con la scrittura di un saggio su Keith Jarrett (Trevisan 2004, p. 3); uno dei personaggi più importanti di *Works* è l'Eccezione, uno studioso – allievo dello storico dell'architettura Manfredo Tafuri – che si adatta a esercitare la professione di architetto ma resta, nel profondo, e lo sarà per sempre, uno studioso di Scamozzi; in *Tristissimi giardini* è l'autore stesso che si rappresenta per così dire a tavolino, impegnato a studiare, per il libro che sta scrivendo sul territorio veneto, le relazioni della Camera di Commercio vicentina... E si potrebbe continuare.

Con la consegna dei taccuini all'Archivio Scrittori Veneti dell'Università di Padova, Trevisan sanciva il passaggio alla storia di una parte della sua vita e della sua opera: era tempo evidentemente che i suoi taccuini diventassero un bene pubblico, e che venissero come tali conservati e studiati. L'autore aveva individuato la sede di *residenza* del materiale, sede presso la quale esiste una comunità ermeneutica che col suo gesto Trevisan ha riconosciuto come destinataria e interprete dei taccuini; con la personale consegna dei documenti l'autore ha inoltre compiuto un *atto* fondamentale, quello cioè "di consegnare riunendo i segni. [...] La consegna tende a coordinare in un solo corpus, in un sistema o una sincronia in cui tutti gli elementi articolano l'unità di una configurazione ideale". Si riscontra dunque nel gesto di Trevisan la presenza di tutte le caratteristiche

20 "Personalmente, l'autore ritiene che la letteratura, così come la vita, o è ricerca o non è" (Trevisan 2010, p. 11).

(consegna, residenza, ermeneutica) che Derrida, un autore caro a Trevisan, considera fondamentali per la costituzione di un archivio (Derrida 1996, pp. 9-10).

Nei taccuini, come nota lo stesso Trevisan, vari aspetti della sua vita stanno insieme sulla pagina (“my notebooks: all mixed up”): abozzi di racconti; frasi catturate al bar, pronunciate da amici o trascritte dai libri; indici di ipotetici libri da scrivere; titoli di canzoni ascoltate e di film visti o da vedere; nomi di persone incontrate e da incontrare; brevi resoconti di incontri; liste di cose da fare; disegni; misure e schemi di oggetti da montare o da comprare; appunti sul proprio stato di salute; studi onomastici per i personaggi dei racconti; brevi appunti di viaggio; moniti rivolti a se stesso (“be careful!”, “remember!”, “mai più”); biglietti di mostre visitate; appunti per correzioni di bozze; idee e questioni tecniche per un sito da realizzare²¹; traduzioni di poesie; elenchi di termini tecnici da imparare (spesso si tratta di termini della retorica); conti di vario genere e nello specifico riflessioni sui resoconti editoriali...

Naturalmente il conservatore dei taccuini mette in atto le tutele necessarie per fare in modo che la conservazione e l’eventuale consultazione avvenga nel rispetto delle norme sulla privacy, del diritto d’autore e dei diritti morali. Detto questo, è opportuno ricordare che Trevisan non era un autore, anzi un uomo, ossessionato dalla privacy; non aveva alcuna forma di pudore geloso – borghese, per intenderci – del privato²². Del resto, avendo sempre sperato e pensato di diventare uno scrittore, Trevisan, quando scriveva sui suoi taccuini, sapeva che anche quella scrittura, per quanto potesse avere di strettamente personale, non aveva niente di privato, ed era destinata a diventare pubblica. Lo dice a chiare lettere in *Works*, nella pagina che abbiamo citato, quella che si riferisce al primo taccuino:

Già allora ero assolutamente convinto che, non appena avessi iniziato a scrivere, la prima cosa a cui avrei dovuto dire addio, sarebbe stata esattamente questa, ovvero la possibilità di conservare, nella scrittura, uno spazio privato, si trattasse di un diario, o della lista della spesa, che peraltro non ho mai compilato (Trevisan 2016, p. 332).

21 Il sito è *Ruins*, costruito da Enrico Mitrovich e Vitaliano Trevisan, messo online nel 1998 e purtroppo non più accessibile.

22 Basta ricordare come Trevisan usava Facebook.

In effetti dai taccuini si può anche intuire, legata probabilmente alla previsione di un accesso pubblico ai documenti, una certa cautela di Trevisan nei confronti dei nomi che ricorrono più frequentemente e che corrispondono alla sfera più intima delle sue relazioni personali: nomi che infatti appaiono abbreviati, quasi sempre ridotti alla singola iniziale, una sola lettera.

È poi curioso che, in quanto oggetti (oggetti a pieno titolo multimediali, a questo punto), i taccuini custodiscano a loro volta, oltre alla scrittura e ai disegni, piccoli oggetti incollati sulle pagine, cosa che li rende per certi versi talvolta simili agli album: oggetti compositi costellati di *souvenirs*²³. Anche in questo c'è qualcosa di sorprendente, in un certo senso, per uno scrittore che aveva l'immagine di Trevisan, cioè la cura rivolta alla memoria della vita, la quale vita è forse un fatto privo di senso, come è scritto in molte pagine dei suoi libri, ma non privo di valore, se per valore si intende qualcosa da costruire, da elaborare incessantemente affinché la vita stessa non ricada nel suo peso inerte²⁴.

Fa sorridere ritrovare incollata a una pagina di un taccuino la striscia di carta plastificata, semitrasparente, dei cioccolatini Baci Perugina, sulla quale si legge una frase che la Perugina attribuisce a "Bernard" (sic): "Gli uomini sono sempre sinceri. Cambiano sincerità, ecco tutto". Sotto la carta, un eloquente commento di Trevisan, la cui ammirazione nei confronti di Bernhard è nota, se non addirittura proverbiale: "POVERO THOMAS". A proposito di cartine, un'altra apparizione significativa è quella di un foglietto di *warning* tolto da un pacchetto di cartine RIZLA, uno di quegli avvisi che compaiono

23 Può essere interessante a questo punto una nota ulteriore sulla componente materiale di questi oggetti. I taccuini non sono tutti uguali, ma si possono dividere in categorie: non mancano i Moleskine, ma il loro numero è bilanciato da vari semplici bloc-notes con legatura a spirale, di dimensioni anche molto piccole (13x8 cm.), con copertina rossa, verde, blu, azzurra; un altro sottoinsieme è costituito da quaderni "Journal de bord" di personaggi dei fumetti (Corto Maltese, Martin Mystère, Dylan Dog); c'è un folto gruppo di quaderni neri senza marca; presente anche un Leuchtturm1917. Interessanti anche le buste di carta che Trevisan scelse per raccogliere i taccuini da consegnare all'Università di Padova: una di "Sushi Away", l'altra del negozio "Caneva Junior Fashion".

24 Dialettica paradossale fra distruzione e sopravvivenza, fra impulso di morte e pulsione vitale, che evidentemente non riguarda solo Trevisan (su questi aspetti di rilettura critica dell'opera freudiana cfr. Caruth 2013, p. 58).

ad avvertire che rimangono solo cinque fogli nel pacchetto (“hai quasi finito le tue RIZLA”), incollato su una pagina di quaderno senza ulteriori commenti: un oggetto indubbiamente molto suggestivo, la cui semantica supera di gran lunga il suo significato referenziale, che comunque ricorda le tante sottili sigarette rollate a mano, di continuo, da Trevisan, spesso tenute spente all’angolo della bocca durante le lunghe passeggiate. Singolare anche la facciata di un taccuino del 1995 che ospita tre diversi ritratti-fototessera dell’autore: uno attuale, uno dell’anno precedente, uno di cinque anni prima, messi vicini come per osservare il mutamento della propria fisionomia e del look. Accade spesso – è l’ultima nota che aggiungo sui materiali “eterogenei” aggregati nei taccuini – di trovare elementi che permettano di riscontrare la perfetta identità tra episodi della vita vissuta e scene della vita narrata, e questo come abbiamo in parte già visto è abbastanza tipico di Trevisan²⁵: lo si potrebbe paradossalmente definire uno scrittore fedele alla realtà, a patto di riuscire a vedere come la realtà viene radicalmente reinventata dal suo stile, e forse ancor più dal tono, dalla chiave della sua scrittura, che è sempre straniante. L’episodio a cui ci riferiamo nello specifico è quello che ha dato vita al racconto *Trecento bestie*, incluso nella raccolta *Shorts*, uscita nel 2004 ma concepita nel suo impianto diversi anni prima, con un altro titolo, forse di servizio (“mini”), che ricorre in vari taccuini. Il racconto si riferisce esplicitamente alla fiera degli uccelli di Costabissara: un taccuino del 1997 porta incollato a una pagina proprio il tagliando del biglietto di ingresso alla “Fiera degli uccelli e esposizione canina” di Costabissara, affiancato dal sintagma, evidentemente ascoltato e trascritto in presa diretta dalle parole di un altro visitatore, “300 bestie”. Un sintagma, questo, che poi diventerà il titolo del pezzo pubblicato in *Shorts* e che – cosa più importante – fin da subito, come capiamo dal taccuino, ha funzionato da *trigger* per la scrittura di Trevisan, che ha costruito il testo come un racconto di seconda intenzione. Nel racconto, la fiera di Costabissara non è che uno scenario d’ambientazione, con la funzione di diversivo: è un sipario domenicale, sereno, su cui a un tratto si apre una scena orrida, che ha preso campo nella mente

25 Scriveva Giulio Mozzi nel risvolto di copertina della raccolta *Standards vol. 1*, del 2004: “Le appropriazioni-reinvenzioni di Trevisan mostrano, come meglio non si potrebbe, che la distanza tra la letteratura e la vita è minima, o nulla” (Mozzi 2004).

dell'autore da un racconto – ascoltato fortuitamente – di uno sconosciuto visitatore della fiera, il quale, a rendere i fatti ancor più agghiacciati, fissa dritto negli occhi l'autore, destinatario oramai non più fortuito ma potremmo dire aggiunto, mentre pronuncia le ultime sconvolgenti parole del suo discorso: “Trecento bestie, disse ancora, sempre guardandomi negli occhi” (Trevisan 2004, p. 14).

Bestie, insetti: incollata a un quaderno, chiusa tra due pagine, col profilo sagomato di nero dalla penna, c'è anche una farfalla.

Vita che torna su se stessa

Cosa c'è scritto nei taccuini? Dei contenuti abbiamo parlato finora in termini generali, abbozzando soltanto un inventario degli argomenti. Ma c'è un filone – definirlo tematico è insufficiente: esistenziale forse – che insiste e si fa strada tra appunti eterogenei e dura negli anni, dall'estremo remoto (1991) all'estremo recente (2018) dei taccuini: è il nucleo più importante della biografia interiore di Trevisan. In questo ambito, pur con variazioni che dipendono dall'età differente, dal grado di maturazione (e di fama), dalla diversità dei luoghi, dalla varietà delle persone frequentate, dei mestieri fatti, qualcosa ritorna sempre nei taccuini con contenuti e formulazioni simili, non certo inavvertitamente, anzi, nella piena consapevolezza, da parte dello scrittore, che l'identità dei temi (chiamiamola così) e delle forme è un significato aggiunto, che pertiene a un livello più alto, a una semiosi più profonda, una semiosi che dice le caratterizzazioni più proprie e determinanti di una vita. L'idea della scrittura è uno di questi temi ricorrenti. Non la scrittura, ma proprio l'idea della scrittura, che in Trevisan si lega all'elemento della volontà, della scelta, della determinazione; non scrivere in sé, dunque, ma decidere di scrivere, *voler scrivere* sono le questioni dominanti per lui. Proprio a causa del peso della sanzione e della risoluzione che precedono la scrittura vera e propria, l'atto in sé si carica di aspettative totali e di angosce profonde: e se – pensa Trevisan – dopo aver deciso di scrivere, e dopo aver vissuto per null'altro che per la determinazione di scrivere, mi accorgessi di non poter scrivere, di non saper scrivere? O di non poter essere pubblicato?

Queste sono le domande che ricorrono negli anni Novanta. Poi in effetti gli editori si trovano, e crescono di importanza i loro nomi nel

corso degli anni, da Editrice Veneta a Theoria a Einaudi, la grande casa editrice con cui Trevisan pubblica, a quarantuno anni, il libro giusto, *I quindicimila passi*, salutato da molte critiche positive nel 2002. Trevisan è dunque effettivamente *diventato*, come voleva, uno scrittore, ma lo stesso i taccuini continuano a parlare di un'angoscia di fondo legata alla scrittura, sempre presente: leggermente mutata, la paura riguarda adesso l'idea di non poter più scrivere, di aver già scritto tutto ciò che si doveva e poteva. È una sensazione che si ripresenta ogni volta che, incassata la commissione o l'anticipo, si tratti di narrativa, di saggistica o di teatro, bisogna poi cominciare col mettere un segno sopra il foglio bianco. Insieme a questo sentimento, lavora il tarlo per un successo che non è mai pieno, netto, e pure lo si vorrebbe, sarebbe innaturale se non fosse così; gli elogi della critica non sono proporzionali alle vendite, i resoconti sono magri, i suoi libri non vengono mai candidati ai premi maggiori, il successo si riduce a una irritante notorietà. E tuttavia, nonostante questo, Trevisan non fa nessun passo per compiacere il pubblico, anzi col passare degli anni i libri che scrive sembrano sempre meno indirizzati al pubblico dei vivi, sempre più proiettati verso i lettori del futuro. Nella scommessa della scrittura, la posta in gioco si fa dunque sempre più alta, fino a raggiungere un livello sul quale Trevisan non ha più alcun controllo; il suo ricorrente "non ho fretta", detto riferendosi alla fortuna della sua opera, ai tempi della sua affermazione, alludeva a una dimensione che non era più sua in termini di contingenza.

Altro tema ricorrente è quello della solitudine e dell'isolamento, toccati anche in qualche intervista, oltre che naturalmente nei libri. La differenza è che nei taccuini queste note sulla solitudine hanno carattere di urgenza, e si legano a una costellazione di motivi: l'impossibilità di appartenere a un gruppo, a qualunque tipo di aggregazione; la consapevolezza, amara e orgogliosa al tempo stesso, di essere radicalmente diverso dagli altri; l'impossibilità di amare ed essere amato, di avere amici. (Potrebbe sembrare una strana affermazione in effetti quest'ultima, se si considera che Trevisan, a dispetto della fama di uomo burbero e difficile, frequentava molte persone. Ma le relazioni erano anche una terapia, ed erano proprio le relazioni a saltare, a essere troncate da Trevisan, nei momenti in cui il suo umore peggiorava).

L'ultimo dei grumi che non si sciolgono riguarda l'idea che Trevisan aveva, complessivamente, della sua vita. All'osservatore esterno sembrerebbe innegabile la riconoscibilità di un percorso progressivo ed evolutivo nel rapporto tra biografia e opera: il lavoro di vivere, la fatica di vivere hanno comunque portato Trevisan ad acquisizioni limpide, a scrivere e a pubblicare una serie di opere di sicuro valore, a concludere a cinquantacinque anni – lui che non aveva mai pubblicato libri ponderosi – una vera e propria impresa, cioè la stesura di un testo molto lungo, *Works*, salutato dalla critica come un capolavoro, completamente diverso da tutto ciò che aveva scritto prima; era riuscito a farsi strada come drammaturgo, a far valere la sua scrittura teatrale, partendo anche in questo campo da zero, senza avere alle spalle studi specifici, senza nemmeno avere delle competenze iniziali, né conoscenze nel mondo del teatro.

Imparare, migliorare... Rispetto a questi, che erano i suoi obiettivi primari, la vita di Trevisan, vista da fuori, nel suo legame con l'opera, dava l'impressione di un percorso di costruzione di valore e di significato, che prometteva ulteriori progressi. Evidentemente si trattava di un errore di "prospettiva"; a questo proposito, nel suo libro postumo, l'autore si è espresso in modo nettissimo:

non sono mai stato in grado di *pensare in prospettiva*, come si dice, né verso il futuro né verso il passato, e meno ancora sono stato (e sono) in grado di pensare *me stesso* in prospettiva. [...] Il bambino che, alla domanda, Cosa farai da grande?, risponde, Lo scrittore, non è in rapporto prospettico con lo scrittore in cui, gli piaccia oppure no, si è effettivamente evoluto ed è. Le modalità con le quali il soggetto si è mosso, nel tempo e nello spazio, nel suo ambiente e fuori di esso, o meglio nei suoi vari ambienti, e fuori di essi, sono sempre state dettate dalle contingenze, le quali, dovendo moltissimo al caso, non permettono di rendere il suo percorso in metafora prospettica (Trevisan 2022, pp. 22-23).

Coerente con questo sistema di pensiero è dunque il riscontro, nei taccuini, di riflessioni ricorrenti²⁶ che mostrano una disarmante

26 Nei termini in cui tali questioni sono state inquadrare in un discorso critico che sta tra psicanalisi e semiologia (Violi 2014), questo tipo di ricorrenza semantica fissa o fossilizzata si può forse definire una forma di *ri-presentazione* (*acting out*) di elementi traumatici, che il soggetto subisce, senza riuscire a padroneggiarli e a orientarli. Questo è ciò che in un certo senso avviene nei taccuini di Trevisan; se non altro si tratta di un vettore semantico

impossibilità di riconoscere una *prospettiva* nella propria esperienza di vita. Trevisan vede invece la propria vita come una serie – non ordinata – di cicli. È lo schema di fondo su cui si regge il discorso di *Works*, presentato sostanzialmente come una serie di (*false*) partenze e arresti, ascese e cadute, faticosi ricominciamenti che portano sempre, ineluttabilmente, indietro al punto d’inizio²⁷ (questa, almeno, è l’ideologia dell’autore, che ha *pensato* il libro in questo modo; altra cosa è la volontà del testo, altra ancora la volontà del lettore, che può trovare in *Works* un significato diverso da quello che l’autore riteneva di aver codificato). Questo schema deriva da un profondo convincimento dell’autore, il quale si basa su una semplice e inesorabile articolazione interna. Punto primo: la vita è una continua lotta, che non ha senso alcuno. Punto secondo: la vita è una ciclica ripetizione di errori, sempre gli stessi, commessi dal soggetto, anche se in situazioni diverse. Punto terzo: la vita è qualcosa che ci si ritrova sempre a ricominciare da capo, in ogni ambito (legami affettivi, lavoro, scrittura), senza avere imparato niente, e, ciò che è peggio, senza avere imparato dai propri errori.

Con questo pesante fardello sulle spalle, Trevisan, con una fatica sempre più grande in misura dell’età, provava ogni volta a ricominciare dal *suo* zero. Lo aveva fatto tante volte. Non l’ultima.

la cui forza sembra prevalere su tutto. Nella sua opera letteraria invece, nonostante l’autore tenti, come abbiamo visto, di orientarne la decodificazione verso un significato totalmente negativo, univoco e in definitiva statico, è innegabilmente in gioco il fattore della *rappresentazione* (*working-through*), che ottiene, grazie alla polisemia, anche la possibilità per il lettore di decodificare il messaggio in termini non necessariamente negativi o comunque non del tutto aderenti alle intenzioni – dichiarate – dell’autore.

27 Cfr. per esempio un passaggio del capitolo *Mobilità*: “Avrei dovuto ricominciare tutto alla bella età di trentaquattro anni [...]” (Trevisan 2016, p. 349). Ma fin dall’inizio del libro l’autore induce il lettore a interpretare tutto il racconto come un “lungo fallimento che mi ha portato dove sono ora, cioè esattamente dov’ero allora” (ivi, p. 20). Il lemma *fallimento*, con la sua stretta parentela lessicale (*fallire, fallimentare*), ricorre molto frequentemente nel testo.

Bibliografia

Aubry-Morici, M.

2017 *Dolore esistenziale e forme della scomparsa in Vitaliano Trevisan*, in “il verri”, n. 65, ottobre, pp. 85-98.

Caruth, C.

2013 *Literature in the Ashes of History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Cortellessa, A.

2016 *Vitaliano Trevisan, da dove viene*, in “Le parole e le cose”, 13 giugno 2016 [www.leparoleelecose.it].

Deleuze, G.

1996 *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano.

Derrida, J.

1996 *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli.

Gialloredo A.

2016 “Questo scritto non sarà un romanzo”. *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, in “Heteroglossia”, n. 14 [numero monografico *Pianeta non-fiction*, a cura di A. Rondini], pp. 145-172.

Mozzi, G.

2004 Risvolto di copertina di V. Trevisan, *Standards vol. 1*, Sironi, Milano.

Scarpa, D.

2009 *Vitaliano Trevisan*, in *Dieci scrittori, un paese. Romanzi italiani di oggi*, a cura di D. Scarpa e P. Grossi, numero monografico della rivista “Cartaditalia”, a. 1, n. 1, aprile, p. 118.

Trevisan, V.

1998 *Trio senza pianoforte. Oscillazioni* [1995], Theoria, Roma-Napoli.

2002 *I quindicimila passi: un resoconto*, Einaudi, Torino.

2004 *Shorts*, Einaudi, Torino.

2009a *Grotteschi e arabeschi*, Einaudi, Torino.

2009b *Due monologhi*, Einaudi, Torino.

2010 *Tristissimi giardini*, Laterza, Roma-Bari.

2016 *Works*, Einaudi, Torino.

2022 *Black Tulips*, Einaudi, Torino.

Violi, P.

2014 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.

CALCHI



FRANCESCO MAZZUCHELLI

VOLTI DEL COLONIALISMO

I calchi facciali dell'antropologia fisica di inizio
novecento come corpi e come oggetti della memoria

A partire da che momento, si domandò Trelkovsky, l'individuo non è più quello che noi pensiamo? Mi tolgono un braccio, va bene. Dico: io e il mio braccio. Mi tolgono anche l'altro, dico: io e le mie due braccia. Mi amputano le gambe, dico: io e le mie membra. Tolgono il mio stomaco, il mio fegato, i miei reni, ammesso che sia possibile, dico: io e le mie viscere. Mi tagliano la testa: cosa dico? Io e il mio corpo o io e la mia testa? Con che diritto la mia testa, che dopotutto non è che un membro, si arroga il titolo di "io"? Perché contiene il cervello?

(Roland Topor, *L'inquilino stregato*)

1. *Le memorie dei calchi*

L'evento si deposita sulla *cosa*. Impressione, traccia, impronta, calco, deformazione: l'azione *incide* la *cosa*, che reagisce, come *corpo* o come *oggetto* (a seconda dei programmi narrativi in cui si trova già impegnata o avviluppata) caricandosi così di una *memoria*. Diventando corpo od oggetto, entra in relazione con altri corpi e oggetti, stringe legami e viene avvolta nelle trame ordite da tali reti intersoggettive e interoggettive, ed è in queste trame, mutevoli e in costante evoluzione, che *trova voce* quella memoria, depositatasi come *patina*, come *contatto*, come *polvere*, come *incisione*. È tale rete, viluppo di senso, a mettere la *cosa* nella condizione di *significare una memoria*.

Se i segni della memoria sono anche "segni del corpo", situati tra azione e passione, tra sema e soma, come ci aveva già mostrato, tra i tanti, un Deleuze spinozista (1964), le semio-meccaniche della memoria riguardano anche quei corpi che "retrocedono a cosa", o

quelle cose che aspirano ad essere corpo. In queste pagine, proverò a riflettere su alcuni aspetti della relazione che stringe assieme oggetti e memoria, a partire da un oggetto particolare, portatore di una memoria ancora più particolare: il cosiddetto “calco facciale”¹. Manufatto insidioso, ambiguo, duplice, in uno stato di sospensione tra soggettività e oggettualità, tra l’essere-cosa e il farsi-corpo, tra vita e morte, tra organico e inorganico, il calco facciale di cui questo saggio si occupa non è però la maschera mortuaria (con cui condivide molti tratti, ma differenziandosene per altri), ma quello usato nell’antropologia fisica agli inizi del Novecento per documentare le presunte diversità tra “razze umane”, concetto oggi destituito da ogni fondamento scientifico e abbandonato dall’antropologia. Cercare, nella materialità del calco antropologico, le memorie che esso porta impresse significa, da una parte, studiarne le implicazioni politiche, ideologiche ed etiche, ma fa irrompere, dall’altra, nuovi interrogativi sull’espressione “memoria degli oggetti”. Il calco, considerato come oggetto che registra, impressi su di sé, i segni di un volto che è realmente esistito, ma anche quelli dell’altro impressore – ovvero chi produce il calco – sembra infatti rimandare, in un solo movimento, a due aspetti, di segno contrario ma anche complementare, relativi alle memorie di cui questo oggetto si fa latore, e che riguardano uno l’accezione soggettiva, l’altro quella oggettiva, del genitivo che lega l’espressione “memoria dell’oggetto”, mantenendo tutta l’ambiguità di un doppio senso che ricorre in molte altre espressioni analoghe². La memoria del calco è memoria istantanea di un volto-corpo congelata per sempre in un’altra cosa-corpo, ma è anche memoria del demiurgo che pone la materia plasmabile sul volto che su di essa resterà impresso. Questa dualità delle memorie dell’oggetto calco, di un corpo (visibile) impressore passivo e di un

-
- 1 Ho incrociato per la prima volta questo argomento grazie alla prof.ssa Maria Giovanna Belcastro, referente scientifico del museo di Antropologia dell’Università di Bologna e antropologa, che mi ha coinvolto nell’organizzazione di un seminario interdotto, nel quadro del progetto “UNA Europa”, sul tema del Dissonant Heritage, dove ho avuto modo di presentare una prima versione delle riflessioni qui pubblicate (“Reframing dissonance: the hard road to decolonization of difficult collections”, Università di Bologna, 19 novembre 2021).
 - 2 Aleida Assmann si interroga, ad esempio, sulla natura, soggettiva o oggettiva, del genitivo dell’espressione “memoria dei luoghi” (Assmann 1999).

corpo (invisibile) “artigiano” attivo, emerge con inquietante chiarezza in quella che forse è la foto più famosa di un evento di fabbricazione del calco³: l’immagine che ritrae l’antropologo italiano Lidio Cipriani mentre si china su un uomo africano, immobilizzandolo e convertendo, per così dire, quell’istantanea immobilità di un corpo in un “oggetto-espressione”, che si stacca dal corpo-pelle e ad esso sopravvive, offrendosi docilmente, quale corpo morto ma incorruttibile (e quindi non-morto⁴), all’occhio della Scienza, che in questo caso è anche occhio dell’Impero. La memoria di questo calco non è solo quella, individuale, del volto impresso, dunque, ma anche quella di un corpo politico addomesticato, che diventa segno di una “violenza materiale ed epistemologica”, per usare l’icastica espressione di Giulia Grechi (2021).

2. Il calco in antropologia, ovvero del corpo che diventa oggetto

I calchi facciali vengono utilizzati dall’antropologia fisica soprattutto a partire dalla fine del XIX secolo e dall’inizio del XX secolo, quando antropologi come Paolo Mantegazza in Italia e Paul Broca in Francia cominciarono a perdere fiducia nella craniometria come

-
- 3 Il processo di creazione del calco è lungo e laborioso: il volto del “paziente” necessitava di una preparazione preliminare (ad esempio, barba e peli andavano ricoperti di grasso), quindi uno strato di gesso caldo (con un certo spessore) veniva fatto colare e rapprendere sul volto. Bisognava poi aspettare 10-15 minuti affinché il gesso solidificasse, e in questo lasso di tempo il soggetto doveva restare il più possibile immobile e respirare da una cannuccia. Si otteneva così un negativo, che veniva ricoperto di nuovo gesso liquido e fatto solidificare. Il positivo, ottenuto dopo la rottura del negativo, veniva poi dipinto e colorato in accordo con la scala von Luschan, scala cromatica di classificazione del colore della pelle umana.
- 4 In un saggio in cui analizza con grande profondità di sguardo le tante implicazioni ontologiche e semiotiche della maschera mortuaria e del calco, Marcia Pointon nota che spesso si parla di “maschera mortuaria” anche quando il soggetto del calco è in vita: “the connection between portraiture and mortality is here at its most vivid [...]. While a portrait from life seems to freeze the sitter for perpetuity in defiance of biological dissolution, the death mask is both closer (an imprint) and more distant from the subject, who is at the moment of representation in an important sense no longer there, especially as the look, so significant in portraiture, is veiled. [...] [B]oth in the drama of their production and in their material characteristics, these masks epitomize the conundrum of the relation between life and death” (Pointon 2014, p. 172).

strumento efficace per lo studio della diversità biologica all'interno della specie umana (Piccioni 2019; Belcastro, Manzi, Cecchi 2022). Prendendo in considerazione solo il teschio, la craniometria non riusciva a cogliere tutti quegli altri elementi di diversità che potevano invece emergere misurando altri rapporti antropometrici che è possibile rinvenire soprattutto tramite l'osservazione del volto. In questo contesto, con la diffusione delle ricerche di studiosi come Nello Puccioni e Lidio Cipriani, il calco si afferma e si diffonde sempre di più in antropologia, come

risultato di una metodologia di documentazione molto accurata e quindi in grado di registrare la presenza di caratteri peculiari degli individui e di intere popolazioni. L'efficacia attribuita alle maschere si basava prima di tutto sul realismo di forme tridimensionali e colori e sul fatto che tali maschere potevano essere poi studiate, confrontate ed esposte (Dioniso *et al.* 2020).

Sebbene sarebbe scorretto liquidare come razzista tutta l'antropologia antropometrica del periodo, è innegabile che essa fu usata dal regime fascista come serbatoio di giustificazioni scientifiche – ma anche etiche ed estetiche – per le politiche razziste e coloniali del tempo⁵. Inoltre, come nota Piccioni (2019), l'“estetica del calco” gioca un ruolo, ancora tutto da esplorare, nella costruzione dell'immaginario coloniale: “the history of the key role played by aesthetic and analogical representations in the process of othering is still to be explored by scholarship” (Piccioni, *Ibidem*). Il nefasto rapporto tra scienza e politica, tra antropologia e “razzismo di stato” (e ideologia coloniale) è magistralmente esemplificato dalla figura di Lidio Cipriani (1892-1962), colui che, tra gli antropologi italiani, maggiormente fece ricorso a questa tecnica per documentare le peculiarità e le differenze “razziali” tra le popolazioni. Nella sua lunga carriera, egli produsse oltre 350 calchi (Piccioni, *Ibidem*), realizzati nei suoi viaggi in Africa (soprattutto Etiopia, Eritrea, Congo) e Asia (Yemen). Le convinzioni scientifiche di Cipriani sono anche politi-

5 Giovanni Dore ricorda, tuttavia, come “forse in nessun altro paese come in Italia, negli anni tra le due guerre, l'adesione di antropologi et etnologi al colonialismo venne concessa con tanta spontaneità, senza dubbi o rilevanti contraddizioni, con un impegno pratico diretto, affermato senza infingimenti ideologici” (Dore 1981, pp. 285-286).

che e ideologiche: fervente fascista, fu uno tra i firmatari del famigerato *Manifesto della razza* (1938) e il suo studio delle morfologie somatiche era volto a dimostrare le gerarchie tra razze e l'inferiorità della cosiddetta "razza nera"⁶.



Figura 1 – Lidio Cipriani in Africa mentre realizza un calco
Fonte: SMA Università di Firenze

3. Dal corpo all'oggetto (e ritorno)

Cos'è dunque un calco antropologico, da un punto di vista semiotico? Quali sono i significati che si stratificano su questi oggetti, le memorie che essi portano iscritte su di sé e che essi continuano ancora a trasmettere? Proviamo a capirlo posizionandoci di fronte ad uno di questi oggetti, anche se non è facile trovarne⁷.

6 Non è questa la sede per approfondire questi aspetti, per i quali si rimanda a Paris 2012, che svolge un'ottima analisi di ispirazione semiotica del materiale documentario di tipo fotografico prodotto da Cipriani.

7 Alcuni dei calchi realizzati dall'antropologo Lidio Cipriani si trovano nel museo etnografico Pigorini di Roma e in quelli di antropologia di Firenze, di Padova e di Bologna, ma solo raramente sono esposti al pubblico. Lo sono

Il calco è un oggetto che può inquietare il visitatore: riproduzione fedele di un volto umano, ci interpella, ma non ci guarda. Ha gli occhi chiusi. Non restituisce lo sguardo che gli rivolgiamo (Pointon 2014), pare invece ritrarsi in una smorfia congelata, di fastidio, quasi di sofferenza, di dolore. È soggetto che patisce⁸.

Ha la consistenza di una scultura, è un oggetto che rappresenta un corpo, che *sta per* un corpo realmente esistito (è *stato su* quel corpo), ma è più di una rappresentazione. In un certo senso, è quel corpo, realmente esistito in un dato momento storico, che riproduce fedelmente, mantenendo con esso una contiguità “indessicale”⁹, che trasferisce alcuni tratti di un “essere corpo” ad una materia, convertendosi in oggetto¹⁰. Come una fotografia, potrebbe obiettare qualcuno. Ma la differenza, enorme, con la fotografia non è data semplicemente dalla vividezza e dal realismo della tridimensionalità

a Bologna, nel museo di antropologia fisica dell’Università di Bologna, che contiene una collezione di copie di calchi realizzate dallo stesso Cipriani, acquisite (non si sa con esattezza in che anno) dall’ateneo bolognese.

- 8 Su questo punto, Pointon riporta la riflessione di una studiosa di “eye miniatures”, Hanneke Grootenboer, la quale parla di “withdrawal of the gaze” presente in quei generi ritrattistici che hanno a che fare con il trapasso: quello che vediamo nella maschera mortuaria è l’apparenza di un volto nel momento in cui si muore (Pointon 2014, p. 176). Il calco antropologico pare, in questo caso, marcare ulteriori differenze con la maschera mortuaria. Pur mantenendo tutta l’ambiguità di uno stato di sospensione tra vita e morte, come notato da Pointon, gli occhi chiusi paiono caricarsi di ulteriori valenze “proprioceptive”, che hanno a che fare con lo stato somatico, e quindi “passionale”, del soggetto sottoposto alla procedura: lo sguardo chiuso diventa stato passivo di passione, di un’aspettativa congelata di una sofferenza, che diventa segno della violenza del gesto coloniale.
- 9 Per il filosofo pragmaticista Charles S. Peirce, l’indice è “segno che si riferisce all’Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell’Oggetto”, come la fotografia, l’impronta digitale, ecc. (Peirce 1931-1958, II, p. 285). L’icona è invece un segno che “somiglia” al suo oggetto, mentre il simbolo è un segno che si riferisce al proprio oggetto in virtù di una regola (come un codice linguistico).
- 10 In una sua relazione, l’antropologo italiano Dominici (2021), per questo tipo di calchi parlerà di “corpi-oggetto” e “oggetti-corpo”. Ancora Pointon sottolinea come i calchi esprimano l’“abietto” (nel senso di ciò che è escluso, rigettato), nella misura in cui “they signal the connection between a body that is no longer there and a material thing that remains. They evoke absences and, in their fragmentary character, imply disembodiment. Thus, death masks are both familiar, what we know in the form of the human face, and unfamiliar, human flesh rigidified by the effects of death and by plaster (Pointon 2014: 178).

tà (che apparenta il calco con la scultura), ma dall'effetto di "memoria incarnata", generato dalla consapevolezza che quella porzione di materia che abbiamo davanti a noi reca su di sé la memoria di un evento di contatto con un corpo, che le ha trasmesso la forma. Scrive Pointon: "Coming face to face with, handling and touching, the imprint of a deceased person's face means encountering a cast in which not only all the wrinkles of skin may be visible, and in which there may be clearly seen the lines made when the mold was split [...], but also in some instances the odd hair caught in the mold and transferred to the cast" (Pointon 2014, p. 176)¹¹.

Scultura che riproduce i tratti del volto, ma anche volto che continua ad esistere, in un istante sottratto al tempo, il calco è dunque, allo stesso tempo, oggetto e corpo. E pone un'ulteriore domanda, come abbiamo visto, relativa al suo invisibile "artigiano". Il calco si situa alla convergenza tra due soggettività, due "azioni tattili", una, dominata, che patisce (un'azione della cosa sul corpo proprio), e di questa resta traccia nell'oggetto-calco; e un'altra, dominante, che agisce (addomesticando il corpo e tramutandolo in cosa), e di cui il calco stesso non reca però alcuna traccia manifesta, quale enunciazione occultata.

4. *Le afterlives semiotiche dei calchi facciali*

Essendo, ad un tempo, oggetto e corpo, il calco permane, come *cosa*, nei musei di oggi.

Osservando i "destini semiotici" di alcune serie di calchi prodotte da Lidio Cipriani e arrivate ai giorni nostri, in queste pagine mi interrogherò proprio sui significati attuali di questi strani oggetti, sui *sensi* depositatisi su di essi, ovvero sulle loro memorie *incarnate* (il calco come impressione di un corpo passivo), *impersonate* (il calco

11 Anche Pointon sottolinea la forte connessione tra maschera mortuaria e la fotografia, entrambe "impronte" ma con importanti differenze. Dopo aver richiamato alcune osservazioni sul tema di filosofi come Didi-Hubermann e Jean Luc Nancy (i quali si concentrano sul rapporto tra maschera e fotografia della maschera) e Roland Barthes (per il quale essere fotografati è una microesperienza di morte), torna sulla maschera come oggetto, per ribadire che secondo lui è invece proprio la tridimensionalità dell'impronta-maschera a fare la differenza (Pointon 2014: *Ibidem*).

come corpo-oggetto creato dallo “scienziato demiurgo”) e *raffigurate* (il calco come testo e come discorso). La memoria del calco non si esaurisce, infatti, nel suo essere oggetto-impronta, ovvero, per dirla con Eco, nella sua “modalità di produzione segnica”, ma il suo funzionamento quale oggetto mnestico si innesca, al contrario, con l’interpretazione del calco come segno e come testo. Il calco è impronta, ma “le impronte non sono segni ma oggetti inseribili in una funzione segnica” (Eco 1975, p. 290)¹². Nella prospettiva di queste pagine, la memoria del calco non è quella impressa sulla (e conservata dalla) sua materia ma quella *significata* da essa (di cui l’impressione è solo condizione). Il calco sarà dunque visto come materialità “segnata”, come testo i cui significati non sono stabili e codificati una volta per tutti, ma dinamici pur se stretti in una rete di vincoli materiali, anch’essi significanti. Per cogliere l’aspetto dinamico delle semantiche dei calchi facciali, volgerò dunque lo sguardo alle loro *afterlives semi-otiche* (Tamm 2015), ovvero ai destini semiotici che ne hanno mutato sensi e memorie. L’ipotesi è dunque che l’instabilità della memoria di questi oggetti sia leggibile nelle loro successive vicende semiotiche.

Prenderò dunque in esame alcune collezioni di tali oggetti, così come sono esposte (o nascoste) nei musei italiani ed europei di antropologia fisica¹³. Tali collezioni, solitamente, comprendono calchi di volti riconducibili a varie popolazioni (nella terminologia dell’epoca, soprattutto africane, asiatiche ma anche “italiche”); collezioni, come quelle dell’antropologo Lidio Cipriani qui esaminate, dalla complicata musealizzazione. Il calco antropologico è, oggi, potremmo dire, un *difficult object*, ovvero un caso particolare di quel *difficult heritage* teorizzato da Sharon Macdonald (2009). Così come il *difficult heritage*, secondo Macdonald, individua quelle eredità materiali scomode che riceviamo da generazioni precedenti

12 Eco chiarisce bene questo punto nell’esposizione della sua teoria della produzione segnica (Eco 1975): “quando è interpretata come impronta e vettore, una traccia non dà luogo alla semplice significazione di una unità di contenuto (un gatto, un soldato nemico, un cavallo) ma a un vero e proprio discorso (‘un cavallo è passato di qui, tre giorni fa, andando in quella direzione’) e pertanto la traccia è di solito un testo” (Eco 1975, p. 290).

13 Mi concentrerò in particolare anche su alcune soluzioni di presentazione che sono state adottate solo temporaneamente per periodi di tempo limitati, alcune delle quali non ho potuto visitare personalmente, ma che ho ricostruito tramite le fonti citate, con l’obiettivo di evidenziare alcune possibili strategie discorsive di presentazione del reperto calco.

e che contraddicono o sono in aperta opposizione con i valori oggi comunemente condivisi (come ad esempio i lasciti monumentali e architettonici del nazismo), allo stesso modo questi oggetti sono oggi “difficili” perché prodotti e utilizzati all’interno di un’episteme e di un’assiologia che oggi ci risulta impossibile da sottoscrivere, ma al tempo stesso sono documenti preziosi per interpretare quel periodo da una prospettiva filosofico-storico-scientifica.

Inoltre, poiché tali oggetti sono strettamente connessi con il passato coloniale di molti paesi europei, la loro musealizzazione riconduce, per certi versi, alle stesse questioni generali sollevate dalle collezioni etnografiche, nella prospettiva di una sempre maggiormente auspicata “decolonizzazione” dei patrimoni museali. Con decolonizzazione mi riferisco a quel movimento culturale e di attivismo politico che spinge sempre più i musei a rimettere in questione il loro stesso ruolo, assumendosi, come scrive Giulia Grechi, “la responsabilità delle loro narrazioni e dei loro patrimoni, chiedendo la restituzione di artefatti prelevati con dubbie modalità o esplicitamente trafugati, e rappresentazioni rispettose delle differenze e dei traumi storici legati al colonialismo, che restano per lo più invisibili e indiscussi negli allestimenti e nelle esposizioni del nostro patrimonio artistico e culturale” (Grechi 2021, pp. 10-11).

La questione è molto ampia e molto dibattuta, e riguarda appunto il museo stesso come istituzione primaria nei processi di trasmissione della memoria. L’etnografo e africanista Jean Jamin qualche anno fa ha posto il tema in maniera volutamente provocatoria, in un articolo eloquentemente intitolato *Faut-il brûler les musées d’ethnographie?* (Jamin 1998), in cui ribadisce le relazioni intrinseche tra forma museale (che è creazione totalmente occidentale) e ideologia colonialista¹⁴. È il museo stesso in quanto forma istituzionale di conservazione e trasmissione della memoria ad entrare, dunque, in crisi, e ci si chiede se sia possibile separare la forma-museo da

14 L’articolo, spesso citato nel dibattito post-coloniale, è ad esempio ripreso da Sebastiani, la quale, ribadendo il ruolo storico dei musei nell’era coloniale, si chiede: “Do they reinforce racial differences? What have been the technical procedures used to make differences appear? Are they the privileged place of legitimization for human diversity as an object of learning and knowledge? [...] How have the populations represented been involved in staging their representations? What links are there between these populations and the bodies displayed in museums?” (Sebastiani 2019).

una postura inerentemente coloniale. Le collezioni etnografiche che conservano ed espongono artefatti di culture altre, solitamente prelevati durante il periodo coloniale sollecitano sempre più dubbi e controversie relativi alla legittimità della loro collocazione (a chi appartengono questi oggetti? Perché si trovano in un museo occidentale e non nel museo di provenienza? Andrebbero restituiti? A chi e in che modo?) e delle rappresentazioni che veicolano (in che modo le culture di origine sono presentate nel contesto museale? In che misura la mera collocazione nello spazio del museo perpetua una narrativa di tipo colonialista?)¹⁵.

Seppur valide anche nel caso delle collezioni di calchi facciali, solo parzialmente queste domande si sovrappongono con quelle poste dai calchi facciali. Come notano Isaac e Colebank (2022) in un articolo che discute proprio della loro musealizzazione, i calchi “are objects that exist at the intersections of art and science, and they merge individual, cultural, political, as well as colonialized bodies. [...] They are fluid, shifting, and ambiguous, and at the same time, they maintain multiple levels of meaning” (Isaac, Colebank 2022: 1). Citando anch’essi il già menzionato saggio di Pointon sulle maschere mortuarie, i due studiosi notano come i calchi “blur rigid categories between ‘self/other, subject/object, human being/inanimate form’ as well as ‘original/copy’” (Isaac, Coleman, *Ibidem*). Questa intrinseca ambiguità di significati incorporata dai calchi, la peculiare *ratio* che essi innestano tra materialità (semiotizzata) e significati (materiali), fa sì che il problema della loro musealizzazione si complichino. Da una parte, infatti, i calchi sono oggetti prodotti all’interno di una particolare episteme, generati da un “discorso scientifico”¹⁶, quello dell’antropologia fisica di inizio secolo scorso, che si lega indissolubilmente, in un determinato periodo, con un altro tipo di discorso politico e ideologico, fornendo una giustificazione scientifica (di cui

15 Su questi punti si rimanda ancora all’ottimo libro di Grechi 2021.

16 Per l’espressione “discorso scientifico” ci si riferisce qui soprattutto all’approccio discorsivo e costruttivista delineato dal semiologo lituano Algirdas J. Greimas, che lo definisce come “un fare che costruisce il proprio oggetto e che si realizza come progressione del sapere e non come asserzione perentoria” (Greimas 1976, tr. it. p. 17). Questa prospettiva di studio del discorso scientifico come genere discorsivo e retorico è stata poi ripresa in semiotica soprattutto da semiologi come Paolo Fabbri, Françoise Bastide ma anche da Bruno Latour.

oggi non riconosciamo più la validità)¹⁷ al razzismo di stato e alle politiche coloniali. Ma, dall'altra parte, questi calchi portano iscritti in sé altri livelli di senso, che ne fanno un segno della violenza coloniale. Questi oggetti sono testimoni (apparentemente silenziosi, in realtà eloquenti) di quella violenza politica.

Inoltre, a complicare le cose, le modalità di produzione di questi oggetti – ottenuti per impressione, per contatto con un corpo umano – fanno sì che essi mantengano, lo abbiamo visto, una costitutiva relazione indessicale con il corpo di cui sono segno, occupando, per riprendere la classificazione peirceana dei segni, una posizione intermedia tra icona e indice. Sebbene non si possa tecnicamente parlare di reperti biologici o resti umani, dunque, questi oggetti presentano in parte problemi etici (ed estetici) che richiamano quelli tipici della musealizzazione dei resti umani, questione oggi molto dibattuta¹⁸. Questa affinità con le problematiche tipiche dei resti umani è colta anche da Grechi, quando afferma che “pur non essendo resti umani portano in qualche modo con sé la traccia di corpi violati in nome della scienza e dell'antropologia” (Grechi 2021, p. 141). Pur condividendo in toto la posizione di Grechi, è importante sottolineare che il problema della musealizzazione di questi oggetti riguarda il fatto che essi recano solo parzialmente la traccia dell'atto di violenza coloniale che li ha prodotti, nascondendo alcune marche dell'enunciazione (come dicevamo, il “soggetto artigiano-prodotto” non lascia tracce della propria soggettività sul calco) e rendendo quindi necessario un “supplemento di senso” che non è immediatamente contenuto nella superficie testuale dell'oggetto stesso.

I calchi sono dunque oggetti difficili, complicati da “maneggiare” nell'ottica conservativa e valoriale del patrimonio culturale, anche per ragioni riferibili ad alcuni dei temi tipici della decolo-

17 È importante specificare che molti antropologi fisici dell'epoca che si rifacevano allo studio dei calchi facciali non erano a favore di teorie razziste, o che assumevano la superiorità di alcune razze. Per una discussione, si veda, tra gli altri, il già citato Piccioni 2019.

18 La questione dello *human remain* come *cultural heritage* e della sua musealizzazione è oggetto di discussione in molte discipline, a partire dall'antropologia biologica (Belcastro, Mariotti 2021; Squires, Erricksson, Marquez Grant 2020), sino ai *museum studies* (Dreyfus, Anstett 2016), per arrivare sino all'area di ricerca che si raccoglie attorno al cosiddetto “forensic turn”, inaugurato dagli studi di Weizmann sulla *forensic aesthetics* nel “discorso della memoria” (Keenan, Weizmann 2012, si veda anche Dziuban 2017).

nizzazione¹⁹, ad esempio, ma non solo, in relazione alla loro *ownership*: chi ha il diritto di reclamare la loro proprietà, sia materiale che simbolica? A chi appartengono e chi dovrebbe avere l'ultima parola relativamente a come (e se) dovrebbero essere conservati, presentati al pubblico, trasmessi alle future generazioni e "raccontati"? Lo sono, però, come prima evidenziato, anche per ragioni che vanno oltre tali questioni. Da una parte, infatti, sono sì una "eredità materiale", prodotta in un diverso periodo storico e che esprime visioni scientifiche e ideologiche oggi non accettabili, caricandosi così di significati che non rientrano più nel nostro attuale sistema di valori e che rigettiamo o troviamo offensivi; dall'altra, mostrano un *eccesso semantico*, nella misura in cui *significano* sia come oggetto che come corpo, sia simulacro oggettuale proiettato ed "estratto" dall'individualità di un "corpo-carne", sia come "cosa che assurge a corpo" (Fontanille 2004, pp. 380 sgg.), proprio in virtù di questa contiguità indessicale con il corpo che lo ha prodotto.

Se si tratta di oggetti molto difficili da "processare", ciò deriva anche dal loro statuto semiotico incerto, ed è concesso dunque chiedersi se sia legittimo conservarli ed esporli in un museo e, eventualmente, secondo quali modalità²⁰. Le problematiche sollecitate dai calchi, secondo l'ipotesi sostenuta in queste pagine, trovano, però, la loro peculiarità non solo in tale ambiguità semantica di fondo, ma soprattutto nel tipo di memoria di cui questi oggetti (quali *semiofori*, direbbe Pomian) si fanno portatori, e soprattutto nelle modalità enunciazionali attraverso cui danno voce (o silenziano) tali memorie. Non ancora corpi e non più oggetti, è proprio il loro essere sia oggetti-memoria che quasi-corpi a costituire la loro specificità.

-
- 19 Così Dioniso *et al.* sulla necessità di una decolonizzazione per i calchi: "Queste maschere, prodotte perché ritenute uno strumento di registrazione di dati scientifici, ben si prestano oggi a essere studiate in un clima di riflessione sulla necessità di 'decolonizzazione', di ripensamento dei musei etnoantropologici contemporanei e nel contesto di indagini che prendano in considerazione implicazioni estetiche e culturali ben più ampie" (Dioniso *et al.*, 2020).
- 20 L'argomento è affrontato con lucidità e in maniera documentata in Fiorletta 2019. Tra gli articoli che affrontano questo tema, il più recente, almeno a mia conoscenza, è il già citato Isaac, Coleband 2022, che ho trovato proprio mentre scrivevo queste pagine. Si veda anche, sul tema, Belcastro, Manzi, Maggi-Cecchi 2022.

5. *Le collezioni Cipriani nei musei italiani: ricognizione e spunti di analisi*

Che posto trovano i calchi nei musei che li possiedono? Come sono messi “in condizione di comunicare”? Qual è la “cornice semantica” che il museo costruisce attorno a questi oggetti? Quando sono esposti (perché non si tratta di oggetti che facilmente trovano posto nelle esposizioni permanenti, proprio per la loro natura difficile), è come se il museo provasse a mettere attorno a questi oggetti delle gigantesche “virgolette”, per aiutare a focalizzarne il significato, per “farli parlare” imponendogli un codice e un contesto circostanziale che ne attualizza alcune proprietà semantiche. Il modo in cui queste “virgolette” sono applicate cambia, ovviamente, drasticamente il senso del calco, e finisce per “magnificarne” alcuni aspetti a scapito di altri che vengono invece “narcotizzati”²¹. Da un punto di vista semiotico si tratterà di indagare, dunque, le strategie enunciazionali tramite cui questi oggetti sono trasformati in “attori”, soggetti corporei oppure strumenti oggettuali.

Il primo esempio che considereremo, il Museo di Antropologia Fisica dell’Università di Bologna, è interessante proprio perché, in un certo senso, non mette nessun tipo di “virgolette” attorno a questi reperti. Il museo ospita da decenni²² una collezione di 95 riproduzioni (copie) di calchi originali (di individui di figure africane, arabiche, yemenite ma ci sono anche tre calchi di individui cinesi, un filippino e un sardo) appartenenti al Fondo Cipriani conservato dal Museo Antropologico ed Etnologico di Firenze²³. Questi reperti sono esposti al pubblico (soprattutto scolaresche e studenti) al termine di un percorso in cui il visitatore riceve informazioni sull’evo-

21 Sui meccanismi di magnificazione/narcotizzazione dei tratti semantici dei lessemi all’interno di diverse strategie testuali si veda Eco 1979. In questa sede, si tratterà di capire come il testo/museo (il percorso museale offerto dal museo) seleziona o sopprime alcuni dei tratti semantici del calco, modulandone il potenziale semantico.

22 Non è chiaro quando la collezione delle copie dei calchi di Cipriani fu acquistata dal museo di Bologna. Secondo alcune fonti, si tratterebbe di un’acquisizione avvenuta dopo la guerra (comunicazione personale di Maria Giovanna Belcastro).

23 Le copie vennero materialmente realizzate da Luigi Cardini, impiegato al museo di Firenze, mentre Cipriani era ancora vivo e realizzava altri calchi facciali (fonte: comunicazione personale di Maria Giovanna Belcastro).

luzione della specie umana. I calchi sono presentati come esempio della diversità interna alla specie umana. Essi sono conservati in alcuni armadi a vetro e sono accompagnati da piccole targhette che indicano l'appartenenza ad una popolazione. Pochi altri elementi informativi sono dati al visitatore, se non alcune schede, messe a disposizione del visitatore, che spiegano sommariamente cosa siano questi oggetti particolari. Tra i reperti è tuttavia collocata la celebre foto, prima richiamata, che ritrae Cipriani mentre ricava il calco da un soggetto. Tale foto, che, come abbiamo visto prima, è molto efficace nel mostrare la gerarchia dominante-dominato e la violenza coloniale insita nel gesto dell'antropologo, finisce con l'attivare determinate "isotopie semantiche", relative all'origine coloniale di questi oggetti, che risulterebbero invece narcotizzate dalle modalità di presentazione dei reperti adottate da questo museo. In definitiva, si potrebbe dire che questo museo funziona come una sorta di capsula del tempo: i calchi si trovano ancora nella loro collocazione originale di quando furono acquisiti e il tempo del museo pare essersi fermato. Non si può dire che si tratti di una mostra "neutrale" rispetto agli oggetti esposti, ma rientra pienamente nei canoni della mostra del museo scientifico e naturalistico così come questi erano organizzati intorno all'inizio del XX secolo. Tutto il museo, infatti, aderisce ad un preciso percorso tematico e retorico, mettendo in scena la narrativa dell'evoluzione della specie umana, e la Collezione Cipriani si inserisce pienamente in questa narrativa che dà forma al museo, diventandone un pezzo²⁴.

24 Secondo Fiorletta, Musei di questo tipo (che ospitano collezioni antropologiche nel contesto di musei di storia naturale) "risentono ancora di una collocazione ottocentesca che per quanto possa apparire obsoleta mostra un evolucionismo ancora vivo nelle idee largamente diffuse in Europa, di cui il razzismo è evidente manifestazione. Questo rappresenta un grave problema museale, poiché la facile connessione tra "primitivi del passato" e "primitivi del presente", in cui l'occidente si colloca ancora al termine di una presunta scala evolutiva, non è evitata". (Fiorletta *Ibidem*).



Figura 2 – Scaffali al Museo di Antropologia di Bologna contenenti riproduzioni originali di calchi facciali (Collezione Cipriani)

Fonte: foto Francesco Mazzucchelli

Un altro esempio paragonabile a quello di Bologna ci viene dal Museo Universitario di Antropologia di Napoli, che ospita anch'esso una collezione, analoga a quella bolognese, di calchi facciali realizzati da Cipriani negli anni '30. Anche in questo caso la serie di calchi è collocata all'interno di vetrine, del tutto simili a quelli del museo di Bologna; recentemente, tuttavia, parte della collezione è stata ricollocata in nuovi pannelli, affiancati da schermi con materiali audiovisivi che contestualizzano l'uso di questi

oggetti alla luce delle moderne conoscenze riguardanti la variabilità biologica e la non scientificità della nozione antropologica di razza che animava il progetto scientifico di studiosi come Cipriani²⁵. Va notato come i nuovi pannelli paiano insistere su un’“estetica della composizione dei calchi” che ne enfatizza appunto le qualità di artefatto artistico. Di particolare interesse la mostra temporanea intitolata “I am a man. Tutti i volti in una sola specie”, organizzata dal museo nel 2019, in cui è rivendicato l’ancora attuale (pur se diversamente connotato) valore scientifico dei calchi. Come si legge nel programma della mostra: “La reinterpretazione di questi reperti alla luce delle attuali conoscenze scientifiche li rende strumenti utili a costruire nella società moderna ponti ideali fra culture diverse per restituire ai giovani e alla collettività una nuova visione dell’umanità e contribuire ad abbattere le intolleranze e il razzismo”²⁶.

La stessa scelta estetica pare animare anche una mostra temporanea, intitolata “Facce. I molti volti della storia umana”, organizzata dall’Università di Padova, che includeva anche parte della serie di calchi di Cipriani in possesso di questo ateneo. Come si intuisce dal titolo, la mostra ruotava attorno al tema della faccia e del volto, analizzati anche come luogo di espressione della variabilità biologica umana. In questa cornice, i calchi di Cipriani trovano posto nella loro qualità di artefatti prodotti dalla ricerca antropologica per documentare tale diversità. Anche in questo caso, l’estetizzazione cui l’oggetto calco viene sottoposto pare, in qualche modo, disinnescare e narcotizzare le implicazioni razziste incorporate dai calchi. Va però detto che la mostra, di grande valore scientifico, comprendeva una sezione, intitolata “Una faccia, una razza? non proprio” che decostruiva e mostrava la non scientificità delle teorie razziali dell’epoca (Scaggion, Carrara 2015)²⁷.

25 Si veda la scheda del museo su <https://www.museionline.info/musei/museo-di-antropologia-di-napoli> e su <https://www.unisob.na.it/musealia/collezioni.asp?idcoll=398#>. Informazioni sulla mostra sono presenti anche nell’articolo di Fiorletta prima citato.

26 Dal sito <http://www.f2cultura.unina.it/im-a-man-tutti-i-volti-di-una-sola-specie/>
27 Si rimanda ancora a Scaggion, Carrara 2015 per notizie sulla collezione padovana di calchi di Cipriani e sulla mostra, oltre che per una trattazione sulle procedure di restauro cui i calchi sono stati sottoposti in vista della mostra.



Figura 3 – Pannelli con i calchi di Cipriani allestiti per la mostra temporanea “Facce. I molti volti della storia umana”, organizzata nel 2015 dall’Università di Padova.

Fonte: <https://www.musei.unipd.it/it/museo-antropologia-facce>

Il Museo di Firenze ospita forse la più estesa collezione di calchi di Cipriani (e sue riproduzioni) ma, come nel caso del museo di Padova, i calchi non fanno parte, attualmente, dell’esposizione permanente. Alcuni esemplari sono stati, però, esposti in determinate occasioni. Una di queste è stata una mostra temporanea in cui i calchi furono montati in pannelli intervallati da specchi in cui il visitatore poteva osservare il proprio viso accanto ai visi dei calchi. Una frase ribadita sul pannello recitava “la diversità è un valore”. Messaggio certamente nobile, ma che, ancora una volta, finiva con il sottolineare solo uno dei potenziali percorsi semantici attivati dai calchi (il loro essere documenti che evidenziano la diversità umana), mentre l’origine politico-ideologica di questi oggetti viene scarsamente tematizzata, o data per implicita. Anche qui, come nei casi precedenti, si dà per scontata l’affermazione del valore della diversità, quando la vera questione sarebbe forse come rappresentare tale diversità, come marcare una distanza nella rappresentazione della diversità attraverso lo stesso

oggetto che, all'epoca, serviva per ribadire la superiorità (di alcune razze su altre) implicata dalla diversità. Questa parte della storia, che riguarda una porzione del campo semantico potenziale evocato dal calco – ovvero il suo essere dato materiale e segno della prevaricazione coloniale, la cui enunciazione resta però nascosta e non esplicitamente manifesta nel testo-calco – è sembrata però passare in secondo piano nell'allestimento proposto dalla mostra.



Figura 4 – La mostra temporanea dei calchi di Cipriani al museo di Firenze
 Fonte: https://www.unifi.it/upload/sub/newsletter_unifi/nl100_2_poster.pdf

La scelta di esporre i calchi magnificando le loro “qualità sensibili” – plastiche e figurative, estetiche e scultoree – a detrimento dei loro significati storici e ideologici, è comune a tanti musei e mostre che espongono calchi antropologici, dai calchi di individui di popolazioni indonesiane esposti al Rijksmuseum di Amsterdam, ai busti e calchi del Musée de l’Homme di Parigi, nel quale questi oggetti sono, anche qui, utilizzati all’interno della narrativa scientifica dell’evoluzione umana (in una mostra intitolata “Da dove veniamo”).

Per concludere, uno dei casi più interessanti è quello di un altro importante museo italiano che possiede oggetti di questo tipo, ovvero il Museo nazionale preistorico etnografico Luigi Pigorini di Roma, oggi confluito all'interno del Museo delle Civiltà, che raccoglie parte delle difficili eredità (tra cui i calchi di Cipriani) di quel Museo Coloniale fondato durante il fascismo, in piena epoca coloniale²⁸. L'intero museo è attualmente coinvolto in un processo di ristrutturazione e sono allo studio progetti di rivalorizzazione di un patrimonio che, per il fatto di essere scomodo e “dissonante”, giace da decenni all'interno dei magazzini del museo. Tra i diversi progetti di rivalorizzazione, alcune tra le più interessanti sono certamente le mostra-performance dell'artista di Leone Contini, come quella intitolata *The Buried Museum*²⁹, in cui l'artista gioca con l'idea di una memoria repressa, quella dei magazzini inaccessibili, che è anche la memoria del colonialismo italiano, e che rischia continuamente di riproporsi in superficie sotto forma di “fanstasma” (Grechi 2019). Nella mostra Ricollocazioni, per rappresentare la “nebbia culturale” di queste memorie soppresse, Contini sceglie di recuperare i calchi ed esporli, completamente avvolti nella plastica, come reperti archiviati e non esposti, assieme a busti antichi di epoca romana e altre epoche storiche e a busti di comandanti militari del periodo coloniale, anch'essi avvolti in teli di plastica. In un'altra installazione temporanea, dal titolo *Stolen Face*, Contini monta, vicino ai calchi, dei sensori di prossimità collegati a fotocamere che si attivano quando il visitatore si avvicina al reperto esposto, scattando una foto e “rubando” il volto al visitatore. In questo modo, l'atto di “espropriazione del volto” operato dall'antropologo è metaforicamente replicato nello spazio del museo, stimolando una riflessione sulla dimensione dell'oggetto-calco come dispositivo di “oggettificazione” di un soggetto-volto, rivelando per similitudine “l'intenzionalità enunciazionale” di quell'enunciatore invisibile (l'autore) del calco. In tutte queste operazioni, la dicotomia corpo oggettificato e oggetto

28 Il museo etnografico era già esistente ed era stato fondato a fine '800 dall'antropologo Luigi Pigorini. Nel nuovo museo delle Civiltà confluiranno quattro diversi musei nazionali: oltre al museo preistorico etnografico “Luigi Pigorini”, anche il Museo delle arti e tradizioni popolari “Lamberto Loria”, il Museo dell'alto Medioevo “Alessandra Vaccaro” e il Museo antropologico d'arte orientale “Giuseppe Tucci”, quest'ultimo dedicato ai popoli e alle culture delle ex-colonie italiane d'Africa, inaugurato nel 1904 e chiuso nel 1971.

29 Vedi Grechi 2019 e Contini 2019.

corporale viene superata, problematizzando l'origine del calco come "personalità semiotica", reperto di un'esistenza individuale di cui però l'oggetto-calco non può dirci nulla, e svelando la "dramatis personae" nascosta da esso, che prevede anche un agente impressore che non si manifesta direttamente sulla superficie dell'oggetto.

6. Conclusioni: Corpo vs. Oggetto vs. Cosa

Le varie forme di musealizzazione dei calchi facciali viste in questa veloce carrellata corrispondono a quattro diverse modalità di valorizzazione narrativa di questi oggetti difficili. Per tornare all'analogia usata prima, si tratta di quattro diversi tipi di virgolette apposte attorno ai calchi, che finiscono col produrre diverse "cornici di senso" attorno ad essi e che si basano su diverse strategie enunciazionali di ri-presentazione di questi "oggetti difficili". Queste "cornici" (ri)costruiscono, in modi diversi, il valore o disvalore (semantico, assiologico, narrativo) dell'oggetto-calco.

Partendo dal presupposto che non si tratta di strategie di valorizzazione mutualmente esclusive, ma che anzi sono spesso presenti in forma mista, possiamo provare a riordinare gli esempi appena discussi individuando le forme dominanti di valorizzazione in ognuno dei musei che abbiamo visto. Da una parte abbiamo quei musei, come quello bolognese, che optano per una valorizzazione del calco come "oggetto cognitivo", ovvero come strumento scientifico, e quindi per una *strategia di ri-presentazione dell'oggetto*. Altri musei, come nel caso della mostra temporanea di Padova, paiono invece virare più decisamente verso una valorizzazione artistica dell'oggetto calco, che potremmo quindi definire come *strategia di estetizzazione*. L'esempio della mostra temporanea del museo di Firenze, pare invece caratterizzarsi per una valorizzazione etica del calco, e quindi per una *strategia di moralizzazione*; infine, potremmo parlare di *strategia di rielaborazione* per il tentativo di riprocessamento avviato dal museo Pigorini, che propone invece una valorizzazione critica del calco.

Abbiamo visto che la caratteristica principale del calco facciale antropologico è la sua intrinseca ambiguità semantica. Ogni sua ri-presentazione lo fa oscillare attorno ad una categoria semantica, che non riesce a risolvere: quando è presentato come oggetto scien-

tifico, rivela anche la sua natura di artefatto artistico; quando si mostra come corpo, lo fa assecondando la sua trasformazione in oggetto dominato, che implica un soggetto dominante. Soggetto/oggetto; organico/inorganico; azione/passione; corpo/cosa... Se è vero che il calcio, nei “discorsi” in cui è inserito, non è più corpo e non è ancora oggetto (qualcosa in più di un oggetto, qualcosa in meno di un corpo), vediamo che le sue diverse risemantizzazioni nella cornice museale possono essere ricondotte a diversi modi di “percorrere” la categoria semantica Soggetto (corpo) vs. Oggetto (cosa). Se le strategie di moralizzazione e ripresentazione affermano la natura, rispettivamente, soggettuale (individualizzante) e oggettuale (e tipizzante) del calcio, la strategia di estetizzazione nega la natura corporale del calcio, mostrandolo come “cosa” che si colloca implicitamente nel versante dell’oggettualità, laddove la strategia critica nega l’oggettualità del calcio, caratterizzandolo come *persona*, collocandolo nella stessa deissi della soggettività ma questa volta individuale e non tipizzata, e complicando così la mappa dei possibili modi di esistenza semiotica (e narrativa) del corpo/oggetto calcio. Il seguente quadrato semiotico evidenzia i movimenti che animano tali percorsi semantici.

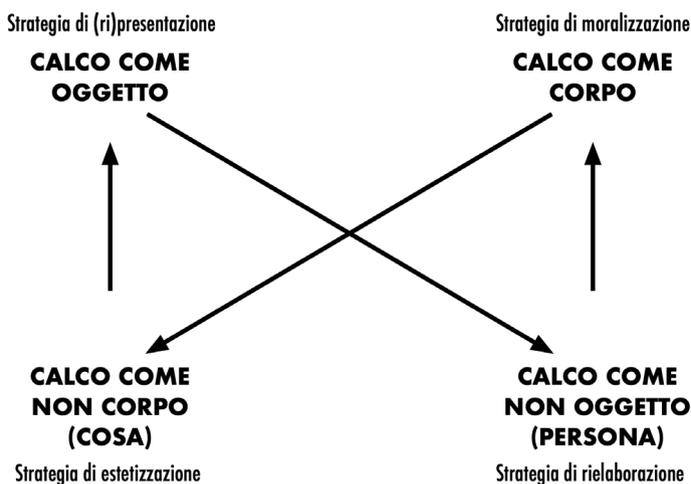


Figura 6 – Quadrato delle valorizzazioni e dei processi di attorializzazione del calcio.
Fonte: (elaborazione grafica mia)

In conclusione, va però detto che, attualmente, dato lo stato attuale in cui reperti di questo tipo si trovano, la strategia maggiormente praticata pare invece essere quella dell'archiviazione, che rischia però di diventare colpevole cancellazione: con l'eccezione del museo di Bologna e, forse, di quello di Napoli, gli unici attualmente in Italia a esporre i calchi di Cipriani, le collezioni simili possedute da altri musei antropologici sono raramente aperte al pubblico, se non in situazioni particolari e in installazioni temporanee. Questi reperti, come denunciato dall'artista Leone Contini nella sua opera *The buried museum*, spesso giacciono nei magazzini dei musei, lontano dagli occhi del visitatore. Si tratta, come accade per le memorie italiane del colonialismo, di memorie soppresse, represses, silenziate. Come è noto, Aleida Assmann (1999), per illustrare il funzionamento della memoria culturale, propone proprio la metafora del museo. La memoria culturale, funzionale e archivistica, funziona proprio come un museo, in cui alcuni oggetti sono messi in mostra nelle sale aperte al pubblico, mentre altri sono chiusi nei magazzini dei musei, conservati in attesa di eventuali esposizioni future, ma al momento non utilizzati, e quindi dimenticati secondo quell'oblio che l'atto di archiviazione favorisce (archiviare equivale, per certi versi, a dimenticare, nella misura in cui ciò che si archivia è sottratto alla memoria viva). Questi archivi, aggiunge però Assmann, possono essere anche politici, non solo culturali: possono essere animati da disegni espliciti di "oblio indotto" (la dimenticanza volontaria tramite cancellazione di testi di cui parla il semiologo della cultura Jurij Lotman). Non si tratta, dunque, solo di oblio involontario, effetto collaterale della pratica di archiviazione, ma anche di dimenticanza attiva, di soppressione della memoria. Questo è allora, oggi, lo stato di tali calchi che diventano soggetti di una memoria latente (la quale, come vuole Eco, è sempre suscettibile di una riattivazione, Eco 2007).

Chiusi nei magazzini, i calchi non sono più né oggetti, né corpi, e ritornano cose. "Le cose" – dice il filosofo del linguaggio Felice Cimatti – "sono cose proprio perché non parlano, perché non hanno bisogno di dire nulla, tanto meno a noi esseri umani. Anzi, e questa potrebbe essere una definizione, le cose sono quelle entità che non hanno niente a che fare con il linguaggio" (Cimatti 2018, p. 8). Come i reperti etnografici del meraviglioso film di Chris Marker e Alain Resnais, *Les statues meurent aussi*, le espressioni congelate dei calchi di Cipriani "sono mute. Hanno bocche e non parlano. Hanno occhi e non ci guardano". La sfida sarà dunque non cancellare, ma ridare voce al corpo-calco,

attraverso nuove narrazioni e dispiegandone i molteplici livelli di significato. Far parlare il calco, e ridare corpo alla cosa.

Bibliografia

- Anstett, E., Dreyfus, J.-M.
2016 *Human Remains in Society. Curation and Exhibition in the Aftermath of Genocide and Mass-violence*, Manchester University Press, Manchester.
- Assmann, A.
1999 *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München, tr. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Belcastro, M.G., Manzi, G., Moggi Cecchi, J. (a cura di)
2022 *Quel che resta. Scheletri e altri resti umani come beni culturali*. Il Mulino, Bologna.
- Belcastro M.G., Battilani, P., Crippa G., Nicolosi, T.
2021 *Unveiling the Dissonance of Lidio Cipriani's Plaster Face Casts from the Anthropological Collections of the Museums System of the University of Bologna*, paper presentato al "Plaster Face Casts and the Heritage of Colonialism and Racial Science", Knir Colloquium, Royal Netherlands Institute in Rome, 18-19 October 2021.
- Belcastro, M.G., Mariotti, V.
2021 *The Place of Human Remains in the Frame of Cultural Heritage: the Restitution of Medieval Skeletons From a Jewish Cemetery*, in "Journal of Cultural Heritage", n. 49, pp. 229-238.
- Cimatti, F.
2018 *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri.
- Contini, L.
2019 *The scattered colonial body. Il diario*, in "Roots and Routes. Research on visual cultures", n. 30.
- Deleuze, G.
1964 *Marcel Proust et les signes*, PUF, Paris.
- Dioniso, G., Bigoni, F., Mori, T., Moggi Cecchi, J.
2020 *La collezione di maschere facciali del Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze*, in "Museologia Scientifica", nuova serie, n. 14, pp. 12-28.

Dore, G.

1981 *Antropologia e colonialismo nell'epoca fascista: il razzismo biologico di Lidio Cipriani*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. (Nuova Serie)", vol. II (XXXIX), pp. 285-313.

Dziuban, Z. (ed.)

2017 *Mapping the "Forensic Turn". Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*, New Academic Press, Vienna.

Eco, U.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

2007 *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano.

Fiorletta, S.

2019 *Il Museo negato. Narrazione nazionale e museografia*, in "Roots and Routes. Research on visual cultures", n. 30, 2019.

Fontanille, J.

2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.

Grechi, G.

2019 *The scattered colonial body. Leone Contini e la collezione coloniale del Museo Pigorini*, in "Roots and Routes. Research on visual cultures", n. 30.

2021 *Decolonizzare il museo*, Mimesis, Milano-Udine.

Greimas, A. J.

1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris, tr. it. *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. Corno, Centro Scientifico Editore, Torino, 1991.

Isaac, G., Colebank, S.

2022 *Anthropological Face Casts: Towards an Ethical Processing of Their Histories and Difficult Legacies of Intimacy and Ambiguity*, in "Journal of Material Culture", Online First, pp. 1-25.

Keenan, T., Weizman, E.

2012 *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press, London.

Macdonald, S.

2009 *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London.

Paris, O.

2017 *Il discorso scientifico e la costruzione dell'Altro. Il razzismo biologico di Lidio Cipriani*, Pacini, Pisa-Ospedaletto.

Peirce, Ch. S.

1931-1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, ed. by C. Hartshorne e P. Weiss, 1931-1935, voll. VII-VIII, ed. by A.W. Burks, 1958, Belknap Press, Cambridge, Mass.; tr. it. parz., Charles S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Milano 2003.

Piccioni, L.

2019 *Duplicating and Hierarchizing Humanity. The Facial Casts of the Anthropology Museum in Florence*, in “Passés/Futurs”, n. 6, November [Special Issue: *Showcasing Humanity*, ed. by S. Sebastiani and S. Loriga, <https://www.politika.io/en/notice/duplicating-and-hierarchizing-humanity>]

Pointon, M.

2014 *Casts, Imprints, and The Deathliness of Things: Artifacts at The Edge*, in “The Art Bulletin”, n. 96 (4), pp. 170–195.

Sebastiani, S.

2019 *Questioning Anthropology Museums: an Introduction*, in “Passés/Futurs”, n. 6, November [Special Issue: *Showcasing Humanity*, ed. by S. Sebastiani and S. Loriga, <https://www.politika.io/en/notice/questioning-anthropology-museums-an-introduction>]

Scaggion, C., Carrara, N.

2015 *La collezione dei calchi facciali “Lidio Cipriani” del Museo di Antropologia dell’Università di Padova: dal restauro alla valorizzazione*, in “Museologia Scientifica”, nuova serie, n. 9, pp. 77-82.

Squires, K., Errickson, D., Márquez-Grant, N. (eds.)

2020 *Ethical Approaches to Human Remains: A Global Challenge in Bioarchaeology and Forensic Anthropology*, Springer, Berlin.



LUIGI MARFÈ

L'INCONNUE DE LA SEINE

Una maschera mortuaria e l'immagine del trauma

Nella *Philosophy of Composition* (Filosofia della composizione, 1846), E.A. Poe ha scritto che, se il soggetto più malinconico per uno scrittore è la morte, quello più poetico si ha quando ad essa viene associata la bellezza. La morte in giovane età è tra i temi ricorrenti della *romantic agony*, nei termini di Mario Praz, e non è un caso che in quest'ambito, tra i tanti *faits divers* della fine del XIX secolo legati alla città di Parigi, uno in particolare abbia colpito la fantasia di scrittori e artisti: la storia della "inconnue de la Seine", una giovane che sarebbe annegata in circostanze mai chiarite¹.

Della "sconosciuta", in verità, non si sa nulla. La memoria del trauma deriva da quella di un oggetto, anch'esso perduto, non prima però di essere stato riprodotto in molteplici copie: un calco di gesso che alla Morgue sarebbe stato modellato sul suo volto, per via della sua bellezza. La maschera mortuaria presenta la giovane con gli occhi chiusi e un sorriso appena accennato che l'ha fatta definire una Gioconda dei suicidi. Insieme traccia del trauma e talismano narrativo, il calco ha assunto nel tempo i tratti paradossali di immagine-feticcio dell'infelicità, capace di colpire la fantasia di scrittori come Rainer Maria Rilke, Alfred Döblin, Stefan Zweig, Vladimir Nabokov, Louis Aragon, Paul Éluard, Julio Cortázar, Patrick Modiano. Questo saggio esplora il capitale mimetico legato alla "sconosciuta", tra letteratura, arti visive e cultura popolare. Nel sottrarsi allo sguardo delle sue palpebre abbassate, ancora oggi la maschera pare parlare una "voce venuta d'altrove", nelle parole di Maurice Blanchot (1992), che torna dal passato a visitare chi la guarda, chiamando a raccontare la storia di una disperazione che arriva da lontano.

1 La bibliografia degli studi sulla presenza della "sconosciuta" nell'immaginario letterario e artistico contemporaneo è molto ampia; tra le uscite recenti, si vedano in particolare Tillier 2011; Kiernan 2012, pp. 27-77; Montier 2014, pp. 46-56; Salot 2015; Bonelli 2016, pp. 17-26; Rey 2020.

Metamorfosi di una maschera

Negli anni novanta del XIX secolo, in un atelier di Rue Racine 19, nel quartiere dell'Odéon di Parigi, un artigiano italiano, Michele Lorenzi, mise in esposizione un calco di gesso che rappresentava un volto di ragazza con gli occhi chiusi e il sorriso languido. A chi gli chiedeva notizie sull'origine dell'oggetto, l'artigiano replicava che si trattava di una copia di una maschera mortuaria del volto di una giovane suicida ripescato dalla Senna².

Sulla giovane rappresentata nel calco sono state fatte le speculazioni più diverse³. La foggia dei capelli, ad esempio, convinse Sacheverell Sitwell (1945, pp. 315-317) a ipotizzare un'origine contadina. Per alcuni la storia del suicidio era credibile, secondo altri, invece, sarebbe stata una modella a posare per il calco. L'identità della ragazza, in ogni caso, non è mai stata chiarita e recentemente, in uno degli studi più documentati sul tema, Anne-Gaëlle Saliot l'ha definita una "sconosciuta degli archivi" (2015, p. 6). Se il calco originario non è mai stato trovato, la vicenda rimanda tuttavia a una pratica comune, quella della maschera mortuaria, con cui si cercava di dare sostanza anche materiale alla memoria dei defunti. "Il negativo dell'immaginario dell'epoca", ha scritto Philippe Hamon, "consiste nel rappresentare il corpo, in particolare se soggetto o oggetto di una passione, soprattutto se femminile, mediante le sue tracce vuote: impronte e calchi che lo rappresentano mimeticamente, rovesciandolo in un'assenza che al tempo stesso è presenza" (2001, p. 196)⁴.

In termini di antropologia delle immagini, la maschera mortuaria ha origine, come ha mostrato Hans Belting (2013), in pratiche antichissime, che risalgono probabilmente ai primi tentativi dell'uomo di accostarsi alla morte. Anche per questa ascendenza rituale, forse, il calco di Lorenzi non impiegò molto a diventare mito letterario. Richard Le Gallienne, scrittore inglese di un certo successo alla fine

2 Sulla trasformazione della morte in spettacolo nella cultura di massa della Parigi *fin-de-siècle*, cfr. Schwartz 2003, pp. 965-966.

3 Si veda ad esempio Phillips 1982, pp. 321-327.

4 "L'imaginaire négatif du siècle [...] consiste à représenter le corps, et surtout le corps sujet ou objet de passion, surtout le corps féminin, par ses traces en creux, par ses diverses empreintes et moulages qui le représentent de façon mimétique, inversée dans une absence qui est à la fois présence" (tr. it. mia).

del XIX secolo, alluse alla “sconosciuta” in *The Worshipper of the Image* (L'adoratore dell'immagine, 1899), romanzo in cui la presenza di un calco opera come un espediente narrativo per sviluppare il motivo, caro a Poe e a Rodenbach, del sovrapporsi, nella mente del protagonista, di due donne, una viva e una morta. Al centro della vicenda c'è un poeta che un giorno interrompe le abitudini della sua vita in campagna per andare a Londra e comprare la maschera di un volto, con gli occhi chiusi, che somiglia alla moglie. La maschera, cui il poeta dà il nome di “Silencieux”, al maschile, pare sempre sul punto di parlare, forse per rivelargli un segreto. Un giorno il poeta la trova con una falena in bocca, simbolo di morte, che allude alla maledizione che cadrà sulla casa.

Nella storia letteraria della “sconosciuta”, il carattere perturbante del calco è rimarcato soprattutto dall'elemento iconografico del sorriso, su cui sarebbe poi tornato Rainer Maria Rilke, che visitò la bottega di Lorenzi due anni dopo, nel 1902. In *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (I quaderni di Malte Laurids Brigge, 1910)⁵, l'incontro con l'immagine è descritto come quello, rivelatore, con una persona con cui dialogare. Per Rilke, l'espressione sul volto della “sconosciuta” alluderebbe a una chiara consapevolezza del destino di morte che tutti attende:

Il *mouleur* davanti al quale passo ogni giorno ha appeso due maschere accanto alla porta. Il viso della giovane annegata modellato alla Morgue perché era bello, perché sorrideva, perché così ingannevole sorrideva, come se sapesse. E, sotto, il volto di chi sa. Quei sensi strettamente legati in un duro nodo. Quella autocondensazione d'una musica che vuole esalare senza tregua (Rilke 1992, p. 58).⁶

La “sconosciuta” divenne oggetto di un culto sempre più ampio, che toccò l'apice tra gli anni venti e trenta, quando copie del

5 Sulla centralità della storia della “sconosciuta” nell'immaginario poetico di Rilke, si rimanda in particolare a Garber 1960, pp. 324-339.

6 “Der Mouleur, an dem ich jeden Tag vorüberkomme, hat zwei Masken neben seiner Tür ausgehängt. Das Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als wüßte es. Und darunter sein wissendes Gesicht. Diesen harten Knoten aus fest zusammengezogenen Sinnen. Diese unerbittliche Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik” (Rilke 1948 [1910], p. 69).

calco cominciarono a fare la propria comparsa nelle camere di giovani artisti, quale specchio della malinconia, oltre che negli atelier surrealisti, come feticcio della creatività. In *The Savage God* (Il dio selvaggio, 1971), Al Alvarez ha scritto che la storia della “sconosciuta” non sarebbe altro che una variazione del mito romantico del suicidio, che impone di lasciarsi il mondo alle spalle da giovani, prima di vedere la vita tradire le proprie promesse. Anche per questo, secondo Alvarez, le immagini della “sconosciuta” finirono per scatenare una vera e propria mania: “Negli anni venti e trenta, in tutta Europa, quasi ogni studente con una qualche sensibilità artistica aveva un calco in gesso della maschera mortuaria: un volto giovane, tondo, dal sorriso dolce, che non sembra morto, ma placidamente addormentato. Mi è stato detto che un’intera generazione di ragazze tedesche ha modellato il proprio aspetto su di lei” (1971, p. 157)⁷.

Davanti a *Das ewige Antlitz* (L’eterno volto, 1926) di Ernst Benkard, forse il più ampio studio dell’epoca dedicato alle maschere mortuarie, Elias Canetti rimase colpito, come più tardi avrebbe raccontato nell’autobiografia (1980), dall’estrema varietà espressiva che i calchi erano in grado di rivelare. Non è un caso, del resto, che l’ultima delle oltre cento maschere incluse nel catalogo dello storico dell’arte tedesco fosse proprio quella della “sconosciuta”. A suo parere, infatti, i calchi chiederebbero per sé la reverenza che si deve a ciò che trattiene le estreme sembianze della vita, e così si pone come una soglia tra due dimensioni dell’esistere, la vita e la morte⁸.

Tre anni dopo il libro di Benkard, nel 1929, Alfred Döblin si trovò a scrivere l’introduzione ad *Antlitz der Zeit* (Il volto del tempo) di August Sander, catalogo fotografico di sessanta volti della Germania, che Benjamin considerava “un atlante su cui esercitarsi” (*ein Übungsatlas*). Il testo di Döblin inizia proprio con un riferimento al calco della “sconosciuta”, che dal contatto con la morte avrebbe tratto un carattere di universalità:

7 “During the 1920s and 1930s, all over the continent, nearly every student of sensibility had a plaster cast of her death mask: a young, full, sweet smiling face which seems less dead than peacefully sleeping. I am told that a whole generation of German girls modelled their looks on her” (tr. it. mia).

8 Sulla storia degli oggetti associati alla morte e della loro ritualizzazione, cfr. Ariès 1977.

La sconosciuta si avvicina a una felicità. In questo volto, come l'immagine che lo riflette, si nasconde anche una inquietante seduzione e tentazione. E se ad ogni pensiero di morte si accompagna già anche una certa pacificazione, allora questo volto irradia direttamente qualcosa come una fascinazione e un allettamento. (Döblin 1988 [1929], p. 94).⁹

Tra gli oggetti culturali entrati nell'immaginario contemporaneo, pochi come il calco della "sconosciuta" hanno lasciato tracce così profonde. D'altra parte, in esso opera in maniera icastica il "meccanismo di base" che caratterizza ogni "oggetto-feticcio", vale a dire quello che "tende a incrinare i confini tra l'animato e l'inanimato" (Fusillo 2012, p. 30).

Se vicende di giovani suicidi sono tra i *faits divers* ricorrenti di Parigi, la "sconosciuta" è entrata a far parte della mitologia della città, fino alle opere di Julien Green (1984) e Patrick Modiano (1999). Più di recente vi si sono dedicati Chuck Palahniuk (2005) e Guillaume Musso (2021), sulla scia del successo dell'immagine, riprodotta su vasta scala in fotografie, cartoline, disegni. L'oggetto è diventato parte del repertorio narrativo urbano, insieme elemento identitario della città, operazione commerciale, intrattenimento per turisti. A riprova di questa trasformazione, si può citare ad esempio il manichino usato nelle esercitazioni del servizio di pronto soccorso parigino: prodotto fin dagli anni cinquanta e soprannominato "Resusci Anne", il modello, che raffigura il volto della "sconosciuta", è evocato da Palahniuk in una storia di *Haunted* (2005), intitolata *Exodus*¹⁰.

Nella primavera 2022, in occasione della mostra "Le Dernier Portrait" al Musée d'Orsay, copie della maschera sono state esposte per l'ennesima volta. Non c'è bisogno di ricordare Benjamin e le teorie sull'opera d'arte e la riproducibilità tecnica per notare come la maschera rappresenti i processi contemporanei di allontanamento dell'aura, la mercificazione dell'artefatto. La maschera è

9 "Die Unbekannte nähert sich einem Glück. So wie dieses Gesicht aussieht und wie das Bild es wiedergibt, steckt übrigens eine unheimliche Verführung und Versuchung darin. Und wenn schon jedem Todesgedanken auch eine gewisse Beruhigung innewohnt, so strömt dieses Gesicht direkt etwas wie eine Betörung und Lokkung aus" (Döblin 1929, p. 8).

10 Sull'immaginario pop legato alla sconosciuta, cfr. Saliot 2015, pp. 16 sgg.

un oggetto culturale riprodotto in innumerevoli copie e formati, che nel tempo ha cambiato materiali e funzioni, del cui originale tuttavia non c'è traccia. Nell'epoca della rimediazione transmediale, la storia del calco della "sconosciuta" mostra come l'aura – quella "apparizione unica di una *lontananza*, per quanto vicina essa possa essere" (Benjamin 2012 [1936-1939], p. 102)¹¹ – venga spostata sul medium stesso, che sostituisce il corpo, destinato a rimanere ignoto, a perdersi nella distanza.

Il "complesso Gradiva"

Di copia in copia, il calco ha subito un processo di attenuazione, tanto negli aspetti materiali della riproduzione, quanto nella storia ad esso associata, che corrisponde a quello della *klassische Dämpfung*: la canonizzazione di un oggetto che nel tempo si derealizza, per farsi idea, immagine, mito, talvolta anche rimuovendo il trauma che pure all'inizio rappresentava. Malgrado le infinite trasformazioni, tuttavia, il calco suggerisce l'idea di una persistenza dell'origine, che rimane presente attraverso l'assenza, in maniera spettrale. In quanto immagine, infatti, la maschera non opera in maniera meramente mimetica, ma attraverso un contatto che trattiene l'impronta di ciò che rappresenta. Come il velo di Veronica, come una fotografia, in termini semiotici tale immagine sembrerebbe definibile come "indice". Deriva da ciò il suo carattere spettrale, la "micro-esperienza della morte" evocata da Roland Barthes (1980). È questa illusione della fattualità che l'immagine-"indice" suscita in chi la guarda: abbassa la soglia della sospensione dell'incredulità e può essere impiegata, fuori contesto, come strategia di finzionalizzazione del referente.

La morte, sosteneva Gaston Bachelard, è prima di tutto un'immagine (1948, p. 312)¹². Nessuna immagine, tuttavia, è mai solo "icona", "indice" o "simbolo", ma include, almeno in parte, anche altre componenti semiotiche. Senza smettere di essere "indice",

11 "Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag" (Benjamin, 1974 [1936-1939], p. 479).

12 "La mort est d'abord une image, et elle reste une image" (Bachelard 1948, p. 312).

il calco della “sconosciuta” allude a qualcosa che si pone oltre l’oggetto, e le dà un significato universale, quale immagine del mistero della morte. La “sconosciuta” suggerisce l’idea che abbandonarsi al nulla non sia dannoso, ma al contrario liberatorio. Non per caso, in un racconto incluso ne *L’Enfant de la haute mer* (La figlia del mare aperto, 1958 [1931]), Jules Supervielle si è concentrato sulla sconcertante felicità che sembra promanare dalla “sconosciuta” e renderla più viva, nella morte, del mondo dei vivi: “sul suo volto brillava un sorriso incerto, eppure più saldo di un sorriso vivente” (p. 66)¹³.

Il potere simbolico del calco è stato descritto da André Gunthert (1997, pp. 115-126) nei termini di un “complesso Gradiva” che caratterizzerebbe tutte le immagini che eccedono la loro funzione mimetica, ponendosi oltre i confini della propria stessa forma. Il riferimento è alla lettura freudiana della *Gradiva* (1903) di Wilhelm Jensen, la cui storia rimanda all’immagine di una vita spentasi da secoli e che pure continua a condurre uno spettrale *Nachleben*: Gradiva è un’ossessione visiva che non smette mai di oscillare tra livelli estetici (il mondo della rappresentazione e quello reale) e ontologici (il mondo dei vivi e quello dei morti) differenti, in una sorta di doppia metalessi. Allo stesso modo, l’immagine della “sconosciuta” sarebbe perturbante poiché esprimerebbe qualcosa che è insieme intimo e familiare (la condizione umana, la sua finitezza), eppure allude a una dimensione ignota, spaventosa, senza ritorno, rappresentando l’esitazione davanti alla morte.

“Da dove veniva e dove si sarebbe diretta?”, chiede il personaggio di Jensen (1992 [1903], p. 6) davanti all’apparizione di Gradiva. Gli stessi interrogativi si ripropongono oggi a chiunque guardi la “sconosciuta”, i cui tratti enigmatici invitano a immaginarne il passato, e in questo modo implorano di dare durata a una storia recisa dal trauma. Se tuttavia per Gunthert sono la ripetizione del nome e l’insistenza sullo sguardo a produrre l’apparizione, seppure fugace, di Gradiva, l’esistenza della “sconosciuta”, così spoglia, priva di nome, con le palpebre abbassate, resta appesa a un filo persino più esile. Nel suo caso, l’“atto iconico” (*Bildsakt*), per riprendere Horst Bredekamp (2010), della relazione tra l’immagine e i suoi fruito-

13 “Elle allait sans savoir que sur son visage brillait un sourire tremblant mais plus résistant qu’un sourire de vivante” (tr. it. mia).

ri assume una configurazione particolare. Non è un incrociarsi di sguardi a inscenare il dialogo ermeneutico, ma il sottrarsi di occhi che non possono più aprirsi a porre in maniera persino più urgente la necessità di un contatto tra l'immagine e chi guarda.

Forse lo scrittore che meglio ha colto l'atto iconico instaurato dal calco è stato Vladimir Nabokov, che nel 1934, su una rivista di esuli russi a Parigi, ha pubblicato una poesia che rievoca la storia della "sconosciuta", legandola a un componimento di Aleksandr Blok, *Neznakomka* (La sconosciuta, 1906). I versi di Nabokov si concentrano soprattutto sul suo carattere ipnotico: "Guardo sempre la maschera bianca | del tuo volto senza vita | [...] | Tra le pallide schiere delle giovani annegate, | sei tu la più pallida e ammaliante di tutte" (Nabokov 1934, vv. 3-4, 7-8, p. 2)¹⁴. Lo sguardo eluso della "sconosciuta" seduce perché rimanda a un oltre, chiedendo allo spettatore di completarne il significato. Gli occhi chiusi della sconosciuta, per dirla con Jean-Luc Nancy (2003), segnano la soglia implicita in ogni rappresentazione visiva, la sua intrattabilità concettuale, che rimane, malgrado l'apparente superficialità, opaca e polisemica. Dietro ogni immagine si celano infiniti romanzi che la legano a ciò che le sta intorno: il fascino di un'immagine è nel ricordare ciò che non rappresenta direttamente, ma che si pone al di là di essa.

Un calco della "sconosciuta" fu esposto alla mostra parigina del 1939 su "Le Rêve dans l'art et la littérature de l'Antiquité au surréalisme". Louis Aragon ne rimase così colpito da metterla al centro del suo *Aurélien* (1944), la cui edizione del 1966 fu corredata di una serie di fotomontaggi di Man Ray, 14 variazioni sulla maschera mortuaria che giocano a duplicare l'immagine per dare forma visiva a quei passaggi metalettici di cui si è detto. Una di esse, in particolare, *Inconnue aux yeux ouverts*, appone una striscia con gli occhi aperti su quelli chiusi della maschera, come a sovrapporre sulla "sconosciuta" la Bérénice di Aragon. La didascalia è una frase tratta dal romanzo che chiarisce il legame tra le due donne: "Bérénice aveva un gusto per l'assoluto" (1966, I, p. 255)¹⁵.

14 La traduzione è basata sulla versione inglese della poesia, pubblicata in Nabokov (1970, pp. 82-85): "I keep staring at the white mask | of your lifeless face. | [...] | Amidst pale crowds of drowned young maidens | you're the palest and sweetest of all". Sulla tradizione letteraria evocata nella poesia, si veda Johnson 1992, pp. 225-248.

15 "Bérénice avait le goût de l'absolu" (tr. it. mia).

Nel volto della “sconosciuta” che ha a casa, Aurélien crede di rivedere quello di Bérénice, una giovane insoddisfatta della vita di provincia, di cui si è innamorato. Basata sulla sovrapposizione delle rispettive ossessioni, la relazione tra i due, separati anche da una diversa visione del mondo e della politica, finisce presto. Berenice è gelosa della maschera, di cui sente di essere un semplice surrogato per Aurélien, e invidia la forza che le deriva dal destino tragico di cui è inanimata testimonianza: la maschera “non è una donna, è l'assenza” (ivi, p. 113)¹⁶. Bérénice in un primo momento la disprezza, poi però la scopre sorella nel dolore:

Alzò lo sguardo e vide qualcosa alla parete che la bloccò. Un calco in gesso. La testa di una donna. O meglio, solo la maschera. Una maschera come quelle che si applicano ai morti. Questa cosa bianca con gli occhi chiusi stava appesa lì, in bella vista. Dal suo letto doveva essere la prima cosa che egli vedeva quando si alzava al mattino. [...] Solo un uomo pazzo d'amore poteva vivere così davanti a quel volto, il cui sorriso andava oltre il dolore. [...] Guardò più da vicino quel volto con gli occhi chiusi. Lo riconobbe e allora soffrì davvero (ivi, p. 86).¹⁷

Secondo W.J.T. Mitchell (2006, pp. 28-56), comprendere le immagini significa sottrarsi alla tentazione di sovrainterpretarle, impiegando categorie ermeneutiche proprie di altri codici semiotici, come quello verbale. Il linguaggio delle immagini, in questo senso, non avrebbe a che fare con un alfabeto del potere, ma semmai del desiderio. Forse la maschera della “sconosciuta” non fa che chiedere di essere ascoltata, di fare spazio al suo silenzio e accettarla come interlocutrice possibile, nella sua ambiguità, nel suo non lasciarsi cogliere. D'altra parte, com'è noto, secondo Aby Warburg, tutta la storia delle immagini non sarebbe altro che una memoria di fantasmi¹⁸.

16 “Ce n'est pas une femme, c'est l'absence” (tr. it. mia).

17 “Elle leva les yeux et vit au mur quelque chose qui l'arrêta dans son geste. Un plâtre. Une tête de femme. Enfin le masque seulement. Un masque comme on les moule sur les morts. Cette chose blanche aux yeux fermés était accrochée là, à une place choisie. De son lit ce devait être ce qu'il voyait en premier en se levant le matin. [...] Seul un homme éperdument amoureux pouvait vivre ainsi en face de ce visage où le sourire reprenait au-delà de la douleur. [...] Elle regarda mieux ce visage aux yeux fermés. Elle le reconnut et alors elle souffrit vraiment” (tr. it. mia).

18 “Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene” (da “Mnemosyne. Grundbegriffe”, II, Warburg Institute Archive, London, 102.3, 2. Juni 1929, p. 3).

“Una voce venuta d’altrove”

In un brano della *Berliner Kindheit* (Infanzia berlinese, 1932-1938), Benjamin ricorda l’apparizione di un fantasma, che gli pareva somigliare a qualcosa che conosceva, eppure rimaneva per lui inaccessibile. Il calco della “sconosciuta” condivide la stessa paradossale ambiguità ed è proprio in questo carattere insieme familiare e imperscrutabile che consiste la memoria traumatica dell’oggetto, che racconta un dolore che chi guarda può riconoscere, ed esserne mosso a compassione, ma nondimeno rimane opaco, irraggiungibile nella propria origine.

Si può dire, in questo senso, che il calco della “sconosciuta” abbia avuto, per gli scrittori e artisti che l’hanno evocato, il valore di una sorta di meta-rappresentazione, che ha permesso loro di riflettere sul rapporto tra l’oggetto, l’immagine e la memoria traumatica. Nel delineare la storia culturale del calco, Saliot ha visto l’emergere di una serie di pratiche discorsive eterogenee, che hanno trovato nell’oggetto il proprio centro di irradiazione:

La maschera è uno spazio di discorsi divergenti, un montaggio eclettico di motivi testuali e visivi preesistenti. È abitata da frammenti di riferimenti iconici e letterari, *topoi* narrativi e convenzioni visive. Nel suo gioco di dinamismo e immobilità, come Medusa con chi la guarda, è figura sentimentale e cliché, ma anche immagine la cui diffusione e le cui metamorfosi testimoniano la centralità e la traducibilità delle immagini nella modernità. (Saliot 2015, p. 329).¹⁹

L’infinita traducibilità dell’immagine, da un medium all’altro, da un contesto a un altro, produce effetti di temporalità anacronica simili a quelli della memoria traumatica. Derivato per contatto da un originale perduto, l’oggetto allude a una presenza reale e passata, ma al tempo stesso l’unica cosa che può offrire al presente è la testimonianza di un’assenza. Nel suo oscillare tra “indice”, “icona”

19 “The mask is a site of divergent discourses, an eclectic assemblage of pre-existing textual and visual motifs. It is inhabited by the debris of iconic and literary references, narrative *topoi*, and visual stereotypes. Caught up in an interplay – like Medusa or her onlookers – between fluidity and rigidity, it is both a sentimental and clichéd figure and an image whose widespread diffusion and mutations also testify to the centrality and translatability of images within nineteenth-, twentieth- and twenty-first-century modernity” (tr. it. mia).

e “simbolo”, il calco si situa in quello spazio del “dopo” che caratterizza la *Nachträglichkeit* freudiana, rendendo impossibile un accesso diretto al “prima” del trauma. L'intrattabilità dell'immagine sta proprio in questo situarsi in quella che, per riprendere Vladimir Jankélévitch, si potrebbe definire una terza dimensione tra l'“essere” e il “non essere”: la condizione paradossale di un “essere stato” che non smette mai completamente di essere, almeno nei termini di una spettrale presenza assente che continua a influire, in forma di ossessione, sul presente²⁰.

Nel dare la sua versione della storia della “sconosciuta”, che insiste sul legame tra amore e morte (“solo nella morte l'amore poteva crescere fino a un tale assoluto”, “solo nella morte non c'è tradimento e non c'è perdita”), Anaïs Nin ha scritto che è proprio “il suo silenzio” a consentire “il dispiegarsi di tutte le sue invenzioni” (1970, pp. 74-75)²¹. Lo spoglio mutismo della maschera è un appello al racconto, che richiede un avvicinamento infinito, come la rielaborazione del trauma, che può essere attraversato, ma mai risolto una volta per tutte. Nel corso del tempo, la “sconosciuta” ha catalizzato su di sé storie molto diverse tra loro, che tuttavia tornano tutte a riflettere sulle possibilità e i limiti della rappresentabilità dell'evento traumatico. Se Le Gallienne e Rilke ne avevano fatto l'icona di un'estetica dell'abbandono di fronte al nulla, Céline l'ha usata ne *L'Église* (La chiesa, 1933) come sostituto della propria stessa identità autoriale, proponendo al suo editore una fotografia del calco al posto del ritratto di sé che gli era stato chiesto per il libro. I surrealisti se ne sono serviti come feticcio della creatività e Aragon e Man Ray, come detto, l'hanno presa a simbolo di una narrazione sull'incomunicabilità dei sentimenti. Pensando alla “sconosciuta”, Nabokov ha dato forma alla sua prima ninfa; a partire dalla stessa vicenda, Cortázar ha invece esplorato il rapporto tra violenza ed erotismo, narrando ne *El Río* (Il fiume, 1962) il “vecchio tema per cui amare è uccidere chi si ama”²².

20 “Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été: désormais ce fait mystérieux et profondément obscur d'avoir vécu est son viatique pour l'éternité” (Jankélévitch 1974, p. 275).

21 “Her silence permitted the unfolding of all his inventions. In death alone could love grow to such an absolute. [...] In death alone there is no betrayal and no loss” (tr. it. mia).

22 Da una lettera a Manuel Antín del 29 giugno 1962: “el viejo tema de que amar es matar al ser amado. El suicidio de la protagonista ocurre, en un pla-

Modiano, infine, vi ha visto il volto di tutte le “sconosciute” di cui la sua *flânerie* letteraria ha inseguito le tracce nel presente di Parigi.

Dietro tutte queste riscritture c'è naturalmente l'archetipo narrativo della morte prematura, già menzionato nella *Philosophy of Composition*, e si possono rivedere le sfortunate giovani raffigurate da Poe in *Ligeia* (1838) e *Annabel Lee* (1849), che a loro volta variamente riscrivevano la vicenda di Ofelia, cara anche ai preraffaeliti. Non a caso, molte delle rappresentazioni visive hanno rielaborato il tema della “sconosciuta” come “follia che viene dalle ninfe” (Callasso 2005): si pensi ad esempio all'immagine fotografica di Yvonne Chevalier, *L'Inconnue de la Seine* (1929), o alla scultura di Albert Rudomine, *La Vierge Inconnue (du canal de l'Ourcq)* (1924). D'altra parte, non c'è racconto del trauma più esemplare che quello della morte per annegamento. Come si legge ne *L'Eau et les Rêves (Psicanalisi delle acque)*, 1949) di Bachelard, infatti, questo tipo di morte è già nello sguardo di chi piange: “L'acqua è l'elemento della morte giovane e bella”, il “simbolo profondo” degli occhi “annegati dalle lacrime” (1987, p. 96)²³.

Forse chi ha saputo comprendere meglio le potenzialità estetiche del calco della “sconosciuta” è stato Maurice Blanchot, che vi ha fatto riferimento con frequenza, da *L'Espace littéraire* (Lo spazio letterario, 1955) a *Une Voix venue d'ailleurs* (Una voce venuta d'altrove, 1992). In particolare, questo secondo volume trova nella “sconosciuta” una chiave di lettura per l'opera poetica di Louis-René des Forêts, in cui ricorre costantemente il tema ossessivo del ricordo di una bambina annegata.

L'“estrema felicità” del sorriso della sconosciuta è per Blanchot simile al “fascino delle Sirene”, poiché “possiede “quella presenza-assenza” che la rende “tutta esteriore”, e insieme “più inaccessibile e misteriosa dell'idea dell'interiorità” (1969, p. 23)²⁴. Secondo

no, paralelamente a una posesión amorosa en otro plano; pero ambas cosas son una misma, y el hombre que la posee es el río que la ahoga” (Cortázar 2000, p. 490).

23 “L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement noyés de larmes” (Bachelard 1949, p. 113).

24 “L'essence de l'image est d'être tout au-dehors, sans intimité et cependant plus inaccessible et plus mystérieuse que la pensée du for intérieur: sans signification, mais cependant appelant la profondeur de tous sens possibles;

Blanchot, in questo essere pura superficie, l'immagine finisce per staccarsi dal referente, e così apre un percorso di significazione completamente diverso:

L'immagine, secondo l'analisi comune, è dopo l'oggetto: essa ne è il seguito; noi vediamo, poi immaginiamo. Dopo l'oggetto verrebbe l'immagine. "Dopo" significa che bisogna anzitutto che la cosa si allontani per lasciarsi riprendere. Ma questo allontanamento non è il semplice cambiamento di posto di un mobile che resterebbe, tuttavia, lo stesso. L'allontanamento è qui nel cuore della cosa. (Blanchot 1967, p. 223).²⁵

È in questa condizione di irreversibile posteriorità che la storia della "sconosciuta" tematizza, secondo Blanchot, l'irrappresentabilità del trauma. A suo parere, infatti, il calco esprimerebbe un'"esigenza della morte" analoga a quella della poesia di Rilke: il ritrarsi del soggetto dal testo, che fa spazio alla voce di una alterità assoluta, trova nel silenzio della maschera il suo analogo materiale. L'immagine non solo viene "dopo" ciò che rappresenta, ma ne incarna il "dopo", tanto da comporre un muto linguaggio dell'assenza, che è anche "allontanamento" infinito da un senso perduto e irrecuperabile, intorno al quale, tuttavia, non smette di gravitare.

Bibliografia

Alvarez, A.

1971 *The Savage God: A Study of Suicide*, Norton, London, tr. it. *Il dio selvaggio*, Rizzoli, Milano 1975.

Aragon, L.

1944 *Aurélien*, Gallimard, Paris, tr. it. GOG, Milano 2022.

1966 *Aurélien*, Laffont, Paris, vols. I-II.

irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes" (Blanchot 1959, p. 23).

- 25 "L'image, d'après l'analyse commune, est après l'objet: elle en est la suite; nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet viendrait l'image. 'Après' signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour la laisser ressaisir. Mais cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait, cependant, le même. L'éloignement est ici au cœur de la chose" (Blanchot 1955, p. 343).

Ariès, Ph.

1977 *L'Homme devant la mort*, Seuil, Paris.

Bachelard, G.

1948 *La Terre et les Rêveries du repos*, Corti, Paris.

1949 *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris.

1987 *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red, Como.

1994 *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, Red, Como.

Belting, H.

2013 *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, Beck, München, tr. it. *Facce. Una storia del volto*, Carocci, Roma 2014.

Benkard, E.

1926 *Das Ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin.

Benjamin, W.

1974 [1936-1939] *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, I/2, hrsg. R. Tiedemann, H. Schwepenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt, pp. 471-508.

2012 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936-1939], a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma.

Blanchot, M.

1955 *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris.

1959 *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris.

1967 *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino.

1969 *Il libro a venire*, Einaudi, Torino.

1992 *Une Voix venue d'ailleurs*, Ulysse fin de siècle, Plombières-les-Dijon.

Bonelli, E.S.

2016 *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, in "Rivista internazionale di onomastica letteraria", vol. 18, pp. 17-26.

Bredenkamp, H.

2010 *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Berlin, tr. it. *Immagini che ci guardano*, a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano 2015.

Calasso, R.

2005 *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano.

Canetti, E.

1980 *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte*, Hanser, München, tr. it. *Il frutto del fuoco*, Adelphi, Milano 1982.

Céline, L.-F.

1933 *L'Église*, Gallimard, Paris, tr. it. *La chiesa*, Irradiazioni, Roma 2002.

Cortázar, J.

1964 *Final del juego*, Sudamericana, Buenos Aires, tr. it. *Fine del gioco*, Einaudi, Torino 2003.

2000 *Cartas*, Alfaguara, Buenos Aires.

Döblin, A.

1929 *Von Gesichtern, Bildern, und ihrer Wahrheit*, in A. Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Transmare, München, pp. 7-15.

1988 *Volti, immagini e la loro verità*, in *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, Editori Riuniti, Roma, pp. 93-101.

Fusillo, M.

2012 *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna.

Garber, F.

1960 *Time and the City in Rilke's Malte Laurids Brigge*, in "Contemporary Literature", vol. 11, no. 3, pp. 324-339.

Green, J.

1984 *Paris*, Champ Vallon, Paris, tr. it. *Parigi*, Biblioteca del Vascello, Roma 1991.

Gunthert, A.

1997 *Le Complexe de Gradiva: théorie de la photographie, deuil et résurrection*, in "Études photographiques", vol. 2, pp. 115-126.

Hamon, Ph.

2001 *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Corti, Paris.

Jankélévitch, V.

1974 *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris.

Jensen, W.

1903 *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, Reissner, Dresden-Leipzig.

1992 *Gradiva*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.

Johnson, D.B.

1992 "*L'Inconnue de la Seine*" and *Nabokov's Naiads*, in "Comparative Literature", vol. 44, no. 3, pp. 225-248.

Kiernan, R.C.

2012 *The Drowning Girl*, New American Library, New York, pp. 27-77.

Le Gallienne, R.

1899 *The Worshipper of the Image*, Lane, London.

Mitchell, W.J.T.

2006 *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago University Press, Chicago.

Modiano, P.

1999 *Des Inconnues*, Gallimard, Paris, tr. it. *Sconosciute*, Einaudi, Torino, 2014.

Montier, J.-P.

2014 *Le masque de l'Inconnue de la Seine: promenade entre muse et musée*, in "Word & Image", 30, 1, pp. 46-56.

Muschler, R.

1934 *Die Unbekannte*, Heyne, Dresden.

Musso, G.

2021 *L'Inconnue de la Seine*, Calmann-Lévy, Paris, tr. it. *La sconosciuta della Senna*, La Nave di Teseo, Milano 2021.

Nabokov, V.

1934 *L'Inconnue de la Seine*, in "Poslednie novosti", 4844 (28/6/1934), p. 2.

1970 *Poems and Problems*, McGraw-Hill, New York.

Nancy, J.-L.

2003 *Au fond des images*, Galilée, Paris.

Nin, A.

1970 *Under a Glass Bell and Other Stories*, Swallow Paperbook, Chicago.

Palahniuk, C.

2005 *Haunted*, Anchor, New York, tr. it. *Cavie*, Mondadori, Milano 2005.

Phillips, D.

1982 *In Search of an Unknown Woman*, "Neophilologus", 66, pp. 321-327.

Poe, E.A.

1838 *The Philosophy of Composition*, in "Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art", April, pp. 163-167, tr. it. *La filosofia della composizione*, La vita felice, Milano 2012.

Rey, A.

2020 *L'Inconnue de la Seine, un fait divers devenue icône littéraire*, in "Slate FR", 29 giugno.

Rilke, R.M.

1948 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Frankfurt a.M., Suhrkamp, tr. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Adelphi, Milano 1992.

Saliot, A.-G.

2015 *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*, Oxford University Press, Oxford.

Schwartz, V.

2003 *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, in "The Journal of Modern History", vol. 75, no. 4, pp. 965-966.

Sitwell, S.

1945 *L'Inconnue de la Seine*, in "Lilliput", vol. 16, no. 4, pp. 315-317.

Supervielle, J.

1958 *L'Enfant de la haute mer* [1931], Gallimard, Paris.

Tillier, B.

2011 *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'inconnue de la Seine*, Arkhê, Paris.

Zweig, S.

1922 *Brief einer Unbekannten*, Lehmann-Schulze, Dresden, tr. it. *Lettera di una sconosciuta*, Adelphi, Milano 2009.



BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Albano, L.
2005 *Alexander, ovvero l'arte dell'acchiappafantasm*, in L. De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Il Castoro, Milano, pp. 21-35.
- Alexander, J.C.
2012 *Trauma. A Social Theory*, Polity Press, Cambridge; tr. it. *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, a cura di L. Migliorati e L. Mori, Meltemi, Milano 2018.
- Alvarez, A.
1971 *The Savage God: A Study of Suicide*, Norton, London; tr. it. *Il dio selvaggio*, Rizzoli, Milano 1975.
- Anstett, E., Dreyfus, J.-M.
2016 *Human Remains in Society. Curation and Exhibition in the Aftermath of Genocide and Mass-violence*, Manchester University Press, Manchester.
- Aragon, L.
1944 *Aurélien*, Gallimard, Paris, tr. it. GOG, Milano 2022.
1966 *Aurélien*, Laffont, Paris, vols. I-II.
- Arecco, S.
2000 *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Le mani, Genova.
- Ariès, Ph.
1977 *L'Homme devant la mort*, Seuil, Paris.
- Ashcroft, B.
2000 *Primitive and Wingless: The Colonial Subject as Child*, in W.S. Jacobson (ed.), *Dickens and the Children of the Empire*, Palgrave, London, pp. 184-202.
- Assayas, O., Björkman, S.
1994 *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino.

Assmann, A.

1999 *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München, tr. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.

Aubry-Morici, M.

2017 *Dolore esistenziale e forme della scomparsa in Vitaliano Trevisan*, in "il verri", n. 65, ottobre, pp. 85-98.

Auerbach, E.

1956 *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Einaudi, Torino.

Aumont, J.

2003 *Ingmar Bergman. "Mes films sont l'explication de mes images"*, Cahiers du Cinéma, Paris.

Bachelard, G.

1948 *La Terre et les Rêveries du repos*, Corti, Paris.

1949 *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris.

1987 *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red, Como.

1994 *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, Red, Como.

Barbero, A.

2016 *La guerra ricordata da chi l'ha fatta: tre esempi medievali*, in M. Bettalli e N. Labanca (a cura di), *Ricordare la guerra. Memorialistica e conflitti armati dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma, pp. 71-87.

Barbieri, A.

2012 *La regalità ha sete di sangue: sovranità sacra e riti cruenti nel Perlesvaus*, in Ch. Schiavon, A. Cecchinato (a cura di), "Una brigata di voci". *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, Cleup, Padova, pp. 33-56.

2017 *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Esedra, Padova.

2021a *Per una retorica occidentale della guerra: appunti introduttivi*, in A. Barbieri, G. Peron, F. Sangiovanni, T. Zanon (a cura di), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*. Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), Esedra, Padova, pp. IX-XXXIV.

2021b *La carica a fondo e la dicotomia ordine vs caos: due figurazioni di lunga durata del discorso occidentale sulla guerra*, in A. Barbieri, G. Peron, F. Sangiovanni e T. Zanon (a cura di), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*. Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), Esedra, Padova, pp. 19-40.

Barthes, R.

1970 *Sistema della moda. La moda nei giornali femminili: un'analisi strutturale*, Einaudi, Torino.

1988 *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, IV, Einaudi, Torino.

1993 *Miti d'oggi* [1957], Einaudi, Torino.

Bataille, G.

1957 *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *L'eroticismo*, ES, Milano 2009.

1967 *La Part maudite* précédé de *La Notion de dépense*, Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Baudelaire, Ch.

2019 *Poemetti in prosa*, a cura di P. Tucci, Carocci, Roma.

Baudrillard, J.

1972 *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano.

Bédier, J.

1929 *Les légendes épiques: recherches sur la formation des Chansons de geste*, 3^e éd., III, Champion, Paris.

Belcastro M.G., Battilani, P., Crippa G., Nicolosi, T.

2021 *Unveiling the Dissonance of Lidio Cipriani's Plaster Face Casts from the Anthropological Collections of the Museums System of the University of Bologna*, paper presentato al "Plaster Face Casts and the Heritage of Colonialism and Racial Science", Knir Colloquium, Royal Netherlands Institute in Rome, 18-19 October 2021.

Belcastro, M.G., Manzi, G., Moggi Cecchi, J. (a cura di)

2022 *Quel che resta. Scheletri e altri resti umani come beni culturali*, Il Mulino, Bologna.

Belcastro, M.G., Mariotti, V.

2021 *The place of Human Remains in the Frame of Cultural Heritage: the Restitution of Medieval Skeletons from a Jewish Cemetery*, in "Journal of Cultural Heritage", n. 49, pp. 229-238.

Bellin, S.

2015 *The Wound and the Hope: Primo Levi's Troubled Relationship with Israel*, in "Nemla Italian Studies", vol. XXXVII [Special Issue: *The Jewish Experience in Contemporary Italy*], pp. 71-96.

Belpoliti, M.

2015 *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano.

Belting, H.

2013 *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, Beck, München, tr. it. *Facce. Una storia del volto*, Carocci, Roma 2014.

Benkard, E.

1926 *Das Ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin.

Benjamin, W.

1972 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften* [1936-1939], I/2, hrsg. R. Tiedemann, H. Schwepenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt, pp. 431-508.

1986 *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino.

2012 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936-1939], a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma.

Bennett, S.D.

2010 *King Charles I, the Eikon Basilike and Eikonoclastes*, stevendbennett.wordpress.com/essays/king-charles-i-the-eikon-basilike-and-eikonoclastes.

Benninga, N.

2013 *Anecdote as Method, or: Holocaust Testimonies as Sources for a Cultural History of the Holocaust*, in "Kwartalnik Historii Żydów" [Jewish History Quarterly], vol. 246, no. 2, pp. 414-432.

2016 *Studying the Material Culture of Prisoners in Auschwitz*, in "Zmanim: A Historical Quarterly", no. 136, pp. 116-25.

Berenbaum, M.

1990 *A Mosaic of Victims: Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis*, New York University Press, New York.

Bergman, I.

1983 *Fanny e Alexander*, press-book Mostra di Venezia, a cura di Loris-Olof Löthwall.

1987a *Lanterna magica*, Garzanti, Milano.

1987b *Fanny e Alexander. Un romanzo*, Ubulibri, Milano.

1992 *Immagini*, Garzanti, Milano.

2005 *È stata una stagione stupenda*, in L. De Giusti (a cura di), *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Il Castoro, Milano, pp. 281-286.

Bergson, H.

- 1963 *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], in Id., *Œuvres*, PUF, Paris, pp. 161-379; tr. it. *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 1996.

Bertoni, F.

- 2007 *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino.

Bettalli, M.

- 2016 *L'Anabasi di Senofonte: la fortunata nascita di un modello*, in M. Bettalli, N. Labanca (a cura di), *Ricordare la guerra. Memorialistica e conflitti armati dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma, pp. 17-26.

Bibó, I.

- 1986 *Zsidókérdés Magyarországon 1944 után* [La questione ebraica in Ungheria dopo il 1944], in *Bibó István válogatott művei* II. köt. [Opere scelte di István Bibó, II vol.], Magvető, Budapest, pp. 621-799.
- 1994 *Miseria dei piccoli stati dell'Europa orientale*, a cura di F. Argenti-eri, Il Mulino, Bologna.

Birch, D.

- 1955 *A Forgotten Book*, in "Dickensian", vol. 51, pp. 154-157.

Blanchot, M.

- 1955 *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris.
- 1959 *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris.
- 1967 *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino.
- 1969 *Il libro a venire*, Einaudi, Torino.
- 1992 *Une Voix venue d'ailleurs*, Ulysse fin de siècle, Plombières-les-Dijon.

Bodei, R.

- 2009 *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.

Bonelli, E.S.

- 2016 *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, in "Rivista internazionale di onomastica letteraria", vol. 18, pp. 17-26.

Bottum, J.

- 1995 *The Gentleman's True Name': David Copperfield and the Philosophy of Naming*, in "Nineteenth-Century Literature", vol. 49, no. 4 (March), pp. 435-455.

Bourke, J.

- 1999 *An Intimate History of Killing. Face-to-Face Killing in Twentieth-Century Warfare*, Granta, London; tr. it. *Le seduzioni della guerra. Miti e storie di soldati in battaglia*, Carocci, Roma 2003.

- Braham, Randolph L.,
2016 *The Assault on the Historical Memory of the Holocaust*, in R. L. Braham, A. Kovács (eds.), *The Holocaust in Hungary Seventy Years Later*, CEU Press, Budapest – New York, pp. 261-309.
- Breccia, G. (a cura di)
2009 Anonimo, *Metodo della guerriglia* (circa 965), in Id. (a cura di), *L'arte della guerra da Sun Tzu a Clausewitz*, illustrazioni originali di A. Riello, Einaudi, Torino, pp. 167-226, 717-724.
2013 *L'arte della guerriglia*, Il Mulino, Bologna.
- Bredekamp, H.
2010 *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Berlin, tr. it. *Immagini che ci guardano*, a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano 2015.
- Caillois, R.
1950 *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris; tr. it. *L'uomo e il sacro*, con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro e *La guerra e la filosofia del sacro* di G. Bataille, a cura di U.M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Cain, L.
2008 *David Copperfield*, in Ead., *Dickens, Family, Authorship: Psychoanalytic Perspectives on Kinship and Creativity*, Ashgate, Aldershot, pp. 91-124.
- Calasso, R.
2005 *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano.
- Calveiro, P.
2014 *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.
- Calvino, I.
1988 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.
- Canetti, E.
1980 *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte*, Hanser, München, tr. it. *Il frutto del fuoco*, Adelphi, Milano 1982.
1960 *Masse und Macht*, Claassen, Hamburg; tr. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2010.
- Cardini, F.
2014 *Alle radici della cavalleria medievale* [1981], Il Mulino, Bologna.

Carr, G.

- 2018 *The Small Things of Life and Death: An Exploration of Value and Meaning in the Material Culture of Nazi Camps*, in "International Journal of Historical Archaeology", vol. 22, no. 3 (September), pp. 531-552.

Caruth, C.

- 2011 *Orphaned Language: Traumatic Crossings in Literature and History*, in A. Behdad, D. Thomas (eds.), *A Companion to Comparative Literature*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 239-253.
- 2013 *Literature in the Ashes of History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- 2017 *Language in Flight: Memorial, Narrative and History in David Copperfield*, in M. Amfreville, A. Rousseau, A. Sabatier (eds.), "Sillages Critiques", vol. 22 (Spring), <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/4880>.

Cattaruzza M., Flores M., Sullam Levis S., Traverso E.,

- 2005 *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo. La crisi dell'Europa e lo sterminio degli ebrei*, I, UTET, Torino.

Cavaglione, A.

- 1988 *Argon e la cultura ebraica piemontese: con l'abbozzo del racconto*, in "Belfagor", vol. 43, n. 5 (settembre), pp. 541-556.
- 2001 *Dostoevskij presso Primo Levi*, in "Belfagor", vol. 56, n. 4 (luglio), pp. 429-435.

Cavallarini, A.M., Scapin, A. (a cura di)

- 2018 *Mario Rigoni Stern, un uomo tante storie nessun confine*, a cura di A.M. Cavallarini, A. Scapin, Priuli & Verlucca, Scarmagno (Torino).

Céline, L.-F.

- 1933 *L'Église*, Gallimard, Paris, tr. it. *La chiesa*, Irradiazioni, Roma 2002.

Certeau, M. de, Vigarello, G., Mongin, O., Rosolato, G.

- 1982 *Histoires de corps. Entretien avec Michel de Certeau*, in "Esprit", n. 62, 2 (Février), pp. 179-187.

Chandès, G.

- 1986 *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Rodopi, Amsterdam.

Chiampì, J. T.

- 2010 *The Exemplary Chaim Rumkowski in Primo Levi's "La Zona Grigia"*, in "Romanic Review" vol. 101, Issue 3 (May), pp. 425-444.

- Chowdhury, P.
2007 *Between Two Worlds: Nation, Rushdie and Postcolonial Indo-English Fiction*, The Edwin Mellen Press, Lampter (UK).
- Cimatti, F.
2018 *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri.
- Cohen, Uri S.
2015 *Lagersprache: Primo Levi and the Language of Survival*, in “Dibur Literary Journal”, Issue 1 (Fall), <http://arcade.stanford.edu/dibur/lagersprache-primo-levi-and-language-survival>.
- Collins, P.
1984 *Dickens's Autobiographical Fragment and David Copperfield*, in “Cahiers Victoriens et Edouardiens: Revue du Centre d'Etudes et de Recherches Victoriennes et Edouardiennes de l'Université Paul Valéry”, vol. 20 (October), pp. 87-96.
- Combarieu du Grès, M. de, Gouiran, G. (a cura di)
1993 *La chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Librairie Générale Française, Paris.
- Contini, L.
2019 *The scattered colonial body. Il diario*, in “Roots and Routes. Research on visual cultures”, n. 30.
- Corradi, E.
2019 *La ritirata di Russia* [1964], Mursia, Milano.
- Cortázar, J.
1964 *Final del juego*, Sudamericana, Buenos Aires, tr. it. *Fine del gioco*, Einaudi, Torino 2003.
2000 *Cartas*, Alfaguara, Buenos Aires.
- Cortellessa, A.
2016 *Vitaliano Trevisan, da dove viene*, in “Le parole e le cose”, 13 giugno 2016 [www.leparoleelecose.it].
- Cravero, M.
2021 *Non ci sono demoni: Primo Levi, il Doktor Pannwitz e due figure mitiche*, Mimesis, Milano-Udine.
- Crist, L.S.
1981-1982 *“Halt sunt li pui”*: *remarques sur les structures lyriques de la Chanson de Roland*, in “Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona”, vol. 38, pp. 271-285.

Davies, J.A.

1983 *John Forster: A Literary Life*, Leicester University Press, Leicester.

Davoine, F., Gaudillière, J.-M.,

2004 *History Beyond Trauma*, Other Press, New York.

Debord, G.

2001 *La società dello spettacolo* [1967], a cura di C. Freccero, Baldini & Castoldi, Milano.

Deleuze, G.

1964 *Marcel Proust et les signes*, PUF, Paris.

1996 *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano.

Deleuze, L.

2022 “Suivre le fil de la blessure”: poétique des voix et corporalité de la mémoire dans *Loin d’eux de Laurent Mauvignier et Thésée*, sa vie nouvelle de *Camille de Toledo*, in “Cahiers ERTA”, n. 31, pp. 48-68.

Derrida, J.

1972 *La Dissémination*, Seuil, Paris, tr. B. Johnson, *Dissemination*, Chicago University Press, Chicago, 1981.

1996 *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, Filema, Napoli.

Di Benedetto, S.

2018 “I profughi dalla pianura, guardavano lassù”. *Mario Rigoni Stern e i profughi italiani della Grande Guerra*, in Cavallarín, Scapin 2018, pp. 65-77.

Dickens, C.

1929 *A Child’s History of England* [1851-1853], Chapman and Hall, London.

1990 *David Copperfield* [1850], ed. by J.H. Buckley, Norton, New York – London (Norton Critical Edition).

Dioniso, G., Bigoni, F., Mori, T., Moggi Cecchi, J.

2020 *La collezione di maschere facciali del Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze*, in “Museologia Scientifica”, nuova serie, n. 14, pp. 12-28.

Döblin, A.

1929 *Von Gesichtern, Bildern, und ihrer Wahrheit*, in A. Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Transmare, München, pp. 7-15.

1988 *Volte, immagini e la loro verità*, in *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, Editori Riuniti, Roma, pp. 93-101.

Dore, G.

1981 *Antropologia e colonialismo nell’epoca fascista: il razzismo biologi-*

co di Lidio Cipriani, in “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. (Nuova Serie)”, vol. II (XXXIX), pp. 285-313.

Duby, G.

1973 *Le dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Gallimard, Paris; tr. it. *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Einaudi, Torino 1977.

Dumézil, G.

1985 *Heur et Malheur du guerrier*, Flammarion, Paris; tr. it. *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Adelphi, Milano 1990.

Dziuban, Z. (ed.)

2017 *Mapping the “Forensic Turn”. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*, New Academic Press, Vienna.

Eco, U.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

2007 *Dall’albero al labirinto*, Bompiani, Milano.

Eliade, M.

1994 *Fragmentarium*, Humanitas, Bucarest; tr. it. *Fragmentarium*, edizione italiana a cura di R. Scagno, Jaca Book, Milano 2008.

Fabietti, U.

2014 *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Raffaello Cortina, Milano.

Fabris, M.

2020 *Primo Levi, poeta e traduttore di poeti*, in “Campi Immaginabili”, voll. 62/63, nn. I/II, pp. 139-160.

Fassò, A. (a cura di)

1995 *La Canzone di Guglielmo*, Nuova Pratiche Editrice, Parma.

2005 *Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufré Rudel e don Giovanni* [2001], in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, pp. 239-277.

2012 *La Parodia della Lex Salica: etica della dismisura e spirito della barbarie*, in “Quaderni di semantica”, vol. 33, fasc. 1, pp. 107-153.

Feig, K.

1990 *Non-Jewish Victims in the Concentration Camps*, in Berenbaum, M. (ed.), *A Mosaic of Victims: Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis*, New York University Press, New York, pp. 161-178.

- Ferrero, A.
1976 *Robert Bresson*, La Nuova Italia, Firenze.
- Fiorletta, S.
2019 *Il Museo negato. Narrazione nazionale e museografia*, in "Roots and Routes. Research on visual cultures", n. 30, 2019.
- Fineman, J.
1989 *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*, in Veeser, H. (ed.), *The New Historicism*, Routledge, New York, pp. 49-76.
- Fini, M.
2020 *Di[zion]ario erotico. Manuale contro la donna a favore della femmina*, Marsilio, Venezia.
- Flori, J.
1998 *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Hachette Littératures, Paris; tr. it. *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999.
- Fontanille, J.
2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- Foucault, M.
1975 *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris.
- France, A.
1887 *Les fous dans la littérature*, in "Le Temps", 19 juin, tr. A.W. Evans, *Mad Folk in Literature*, "New England Review", vol. 23, no. 3 (Summer 2002), pp. 166-170.
- Frappier, J.
1968 *Le thème de la lumière, de la Chanson de Roland au Roman de la Rose*, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", vol. 20, pp. 101-124.
1969 *La bataille de Salesbières*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Duculot, Gembloux, t. 2, pp. 1007-1023.
- Freud, S.
1980 *Feticismo* [1927], in *Opere di Sigmund Freud*, X, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fromm, E.
1973 *The Anatomy of Human Destructiveness*, Holt, Rinehart and Winston, New York; tr. it. *Anatomia della distruttività umana*, Mondadori, Milano 1975.

Fusillo, M.

2012 *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna.

Garber, F.

1960 *Time and the City in Rilke's Malte Laurids Brigge*, in "Contemporary Literature", vol. 11, no. 3, pp. 324-339.

Gardiner, J.

2008 *Dickens and the Uses of History*, in D. Paroissien (ed.), *A Companion to Charles Dickens*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 240-254.

Gerlach, D.

2017 *Toward a Material Culture of Jewish Loss*, in "Jewish Culture and History", vol. 18, no. 1 (January), pp. 17-33.

Gialloreto A.

2016 "*Questo scritto non sarà un romanzo*". *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, in "Heteroglossia", n. 14 [numero monografico *Pianeta non-fiction*, a cura di A. Rondini], pp. 145-172.

Giancotti, M.

2017 *Paesaggi del trauma*, Bompiani, Milano.

Giardina, A., Vauchez, A.

2000 *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari.

Ghidoni, A. (a cura di)

2013 *Gormund e Isebart*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Gigliucci, R.

1994 *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Anzio.

Gordon, R. S. C.

2017 *Outrageous Fortune: Luck and the Holocaust*, CPL Editions, New York.

Grechi, G.

2019 *The scattered colonial body. Leone Contini e la collezione coloniale del Museo Pigorini*, in "Roots and Routes. Research on visual cultures", n. 30.

2021 *Decolonizzare il museo*, Mimesis, Milano-Udine.

Green, J.

1984 *Paris*, Champ Vallon, Paris, tr. it. *Parigi*, Biblioteca del Vascello, Roma 1991.

Greimas, A. J.

1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris, tr. it. *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. Corno, Centro Scientifico Editore, Torino 1991.

Guidi, F.

2018 *Il mestiere delle armi. Le forze armate dell'antica Roma*, Mondadori, Milano.

Gunthert, A.

1997 *Le Complexe de Gradiva: théorie de la photographie, deuil et résurrection*, in "Études photographiques", vol. 2, pp. 115-126.

Hamon, Ph.

1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris.

2001 *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Corti, Paris.

Hanson, V.D.

1989 *The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece*, California University Press, Berkeley; tr. it. *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, Garzanti, Milano 2001.

Heidengerger-Leonard, I.

2010 *The Philosopher of Auschwitz: Jean Améry and Living with the Holocaust*, IB Tauris, London-New York.

Hennard Dutheil de la Rochère, M.

1999 *Origin and Originality in Rushdie's Fiction*, Lang, New York.

Herr, M.

1977 *Dispatches*, Knopf, New York; tr. it. *Dispacci*, Rizzoli, Milano 2010.

Hillman, J.

2004 *A Terrible Love of War*, Penguin Press, New York; tr. it. *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005.

Hirsch, M., Spitzer, L.

2006 *Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission*, "Poetics Today", vol. 27, no. 2 (Summer), pp. 353-383.

Hodgson, G. M.

1998 *Veblen's Theory of the Leisure Class and the Genesis of Evolutionary Economics*, in Samuels, W. (ed.), *The Founding of Institutional Economics*, Routledge, London, pp. 170-200.

Hult, D.F. (a cura di)

2009 *La Mort du roi Arthur*, édition, traduction et présentation de D.F. Hult, Librairie Générale Française, Paris.

Isaac, G., Colebank, S.

2022 *Anthropological Face Casts: Towards an Ethical Processing of Their Histories and Difficult Legacies of Intimacy and Ambiguity*, in "Journal of Material Culture", Online First, pp. 1-25.

Jankélévitch, V.

1974 *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris.

Jann, R.

1987 *Fact, Fiction and Interpretation in A Child's History of England*, in "Dickens Quarterly", vol. 4, no. 4 (December), pp. 199-205.

Jensen, W.

1903 *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, Reissner, Dresden-Leipzig.

1992 *Gradiva*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.

Johnson, D.B.

1992 "*L'Inconnue de la Seine*" and *Nabokov's Naiads*, in "Comparative Literature", vol. 44, no. 3, pp. 225-248.

Jordan, J.O.

2011 *Supposing Bleak House*, University of Virginia Press, Charlottesville (US).

Kay, H.S.

1977 *Topography and the Relative Realism of Battle Scenes in the Chansons de geste*, in "Olifant", vol 4, n. 4, pp. 259-278.

Keenan, T., Weizman, E.

2012 *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press, London.

Kertész, I.

2004 *Essere senza destino*, Feltrinelli, Milano.

Kibler, W. (a cura di)

1996 *Raoul de Cambrai*. Chanson de geste du XII^e siècle, introduction, notes et traduction de W. Kibler, texte édité par S. Kay, Librairie Générale Française, Paris.

Kiernan, R.C.

2012 *The Drowning Girl*, New American Library, New York, pp. 27-77.

Kopytoff, I.

1986 *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, in Appadurai, A. (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.

Labbé, A.

1993 “*Segles feniz*”. *L’angoisse eschatologique dans la Chanson de Roland et dans Girart de Roussillon*, in *Fin des temps et temps de la fin dans l’univers médiéval*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 285-306.

1995 *Les égarés de Salesbières et l’espace onirique de la Mort le Roi Artu*, in “Champs du signe. Sémantique, Rhétorique, Poétique”, vol. 5, pp. 13-26.

Lagomarsini, C.

2012 *La tradizione compilativa della Suite Guiron tra Francia e Italia: analisi dei duelli singolari*, in “Medioevo romanzo”, vol. 36, pp. 98-127.

Latour, B.

1979 *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Sage Publications, Beverly Hills.

2017 *Il culto moderno dei fatticci*, Meltemi, Milano.

Lecouteux, C.

2005 *Dictionnaire de mythologie germanique*, Imago, Paris; tr. it. *Dizionario di mitologia germanica*, Argo, Lecce 2007.

Le Gallienne, R.

1899 *The Worshipper of the Image*, Lane, London.

Leroi-Gourhan, A.

1977 *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino.

Levi, P.

1987-1990 *Opere*, 3 voll., Einaudi, Torino.

2016-2018 *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, 3 voll., Einaudi, Torino.

Lucas, J.

1996 *Past and present: Bleak House and A Child’s History of England*, in J. Schad (ed.), *Dickens Refigured: Bodies, Desires and Other Histories*, Manchester University Press, Manchester, pp. 136-156.

Luchetta, S.

2020 *Dalla baita al ciliegio. La montagna nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, Mimesis, Milano-Udine.

Lukács, G.

1990 *Prolegomeni all'ontologia dell'essere sociale*, Guerini, Milano.

Macdonald, S.

2009 *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London.

Magnúsdóttir, Á.R.

1998 *La voix du cor. La relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge (XIX^e-XIV^e siècles)*, Brill/Rodopi, Amsterdam/Atlanta.

Malafouris, L.

2013 *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Maldonado, T.

1987 *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano.

Mannoni, L.

2000 *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Lindau, Torino.

Marchbanks, P.

2006 *From Caricature to Character: The Intellectually Disabled in Dickens's Novels (Part Three)*, in "Dickens Quarterly", vol. 23, pp. 169-180.

Marker L.L., Marker F.J.

1996 *Ingmar Bergman. Tutto il teatro*, Ubulibri, Milano.

Marx, K.,

1968 *Il capitale*, libro I, Editori Riuniti, Roma.

Masutti, A.

2019 *La traducibilità da lingue vocali a lingue segnate: analisi comparata di scelte traduttive in due diverse versioni di "Se questo è un uomo"*. Tesi di Laurea, Università di Bologna, Corso di Studio in Mediazione linguistica interculturale – Forlì, rel. prof. P. Celso.

Mattioda, E.

2007 *Primo Levi fra scienza e letteratura*, in *Voci dal mondo per Primo Levi: in memoria, per la memoria*, a cura di L. Dei, Firenze University Press, Firenze, pp. 125-134.

McNab, Ch.

2011 *A History of the World in 100 Weapons*, Osprey, Oxford; tr. it. *Storia del mondo in 100 armi*, LEG – Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 2013.

Menéndez Pidal, R.

1960 *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 2^e éd. revue et mise à jour par l'A. avec le concours de R. Louis et traduite de l'espagnol par I. Marcel Cluzel, Picard, Paris.

Mengoni, M.

2018 *Variazioni Rumkowski: Primo Levi e la zona grigia*, Zamorani, Torino.

2021 *I sommersi e i salvati di Primo Levi: storia di un libro*, Quodlibet, Macerata.

Merivale, P.

1994 *Sallem Fathered by Oskar: Intertextual Strategies in Midnight's Children and The Tin Drum in D.M. Fletcher (ed.), Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, pp. 83-96.

Merleau-Ponty, M.

1965 *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.

1989 *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.

Mikszáth, K.

1931 *Il vecchio farabutto*, Fratelli Treves, Milano.

1960 *Il fantasma di Lubló*, BUR, Milano.

1960 *L'ombrello di San Pietro*, BUR, Milano.

1962 *Il fabbro che non ci sente*, BUR, Milano.

Mitchell, W.J.T.

2006 *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago University Press, Chicago.

Modiano, P.

1999 *Des Inconnues*, Gallimard, Paris, tr. it. *Sconosciute*, Einaudi, Torino.

Monsó, S.

2021 *La zarigüeya de Schrödinger. Cómo viven y entienden la muerte los animales*, Plaza y Valdés, Madrid; tr. it. *L'opossum di Schrödinger. Come vivono e percepiscono la morte gli animali*, Ponte alle Grazie, Milano 2022.

Montier, J.-P.

2014 *Le masque de l'Inconnue de la Seine: promenade entre muse et musée*, in "Word & Image", 30, 1, pp. 46-56.

Moran, B. P., Salzani, C. (eds.)

2015 *Towards the Critique of Violence: Walter Benjamin and Giorgio Agamben*, Bloomsbury, London.

Morato, N.

2021 *Armi & amori nella tradizione del testo. Da Chrétien de Troyes al Roman de Guiron*, in “Critica del testo”, vol. 24, fasc. 2, pp. 9-30.

Motti, G.P.

2013 *La storia dell'alpinismo*, introduzione e aggiornamento di E. Camanni, Priuli & Verlucca, Scarmagno (Torino).

Mozzi, G.

2004 Risvolto di copertina di V. Trevisan, *Standards vol. I*, Sironi, Milano.

Murtaugh, D. M.
1975 “*Figurando Il Paradiso*”: *The Signs That Render Dante's Heaven*, in “PMLA”, vol. 90, no. 2 (March), pp. 277-284.

Muschler, R.

1934 *Die Unbekannte*, Heyne, Dresden.

Musso, G.

1921 *L'Inconnue de la Seine*, Calmann-Lévy, Paris, tr. it. *La sconosciuta della Senna*, La Nave di Teseo, Milano.

Nabokov, V.

1934 *L'Inconnue de la Seine*, in “Poslednie novosti”, 4844 (28/6/1934), p. 2.

1970 *Poems and Problems*, McGraw-Hill, New York.

Nancy, J.-L.

2003 *Au fond des images*, Galilée, Paris.

Netto, F.

2008 *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Ente dello Spettacolo, Roma.

Nin, A.

1970 *Under a Glass Bell and Other Stories*, Swallow Paperbook, Chicago.

Nissim, G.

2023 *Auschwitz non finisce mai. Le trappole della memoria* (3), in *naufra-ghi.ch*, 5 febbraio 2023.

Orlando, F.

1993 *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine reliquie rarità robaccia luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino.

Paden, W.D.

1989 *Tenebrism in the Song of Roland*, in “Modern Philology”, vol. 86, no. 4 (May), pp. 339-356.

- Palahniuk, C.
2005 *Haunted*, Anchor, New York, tr. it. *Cavie*, Mondadori, Milano 2005.
- Pantouvaki, S.
2013 “*Fashion in Auschwitz*”: *Concentration Camp Clothing during World War II: Heretofore Unknown Aspects of Personal Experiences*, in Vaccarella, M, Foltyn, J. (eds.), *Fashion-Wise*, Brill, Leiden, pp. 225–234.
- Paradisi, G.
1997 Lancelot du lac: *Bresson e la scrittura del mito*, in *Anticomoderno 3. La filologia*, Viella, Roma, pp. 339-345.
- Paris, G.
1908 *Légendes du Moyen Âge. Roncevaux, Le paradis de la reine Sibylle, La légende du Tannhäuser, Le juif errant, Le lai de l’oiselet*, 3^e édition, Hachette, Paris.
- Paris, O.
2017 *Il discorso scientifico e la costruzione dell’Altro. Il razzismo biologico di Lidio Cipriani*, Pacini, Pisa-Ospedaletto.
- Parry, M.
1971 *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Clarendon Press, Oxford.
- Patten, R.L.
1979 *Autobiography into Autobiography: The Evolution of David Copperfield*, in G.P. Landow (ed.), *Approaches to Victorian Autobiography*, University of Ohio Press, Athens (US), pp. 284-288.
- Peirce, Ch. S.
1931-1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, ed. by C. Hartshorne e P. Weiss, 1931-1935, voll. VII-VIII, ed. by A.W. Burks, 1958, Belknap Press, Cambridge, Mass.; tr. it. parz., Charles S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Milano 2003.
- Pellini, P.
1998 *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari.
- Perniola, M.
1994 *Il Sex appeal dell’inorganico*, Einaudi, Torino.
- Phillips, D.
1982 *In Search of an Unknown Woman*, “*Neophilologus*”, vol. 66, pp. 321-327.

Piccioni, L.

2019 *Duplicating and Hierarchizing Humanity. The Facial Casts of the Anthropology Museum in Florence*, in “Passés/Futurs”, n. 6, November [Special Issue: *Showcasing Humanity*, ed. by S. Sebastiani and S. Loriga, <https://www.politika.io/en/notice/duplicating-and-hierarchizing-humanity>]

Poe, E.A.

1838 *The Philosophy of Composition*, in “Graham’s American Monthly Magazine of Literature and Art”, April, pp. 163-167, tr. it. *La filosofia della composizione*, La vita felice, Milano 2012.

Pointon, M.

2014 *Casts, imprints, and the deathliness of things: Artifacts at the edge*, in “The Art Bulletin”, n. 96 (4), pp. 170–195.

Poirion, D.

1982 *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it. *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Einaudi, Torino 1988.

Polhemus, R.

(inedito) *Dickens’s Master Stroke: The Tower of Babley, David Copperfield, and the Fairy Feller*.

Revelli, M.

2020 *Umano Inumano Postumano. Le sfide del presente*, Einaudi, Torino.

Rey, A.

2020 *L’Inconnue de la Seine, un fait divers devenue icône littéraire*, in “Slate FR”, 29 giugno.

Ricœur, P.

2003 *La mémoire, l’histoire, l’oubli* [2000], Seuil “Points essais”, Paris; tr. it. *La memoria, la storia, l’oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

Rigoni Stern, M.

1974 *Il bosco degli urogalli* [1962], Einaudi, Torino.

1999 “*Il gusto dei contemporanei*”. *Quaderno numero otto. Mario Rigoni Stern*, a cura di P. Teobaldi, stampa A. Nobili, Pesaro.

2003a *Storie dall’Altipiano*, a cura di E. Affinati, Mondadori, Milano.

2003b *La ricostruzione dell’Altipiano di Asiago (1919-1921)*, in *Storia dell’Altipiano dei Sette Comuni*, Accademia Olimpica di Vicenza, Neri Pozza, Vicenza 1994 (con il titolo *La ricostruzione*); poi in *1915-1918, La guerra sugli Altipiani. Testimonianze di soldati al fronte*, Neri Pozza, Vicenza 2001; poi in 2003a, pp. 730-771.

- 2018 *La natura nei miei libri. Vestone 16 settembre 1989*, in Cavallarin, Scapin, pp. 15-26.
- Rilke, R.M.
1948 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Frankfurt a.M., Suhrkamp, tr. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Adelphi, Milano 1992.
- Rosso, S. (a cura di)
2006 *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona.
- Rothberg, M.
2000 *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
2019 *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators. Cultural Memory in the Present*, Stanford University Press, Stanford.
- Rushdie, S.
2006 *Midnight's Children* [1981], Random House, New York.
2010 *I figli della mezzanotte*, Mondadori, Milano, 2010.
- Ruspanti, R.
1994 *Endre Ady, coscienza inquieta d'Ungheria*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro).
- Saliot, A.-G.
2015 *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*, Oxford University Press, Oxford.
- Scaggion, C., Carrara, N.
2015 *La collezione dei calchi facciali "Lidio Cipriani" del Museo di Antropologia dell'Università di Padova: dal restauro alla valorizzazione*, in "Museologia Scientifica", nuova serie, n. 9, pp. 77-82.
- Scarpa, D.
2009 *Vitaliano Trevisan*, in *Dieci scrittori, un paese. Romanzi italiani di oggi*, a cura di D. Scarpa e P. Grossi, numero monografico della rivista "Cartaditalia", a. I, n. 1, aprile, p. 118.
2015 *Notes on the Texts*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by A. Goldstein, Liveright, New York – London.
- Schaeffner, A.
1968 *Origine des instruments de musique*, Mouton & Co. and Maison des Sciences de l'Homme, Paris; tr. it. *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo 1999.

Schneider, M.

1960 *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Gallimard, Paris; tr. it. *La musica primitiva*, Adelphi, Milano 1992.

Schwartz, V.

2003 *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, in “The Journal of Modern History”, vol. 75, no. 4, pp. 965-966.

Schützenberger, A.A.

2015 *Aïe, mes aïeux! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d’anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du génosociogramme* [1993], Desclée de Brouwer, Paris.

2019 *La sindrome degli antenati. Psicoterapia transgenerazionale e i legami nascosti dell’albero genealogico* [2004], Di Renzo, Roma.

Sebastiani, S.

2019 *Questioning anthropology museums: an introduction*, in “Passés/Futurs”, n. 6, November [Special Issue: *Showcasing Humanity*, ed. by S. Sebastiani and S. Loriga, <https://www.politika.io/en/notice/questioning-anthropology-museums-an-introduction>]

Segre, C. (a cura di)

1996 *La Canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di C. Segre, tr. it. di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Rizzoli, Milano; 1^a ed. 1985.

Settia, A.A.

2006 *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo* [2002], Laterza, Roma-Bari.

Sitwell, S.

1945 *L’Inconnue de la Seine*, in “Lilliput”, vol. 16, no. 4, pp. 315-317.

Spitzer, L.

1991 *L’enumerazione caotica nella poesia moderna*, in “L’asino d’oro”, vol. II, n. 3, pp. 92-130.

Squires, K., Errickson, D., Márquez-Grant, N. (eds.)

2020 *Ethical Approaches to Human Remains: A Global Challenge in Bioarchaeology and Forensic Anthropology*, Springer, Berlin.

Stanesco, M.

2002 *D’armes & d’amours. Études de littérature arthurienne*, Paradigme, Orléans.

Strindberg A.

1994 *Il sogno*, Adelphi, Milano.

Suard, F.

2006 *L'espace et le temps dans la Chanson de Roland: fragmentation et totalisation*, in C. Galderisi, J. Maurice (a cura di), *Qui tant savoit d'engin et d'art. Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, pp. 563-574.

Suleri S.

1992 *Salman Rushdie: Embodiments of Blasphemy, Censorships of Shame*, in Ead., *The Rhetoric of English India*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 174-206.

Supervielle, J.

1958 *L'Enfant de la haute mer* [1931], Gallimard, Paris.

Szántó T., G.

2022 *1945 (Il ritorno)* in Id., *1945 e altre storie*, a cura di M. Szilágyi, Anfora, Milano, pp. 5-33.

Szymanowska, J., Napiórkowska, I. (eds.)

2017 *Il Dante dei moderni: la Commedia dall'Ottocento a oggi: saggi critici*, LoGisma, Vicchio (Firenze).

Tartarini C.

2009 *Fanny e Alexander*, in A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia, pp. 121-138.

Tau, S.

2018 *La repubblica dei vinti. Storie di italiani a Salò*, Marsilio, Venezia.

Ten Kortenaar, N.

2004 *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*, McGill-Queen's University Press, Montreal.

Tick, S.

2005 *Memorializing Mr. Dick*, in *Essays on Charles Dickens, Henry James and George Eliot*, Xlibris, pp. 67-80.

Tillier, B.

2011 *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'inconnue de la Seine*, Arkhê, Paris.

Tinazzi, G.

1976 *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia.

Toledo, C. de

2020 *Thésée, sa vie nouvelle*, Verdier, Paris.

2021 *Da una vita all'altra*, Neri Pozza, Vicenza.

Trevisan, V.

1998 *Trio senza pianoforte. Oscillazioni* [1995], Theoria, Roma-Napoli.

2002 *I quindicimila passi: un resoconto*, Einaudi, Torino.

2004 *Shorts*, Einaudi, Torino.

2009a *Grotteschi e arabeschi*, Einaudi, Torino.

2009b *Due monologhi*, Einaudi, Torino.

2010 *Tristissimi giardini*, Laterza, Roma-Bari.

2016 *Works*, Einaudi, Torino.

2022 *Black Tulips*, Einaudi, Torino.

Trivedi, H.

1999 *Salman Rushdie as Funtoosh: Magic Bilingualism in Midnight's Children: A Book of Readings*, ed. by M. Mukherjee, Pencraft International, New Delhi.

Tromans, N.

2011 *Richard Dadd: The Artist and the Asylum*, D.A.P./Tate, London.

Turkle, Sh. (ed.)

2007 *Evocative Objects: Things We Think With*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Vance, E.

1967 *Spatial Structure in the Chanson de Roland*, in "Modern Language Notes", vol. 82, no. 5 (December), pp. 604-623.

Verbruggen, J.F.

1947 *La tactique militaire des armées de chevaliers*, in "Revue du Nord", vol. 29, pp. 161-180.

1953-1955 *L'art militaire en Europe occidentale du IX^e au XIV^e siècle*, in "Revue Internationale d'Histoire Militaire", vol. 4, pp. 486-496.

Violi P.

2014 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.

Walter, Ph.

1993 *La fin du monde arthurien*, in C. Thomasset, M. Zink (a cura di), *Apogée et déclin. Actes du Colloque de l'URA 411, Pro vins, 1991*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, pp. 155-168.

1994 *Cligès*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Ph. Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, avec la collaboration d'A. Berthelot, P.F. Dembowski, S. Lefèvre, K.D. Uitti et Ph. Walter, Gallimard, Paris.

Weil, S.

2017 *Il libro del potere*, Chiarelettere, Milano.

Winchester, S.

2005 *The Professor and the Madman*, Harper Perennial, New York.

Zweig, S.

1922 *Brief einer Unbekannten*, Lehmann-Schulze, Dresden, *Lettera di una sconosciuta*, Adelphi, Milano 2009.



ETEROTOPIE

Collana diretta da *Salvo Vaccaro* e *Pierre Dalla Vigna*

816. Lorenzo Benadusi e Vincenzo Lagioia (a cura di), *In segreto. Crimini sessuali e clero tra età moderna e contemporanea*, Prefazione di Didier Lett
817. Fausto Colombo, *Verità e democrazia. Sulle orme di Michel Foucault*
818. Alessandro Tedde, Silvia Teano (a cura di), *Sconfinare frontiere. Riace, l'eccezione che ha sconfinato la regola*
819. Fabio Pierangeli, *Dante a margine e le interrogazioni di Guido Morselli*
820. Daniela Carmosino, *Da Narciso a narcisista passando per Dracula. Lo "Stile Narciso" fra letteratura, cinema e serie tv*
821. Laura Tussi (a cura di), *Resistenza e nonviolenza creativa*
822. Antonietta Bivona e Cettina Rizzo (a cura di), *Migrazioni e appartenenze. Identità composite e plurilinguismo*
823. Vincenzo Susca, *Tecnomagia. Estasi, totem e incantesimi nella cultura digitale*
824. Gaspare Polizzi (a cura di), *Le città toscane e l'ambiente dopo la pandemia. Resilienza o trasformazione? Riflessioni in onore di Marco Dezzi Bardeschi*
825. Emiliano Bazzanella, *Critica della ragion burocratica*
826. Michele Cometa (a cura di), *La letteraturae il bios. Quattro istantanee su Siri Hustvedt*
827. Davide D'Alessandro (a cura di), *Pasolini, ritratti di pensiero*
828. Chiara Pasanisi, *La resistenza delle attrici nel secondo Novecento. Recitazione, repertorio e regia in Miranda Campa, Ave Ninchi, Lilla Brignone, Sarah Ferrati*
829. Anselm Jappe, *Le avventure della merce*
830. Manuela Barbarossa, Alberto Giannelli, Marialfonsa Fontana Sartorio, *Luci e ombre della solitudine*, Introduzione di Eugenio Borgna
831. Caterina Diotto, Markus Ophälders (a cura di), *Formare per trasformare. Per una pedagogia dell'immaginazione*
832. Luca Gallesi, *"Amo l'America, nonostante..."*. *Le vite parallele di Ezra Pound e Gore Vidal*, Prefazione di Francesco Ingravalle
833. Massimo Giovanardi, *Destination. Canzoni per la gestione del territorio e del turismo. // Destinations. Songs for place and tourism management*
834. Dario Altobelli, *L'eredità del presente. Capitalismo, forme di vita, utopia*
835. Eugenio Mazzarella, *Contro Metaverso*
836. Emiliano Brancaccio Raffaele Giammetti, Stefano Lucarelli, *La guerra capitalista. Competizione, centralizzazione, nuovo conflitto imperialista*, Postfazione di Roberto Scazzieri
837. Matteo Bittanti (a cura di), *Reset. Politica e videogiochi*
838. Maria Chiara De Angelis, *Coltivare la felicità, abitare il desiderio*
839. Aldo Marroni, *Muse senza mito. Meteore esistenziali vissute nell'ombra*
840. Simone Cinotto, *Gastrofascismo e Impero. Il cibo nell'Africa Orientale italiana, 1935-1941*
841. Stefano Berni, Antonio Camerano, *L'alchimia del potere. La filosofia politica di Hannah Arendt*

842. Paolo Gallina, *La protoarte dei robot. Quando l'arte, la robotica e l'intelligenza artificiale si intrecciano*
843. Simone Arnaldi, Stefano Crabu, Paolo Magauida (a cura di), *Co-creazione e responsabilità nell'innovazione tecnoscientifica dal basso*
844. Emanuele Coco, *La fine degli spiriti. La natura come indagine filosofica del Sé*
845. Nicla Vassallo, *Donne, donne, donne*
846. Giuseppe Ferraro, *Determinismo e giustizia sociale*
847. Sostene Massimo Zangari, *Narrazioni etniche. Il romanzo di marginalità negli Stati Uniti*
848. Mihaela-Viorica Rușitoru, *Eccellenza educativa in Finlandia, come mi si è rivelata. Tradizione e pedagogia, ingegneria dell'inclusione e innovazione tecnologica, diritto, cultura e politica, valori e pratiche, sostegno e sviluppo*
849. Andrea Di Berardino, *Prime pagine. Piccola antologia di incipit letterari italiani*
850. Stefania Frezzotti, *L'infinito tangibile. Vincent Van Gogh, Il Giardiniere, L'Arlesiana*
851. Davide Pellegrino, *Trasformazioni elettorali nello spazio urbano di Torino (1970-2022)*
852. Alessandra Peluso, *Contra miglior voler, voler mal pugna. Il Dante di Simmel e Kelsen*
853. Danila Genovese, *La meta-politica e il terrorismo. Gli islamisti britannici tra politiche multiculturali e pratiche di razzismo*
854. Davide d'Alessandro, *Sipario italiano. Attori e spettatori della contemporaneità*
855. Anselm Jappe, *Guy Debord: un complotto permanente contro il mondo intero*
856. Lorenzo Tassoni, *L'illusione dell'immagine in movimento. L'influenza del cinema nelle esposizioni della Pinault Collection di Venezia*
857. Sandro Moiso e Alberto Sebastiani (a cura di), *L'insurrezione immaginaria. Valerio Evangelisti autore, militante e teorico della paraletteratura*
858. Silvana Salvini, *Letteratura e demografia. La popolazione nel pensiero degli scrittori dei secoli XIX e XX*
859. Leonardo Quaresima, *Babylon Berlin. Weimar oggi*
860. Pietro E.G. Pontremoli, *Ridere di santa ragione. Etologia, filosofia e logica dell'ironia, del gioco umoristico e del paradosso*
861. Francesco Tibursi, *Democrazia come produzione del sociale. Il pensiero dei New York Intellectuals fra marxismo e pragmatismo*
862. Victoria Law, *"Le prigionie rendono la società più sicura" e altri venti miti da sfatare sull'incarcerazione di mazza*
863. Patrizia Iacopini, Franco Lolli (a cura di), *L'appetito vien parlando. Un'esperienza di cura e di riabilitazione dei Disturbi della Nutrizione e dell'Alimentazione*
864. Paola Scrolavezza, Gino Scatasta, Anna Specchio (a cura di), *NipPop: 10 anni di cultura pop giapponese in Italia*
865. Chiara Mortari, *Affetti s/connessi. Rigenerare sentimenti e legami nel tempo che divide*

866. Giulio de Martino, *Lo spettatore turbato. Forme della felicità e del panico nella società distopica*, Appendice di Edoardo Ferrini
867. Guido Traversa, *La forma dell'opposizione nelle emozioni e passioni*
868. Franco Baldini, *Transfert. Sette lezioni sulla teoria freudiana del trattamento psicanalitico*
869. Romano Romani, *Pace per l'Europa. Persuadere la necessità*
870. Luciano Di Gregorio, *Le catene dello smartphone. Rischi e implicazioni psicologiche della rivoluzione digitale*
871. Edoardo De Marchi, *Società, stati, conflitti. Le origini storiche della geopolitica europea (secoli XVI-XX)*
872. Emiliano Bazzanella, *Dipendenza Dalla relazione alla patologia*
873. Sara Incao, *I possibili del mondo. La relazione con l'opera e il processo generativo dell'arte in Mikel Dufrenne*
874. Alfonso Cariolato, *Uscire da nulla. Le arti, l'opera. Con quattro letture (Pollock, Cage, Rauschenberg, Bacon)*
875. Giuseppe Conti, *La filigrana creditizia della moneta. Le origini della moneta e la costruzione dello Stato fiscale moderno*
876. Guido Guidi, *Diritti collettivi. Una diversa antropologia*
877. Simona Berhe, *Studenti internazionali nell'Italia repubblicana. Storia di un'avanguardia*
878. Philippe Chanial, *Le nostre generose reciprocità. Tessere la trama di un mondo comune*, edizione italiana a cura di Francesco Fistetti
879. Associazione Mi Riconosci, *Comunque nude. La rappresentazione femminile nei monumenti pubblici italiani*, a cura di Ester Lunardon e Ludovica Piazzì
880. Eleonora Chiais, *Moda e trasparenza. Regimi discorsivi e dialettiche tra sguardi*
881. Vittorio Marchis e Marco Pozzi (a cura di), *Atti e cronache dal 2060. Note di antropologia della tecnica*
882. Michele Olzi, *Dalla morale alla violenza*
883. Antonia Cava, Domenica Bruni, Milena Meo, Assunta Penna (a cura di), *Pluralismi. Riflessioni su corpi, politiche e rappresentazioni di genere*
884. Denis Gherardi, *Il patriottismo come virtù. Giustificabilità etica e legittimità politica*
885. Cosimo Schena, *Simone Weil e lo Stato. Voce profetica contro la deriva totalitaria*

*Finito di stampare
nel mese di maggio 2023
da Puntoweb s.r.l. – Ariccia (RM)*