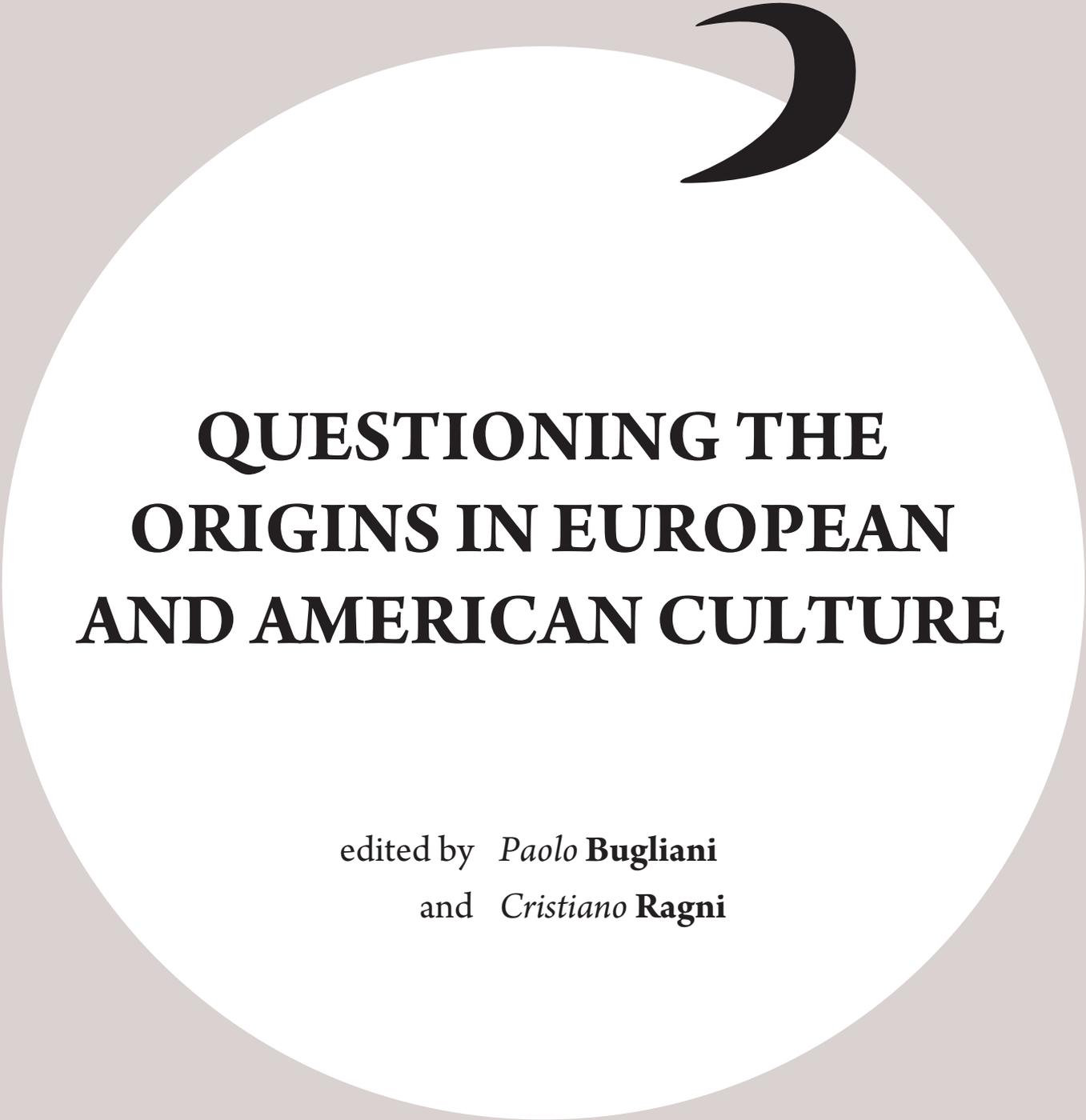


# CoSMo

---

Comparative  
Studies  
in Modernism

N. 21 • 2022 | 2281-6658



## QUESTIONING THE ORIGINS IN EUROPEAN AND AMERICAN CULTURE

edited by *Paolo Bugliani*  
and *Cristiano Ragni*

CoSMo Comparative Studies in Modernism  
n. 21 (Fall) • 2022

COMITATO  
DIRETTIVO

**Direttore responsabile**

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

**Direttori editoriali**

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Federico BERTONI, Università di Bologna

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Viorica PATEA, Universidad de Salamanca

Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain

Diego SAGLIA, Università di Parma

Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas

Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO  
SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Remo CESERANI, Stanford University

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

John R. O. GERY, University of New Orleans

Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Peter READ, University of Kent

Marie-Laure RYAN, Independent Scholar

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"

Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI  
REDAZIONE

Matteo BAFICO (Università di Torino), Raissa BARONI (Università di Torino), Anna BOCCUTI (Università di Torino), Davide GIANTI (Università di Torino), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2), Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università di Torino), Maria Stella LOMI (Università di Torino), Alberto MARTINENGO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Marta ROMAGNOLI (Università di Bologna), Francesca QUEY (Université Paris 7), Cristiano RAGNI (Università di Verona)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"

c/o Dipartimento di Studi Umanistici, Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino

centroartidellamodernita.it

CONTATTI

sito web: [www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO](http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO)

e-mail: [centrostudiartimodernita@gmail.com](mailto:centrostudiartimodernita@gmail.com)

© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"

ISSN: 2281-6658

# SOMMARIO

## QUESTIONING THE ORIGINS IN EUROPEAN AND AMERICAN CULTURE

edited by Paolo Bugliani and Cristiano Ragni

- 7 PAOLO BUGLIANI, CRISTIANO RAGNI  
**Origins Once Again**  
*Introduction*

### HEADLINES

- 15 FRANCESCO REMOTTI  
**De Martino e l'Antropocene**  
*La fine di un mondo*
- 29 JOSEPH CERMATORI  
**Homage to Hans-Thies Lehmann**  
*Remembering the Origins of Postdramatic Theatre*

### FOCUS

- 37 CHIARA LOMBARDI  
**The Origin Is Sublime!**
- 53 JOANNA ORZEŁ  
**Greek and Roman Motifs in the Mythology of the Polish-Lithuanian Commonwealth**  
*Inspiration, Influences, References*
- 61 PAULS DAJĀ, BENEDIKTS KALNAČS  
**The Genesis of Latvian Literary Culture in the Context of European Literature**
- 73 ANNA-KATHARINA GISBERTZ, EVA MEINEKE, STEPHANIE NEU-WENDEL  
**Creazione e (ri-)nascita del soggetto femminile**  
*Scrittrici europee del modernismo*
- 89 ILARIA NATALI  
**L'inferno irlandese**  
*Breve viaggio nell'opera di Synge, Yeats e Joyce*

- 101 VALENTINA MONATERI  
**Prufrock e il Qoèlet**  
*Le narrazioni delle origini in The Love Song of J. Alfred Prufrock di T.S. Eliot*
- 119 JELENA ULRIKE REINHARDT  
**In the Cage of Kafka and Canetti**  
*The Metamorphosis of the Ape at the Origin of Culture*
- 129 STEFANO MARIA CASELLA  
**“Big Bang o Altro”**  
*About the Beginning and the End in Eugenio Montale’s Poetry*
- 145 UGO FRACASSA  
**Tra odierno e primordiale**  
*Il futuro remoto di Emilio Villa*
- 157 FRANCESCO CAPELLO  
**L’attrazione fatale dell’origine**  
*Sul “principio come fine” in Pavese, Freud e Calvino*
- 173 FEDERICA ROCCHI  
**“Hai lasciato metà dei tuoi capelli in Almania”**  
*Origine e dislocamento in Emine Sevgi Özdamar*
- 183 FRANCESCA MEDAGLIA  
**Il mito come forma di narrazione originaria**  
*Star Wars e le narrazioni complesse del transmedia storytelling*

## PERCORSI

- 195 GIACOMO DE FUSCO  
**Sulla mancata equazione tra autore e personaggio**  
*Posture littéraire ed eteronimia quadratica*
- 207 STEFANO CANDELLIERI, DAVIDE FAVERO  
**Memoria del futuro tra paradigma e sintagma**
- 219 MONICA VENTURI DELPORTE  
**Il transumanesimo ovvero il Prometeo post-moderno?**  
*L’artista, l’uomo, l’uomo enhanced nell’arte contemporanea*

## POIESIS

235 ALBERTO RIZZUTI

### **Arione**

*Le ragioni di una riscrittura*

241 ALBERTO RIZZUTI

### **Il delfino di legno**

*Monologo mitologico con suoni e canti*

## LETTURE

265 CARMEN BONASERA

### **Lo spazio fuori dalla stanza**

*Note a partire da Lo spazio delle donne di Daniela Brogi*



PAOLO BUGLIANI, CRISTIANO RAGNI

**ORIGINS ONCE AGAIN***Introduction*

Although in the Gilbert schema for *Ulysses* James Joyce pointed to no organ in association with the three episodes of the ‘Telemachia’ section, there is indeed one body part that seems to be referable to ‘Proteus’, as Enrico Terrinoni suggests in his recent introduction to the newest Italian translation of the now centenary masterpiece. The *navel* is in fact a central symbol of an episode which, at first glance, appears as a chaotic layering of literary and cultural references, both overt and covert, intermingled with Stephen Dedalus’s own musings. The strongly symbolic power of the *navel* is connected with the practices of the mystical tradition of contemplative prayer in Orthodox Christianity, which included navel-gazing as one of the paths to attain the reunion with God. “‘Will you be as gods?’ Gaze in your omphalos” (Joyce 2022: 72). As Maud Ellmann claims, Joyce’s interest in the *navel* is to be related to a deep fascination with the myth of origins, especially crucial for an Irish writer, whose “writing in the English language could be seen as the classic navelcord that ties him to the past while also ostracizing him from Ireland” (2010: 7).

Joyce has not been chosen haphazardly to introduce this issue of *CoSMo*, dedicated to the topic of the origins. Such an archetype is of paramount importance for literary Modernism, as the many contributions on capital protagonists of this period, from Joyce himself to Montale, as well as the re-evaluation of modern Latvian writers or the aesthetical value of *Star Wars* do testify. Our prime aim in collecting these essays was that of offering a range of case studies possessing a twofold value: besides being interesting in themselves as innovative readings, they all subscribe to the most thought-provoking attitude of contemporary Modernist studies, that is expanding the traditional borders of this literary phase. This tendency, which dates back to Maria DiBattista’s edited volume *High and Low Moderns: Literature and Culture, 1889-1939* (1996), was canonized by Douglas Mao, who coined the fortunate label “bad modernisms” in his eponymous edited collection (2006). This desire to broaden the scope of Modernism has had a series of vital consequences, for instance the deflagration of the canonical time range 1910-1939 and the subsequent inclusion of fundamental *fin-de siècle* precursors, as happens in Vincent Sherry’s *Modernism and the Reinvention of Decadence* (2015). Another noteworthy inclusive move is the admission of mid-20<sup>th</sup>-century acolytes to the pantheon of Modernist authors, which has also entailed a much-needed overcoming of Eurocentric limitations, as *The Oxford Handbook to Global Modernism* (2012) witnesses. Modernism

has thus become a literary period institutionally marked by a continuous reference to the concept of alterity – whether human or nonhuman<sup>1</sup> –, a drive that has also entailed a specific integration of the tools of cultural studies<sup>2</sup> to the study of what is now a more multifaceted entity.

In that, the idea of choosing the image of the origin has been particularly apt, as the act of reflecting on the origins of the universe, of human beings, and of the divine is one of the most fascinating intellectual activities. If science has now provided us with convincing cosmological theories, mythology, philosophy, religion, literature, and the arts too have been questioning the concept of ‘origin’ for millennia, contributing with fascinating stories and critical questions to an issue whose hermeneutical potential was and still is considered fundamental. Unsurprisingly, these diverse approaches end up revealing the existence of recurring archetypes and cultural patterns, which show how poetic, fictional, and artistic experimentations at a global level intersect and are inevitably interrelated.<sup>3</sup> James Joyce’s fictionalization of ‘navel gazing’ is one of the most iconic, but far from the sole aesthetic outcomes of such a practice in literature, which due to Modernism’s great innovative charge, was particularly significant at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

This issue of *CoSMo* takes its cue from the scholarly context outlined in the section above, with a view to showing how new approaches to and interpretative perspectives on the topic of the ‘origin’ (often provided by looking at its inextricable opposite, the ‘end’) are proposed by modern writers and artists.

Two contributions in the *Headlines* section introduce readers to crucial issues and relevant figures who have approached the theme from different points of view.

Francesco Remotti focuses on Ernesto De Martino and anticipates a scholarly debate which will be further developed in one of the 2025 *CoSMo* issues. Remotti illustrates De Martino’s reflections on the *end* of the world and shows their being perfectly organic to the present-day ‘culture of the Anthropocene’, concerned as it is with the sense of its own ending. While first presenting the end of the world as a physiological cultural theme, which appears in every culture based on either a cyclical or a linear conception of time,

---

<sup>1</sup> There has been a huge amount of scholarly work on Modernism and animal studies, yet the most comprehensive accounts remain the two monographic works by Carrie Rohman 2009, 2018.

<sup>2</sup> Just for reference to this interesting debate over Modernism(s) vs. Modernity see Friedman 2001. On the specific subject of the integration of critical imports from cultural studies to Modernist Studies see Felski 2003. Also, on the widening of the scope in Modernist studies, see again Friedman 2006. All these pronouncements are taken from the journal *Modernism/Modernity*, which has established itself as the privileged site for the debate in the anglophone world.

<sup>3</sup> A scholarly debate on the meaning and imagery of the ‘beginnings’ as produced in literature and the arts over the centuries, with an eye to its more explicitly scientific underpinnings, was the focus of the International ESCL Conference *Narrations of Origins in World Cultures and the Arts*, organized at the University of Turin by Chiara Lombardi and Cristiano Ragni in 2021. A selection of contributions exploring this cross-cultural and interdisciplinary fascination for the ‘sense of a beginning’ was recently published in a Lombardi 2022, a special issue of *CompLit. Journal of European Literature, Arts and Society*.

as Remotti explains, De Martino later came to a more dramatic interpretation, reading the end of the world as an upsetting anthropological risk. To overcome it, he ideated the concept of ‘ethical time’, which allowed to envisage a new kind of history, no longer linked to a particular society or culture, but concerning the whole humanity.

Joseph Cermatori concludes the section with a homage to Dr. Hans-Thies Lehmann’s major contributions to contemporary debates on theatre aesthetics upon the scholar’s recent death. Besides reviewing Lehmann’s influence on Theatre Studies in the English-speaking world and on theatre production at a global level, Cermatori devotes much deserved attention to the influence exercised by the scholar’s *original* concept of ‘postdramatic theatre’—a theatre, that is, in which dramatic texts are decentred from their previously central position—and thus acknowledges the intellectual legacy that Lehmann left to future generations.

From the analysis of the connections between the origins and the sublime to discussions on the European cultural trends permeating the origins of modern Latvian culture and the role played by myths of origins in the contemporary transmedial universes, the *Focus* section collects twelve contributions, which put forward evidence of the fruitful habit of reflecting on the ‘beginning’ (and the ‘end’), and consider the manifold developments of what can be defined as an irresistible attraction for the origins.

Chiara Lombardi’s essay provides an interesting discussion on how much the “ineffable condition of the origin, immense in its mystery” (p. 39) has always shown connections with the expressive forms of the sublime. This relationship has proved particularly relevant, from an aesthetic point of view, in both contemporary literature and art. In all the variety of its functions, uses, and effects, the sublime does indeed seem to have contributed to the development of what Lombardi defines as the *morphology of the unrepresentable*, a concept which perfectly adapts to the archetype of the origin.

Joanna Orzeł goes back to the origin myths of Poland and Lithuania, and considers how much they drew from Greek and Roman mythology in terms of characters and motifs. After analysing the connections between the countries’ founding fathers, Lech and Palemon, with the Roman Remus and Romulus among others, the scholar particularly focuses on the classical echoes which can be detected both in Polish-Lithuanian epic (i.e. Jan Skorski’s *Lech*) and heraldry. In so doing, she shows the exceptional influence that ancient mythology had in the self-fashioning of the modern cultural identity of the two countries.

Pauls Daija and Benedikts Kalnačs’ essay revisits the main cultural changes which led to the origin of modern Latvian literary culture. Together with the secularization of literature and the growing interest in writing which spread among ethnic Latvians, the authors underscore the role played by Romantic nationalism, which is shown to have been instrumental in recognizing the significance of folk poetry and oral culture and thus in the subsequent development of Latvian literature. It was the spread of the realistic trend between the nineteenth and the twentieth centuries, however, that eventually marked the participation of Latvian culture in modern European literary trends.

Anna-Katharina Gisbertz, Eva-Tabea Meineke, and Stephanie Neu-Wendel focus on the production of three women writers – Sibilla Aleramo, Colette, and Mela Hartwig – and argue that they paved the way for the creation of the experimental forms of self-awareness and identity that would characterise Modernism and twentieth-century female writing at large. Despite their common destiny of exile, silence, and marginalization, Aleramo, Colette, and Hartwig contributed greatly, as the authors maintain, to the articulation of female subjectivity, and should therefore be fully integrated into the literary canon of European Modernisms.

Three male exponents of Modernism – J. M. Synge, James Joyce, and W. B. Yeats – are instead the object of Ilaria Natali's contribution, which focuses on the visions and representations of Hell in their works. Moving with ease among the literary productions of the three writers, Natali highlights how the peculiar ways in which they represent Hell have their origins in a deft fusion of the stories belonging to their shared Irish cultural background with their knowledge of Dante's *Divine Comedy*.

Valentina Monateri deals with another pivotal author of Euro-American Modernism, T. S. Eliot, and examines the presence of the Biblical book of *Qohelet* in his *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Monateri uses the research strand of the *Narrations of Origins* as a filter, a critical tool which allows her to read the evolution of the poetic and narrative morphologies of the first thirty years of the twentieth century, and to make sense of the creative act that is behind a modern tradition of formal experimentation.

Building upon the scholarly work on anthropogenesis and the motif of animals locked in a cage—a recurrent one when talking about the origin of humans as cultural beings—

Jelena Ulrike Reinhardt's essay centres on Kafka's short story *Ein Bericht für eine Akademie* and a chapter of Elias Canetti's novel *Die Blendung*. By presenting these two texts as reinterpretations of the myth of the origin of culture, Reinhardt sheds lights on the ways in which both reflect on the power dynamics at the basis of civilization.

Eugenio Montale's interest in the origin and end of the universe as it appears especially in the so-called poetry of his "second season" is the focus of Stefano Maria Casella's essay. Casella analyses the original way in which Montale makes deft use of issues pertaining to science, religion, and ancient mythology which, in the light of the poet's Stoicism, anti-dogmatism, and (self-)irony, ends up producing effects ranging from de-mythization to explicit mockery.

Ugo Fracassa focuses instead on the role that the themes of origins and the end of times played in poet, translator, and art critic Emilio Villa's output. Fracassa explains that Villa's intellectual engagement with such themes revealed itself not only in his translations of pivotal texts such as the book of *Genesis*, the entire *Odyssey*, and a fragment of the *Enūma eliš*, but also in his enthusiasm for the contemporary Informal movement, and his scientific contribution to John Huston's film *The Bible: in the Beginning...* (1966).

Francesco Capello starts with a discussion of the relevant similarities between Sigmund Freud's insight in relation to a mysterious "need to restore an earlier state of things" and Cesare Pavese's considerations on the concept of the 'primeval', while clearly highlighting the main differences between the two. He then goes on to focus on Italo

Calvino's *Cosmicomics*, and concludes that the latter's implicit critique of Pavese's 'myth of return' did actually draw from assumptions compatible with Freud's 'attraction' for the origins.

Federica Rocchi sheds lights on the literary output of Emine Sevgi Özdamar, a writer of Turkish origins, who emigrated in Germany. In underscoring how Özdamar approaches the concepts of origin and dislocation in her works, and her *Mutterzunge* (1991) in particular, Rocchi puts forward evidence of the ways in which the writer manages to weave together fragments of different cultures, and to establish a dialogue between Turkey, her homeland, and Germany, the country in whose language she has chosen to write.

The section is closed by Francesca Medaglia's contribution on the myths of origins as an innovative form of storytelling. Building on the scholarly works on the amplified experiences offered by the multiple expanded universes emerging through transmediality, Medaglia focuses on the rewarding insights that these universes provide into creation myths as patterns of fruitful narrative action. Particularly, she analyses *Star Wars* as a perfect example of storytelling in which myths are used not only as a more traditional form of literary creation, but also as a source of novel narrative structures of the metamodern sphere.

The *Percorsi* section comprises three contributions. Giacomo De Fusco sets the phenomenon of authorial *posture* against the background of our contemporary society, in which authors construct their own character both through public appearances and through their works. By looking at autofictional texts, in particular, De Fusco underscores how authors end up creating extreme versions, almost caricatures, of themselves that not only sometimes resemble their mediatized author-character, but also create interpretative problems to the readers.

In their essay, Stefano Candellieri and Davide Favero discuss how the mentalizing abilities of modern men and women have changed along with the development of modern digital media. In particular, they show that the specific structure of social media influences our psychosocial processes, and contributes to a horizontal superficiality with neither past nor future. Set against this background, they argue, the aim of psychotherapeutic work should be to stimulate a vital 'psycho-semio-narrative' capacity, and thus present narration as a profoundly mental and dreamlike tool to originate a future never before imagined.

Monica Venturi Delponte concludes the section with a contribution which considers the iconographic, technical, and symbolic ways in which contemporary artists as diverse as Orlan, Neil Harbisson, and the Fronte Vacuo's artists translate transhumanism in their works. The scholar analyses how their hybrid artistic forms, which involve plastic surgery, cyborgs, and artificial intelligence, and blur the boundaries separating sculpture, performance, dance, biotechnology, and information technology, respond to the transhumanist ideal of re-creating the Promethean man; a man, that is, who overcomes the evils that, according to the classical myth, Pandora released in the world.

**REFERENCES**

- FELSKI, R. 2003. "Modernist Studies and Cultural Studies: Reflections on Method." *Modernism/Modernity* 10/3: 501-517.
- FRIEDMAN, S.S. 2001. "Definitional Excursion: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism." *Modernism/Modernity* 8/3: 493-513.
- FRIEDMAN, S.S. 2006, "Periodizing Modernism. Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies." *Modernism/Modernity* 13/3: 425-443.
- LOMBARDI, C. 2022 (ed.), "Beginnings. Narrations and Re-Creations of Origins in Linguistics, Literature and the Arts / Les débuts. Narrations et re-créations des origines en linguistique, littérature et art." *CompLit. Journal of European Literature, Arts and Society* 1/3: 13-16.
- ROHMAN, C. 2009. *Stalking the Subject. Modernism and the Animal*. New York: Columbia University Press.
- ROHMAN, C. 2018. *Choreographies of the Living. Bioaesthetics in Literature, Art, and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- JOYCE, J. 2022. *Ulisse [Ulysses]*. Trans. E. Terrinoni. Milano: Bompiani.

# HEADLINES





FRANCESCO REMOTTI

# DE MARTINO E L'ANTROPOCENE

*La fine di un mondo*<sup>1</sup>

**ABSTRACT:** This article discusses Ernesto De Martino's reflections on the end of the world and shows their being perfectly organic to the present-day 'culture of the Anthropocene', concerned as it is with the sense of its own ending. While first presenting the end of the world as a physiological cultural theme, which appears in every culture based on either a cyclical or a linear conception of time, De Martino – as this article explains – later came to a more dramatic interpretation, reading the end of the world as an upsetting anthropological risk. To overcome it, he ideated the concept of 'ethical time', which allowed to envisage a new kind of history, no longer linked to a particular society or culture, but concerning the whole humanity.

**KEYWORDS:** Ernesto De Martino; End of the World; Anthropocene; Sense of an Ending; Eternal Return; Ethical Time

## 1. Senso dell'accostamento

Ha senso accostare il pensiero di Ernesto De Martino all'Antropocene? A parte qualche sporadico preannuncio, il termine Antropocene (il periodo geologico attuale, segnato in maniera irreversibile dalle attività di *Anthropos*) è affiorato nel contesto di un convegno scientifico nell'anno 2000 e De Martino era mancato nel 1965, dunque trentacinque anni prima: una sfasatura culturale e storica di non poco conto. Eppure, la tematica che ha maggiormente tenuto occupato De Martino nei suoi ultimi anni di vita, e per la quale aveva elaborato la miriade di scritti – alcuni compiuti e tuttavia non pubblicati, altri incompiuti, provvisori, abbozzati – a cui giustamente Clara Gallini aveva dato il titolo di *La fine del mondo* (De Martino 1977; 2019),<sup>2</sup> rivela indubbi motivi di accostamento con quella che proponiamo chiamare “cultura dell'Antropocene.”

---

<sup>1</sup> Per la pubblicazione di questo testo l'autore rivolge un duplice ringraziamento: a Giuliana Ferreccio e agli altri componenti del Comitato direttivo di *Cosmo* per avere dimostrato immediato interesse a questo lavoro, e ai colleghi dell'Università Roma Tre, Simone Capozzi, Stefano De Matteis, Massimo Marraffa, curatori del Seminario “Spettri di Ernesto De Martino” (Roma, 8 novembre 2021), per avere generosamente consentito che il testo venisse dapprima pubblicato in questa sede.

<sup>2</sup> Esistono ormai due diverse edizioni di *La fine del mondo*: quella curata da Clara Gallini (De Martino 1977) e una assai più recente, pubblicata dallo stesso editore Einaudi, a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre, Marcello Massenzio (De Martino 2019). Nonostante una maggiore maneggevolezza, sistematicità e coerenza dell'edizione 2019, qui si è preferito utilizzare l'edizione precedente, in quanto recante brani – talvolta molto importanti e significativi – che sono stati invece eliminati nell'edizione successiva.

Vorremmo anche sostenere una tesi più generale. Quanto più uno studioso viene considerato un classico (e De Martino senza dubbio lo è), tanto più il suo stesso ruolo richiede che venga messo a confronto non solo con le problematiche del suo tempo, ma anche con quelle dei tempi successivi. Il ruolo di “classico” è infatti quello di presentarsi come protagonista anche in tempi diversi dal proprio, ovvero di essere fornitore di idee, concetti, punti di vista validi per affrontare situazioni inedite, apparentemente estranee, aggiuntive.

Per quanto ci riguarda, noi contemporanei potremmo ormai dichiarare di vivere immersi nella cultura dell'Antropocene sotto molti punti di vista. Antropocene è infatti in primo luogo una megacultura materiale che invade tutti gli aspetti della nostra esistenza (dalle nostre abitazioni, con le attrezzature di cui non possiamo più fare a meno, alle nostre città, dai mezzi di locomozione e di comunicazione locali a quelli planetari e persino interplanetari): una capillarmente estesa cultura materiale, che richiede una quantità di energia che mai nessuna civiltà è stata in grado – o si è mai sognata – di produrre e di usare. Antropocene coincide inoltre con una infosfera, che si accresce sempre più, fino a rendere del tutto incontrollabile il flusso di informazioni che in ogni ora del giorno e persino della notte entra nelle nostre menti indifese (Eriksen 2017).

In un altro testo, abbiamo però argomentato che, come c'è una cultura *dell'Antropocene* – il mondo culturale in cui nuotiamo come i pesci ignari di che cosa sia l'acqua che li sostiene (immagine di Clyde Kluckhohn) –, così è ipotizzabile una cultura *sull'Antropocene*: ossia un pensiero critico, riflessivo, scientifico che non vede le cose (la realtà, il mondo, la storia) con la cultura dell'Antropocene, ma cerca di saltare fuori da questa stessa cultura per indagarne origini e presupposti, studiarne meccanismi e funzionamenti, osservarne risultati, implicazioni, controeffetti (Remotti 2020, 54-57).

Verrebbe da pensare che, con il suo forte interesse teorico per la fine del mondo, De Martino entri a fare parte della cultura *sull'Antropocene*, come un suo potenziale ispiratore. Ma le cose non stanno così: l'accostamento di De Martino all'Antropocene avrà l'effetto di fare vedere che il pensiero di De Martino è perfettamente organico invece alla cultura *dell'Antropocene*. Il presupposto del nostro discorso è che l'Antropocene come cultura non sia nata nel 2000 o negli anni immediatamente successivi, allorché due scienziati (Paul Crutzen e Eugene Stoermer) proposero questo termine per indicare il periodo geologico in cui attualmente viviamo, aggiungendolo quindi alla serie “Pleistocene, Olocene [...]”. Qualunque sia o possa essere l'origine di Antropocene in quanto periodo geologico (e qui ci guardiamo bene dall'addentrarci in tale dibattito), la cultura materiale, tecnologica, economica, scientifica, ideologica, simbolica, riassumibile in “Antropocene”, è venuta certamente a formarsi, a estendersi e a imporsi globalmente, ben prima che qualche scienziato una ventina d'anni fa avesse avuto la brillante idea di riconoscere con questo nome il periodo geologico in cui viviamo. Certo, l'accorato appello, che il segretario delle Nazioni Unite, António Guterres, ha rivolto al mondo nel suo discorso di apertura di Cop26 (la ventiseiesima Conferenza delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici, tenutasi a Glasgow dal 9 al 20 novembre 2020), non può non richiamare la tematica de-martiniana dell'imminente fine del mondo, come quando

afferma che “è giunto il momento di fare qualcosa, perché ci stiamo scavando la fossa ... stiamo scavando le nostre stesse tombe.” Ma – lo vedremo tra un istante – il posizionamento di De Martino è radicalmente diverso.

## 2. “Un acuto”, e tuttavia normale, “senso del finire”

Ovviamente non sappiamo come De Martino avrebbe reagito, se avesse ascoltato la perorazione di António Guterres. Ma se manteniamo fermi i punti di vista espressi da De Martino nei suoi appunti confluiti in *La fine del mondo*, egli avrebbe probabilmente fatto valere le seguenti due posizioni: *a*) in primo luogo, una conferma di quanto aveva già notato, ossia che “come occidentali e come borghesi portiamo oggi un acuto senso del ‘finire’” (1977, 5). Questa notazione è resa significativa dal fatto che, mentre i capi di stato “occidentali” – allarmati dall'Antropocene – erano tutti presenti a Glasgow, spiccavano le assenze di due presidenti “non occidentali”, cioè del Presidente della Federazione Russa (Vladimir Putin) e del Presidente della Repubblica Popolare Cinese (Xi Jinping).

La seconda posizione di De Martino (*b*) consiste in una sorta di normalizzazione antropologica del tema della fine: “che il mondo possa finire è un tema antico quanto il mondo” (1977, 8). Si tratta cioè di un motivo o “tema culturale” che troviamo in non importa quale tipo di civiltà, ed è per questa sua generalità o forse addirittura universalità che De Martino aveva pensato di scrivere un libro poderoso e importante, come “contributo all'analisi etnologica delle apocalissi culturali” (1977, 5): gli appunti contenuti nel testo che stiamo utilizzando erano frutto di una serie di lavori preparatori in vista di questa sorta di trattato.

A conferma della normalità antropologica della fine del mondo come tema culturale, De Martino non si limita a richiamare la sua vasta diffusione, ma si preoccupa pure di sottolineare il suo carattere teoricamente necessario e inevitabile. Se prendiamo in esame le due principali concezioni della storia – la concezione ciclica e quella lineare –, è facile vedere che in entrambi i casi la fine del mondo affiora in maniera inesorabile. Infatti, nei miti che si rifanno all'eterno ritorno, ci imbattiamo in “periodiche distruzioni e rigenerazioni del mondo”, mentre nella concezione lineare, di tipo escatologico, il percorso storico sbocca prima o poi in una “catastrofe terminale” (1977, 8). Però, è normale che questo tema si ripresenti ai giorni nostri? Che affiori in diversi esponenti della nostra stessa civiltà? Tutto ciò non richiede forse una messa a punto storica ed etnologica, una chiarificazione dei rapporti tra la nostra civiltà e tutte le altre? Questa sembra essere la questione di fondo di De Martino.

De Martino sembra volere insistere sul carattere culturalmente normale del tema della fine del mondo, distinguendo con accuratezza tra il livello culturale e quello individuale. Sul piano culturale, il tema della fine del mondo rientra – egli afferma (1977, 74) – nella “fisiologia di una data vita culturale”, di una data cultura. È fisiologico, per una qualsivoglia cultura, pensare alla fine del proprio mondo ed è altrettanto fisiologico che

questo pensiero venga collocato entro un “orizzonte mitico-rituale.” È come se ogni cultura, costretta ad affrontare la fine del mondo in quanto tema implicito in ognuna delle due concezioni del tempo (ciclica e lineare), provvedesse a eliminare il suo esito potenzialmente devastante: “il mondo che finisce viene ripreso e reintegrato secondo valori intersoggettivi e comunicabili.” In quanto tema culturale, la fine del mondo viene quindi fornita di senso.

Il presupposto di queste considerazioni è la tenuta sociale dell’orizzonte mitico-rituale. Quando una cultura si disarticola e crolla, il tema della fine del mondo assume un carattere patologico: da tema culturale, sostenuto entro un orizzonte che garantisce comprensione e condivisione, si trasforma in un tema di ordine psichiatrico. In questo modo, esso non fa più parte di una cultura, ma di un “vissuto privato e incomunicabile” (1977, 74).

### 3. Dalla normalità dell’eterno ritorno alla sua condanna

Fin qui, sembra che De Martino abbia voluto rassicurare il suo futuro lettore. La fine del mondo come tema culturale normale, fisiologico, quale appare in ogni cultura in quanto esito sia di una concezione ciclica, sia di una concezione lineare del tempo, viene per così dire normalmente ammessa e giustificata: l’importante è che l’orizzonte mitico-rituale della cultura di cui si tratta dimostri una ragionevole capacità di tenuta. Questa impostazione emerge diverse volte negli appunti demartiniani, come quando egli torna a ribadire che “la fine dell’ordine mondano esistente” è un “tema culturale” e in quanto tale risulta essere “storicamente determinato” (1977, 219): determinato – presumiamo di poter dire – non soltanto in quanto rispondente all’una o all’altra delle due concezioni normali del tempo, ma anche in quanto si impregna di contenuti e di motivi (mitici e rituali) peculiari di una specifica cultura o di uno specifico periodo storico.

Nel gruppo di appunti a cui ci stiamo riferendo emerge però un altro aspetto, che sembra entrare in contrasto con l’impostazione tutto sommato rassicurante illustrata finora. De Martino non vede più la fine del mondo come esito normale di entrambe le concezioni del tempo. Egli a un certo punto interpreta la fine del mondo come un “rischio antropologico permanente” (*ibid.*). Si tratta di un “rischio radicale”, quello di “non poterci essere”: qualcosa quindi che attiene non a una concezione (del tempo o della storia), ma alla struttura stessa dell’esistenza umana. Sappiamo quanto De Martino abbia riflettuto sul tema della crisi della presenza: un tema che ricavava dalle letture esistenzialistiche, a cominciare da *Essere e tempo* di Martin Heidegger. Importante è però sottolineare come De Martino faccia ricorso, in tale contesto, al concetto di cultura, attribuendo appunto alla cultura il compito fondamentale di affrontare tale rischio: “La cultura umana in generale è l’esorcismo solenne contro questo rischio radicale.”

Da rassicurante qual era – o quale poteva apparire da determinati appunti – il discorso di De Martino si fa ora molto più drammatico. Egli non si limita più a fare vedere la normalità etnologica della fine del mondo, quale tema ricorrente nelle diverse culture.

Attribuendo alla cultura umana il compito di affrontare il tema del non-esserci, del venire meno dell'umanità, egli sposta decisamente la sua attenzione sull'efficacia e sulla radicalità dei tipi di culture, di concezioni del mondo e della storia, che vengono fatti agire nell'affrontare il "rischio antropologico permanente." Da oggettivo e alquanto classificatorio, quale poteva apparire all'inizio, il discorso si fa ora qualitativo e valutativo.

La prima concezione ad essere sottoposta ad esame è quella che De Martino, insieme agli storici delle religioni suoi predecessori e suoi contemporanei, considera la più diffusa presso le società "primitive" ovvero la più organicamente intrinseca a ciò che De Martino aveva chiamato nel 1948 il "mondo magico" (1973): la concezione dell'eterno ritorno. Sarà bene notare fin da subito come egli definisce l'eterno ritorno: "una sorta di *imitatio naturae*" (1977, 220). Il modello è infatti il tempo ciclico quale appare nel succedersi delle stagioni o nei movimenti degli astri. Si tratta – egli afferma (1977, 222) – del tempo della prevedibilità e della sicurezza. Ma – aggiunge – è anche "il tempo della pigrizia" e della "naturalizzazione della cultura."

Abbandonata la visione etnologica contenuta in alcuni appunti, mirante a cogliere la logica interna delle concezioni del mondo esaminate, De Martino assume la postura del giudice che valuta, giudica e persino condanna. La concezione ciclica del tempo ha sì un fondamento naturale, ma collocata nella storia umana svela il suo limite intrinseco, il suo essere un formidabile ostacolo: "nell'ambito della storia umana questa tendenza [ciclica e ripetitiva] della natura diventa un rischio" (*ibid.*). Infatti – egli prosegue – "la storia umana è proprio ciò che non deve ripetersi e non deve tornare, essendo questo ripetersi e questo tornare la catastrofe della irreversibilità valorizzatrice."

Parole dure, spietate: rivolte oltretutto alla maggior parte delle società umane. Occorre comunque spiegare il concetto dell'irreversibilità valorizzatrice. De Martino pone in connessione valore e irreversibilità: più precisamente è l'irreversibilità ciò che apre la strada al valore nell'ambito della storia umana. Mettere insieme valore e irreversibilità significa proporre un'idea di progresso storico, necessario e infinito. Su questo aspetto torneremo tra poco. Qui ci limitiamo a sottolineare come De Martino confermi – ancora una volta – la sua impostazione fortemente e irrinunciabilmente idealistica, che trovava in Benedetto Croce il suo punto di riferimento e che si svelava in primo luogo in un atteggiamento di forte svalorizzazione della natura. La storia umana tanto più acquista "valore", quanto più si distacca dai ritmi ripetitivi della natura.

Proprio in quanto "naturalizzazione della cultura", proprio in quanto pigrizia mentale, la concezione dell'eterno ritorno subisce in De Martino una condanna inappellabile. Dagli appunti in cui sembrava che la concezione dell'eterno ritorno fosse un orizzonte mitico-rituale che conferiva comunque senso e accettabilità al tema della fine del mondo (un evento che, insieme alla rinascita, si ripete ciclicamente), si passa a scritti in cui la concezione dell'eterno ritorno è considerata come "rischio estremo", come "insidia fondamentale alla libertà" dell'uomo, alla sua stessa cultura, costretta a imprigionarsi nei ritmi ripetitivi della natura (1977, 223). De Martino giunge a sostenere che con il distaccarsi dello Spirito dalla natura, ovvero con l'emergere dell'umanità e della

cultura, “la tendenza all’eterno ritorno diventa un rischio contro cui la umanità e la cultura sono chiamate a combattere.”

Che cos’è lo Spirito nell’ambito della storia umana, dunque sotto il profilo antropologico? De Martino fa coincidere lo Spirito con l’immissione nella natura di una “forza che si chiama *ethos* primordiale della presenza e che genera la storia umana in quanto lotta contro l’eterno ritorno.” Se capiamo bene, uno degli esiti di questa lotta è l’incorporazione dell’eterno ritorno nell’ambito culturale: da elemento, dimensione o fattore naturale l’eterno ritorno viene trasformato in un prodotto, in un’immagine della cultura. Si tratta di una parziale o di una iniziale vittoria dello Spirito sulla natura: si tratta di una forma di simbolismo mitico-rituale, elaborato dalla cultura, che acconsente ad essere *imitatio naturae* (1977, 225). L’importante per De Martino è che l’eterno ritorno non prenda il sopravvento, perché questa sarebbe la fine stessa dell’umanità, della sua libertà, della sua cultura.

#### 4. Quale cultura per la “fine del mondo” oggi?

Non dimentichiamo che il punto di partenza delle riflessioni di De Martino era stata l’osservazione secondo cui “oggi”, in quanto “occidentali e borghesi”, avvertiamo “un acuto senso del ‘finire’” (1977, 5). Come sappiamo, per De Martino, il senso del finire è umanamente devastante: ed è solo la cultura – una opportuna cultura – a porvi rimedio. Abbiamo pure visto che per De Martino entrambe le concezioni del tempo (ciclica e lineare), etnologicamente attestate, comprendono e in qualche modo giustificano la nozione di fine del mondo. Oggi, però, col tramonto delle culture di interesse etnologico, quelle che De Martino chiamava collettivamente *ethnos* (da cui la sua predilezione per etnologia, invece che antropologia), tale nozione si fa più acuta e incombente. Come porvi rimedio?

La soluzione di De Martino consiste nell’ideazione di una terza concezione: alla concezione del tempo ciclico e del tempo lineare, “occorre aggiungere il tempo etico” (1977, 240). È “il tempo della presenza.” Presenza è termine chiave per De Martino: esso indica forza (come abbiamo già visto in una citazione precedente), forza dello Spirito, che entra in contrasto con la natura, e quindi forza innovativa, progressiva; forza e incidenza della cultura sulla natura; forza della valorizzazione e dell’innovazione contro la mera, passiva ripetizione.

Per avvalorare questa concezione del tempo “etico” è necessario, per De Martino, ripercorrere “la storia della civiltà occidentale” facendone oggetto di scelta esplicita e consapevole da parte dello stesso antropologo. Per De Martino, il tempo etico è infatti lì, in questa storia, in questa civiltà: ed esso emerge ponendo a confronto “questa storia con quella delle altre civiltà”, le civiltà che hanno coltivato il tempo del finire (fine ciclica o fine che pone termine a uno sviluppo lineare). Per De Martino è ormai giunto il momento di prospettare un’altra storia, non più vincolata a una società, a una cultura, a una civiltà tra le altre, bensì una storia riguardante l’intera umanità: si tratta insomma di

“una proposta umana di unificazione del nostro pianeta”, e questo proprio nel momento in cui si apre la fase della “conquista degli spazi cosmici” e quindi di una “nuova storia”, che dovrà “contare” non su una qualche divinità, ma “unicamente sull’uomo che vive in società.”

Per De Martino esistono dunque tre concezioni del tempo e della storia, che occorre riprendere in esame:

a) la concezione ciclica, quella dell’eterno ritorno, grazie alla quale “la storia fa la sua prima apparizione” sia pure sotto forma di “coscienza mitica.” Che si tratti di storia, per quanto mitica e primitiva, è attestato dal fatto che ogni ciclo è comunque costituito da una “serie temporale di eventi”;

b) la concezione del tempo lineare, in cui all’idea della processualità e irreversibilità si unisce la nozione della fine inesorabile: “il mondo è cominciato e dunque finirà”;

c) la concezione di un tempo lineare, processuale, irreversibile (come *b*), che però, invece di terminare, si prolunga all’infinito. Ebbene, per De Martino, questo è il tempo pensato e costruito in proprio dall’uomo, non già osservando la natura (tempo ciclico) o il destino delle altre civiltà (tempo lineare finito), bensì puntando su una civiltà che attua un pieno “riconoscimento della umanità nel suo divenire” e che si impadronisce del principio della “*infinità della storia umana*” (1977, 241 – cors. aggiunto).

Infinità della storia umana? Che cos’è tutto ciò? È un atto di fede, una credenza, un mito? Attribuibile a quale società, cultura, civiltà? Non è forse questa l’idea del progresso infinito, sulla quale – tra gli altri – fin dal 1949 aveva richiamato l’attenzione Karl Löwith (2015), che De Martino aveva ben presente nelle sue letture? Ma per De Martino non si tratta di un mito, bensì di un destino che attiene alla civiltà occidentale, e di cui occorre essere storicamente consapevoli e culturalmente fautori, nonché convinti, lucidi pensatori.

Importante è a questo punto riprendere la questione della fine della storia, come viene vissuta nei decenni contemporanei al pensiero di De Martino. Su questo terreno il suo interlocutore più drammaticamente oppositivo è lo storico delle religioni Mircea Eliade, il quale in uno scritto degli anni Cinquanta indica come una delle fonti dell’angoscia moderna “il presentimento oscuro della fine del mondo, più esattamente il presentimento della fine del *nostro* mondo, della *nostra* civiltà” (Eliade 1954, 68). Era stato lo stesso Eliade a confermare però che “il mito della fine del mondo è diffuso universalmente”, com’è dimostrato tanto da culture paleolitiche quali gli Aborigeni australiani, quanto dalle maggiori civiltà orientali, medio-orientali, americane. E tuttavia – continua Eliade – in nessuna cultura extra-europea il terrore della fine del mondo ha mai paralizzato la Vita e la Cultura (1954, 69). Perché la diffusione universale di questo tema? Perché ogni cultura contiene in sé la percezione del divenire, del finire inesorabile dei mondi culturali. Lo stesso divenire offre però l’idea che alla fine di un mondo succederà un altro mondo: la fine non sarà un Nulla totale e definitivo, bensì un passaggio, una trasformazione, come ben sanno le culture extra-europee, che praticano i riti di passaggio. Noi dunque condividiamo l’idea della fine del mondo con le altre società

e civiltà. Ciò che ci differenzia è però un'angoscia assai più acuta e prorompente. Perché mai?

La risposta di Eliade è particolarmente intrigante: ed è una risposta che suscita la reazione polemica di De Martino. Eliade sostiene che uno dei tratti più significativi della nostra civiltà consiste in un "interesse appassionato, quasi mostruoso, dell'uomo moderno per la Storia", un interesse che prende una duplice forma: un desiderio spinto per la ricostruzione storiografica degli eventi e la convinzione secondo cui l'uomo è un essere storico, condizionato e creato dalla Storia (Eliade 1954, 58). Eliade conclude le sue considerazioni affermando che "l'angoscia dell'uomo moderno è segretamente legata alla coscienza della sua storicità, e questa lascia trasparire a sua volta l'ansia davanti alla Morte e al Nulla" (1954, 59). Eliade insiste nel dire che è tipico o esclusivo della modernità assimilare la Morte al Nulla, mentre le altre civiltà concepiscono la morte in termini di transizione, come un passaggio ad altra condizione, ad altro mondo, addirittura come una rigenerazione (1954, 61-62, 69).

De Martino si oppone drasticamente alla visione di Eliade. Se in Eliade l'angoscia della fine trova rimedio nella rigenerazione (in sostanza nell'idea del riciclo, della ripetizione, dell'eterno ritorno, nell'annullamento parziale del divenire e della linearità della storia), in De Martino l'angoscia viene superata mediante un incremento della linearità della storia, ossia in una storia in cui l'umanità riesce a imprimere il suo suggello (la sua forza, la sua presenza costante e indistruttibile). De Martino accetta – da Eliade – l'idea della storia come fattore di angoscia, ma solo in quanto è scarsamente caricata di umanità, di *ethos*, di forza e di presenza umana: "la storia angoscia nella misura in cui non è ancora umanizzata" (1977, 281). Una volta che la storia venga caricata di umanità, una volta che il "divenire" storico sia non già affidato a fattori esterni, non umani, bensì "plasmato dall'uomo secondo valori umani", la storia "non angoscia" più, ma al contrario "guarisce dall'angoscia."

In quale civiltà si è concretizzato questo processo di umanizzazione della storia, consistente in un'abolizione dell'incidenza dei fattori esterni, non-umani, naturali, sostituiti dalla capacità degli uomini in società di modellare il divenire? La risposta per De Martino è una sola: la civiltà occidentale, più precisamente europea. Il forte antropocentrismo demartiniano si traduce inevitabilmente in un altrettanto forte eurocentrismo. Si comprende così il rifiuto della posizione assunta da Eliade, descritto come "uno studioso europeo della vita religiosa", il quale "si è proposto di collocarsi al di fuori della civiltà europea e di giudicare tale civiltà alla stregua di valori di una civiltà non europea" (*ibid.*). In effetti, per Eliade "l'Europa non è più sola a fare la storia e i valori europei stanno perdendo la loro posizione di privilegio culturale." Ma per De Martino, "una pretesa del genere è insequibile." E lo è per due motivi. In primo luogo, egli afferma che "non è possibile rendersi esterno alla civiltà di cui si fa parte" e quindi giudicare la civiltà umana "in una prospettiva che diremmo divina." Si tratta di una impossibilità epistemologica. Vi è poi un secondo motivo: una scelta morale. Infatti, "per l'europeo la sua civiltà è il suo stesso pensiero" (vincolo epistemologico), "ed è anche qualcosa di più: un bene da difendere, da accrescere, da dilatare" (vincolo morale). De Martino non ha

certo atteso questi suoi ultimi scritti per affermare che “non si può porre la propria civiltà accanto alle altre, e tutte considerarle come prospettive alla pari.” Egli concede a Eliade che “si deve dialogare con il mondo”, ma – aggiunge – “la propria parte” (la parte della civiltà in cui ci si identifica) “bisogna conoscerla bene.” Venendo meno questa identificazione, si genererebbe un “enorme pettegolezzo”, un “chiacchierare ambiguo e sciocco”, un “camaleontismo” che sarebbe “la maschera di un’abdicazione senza limiti.” Non sono poche le occasioni in cui De Martino aveva concepito e condannato in questi termini – oltre a Eliade – l’antropologia a lui contemporanea.

Si è discusso a lungo dell’etnocentrismo critico di De Martino. Per valutarne ulteriormente portata e implicazioni, leggiamo ora questo brano, in risposta alla domanda “crollo dei valori europei?” (1977, 282):

Se per Europa si intende non già una designazione geografica, ma un orientamento della vita culturale, ciò che di impegnativo e di decisivo è oggi nel mondo si chiama Europa. Europa è la cultura americana, europeo è il marxismo che ha alimentato la Rivoluzione russa e quella cinese, europeo è il Cristianesimo, europea è la scienza che ha condotto all’era atomica. Noi siamo chiamati a decidere dentro questo mondo culturale, e a giudicare secondo il metro che ci offre. È in questa fortezza che dobbiamo scegliere il nostro posto di combattimento. (*Ibid.*)

#### 4. Due concezioni di Antropocene

Come si vede, all’“acuto senso del ‘finire’”, che sembra emergere nella società occidentale a lui contemporanea, De Martino oppone la “fortezza” Europa, la quale unifica il progresso tecnologico e scientifico (che perviene all’energia nucleare), il capitalismo occidentale e il comunismo sovietico e cinese, tanto quanto il Cristianesimo. Il lettore si rende ben conto che queste proposizioni si collocano in anni in cui non era certo prevedibile la fine dell’Unione Sovietica (26 dicembre 1991). Colpisce comunque in De Martino la fusione nel crogiolo europeo di capitalismo americano e di comunismo sovietico e cinese, di Cristianesimo, di scienza moderna e di tecnologia atomica. Fusione o confusione? Propendiamo per sostenere che De Martino, anziché semplicemente confondere, suggerisce qualcosa che accomuna queste diverse correnti: dall’idea dell’uomo nuovo e della *deificatio* del Cristianesimo alla riconferma e reinterpretazione dell’uomo nuovo nel comunismo sovietico e cinese, dal vincere la morte nel Cristianesimo di san Paolo alle conquiste della medicina e della scienza moderna, fino al mettere le mani sull’energia nucleare (Remotti 2019, cap. v). Non è forse un “modellare il divenire” secondo i valori esclusivi dell’umanità, secondo la “presenza” indiscutibile e ineliminabile dell’uomo nel mondo, secondo il dominio dell’uomo sulla natura? Una visione fortemente antropocentrica, verso cui convergono le correnti culturali qui elencate alla rinfusa da De Martino.

All’inizio di questo scritto, abbiamo precisato che passano diversi decenni dalla morte di De Martino (1965) e il momento in cui Paul Crutzen ed Eugene Stoermer propongono alla comunità scientifica l’uso del termine Antropocene (Crutzen e

Stoermer 2000). Ma a questo punto è opportuna un'ulteriore precisazione, e cioè che il termine Antropocene non era del tutto sconosciuto. In Unione Sovietica e in Europa Orientale il termine Antropocene fa la sua comparsa nell'espressione "sistema (periodo) antropogenico, o Antropocene" nella *Grande Enciclopedia Russa*, dove si fa presente che il primo a usare tale termine è stato il geologo russo Aleksej Pavlov fin dal 1922 (Lewis e Maslin 2019, 17). Qualche tempo dopo, nel 1945 il geochimico ucraino Vladimir Vernadskij con il termine noosfera (sfera della mente), in aggiunta a biosfera, intende sostenere l'incidenza (la presenza) degli esseri umani come "forza geologica." In Occidente si continua invece a parlare di Olocene. Simon Lewis e Mark Maslin offrono un'interessante spiegazione di questa divergenza. Con Olocene – dove non si fa cenno della presenza degli esseri umani – gli scienziati occidentali tendevano a "minimizzare e marginalizzare le preoccupazioni ambientali." Olocene non costituiva una minaccia per il quieto vivere e il quieto lavorare dei futuri geologi nel campo dell'industria petrolifera o mineraria. Al contrario, "l'uso del termine Antropocene da parte dei geologi russi subito dopo la Rivoluzione d'ottobre del 1917" corrisponde assai bene alla concezione marxista che esalta la forza (la presenza) umana nella trasformazione dell'ambiente: "il mondo, compreso l'ambiente, si sarebbe trasformato per il miglioramento di tutti" (2019, 17-18).

Non risulta che De Martino abbia avuto modo di interessarsi alla geologia sovietica e all'uso quindi di Antropocene. Potremmo però dire che, se si fosse imbattuto in questo termine, con il significato che il marxismo sovietico conferiva ad esso, l'avrebbe facilmente adottato: esso esprimeva in pieno quell'idea di dominio umano sulla terra, di presenza di *Anthropos*, che De Martino vedeva realizzato appieno dalle forze e dalle correnti della civiltà europea, a nome e per conto – si badi – dell'umanità intera. C'è quindi una profonda connessione tra De Martino e l'Antropocene, purché si intenda Antropocene nella sua versione sovietica. Ma quando Antropocene affiora in Occidente all'inizio del nuovo millennio, esso non esprime più l'elogio del cambiamento ambientale ad opera delle attività economiche e industriali umane. L'Unione Sovietica era ormai scomparsa e Antropocene viene utilizzato non solo per indicare l'incidenza delle attività umane sul piano ecologico e persino geologico, ma per esprimere le forti preoccupazioni che gli scienziati sempre più manifestano circa la catena dei mutamenti geologici aventi ormai un carattere di irreversibilità. Invece di pensare al trionfo dell'uomo sulla Terra, sempre più gli scienziati avvertono l'imminenza delle catastrofi ambientali dovute in primo luogo al surriscaldamento climatico (rilascio di gas serra nell'atmosfera), per non parlare dei rifiuti di plastica che mutano radicalmente le condizioni di vita persino negli oceani. Trionfo dell'uomo o non piuttosto minaccia della sua scomparsa? Un mondo pienamente umano o non piuttosto la fine prossima di un mondo quale una parte dell'umanità (quella occidentale, europea e sovietica) ha costruito depredando furiosamente e sconsideratamente le risorse del pianeta?

## 5. Coetanei di De Martino

Possiamo dire che De Martino si era rifugiato nella fortezza Europa. Potremmo forse ipotizzare che proprio questa chiusura sia stata l'ostacolo che maggiormente gli ha reso difficile portare a termine il compito che si era prefissato, quello dello studio approfondito delle apocalissi culturali, della fine del mondo: un tema certamente diffuso nelle diverse società e che tuttavia egli avvertiva risorgere in maniera insistente nella società contemporanea. Il merito di De Martino è senza dubbio quello di avere colto questo segnale preoccupante nella cultura degli anni 50 e 60 del Novecento e di avere pensato che in vista di questa problematica occorreva andare oltre al sapere etnologico e antropologico di cui disponeva. Merito di De Martino è l'enorme sforzo compiuto, il grande e complesso lavoro preparatorio, che l'ha portato a investigare la storia e la filosofia del suo tempo, l'etnologia e la psichiatria, il cristianesimo e il marxismo. Ma l'adesione convinta alla fortezza Europa, la difesa a spada tratta del suo destino storico, del suo dover essere portatrice della "storia infinita" dell'umanità, l'hanno collocato su un binario che l'avrebbe certo condotto a fare proprio il concetto sovietico di Antropocene (dominio dell'uomo sul mondo) e probabilmente a disdegnare il concetto occidentale di Antropocene (effetti catastrofici dell'antropizzazione della Terra), emerso formalmente a partire dall'anno 2000.

Concludiamo con una domanda: il percorso di De Martino era forse storicamente obbligato? C'era forse quell'unica via? La risposta è no, se consideriamo per esempio l'antropologia del suo tempo, ovvero le scelte che sono state alla base della sua prospettiva e di quella di altri antropologi. Proviamo a prendere in esame un coetaneo di De Martino, anche lui nato nel 1908: Claude Lévi-Strauss (1908-2009). Sono diversi i testi di Lévi-Strauss che De Martino consulta nei suoi lavori preparatori a *La fine del mondo*: da *Les Structures élémentaires de la parenté* del 1949 e *Anthropologie structurale* del 1958 a *La Pensée sauvage* del 1962. A quanto pare, negli appunti di De Martino non compaiono *Tristes Tropiques* del 1955.

Sarà sufficiente qui ricordare alcuni brani di questo testo per renderci conto di come Lévi-Strauss avesse preso una strada che, lungi dal beatificare la civiltà occidentale, ne poneva in luce i suoi effetti disastrosi sia sul piano sociale, sia sul piano ambientale. Proviamo a rileggere uno dei passi più famosi di *Tristi Tropici*:

Una civiltà proliferante e sovraccitata turba per sempre il silenzio dei mari. Il profumo dei tropici e la freschezza degli esseri sono viziati da una fermentazione il cui tanfo sospetto mortifica i nostri desideri e ci condannano a cogliere ricordi già quasi corrotti. Oggi che le isole Polinesiane, soffocate dal cemento armato, sono trasformate in portaerei pesantemente ancorate al fondo dei Mari del Sud, che l'intera Asia prende l'aspetto di una zona malaticcia e le *bidonvilles* rodono l'Africa, che l'aviazione commerciale e militare viola l'intatta foresta americana o melanesiana [...] Questa grande civiltà occidentale, creatrice delle meraviglie di cui godiamo, non è certo riuscita a produrle senza contropartita [...] Ciò che per prima cosa ci mostrate, o viaggi, è la nostra sozzura gettata sul volto dell'umanità. (Lévi-Strauss 1960, 36)

E, per quanto riguarda la fine del mondo (la fine dell'umanità), Lévi-Strauss scrive pagine memorabili nella conclusione dello stesso libro:

Il mondo è cominciato senza l'uomo e finirà senza di lui. Le istituzioni, gli usi e i costumi che per tutta la vita ho catalogato e cercato di comprendere sono un'efflorescenza passeggera d'una creazione in rapporto alla quale essi non hanno alcun senso. (1960, 402)

Nelle parole di Lévi-Strauss l'antropocentrismo, che in De Martino finisce per coincidere con il suo marcato eurocentrismo, è reso evanescente dalla profezia conclusiva di *Tristi Tropici*. Le "creazioni dello spirito umano", a cui noi conferiamo un senso universale, tale da giustificare le nostre imprese di dominio sul mondo, "si confonderanno nel disordine" coincidente con la nostra scomparsa, e questo avverrà "quando l'arcobaleno delle culture umane si sarà inabissato nel vuoto scavato dal nostro furore" (1960, 403-404).

È molto probabile che De Martino avrebbe giudicato queste parole come "un'abdicazione senza limiti", così come – interloquendo con Eliade – non poteva certo sopportare che la nostra civiltà venisse valutata da un qualche primitivo: "Che cosa "direbbe" un primitivo della angoscia occidentale davanti alla storicità della situazione umana?" (De Martino 1977, 281). Eppure, proprio sul tema della fine del mondo, uno sciamano "primitivo" di recente ebbe a dire parole che ci fanno molto riflettere. Si tratta di Davi Kopenawa, uno sciamano yanomami, i cui discorsi sono stati trascritti dall'etnologo francese Bruce Albert.

I Bianchi, definiti da Kopenawa il popolo della merce, hanno un pensiero "corto e oscuro", un pensiero che "non riesce a estendersi e a elevarsi perché vogliono ignorare la morte" (Kopenawa e Albert 2018, 527). Kopenawa vorrebbe mettere in guardia "tutti questi Bianchi mangiatori di terra e di alberi", i quali pretendono di essere immortali, "prima che finiscano per strappare dal suolo persino le radici del cielo" (2018, 529-530). Occorre che smettano di "maltrattare la terra e di uccidersi l'un l'altro", occorre che smettano di desiderare le merci e continuare a mangiare la foresta (2018, 537, 561). E aggiunge: "Temo che questa euforia della merce non avrà termine e che finiranno per restarci impigliati fino al caos ... Non pensano che così stanno rovinando la terra e il cielo e che non potranno mai ricrearne altri" (2018, 570).

Lévi-Strauss ha avuto modo di leggere un'anteprima delle parole di Kopenawa sulla fine del mondo, e così le ha commentate: "Spetta a uno degli ultimi portavoce di una società [...] in via di estinzione a causa nostra enunciare i principi di una saggezza da cui dipende [...] la nostra stessa sopravvivenza" (in Kopenawa e Albert 2018, 7).

Esotismo? Perché no? Intendiamo però concludere questo scritto dedicato al senso di angoscia di De Martino, facendo vedere come un altro suo coetaneo, l'italiano Aurelio Peccei (1908-1984), compie un percorso che lo conduce esattamente di fronte alla questione della fine del mondo. La figura di Peccei meriterebbe un'analisi circostanziata (per questo v. Pauli 1987; Castagnoli 2009). Qui ci limitiamo a ricordare che Peccei, fondatore nel 1968 del Club di Roma, era stato a lungo dirigente della FIAT e imprenditore, e in questa veste era stato in diverse parti del mondo (dalla Cina all'Unione

Sovietica, dall'Argentina agli Stati Uniti). Senza dimenticare i suoi legami durante la guerra con il gruppo di Giustizia e Libertà e il suo essere stato prigioniero per quasi un anno in un carcere fascista a Torino, tutta la carriera di Peccei si svolge all'interno del mondo capitalistico e imprenditoriale dei paesi occidentali, ma con uno sguardo attento da un lato alla Cina e all'Unione Sovietica e dall'altro ai problemi del "sottosviluppo." "La situazione difficile dell'umanità" (*the predicament of mankind*) era l'espressione con cui Peccei e il gruppo dei suoi soci (scienziati, imprenditori, diplomatici) diedero vita al Club di Roma.

Il punto da ricordare è che il Club di Roma commissionò a un gruppo di ricerca del Massachusetts Institute of Technology uno studio di previsione – fatto con i computer di allora – sulla situazione mondiale, tenendo conto delle relazioni tra cinque variabili: industrializzazione, crescita della popolazione, produzione alimentare, risorse non rinnovabili, inquinamento o degrado ambientale. Il risultato apparve nel 1972 con il titolo *The Limits to Growth* (Meadows 1972). E fu polemica a livello mondiale. Persino i membri del Club di Roma non si aspettavano la conclusione a cui lo studio era giunto, ossia che, se si fosse proseguito come se niente fosse, il mondo entro cento anni sarebbe andato incontro a una catastrofe. Gli autori prospettavano però una soluzione: quella di mettere da parte la nostra spasmodica propensione per "la crescita economica perenne" (Suzman 2021, 336).

Affidiamoci alla ricostruzione che di quel dibattito ci propone l'antropologo James Suzman: il mondo – egli afferma (2021, 337) – non era pronto a fare propria una visione tanto preoccupata del suo futuro. Il *New York Times* diede la stura a una quantità di "critiche feroci" che si protrassero per un quarto di secolo. Gli economisti trattavano il rapporto Meadows come una sciocchezza o una truffa. Secondo quanto sostiene Suzman, "la Chiesa cattolica definì il rapporto del Club di Roma un attacco a Dio", e certamente i partiti di sinistra europei e americani videro in esso "una congiura delle élite" mondiali, allo scopo di negare un futuro di benessere materiale alle classi lavoratrici e agli abitanti del Terzo Mondo. Il rapporto fu così praticamente ignorato.

Nel 2002 i coniugi Meadows (Donella e Denis) ripresero in mano il problema: con mezzi informatici assai più potenti e con nuovi dati disponibili videro confermate le conclusioni di trent'anni prima (Meadows 2005). Con una precisazione e un'aggiunta: "L'unica vera novità [...] era che nel periodo intercorso dal 1972 era stata superata una soglia critica. Rallentare la crescita economica non era più sufficiente: occorreva fare marcia indietro" (Suzman 2021, 338).

La strada intrapresa dal Club di Roma nel lontano 1968 (tre anni dopo la morte di De Martino) è stata ulteriormente battuta. Suzman fa presente che ormai abbiamo a che fare con un "diluvio di ricerche [...] che documentano l'impatto dell'uomo sull'ambiente e le sue prevedibili [catastrofiche] conseguenze." Le prove sono ormai schiaccianti, a tal punto – sostiene Suzman – che la comunità scientifica è giunta a chiedersi se "l'attuale era geologica non meriti di essere ribattezzata Antropocene – l'era dell'uomo." Senza più – aggiungiamo – il trionfalismo sovietico e con tutto quel senso di angoscia, invece, che De Martino avvertiva tra gli anni 50 e 60 del secolo scorso. Un mondo è davvero finito:

quello che – per riprendere l'espressione fideistica di De Martino (1977, 241) – scommetteva sull'“infinità della storia umana.”

## BIBLIOGRAFIA

- CASTAGNOLI, A. (ed.). 2009. *Fra etica, economia e ambiente. Aurelio Peccei, un protagonista del Novecento*. Torino: SEB27.
- CRUTZEN, P.J., STOERMER, E.F. 2000. “The ‘Anthropocene.’” *IGBP News Letter* 41/maggio, 17-18.
- DE MARTINO, E. 1973 [1948]. *Il mondo magico*. Torino: Boringhieri.
- . 1977. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini. Torino: Einaudi.
- . 2019. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio. Torino: Einaudi.
- ELIADE, M. 1954. “Symbolisme religieux et valorisation de l'angoisse.” In R. De Saussure et al. *L'angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit*, 55-71. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.
- ERIKSEN, T.Y. 2017 [2016]. *Fuori controllo. Un'antropologia del cambiamento accelerato*. Torino: Einaudi (Ed. originale: *Overheating. An Anthropology of Accelerated Change*. London: Pluto Press).
- KOPENAWA, D., ALBERT, B. 2018 [2010]. *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*. Milano: Nottetempo (Ed. originale: *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon).
- LÉVI-STRAUSS, C. 1960 [1955]. *Tristi Tropici*. Milano: Il Saggiatore (Ed. originale: *Tristes Tropiques*. Paris: Plon).
- LEWIS, S.L., MASLIN, M.A. 2019 [2018]. *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*. Torino: Einaudi (Ed. originale: *The Human Planet. How We Created Anthropocene*. London: Penguin Books).
- LÖWITH, K. 2015 [1949]. *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*. Milano: Il Saggiatore (Ed. originale: *Meaning in History*. Chicago: The University of Chicago Press).
- MEADOWS, D.H., MEADOWS, D.L., RANDERS, J., BEHRENS, W.III. 1972. *The Limits to Growth*. New York: Universe Books (tr. it. 1974. *I limiti dello sviluppo*. Milano: Mondadori).
- MEADOWS, D.H., MEADOWS, D.L., RANDERS, J. 2005. *The Limits to Growth: The 30-Year Update*. London: Earthscan (tr. it. 2006. *I nuovi limiti dello sviluppo*. Milano: Mondadori).
- PAULI, G.A. 1987. *Crusader for the future. A portrait of Aurelio Peccei, founder of the Club of Rome*. New York: Pergamon.
- REMOTTI, F. 2013. *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2020. “Sospensione, accecamento, Antropocene.” In M. Aime, A. Favole, F. Remotti. *Il mondo che avrete. Virus, Antropocene, Rivoluzione*, 17-68. Milano: Utet.
- SUZMAN, J. 2021 [2020]. *Lavoro. Una storia culturale e sociale*. Milano: Il Saggiatore (Ed. originale: *Work: A History of How We Spend Our Time*. London: Bloomsbury).

JOSEPH CERMATORI

# HOMAGE TO HANS-THIES LEHMANN

*Remembering the Origins of Postdramatic Theatre*

**ABSTRACT:** Upon his recent death, this article revisits the major contributions of Dr. Hans-Thies Lehmann to contemporary debates on theatre aesthetics. Lehmann’s concept of a postdramatic theatre – that is, a theatre that has moved beyond the central importance of dramatic texts—is surveyed some two decades after he made his primary interventions in the field. The article furthermore reviews Lehmann’s influence in the Anglophone discipline of theatre studies and in the global field of theatre production.

**KEYWORDS:** Hans-Thies Lehmann; Postdramatic Theatre; Contemporary Theatre; Performance; Theatre Aesthetics.

The year 2022 marked the passing of one of the world’s foremost thinkers on the contemporary arts, whose contributions to theatre as both an academic and artistic discipline amounted to a wholesale paradigm shift in the global field at the turn of the twenty-first century. Hans-Thies Lehmann (1944–2022) was Professor Emeritus at the Goethe-Universität in Frankfurt, co-founder (with Andrzej Wirth) of the influential Institute for Applied Theatre Studies at the Justus-Liebig-Universität Gießen, sometime president of the International Brecht Society, a renowned scholar of Heiner Müller’s dramaturgy, author of some six monographs, editor of numerous other scholarly collections, and an inspiration to many theatre artists worldwide.

He came to prominence for English-speaking readers in 2006 upon the translation and publication of his 1999 book *Postdramatisches Theater*, which furnished a new vocabulary for the stage in the wake of twentieth-century modernism. When the book reached its Anglophone audience after a long delay, it had already appeared in three German editions, had been translated into six other languages, and was being prepared for at least three more (Lehmann 2006, 188n1). By now those nine translations have more than doubled (Critical Stages 2018). Despite this prodigious impact, however, the 2006 publication of *Postdramatic Theatre* remains one of only two of his books translated into English, alongside *Tragedy and Dramatic Theatre* (trans. Erik Butler, 2016). His death made newspaper headlines in the European press but reached me in New York only by word of mouth.

Lehmann’s 2006 debut in the English-speaking world was not uncontroversial. I first heard his name around that time—along with rumours about the new “postdramatic” book, already deemed ground-breaking—while pursuing graduate studies in drama at Yale University under Professor Elinor Fuchs. Fuchs later reviewed Karen Jürs-Munby’s

translation of *Postdramatic Theatre* for *TDR: The Drama Review*, a leading American academic journal of performance, and her response to the book set off a sharp transatlantic debate. She raised doubts about the novelty and comprehensive ambitions of its main claims, took issue with Jürs-Munby's translation, and objected to Routledge's abridgements, marketing, and copyediting of the volume (181). Lehmann and Jürs-Munby responded in a subsequent *TDR* issue, seeming to allay many of Fuchs's concerns (Lehmann et al. 2008), but this initial brouhaha only helped the book's main ideas to circulate more swiftly.

As Fuchs noted with some suspicion at the outset of her review, "One doesn't even have to read the book to adopt its central term" (178). Still, *Postdramatic Theatre* made for dazzling reading in 2006 and it continues to impress over fifteen years later. In it, Lehmann claimed that theatre as a medium entered a new period during the mid-twentieth century, one in which the dramatic text as such has been decentred from its previous role of importance in theatrical production. In his words, "the text" has come to be seen "only as one element" among many, "one layer, or as a 'material' of the scenic creation, not as its master" (17).

In more traditional Western theatres, one speaks of attending a staged production of a pre-existing playscript, but in recent decades, advanced theatre-makers have moved away from this production model. No longer conferring ultimate artistic authority upon the scripted drama, contemporary theatre artists have pushed *beyond* the larger artistic hegemony of "drama" as well, at least as it has normatively been construed in the West. Nowadays, on many global stages, one may just as likely see a performance whose script has been devised by an ensemble from found sources, or one with no dialogue and no recognizable characters, or a radical re-envisioning or subversion of a classical play, to name just a few possibilities. (German-speakers used to call this last approach *Regietheater*, director's theatre.)

While many terms have arisen for these radical forms of staging practice—Fuchs noted "'total theatre,' 'alternative theatre,' 'theatre of images,' 'landscape theatre,' 'neo-avantgarde'" (2008, 178)—Lehmann's book offered a totalizing explanatory model that aimed to put these other frameworks to rest. *Postdramatic Theatre* became a kind of aesthetic textbook for theorizing the work of artists as disparate as Robert Wilson, the Wooster Group, Tadeusz Kantor, Elfriede Jelinek, Sarah Kane, Reza Abdoh, Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, and Romeo Castellucci, to name just a few who are now prominently associated with the term.

In the book's central section, which aimed at a panoramatic overview of the contemporary field's new formal and aesthetic conventions, Lehmann set forth a listing of common "Postdramatic theatrical signs" (82), arranged in a kind of taxonomy. Postdramatic theatre artists could be understood as working with forms of "parataxis/non-hierarchy" (86); undertaking a "play with the density of signs" (89); developing new forms of "visual dramaturgy" (93); and puncturing the stage illusion with "irruption[s] of the real" (99).

These concepts of performance appear in the book in descriptive terms, but Lehmann's position as co-founder of Gießen's laboratory-based Applied Theatre Studies Institute helped confer on them a pedagogical, or even prescriptive status too. In recent years, the Institute has gone on to produce some of Germany's most important contemporary theatre artists and groups, including René Pollesch, Gob Squad, She She Pop, and Rimini Protokoll, all in various ways creating work under the sign of the postdramatic. To this day, no comparable theatre or performance training program exists in the United States that has been able to match the Gießen Institute's combination of theoretical and artistic rigor, or its impressive rollcall of avant-garde alumni. (Lehmann set the bar high in Germany, and American institutions of higher education could try harder to reach it).

But for all the book and institute's ambitions, Lehmann also disavowed any easy, overarching aesthetic coherence made possible by the idea of the postdramatic. As he put it, "One thing is certain: today a Gotthold Ephraim Lessing, who could develop 'the' dramaturgy of a postdramatic theatre, is unthinkable. The theatre of sense and synthesis has largely disappeared—and with it the possibility of synthesizing interpretation" (25). That may be so: there may never be another Lessing who could dictate new universalizing principles, methods, and standards of dramaturgical judgment, but Lehmann still managed to come close.

His prologue in *Postdramatic Theatre* offered a variety of explanations for the emergence of this new form of theatrical practice. He gestured to the eclipse of printed texts by newer, nonlinear media forms, the concomitant rise of new modes of perception, the tendency in contemporary capitalism toward the commodification and recirculation of images, and the side-lining of live theatre among the arts. "Theatre is no longer a mass medium. To deny this becomes increasingly ridiculous, to reflect on it increasingly urgent" (16). To further justify his main claims, however, Lehmann put forward not just these socio-economic and technological influences, but also an aesthetic argument about developing factors intrinsic to Western theatre's own history. He drew on and adapted Hegel's dialectical aesthetics to argue that the theatre had entered its latest postdramatic situation as the result of internal contradictions specific to the medium itself.

To make this argument about drama's fate in the twentieth century, Lehmann also drew on the work of his graduate mentor at the Freie Universität-Berlin, the Hungarian comparatist and critic Péter Szondi. Szondi had claimed that *drama*—far from being an ahistorical formal category, unchanging since the time of Aristotle—was instead an historical concept, bound intimately to the rise of a certain idea of human life that had been hegemonic in Europe from roughly 1600 to 1900. Drama, Szondi had argued, emerged around the Elizabethan period in England and was the creation of "a newly self-conscious being who, after the collapse of the medieval world, sought to create an artistic reality within which he could fix and mirror himself on the basis of interpersonal relationships alone" (quoted in Lehmann 2006, 5). "Drama" was an anthropocentric, logocentric, dialogic, and mimetic medium, one that, in performance, effectively relegated the spectator to the status of an unseen voyeur.

Szondi had further posited the modern plays of Henrik Ibsen, Anton Chekhov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, and Gerhart Hauptmann as evidence that this notion of drama had fallen into crisis by the late nineteenth century, with various twentieth-century dramatists offering what he saw as divergent solutions to the crisis of dramatic form, including Luigi Pirandello, Thornton Wilder, and Bertolt Brecht above all (Lehmann 2006, 5; cf. Szondi 1983).

The major accomplishment of Lehmann's magisterial book was to unfold Szondi's argument another step past Brecht, generating a tripartite schema: "Ancient tragedy, Racine's dramas, and Robert Wilson's visual dramaturgy are all forms of theatre. Yet, assuming the modern understanding of drama [i.e. as Szondi has defined it], one can say that the former is 'predramatic,' that Racine's plays are undoubtedly dramatic theatre, and that Wilson's 'operas' have to be called 'postdramatic'" (2006, 34).

With this step, Lehmann developed what appeared to some as a grand epistemic narrative of the Western stage's invention and embrace of "drama" in the early modern era, followed by an increasing polarization between "dramatic" and "theatrical" elements of staging practice that would result in a schism between the two in the post-Brechtian period. Although he asserted that it was not his book's primary aim or thesis to set out this "epochal" history of artistic development, he nevertheless opened up "a horizon" for its theorization (Lehmann et al. 2008, 16).

One additional, major upshot of this narrative was to trouble the received category of "performance art," as Fuchs was right to note in her review of the book. As she saw it, taking Lehmann's argument seriously would invite aesthetic theorists to resituate performance art as a "subset of postdramatic theatre" (181). Recent years have not so much borne her prediction out as inverted it, with certain forms of contemporary theatre being conscripted into museum and art gallery spaces as if they were variant forms of performance art (Hatch 2019; Jackson 2022, 5–21). Several other questions Fuchs raised for Lehmann still linger, years later: Does the 'postdramatic' concept perform colonizing work when it migrates outside of Europe? Why should we not consider avant-garde theatre from the 1970s until today as an *extension* of early twentieth-century modernism, rather than a rupture from it? And, perhaps most pointedly, "[might] we . . . expect a return to the text after all? . . . Can drama absorb postdrama and move on?" (181).

These questions deserve renewed attention and debate in light of the historical and political upheavals of recent years across the globe. Indeed, Lehmann's work continues resonating across the Anglophone field of theatre scholarship, with recent years witnessing the publication of numerous titles, including three notable ones from Bloomsbury—*Postdramatic Theatre and the Political* (2013), *Postdramatic Theatre and Form* (2019), and *Postdramatic Theatre and India* (2022). How "postdramatic theatre" has been imbricated within the ascent of neoliberal political economy is a subject that requires further debate, but these new publications are a helpful beginning.

Speaking more personally, I have drawn influence from Lehmann in my own recent writings, in arguing that his history of the modern theatre's increasing independence

from drama (as an autonomous mode of theatricality) must be understood alongside Walter Benjamin's theory of allegory in the time of the baroque (2018, 99). The Benjamin-Szondi-Lehmann tradition of *Theaterwissenschaft* in Germany is one that is still largely underexplored among American theorists of theatre and performance, notwithstanding Fuchs's own writing on this subject ("Szondi Connection" 2019). Its trajectory deserves renewed attention today, at a time of mounting global crises and the need for artistic responses that can draw on the intellectual traditions of critical theory.

In the arena of American theatre production too, Lehmann's ideas have continued relevance to artists and writers as wide-ranging as the Nature Theater of Oklahoma, Fake Friends, Aleshea Harris, Julia Jarcho, Jeremy O. Harris, Young Jean Lee, Big Art Group, and Richard Maxwell, all working at the cutting edge of the field. As Lehmann put it in the closing pages of *Postdramatic Theatre*, outlining the stakes of his inquiry, "In an age of rationalization, of the ideal of calculation and of the generalized rationality of the market, it falls to the theatre to deal with extremes of affect by means of an *aesthetics of risk*, extremes which always also contain the possibility of offending by breaking taboos" (186–187, italics in the original).

In his scholarship and lifelong dedication to the modern theatre, in the example he set to future generations of artists and intellectuals alike, and in the face of an increasingly reified, alienated world, Lehmann embodied this aesthetics of risk. If recent years are any indication, the theatre of the future will continue responding to his call.

## REFERENCES

- BOYLE, M. S., M. CORNISH, B. WOOLF, eds. 2019. *Postdramatic Theatre and Form*. London: Bloomsbury.
- CERMATORI, J. "Allegories of Spectatorship: On Michael Fried's Theory of Drama." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 32,2: 89–103.
- CRITICAL STAGES. "Introducing Hans-Thies Lehmann." International Association of Theatre Critics. <<https://www.critical-stages.org/18/introducing-hans-thies-lehmann/>> (accessed 1/12/2018).
- FUCHS, E. 2008. "Postdramatic Theatre (review)." *TDR: The Drama Review* 52,2: 178–183.
- . 2019. "Drama: The Szondi Connection." In M. Boyle et al. (eds.). *Postdramatic Theatre and Form*: 20–32. New York: Bloomsbury.
- HATCH, R. 2019. "Galleries: Resituating the Postdramatic Real." In M. Boyle et al. (eds.). *Postdramatic Theatre and Form*: 131-146. New York: Bloomsbury.
- JACKSON, S. 2022. *Back Stages: Essays across Art, Performance, and Public Life*. Evanston: Northwestern University Press.
- JÜRS-MUNBY, K., J. CARROLL, S. GILES, eds. 2014. *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*. London: Bloomsbury.
- LEHMANN, H. 2006. *Postdramatic Theatre*. Trans. by K. Jürs-Munby. London: Routledge.
- . 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag des Autoren.
- . 2016. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Trans. by E. Butler. London: Routledge.
- . 2014. *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
- LEHMANN, H., K. JÜRS-MUNBY, E. FUCHS. 2008. "Lost in Translation?" *TDR: The Drama Review* 52,4: 13–20.
- SZONDI, P. "Theory of the Modern Drama, Parts I–II." Trans. by M. Hays. *boundary2* 11,3: 191–230.

FOCUS





CHIARA LOMBARDI

## THE ORIGIN IS SUBLIME!

**ABSTRACT:** The essay deals with the intersections between the representations of the origin and the expressive forms of the sublime, showing their aesthetic relevance in contemporary literature and art, and in the development of the traditional concept of 'representation' towards the 'non-mimetic' and the 'unrepresentable'.

**KEYWORDS:** Origin; Sublime; Myth; Contemporary Art; Contemporary Literature; Aesthetics; Comparative Literature.

### Where the Origin meets the Sublime

The great question about the *origin* has developed an impressive imaginative potential in cultures around the world, and inspired marvelous stories both individual and collective.<sup>1</sup> The origin is at the root of specific archetypes or mythologems and, in general, of the very essence of mythical thought, inasmuch as religions and mythologies have always been required to formulate an answer on the birth of the universe, of the divine, and of human beings (Cassirer 1965; Eliade 2013; Hoyle 1993).

Scientists have explained the origin of energy, of space-time, and in general of the universe with the cosmological theory of the Big Bang that described how the universe has expanded from its initial state, whose very beginning is nevertheless impossible to identify (Hawking 1988, Baggott 2015, Tonelli 2019).

The Bible opens with three verses that juxtapose God's volition, and the act of creating light, with the mention of the abyss and the unknown: "In the beginning God created heaven and earth. Now the earth was formless and deserted and darkness covered the abyss and the spirit of God hovered over the waters. God said, 'Let there be light!' And there was light" (Gen 1, 1-3). In Sanskrit culture, according to the *R̥gveda* (1400 B.D.), the origin corresponds to the deepest darkness: "Darkness existed, hidden by darkness, at the beginning. All this was a signless ocean" (*R̥gveda* 10:129; Brereton-Jamison 2020: 247). The Greeks placed "first of all" Chaos (Hesiod, *Theogony*, v. 116; Most 2006, 13; cfr. *Ibid.*, xxxi), which was conceived not so much as "disorder", but as

---

<sup>1</sup> This article stems from a research project on Origins that led to the ESCL International Conference *Narrations of Origins in World Culture and the Arts* held at the University of Torino in May 2021. For the other outcomes and critical perspectives on the topic, see Lombardi 2022a; Lombardi 2022c (on which this article is based). On the myths of origin, see also, among others, Sproul 1979; Leeming 1994; Gleiser 1997; Brockleman 1999; Schipper 2021 etc.

“Chasm” (*ibid.*), from the verbs *chaino* or *chasko* which mean “to open wide”, “to swallow” (Liddell-Scott, s.v. *chasko*: 1981), and therefore is to be conceived as “a gap” (Most 2006, xxix), a sort of “black hole of the universe” (Guidorizzi 2009, 1168). Chaos, in this sense and in general, is “a limiting case: the extreme of disorder, where all attributes assignable to order vanish. It is disorder made absolute” (Meisel 2016, 31).

It is on these premises that the origin meets the sublime. Pseudo-Longinus quotes the Book of Genesis in his treatise *On the Sublime*:

[...] the lawgiver of the Jews, no ordinary man, having formed a worthy conception of divine power and given expression to it, writes at the very beginning of his Laws: “God said” – what? ‘let there be light,’ and there was light, ‘Let there be earth,’ and there was earth (*On the Sublime*, 9, 9; Rhys Roberts 1995, 191).

The Biblical narration of the beginnings, in fact, perfectly fits the characteristics and the effects of the Longinian sublime: if “the sublime consists in a consummate excellence and distinction of language” (*On the Sublime*, 1, 3, 4 – 1, 4, 2; Rhys Roberts 1995, 163), its power stems from the capacity “to transport” the human beings “out of themselves”; accordingly, “what inspires wonder, with its power of amazing us, always prevails over what is merely convincing and pleasing” (*On the Sublime*, 1, 4, 1 sgg.; *ibid.*). The sublime generates not only wonder, but also the irresistible desire to recreate it: through the sublime “we may be enabled to develop our natures to some degree of grandeur” (*meghethous*, *On the Sublime*, 1, 1, 14; Rhys Roberts 1995, 161); “the true sublime”, moreover, “naturally elevates us: uplifted with a sense of proud exaltation, we are filled with joy and pride, as if we ourselves had produced the very thing we heard” (*On the Sublime*, 7, 2, 1 – 7, 3, 1; Rhys Roberts 1995, 179).

Both the sublime and the wonder confer the human beings with dignity, making them “spectators and eager competitors” in the games of Nature and life:

[Nature] therefore from the first breathed into our heart an unconquerable passion for whatever is great and more divine than ourselves. Thus the whole universe is not enough to satisfy the speculative intelligence of human thought: our ideas often pass beyond the limits that confine us (*On the Sublime*, XXXV; Rhys Roberts 1995, 274-277).

Over the centuries, the sublime has further extended the field of application and expression identified and analyzed by Pseudo-Longinus, starting from the translation and commentary by Nicolas Boileau and from the works, between the eighteenth and nineteenth centuries (Doran 2015), by Kant, Burke, Schelling, Leopardi, who developed the comparison between beauty and the sublime, and connected the latter to a wider spectrum of emotions, such as terror.

In the twentieth century, the reinterpretations by Lyotard (1991) and Jameson (1994), and the critical perspectives on the relationships of the sublime with the tragic (Boitani 1989; Brady 2013), and with the comic and the grotesque (Vischer 1837; Mondiano 1987), have been applied to polymorphics aesthetics of contemporary culture (Fusillo 2009; 2021). The relationship between the sublime and the tragic, for instance,

is generally linked to a multiple spectrum of events that are irreducible to human reason and logic, but connected to a philosophical conception of the tragic as an experience of disorder (Fornaro 2009).

In its forms of expression, the contemporary sublime also emphasizes the impossibility of representing reality according to the regularity of nature, as Lyotard argues with its concept of the *disaster of the aisthesis*:

The beauty of a form is an enigma to the understanding. But for one to be able to be moved by the “presence” to the senses of a “thing” that the senses cannot present in the shape of forms is a mystery inadmissible in good logic. Every description of the sentiment of the sublime converges, however, on this aberration. The regularities of nature break down, perception fails to maintain its field, and it is admitted since Longinus that this disaster of the aisthesis can occasion the most intense aesthetic emotions. A sentiment of the aesthetics at the limit, the sublime spasm is felt, like the good fortune of taste, on the occasion of a sentiment. But this is from the fact that the latter exceeds sensibility and ravishes it to the point of loss, instead of echoing the sweet consent by which it is offered to the beautiful (Lyotard 1999, 240).

On the one hand, the origin stands out between the primeval chaos and the separation that preludes order, between the darkness and the light, between the silence and the first uttered word, and between the unknown and the theological or scientific tension to clarify it. On the other, the sublime expresses the greatness, the extreme, the ineffable. They meet in the attempt to represent the first portion of space and time with the languages of science, literature and art, producing images full of creative energy, such as Michelangelo Buonarroti’s frescos on the ceiling of the Sistine Chapel, where the effect of creation is incessantly being shown and renewed in its sublimity (Duffy 1995), connecting both the painter and the spectator who, like God and Adam, almost touch one another.

The ineffable condition of the origin, immense in its mystery, is sublime starting from the Longinian definition, but even more in the contemporary culture, which is characterized, as Lyotard himself underscored, by the “‘presence’ to the senses of a ‘thing’ that the senses cannot present in the shape of forms”, and of “a mystery inadmissible in good logic”; an *aberration* towards which any effect of the sublime converges, provoking the most intense aesthetic emotion (see *supra*).

What I would like to show in this article, therefore, is that the intersections between the representations of the origin and the expressive forms of the sublime have great aesthetic relevance in contemporary literature and art, especially in the development of the traditional concept of ‘representation’ towards the ‘non-mimetic’ and the ‘unrepresentable’.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> For the contemporary debate on the relationship between the classical notion of mimesis and the postmodern claims for the unrepresentability of reality, see Greene 1994; Halliwell 2002; Hutcheon 2002.

## Morphology of the Unrepresentable

In books XII and XIII of his *Confessions*, Saint Augustine concentrated his exegetical meditation on the Book of Genesis, and on the origins of Heaven and Earth in their “beautiful appearance” (*speciem pulchram*, XII, II, 9; Hammond 2016, 260 ff.). Facing God’s “sublimity” (*altitudini tuae*, XII, II, 1), the “heart is smitten” (*multa satagit cor meum*, XII, I, 1), and the human being shows “the paucity” of his understanding (*egestas humanae intelligentiae*, XII, I, 3-4) and the “lowliness” of his tongue (*humilitas linguae meae*, XII, II, 1).

Focusing on the first verses of the Book of Genesis (“above the abyss was darkness”, XII, III, 14; Gn 1:2), the philosopher addressed his own questions to God:

What is darkness if not the absence of light? For if light had existed, where would it have been if not on high, conspicuous and shining forth? So when light did not yet exist, surely the presence of darkness was simply the absence of light? So darkness was above it because there was no light above it; just as when there is no sound, there is silence. And what does silence in a place consist of, if not the absence of sound from that place? Surely you, Lord, have taught this soul which makes confession to you? — surely you, Lord, have taught me that before you gave shape and distinct identity to that formless material, there was nothing — no color, no shape, no body, no spirit? Even so it was not completely nothing: there was a certain shapelessness, without definite form. (XII, III, 1-15; Hammond 2016, 262-263)<sup>3</sup>

Augustine confessed his inability to grasp with the mind, to understand (*intelligere* is the verb used in XII, VI, 3 and 4), as well as to imagine the condition that preceded the creation:

I for my part understood it to be something that took countless different forms – in other words, I did not actually understand it at all. My mind revolved around gross and terrifying shapes in a disarranged state, but they did have shape. I spoke of “shapelessness”, but it was not really shapeless. Instead it had the kind of shape that – if it appeared – my feelings would revolt from as incongruous and bizarre, something to throw human weakness into turmoil. (XII, VI, 5-12; Hammond 2016, 266-267)<sup>4</sup>

Augustine’s crucial question is later reformulated – amongst other ancient, and biblical, theories and figurations of the origin – in Milton’s *Paradise Lost* (1674), the

---

<sup>3</sup> “[‘tenebrae erant super abyssum’] quid aliud quam lucis absentia? ubi enim lux esset, si esset, nisi super esset eminendo et inlustrando? ubi ergo lux nondum erat, quid erat adesse tenebras nisi abesse lucem? super itaque erant tenebrae quia super lux aberat, sicut sonus ubi non est, silentium est. et quid est esse ibi silentium nisi sonum ibi non esse? nonne tu, domine, docuisti hanc animam quae tibi confitetur? nonne tu, domine, docuisti me quod, priusquam istam informem materiam formares atque distingueres, non erat aliquid, non color, non figura, non corpus, non spiritus? non tamen omnino nihil: erat quaedam informitas sine ulla specie”.

<sup>4</sup> “eam cum speciebus innumeris et variis cogitabam et ideo non eam cogitabam. foedas et horribiles formas perturbatis ordinibusolvebat animus, sed formas tamen, et informe appellabam non quod careret forma, sed quod talem haberet ut, si appareret, insolitum et incongruum aversaretur sensus meus et conturbaretur infirmitas hominis”.

sublime poem par excellence (Fusillo 2009, 27), through the voice of Satan who wonders: “who saw / When this creation was? Rememberst thou / Thy making, while the maker gave thee being?”, V, 856-8; Fowler 2007, 336).

Even “Doctrine” (V, 856) cannot provide an answer, but only asserts that:

We know no time when we were not as now;  
 Know none before us, self-begot, self-raised  
 By our own quickening power, when fatal course  
 Had circled his full orb, the birth mature  
 Of this our native heaven, ethereal sons. (V, 859-863, *ibidem*)

Milton emphasized the symbology of chaos, from which the Heavens and Earth rose out (I, 10; Fowler 2007, 58): in the poem it coincides with Hell, where Satan finds himself after his rebellion against God and the temptation of Adam and Eve (“hell [...] a place of utter darkness, fitliest called chaos”, *The Argument, ibid.*, 55-56). And it is the space in which Satan’s mind dwells, inhabited by horror and remorse (I, 248 ff.; *ibid.*, 76). But chaos also becomes the symbolic expression of the power of Hell, which guides Satan to the reconquest of heaven (Book II, *The Argument, ibid.*, 109-110; cf. II, 233, *ibid.*, 120). Belonging to the infernal landscape, “eldest Night / and Chaos” are defined as “ancestors of Nature” (II, 894-895, *ibid.*, p. 153 ff.; cf. II, 970, *ibid.*, 970). Chaos, therefore, is another metaphor to represent Satan’s conscience, and opposite to that created by God, in an ironic sense (Ferrecio 2006; Meisel 2016, 158).

Between the seventeenth and the nineteenth century the symbolic representations of the origin – not only in literature, but also in the arts, from Bruegel to Hogarth’s street cacophony *The Enraged Musician* (1641), up to the oratorio *Die Schöpfung* by Haydn (*The Creation*, 1798) – reflect the challenge of capturing the energy and the expressive density of the beginnings, in the coexistence of chaos and *kósmos*, or in the passage of one into the other (Meisel 2016, 18 ff). The sublime especially is shown there where the imagination tries to reach the first moment of light and beauty, and even the state before, arising it from the impossible challenge of communicating the incommunicable, and of representing the unrepresentable (Fusillo 2009, 24-28; Boitani 1989, 8).

From this point of view, another example is provided by Melville’s *Moby Dick*. Ishmael begins his adventure by sea encountering what is most unrepresentable: chaos. Before embarking for Nantucket, at the Tabard Inn he sees a large painting, an oil blackened by smoke, poorly lit, the meaning of which is almost impossible to understand except by referring to the concept of *chaos bewitched*, on which inexplicable masses and shadows converge:

On one side hung a very large oil-painting so thoroughly be-smoked, and every way defaced, that in the unequal cross-lights by which you viewed it, it was only by diligent study and a series of systematic visits to it, and careful inquiry of the neighbors, that you could any way arrive at an understanding of its purpose. Such unaccountable masses of shades and shadows, that at first you almost thought some ambitious young artist, in the time of the New England hags, had endeavored to delineate *chaos bewitched*. [...] (Melville 1964, 35-36)

The origin (and chaos as the pre-existent stuff) prefigures the journey that Ishmael is about to undertake, aimed at challenging the depths of nature, and of the destiny, that will emerge in enigmatic and allegorical forms along the white silhouette of the hunted whale, in its elusiveness and violence. But it is by examining the painting more deeply that Ismael discovers a “portentous black mass” that suggests to him “a sort of indefinite, half-attained, unimaginable sublimity”. The image becomes polysemic, insofar as it may be interpreted through the juxtaposition of different symbols:

But what most puzzled and confounded you was a long, limber, portentous black mass of something hovering in the center of the picture over three blue, dim, perpendicular lines floating in a nameless yeast. A boggy, soggy, squitchy picture truly, enough to drive a nervous man distracted. Yet was there *a sort of indefinite, half-attained, unimaginable sublimity* about it that fairly froze you to it, till you involuntarily took an oath with yourself to find out what that marvelous painting meant. Ever and anon a bright, but, alas, deceptive idea would dart you through.—It’s the Black Sea in a midnight gale.—It’s the unnatural combat of the four primal elements.—It’s a blasted heath.—It’s a Hyperborean winter scene.—It’s the breaking-up of the icebound stream of Time. But at last all these fancies yielded to that one portentous something in the picture’s midst. That once found out, and all the rest were plain (*Ibidem*).

Through this *ekphrasis*, Melville recovered the Romantic conception of the sublime (that formulated firstly by Burke) by opening up to the contemporary notion of it, such as the American Sublime. “How does one stand / To behold the sublime [...]?”, are the first lines of the homonymous poem by Wallace Stevens, in which the poet wonders not only how it is possible to face the overwhelming intensity of the sublime, but also how and where we should be placed to contemplate it (Stevens 1997, 106).

Wallace Stevens’ question evokes Anselm Kiefer’s painting, *The Orders of the Night* (*Die berühmten Orden der Nacht*, 1997), a large acrylic and emulsion on linen in which a man is lying on a dry, wasted earth, staring at the mystery of the stars and the universe.

## The Origin is Now!

In 1948 Barnett Newman published *The Sublime is now!*, an essay that has been deemed a key for interpreting his pictorial work, and contemporary art in general (Crowther 1985). The relationship between the concept of the sublime and the representations of the origin is only implicitly argued in this essay (and in other texts such as *The First Man was an Artist* and *The Ideographic Picture*), but Newman’s main thesis is that the sublime tends to stem from the *shapelessness* of the primeval chaos, or from the instantaneousness of the origin in its absolute manifestation. His theory of art is based on the idea that art history has developed from the “fall from the metaphysical grace attained by primitive art”, as Crowther explained (Crowther 1985, 53). In contemporary art, in particular, “man’s desire in the arts to express his relation to the Absolute” (Newman 1948, 51) does not rely on the classical tradition of ideal beauty, but coincides with the artist’s desire to destroy form (“where indeed, form can be formless”, Crowther 1985,

53). Significantly, therefore, between 1950 and 1952 Newman represented the progenitors, *Adam* and *Eve*, through a saturation of color resulting in an absolute chromatic abstraction. According to similar representative modalities the artist also created *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1051, img. 1), an imposing canvas (2.42 m × 5.41 m) developed in the monochromatism of red, and aimed at evoking a direct and instinctive reaction from the observers.

Even before Newman, the Russian avant-garde artist and art theorist Kazimir Severinovič Malevič created a correspondence between the *shapelessness* of the origin and the effect of the sublime. “It is from zero, in zero, that the real movement of being begins”; “I transformed myself into the zero of form and emerged from nowhere to creation” – Malevič claimed in his writings (*From Cubism and Futurism to Suprematism*, 1915; *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, 1926; cfr. Schjeldahl 2003; see also *Suprematism*, the catalog of the exhibition held at the Deutsche Guggenheim in Berlin in 2003: Drutt 2003; Lodder 2018). The different paintings titled *Black Square* (1914-15; 1930 or 1932 etc.) expressed this search, by subtraction and in terms of absolute purity, for a sort of *zero point of painting*.

More recently, many essays, studies and painting exhibitions have been dedicated to the sublime, such as the exhibition that was held at the London Tate Modern in 2002, entitled *American Sublime. Landscape Painting in the United States 1820-1880*, carried out with a project that started in 2008 (see Wilton and Barringer 2003). The exposition hosted works, among others, by Fredric Edwin Church, the American painter of the Hudson River School known for his paintings of large natural landscapes approached as absolute events, dominated by fiery red colors in which dawns and sunsets are devoid of living beings, similar to scenes taken from a primeval world not yet inhabited or civilized: *Cotopaxi* (1862); *Twilight in the Wilderness* (1860); *The Iceberg* (1891); and *Niagara* (1857), a painting of more subdued tones but equally shocking, a true icon of the American Sublime (McKinsey 1985; Wilmerding 2018).

In order to understand the continuity between the American Sublime and its contemporary forms of representation, such as the Abstract Sublime (Rosenblum 1961), it is worth considering the exhibition, also digital, organized by the Mnuchin Gallery in New York in 2020 and 2021, entitled *Church & Rothko: Sublime*. The works of Fredric Edwin Church and Mark Rothko, although distant in time and style, were combined to highlight the intense expressive strength capable of producing an extraordinary emotional impact through a similar chromatic effect (for example *Marine Sunset* by Church, dated 1882, and *Browns and Blacks in Reds* by Rothko, dated 1957, juxtaposed on a wall of a room; cf. Smith 2020).

These interpretations of the sublime, especially in their reaching for the origin, find renewed impulse through the form of the installation as conceived as a performance of an artistic event and, specifically, of the original event. An example may be provided by the five large canvases and the permanent installation by Anselm Kiefer at Pirelli HangarBicocca in Milan, *The Seven Heavenly Palaces* (2004-2015, img. 4), whose impressive sublimity – from the structure to the symbology – has been widely renown by

critics (Stables 2017; Corriero, D. Eccher, F. Vercellone 2002). The seven (biblical number of totality) towers rise from a height of fourteen to nineteen meters, reinforced by books and wedges of lead (a metal which is a symbol of melancholy), and are endowed with evocative names of the ancient civilizations by which they were inspired: *Sefiroth*, *Melancholia*, *Ararat*, *Linee di campo magnetico*, *JH & WH*, the *Torre dei Quadri Cadenti*. The Kabbalah and the myths of the biblical book of Genesis, the ancient Hebrew treatise *Sefer Hechalot* and the "Book of Palaces / Sanctuaries" (IV-V century. B.C.) blend as the sources of inspiration for this great syncretistic and original re-creation of a renewed and wonderful sense of the origin.

Contemporary literature can also be considered a field of special elaborations of the origin that become archetypal and extremely impressive, especially when emphasized by the different expressions of the sublime.<sup>5</sup> In a previous article, *Joyce e l'archetipo del chaosmos nella narrativa contemporanea* (Lombardi 2022b), I tried to highlight how the Joycean notion of *chaosmos*, hapax coined in *Finnegans Wake* (118.21; Joyce 1975) blending chaos and *kósmos*, can be considered an important symbolic pattern capable of describing and interpreting the existence and the world through the tension between structures of stability and order that guarantee a correspondence with reality, and the centrifugal and chaotic forces that increase the level of complexity and unpredictability (Eco 1982 and 1989; cf. Baudrillard 1981). By improving what Blumenberg defined the *readability of the world* (Blumenberg 2022 [1979]), the Joycean concept of *chaosmos* can thus contribute to interpreting the contemporary narrative, and especially the 'opera mondo' and the maximalist novel in their sublime yearning (Moretti 1994; Ercolino 2014).

According to a similar principle of symbolic coexistence between order and chaos, and between alpha and omega, we may also read tales such as Borges' *Aleph* (1945), and find them to be new archetypes. The Aleph is like a small telescope on cosmic space and infinity, which opens up to an all-encompassing, revealing, and frightening vision, even on a chronological level. In short, what derives from it evokes once again the sublime according to its ancient and modern meanings already explored: the infinitely overwhelming in nature and in the cosmos, and what no one has ever contemplated nor, consequently, represented: the origin of the universe. Although the Aleph itself would be unrepresentable, it becomes the archetype of a *whole* (including both space and time) to which Borges offers synthetic concreteness.

Starting from the sixties, with the more systematic explorations in space up to the Moon landing, the infinite universe paradoxically became more human-sized, from a scientific and imaginative point of view. The possibility of touching this hitherto inaccessible space, which manifested itself only to the eye as an incandescent sphere plunged into the darkness and the stars, offered new metamorphoses of symbolic representations, stories and archetypes which connected literature, figurative arts, and

---

<sup>5</sup>The vocation of literature to the sublime has been widely explored, but the relationship with the concept of origin much less. Cfr. Carboni 1993.

cinema. Between 1965 and 1967 Calvino published *Le Cosmicomiche* and *Ti con zero*. In the first collection, *Qfwfq* cancels the temporal and spatial distances to make its history coincide with the life of the universe. In 1968, Kubrick's movie *2001: A Space Odyssey* showed its sublimity starting from the long opening sequence, within a darkness only interrupted by the rising of the Moon and the Earth, accompanied by the music of Ligeti *Atmosphères* that fades into the harmony of Strauss's symphonic poem *Also sprach Zarathustra* (Stelzer 2022, img. 3).

In these narrations the time of the origin and the time of the end seem to coincide in a single point, at least in a theoretical and imaginative form, such as in the Borgesian *Aleph*, or to proceed in the opposite direction. In *Babel Tower* (1996) by Antonia S. Byatt, and in her Joycian 'mise en abyme' *Babbletower*, the manuscript by Jude Mason that concludes the novel, for instance, a retrospective and dystopian look connects the present, past and future, the history and the rubble.

The origin, therefore, proves to be indissoluble from the contemporary image of life and the cosmos, its key to interpretation. Even as an emblem of the unknown in its tension to the unrepresentable, or precisely for this reason, we obsessively try to figure it out in order to broaden the spectrum of representation of the real beyond space and time, outside or before both. Contemporary culture also recovers the darker meaning of chaos as a hellish abyss that precedes the cosmic order, to become the symbol of the dark origin of evil in history and human existence. This is the meaning of chaos, for example, in Primo Levi's novel *La tregua*. Chaos is where the unanswered question regarding Auschwitz resounds: *Warum?* And it is the symbolic perversion of the Universe in the form of History on which the writer's reflections in *Il brutto potere* are based.

## Conclusions

From the analysis carried out so far, it appears that, although the notion of the origin refers to an event that is in itself impossible to represent, cultural history shows the need for its conceptualization and representation through evoking images.

As underscored by Mircea Eliade in *The Quest. History and Meaning in Religion* speaking of a "nostalgia for the primordial, for the original, universal matrix":

Matter, Substance, represents the *absolute origin*, the beginnings of all things: Cosmo, Life, Mind. There is an irresistible desire to pierce time and space deeply to reach the limits and the beginnings of the visible Universe, and especially to disclose the ultimate ground of substance and the germinal state of living Matter (Eliade 2013 [1969], 49)

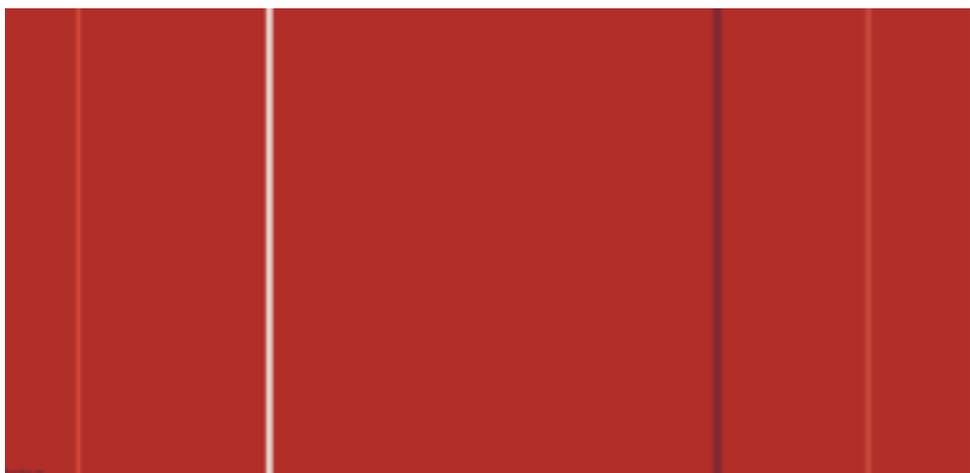
And as Edward Said also remarked, "Beginning is not only a kind of action, it is also a frame of mind, a kind of work, an attitude, a consciousness. It is pragmatic [...]. And it is theoretic" (Said 1985, XV).

The origin may be considered as a symbolic space never over-saturated with signs, full of potential creative and re-recreative energy and, as a fundamental anthropological

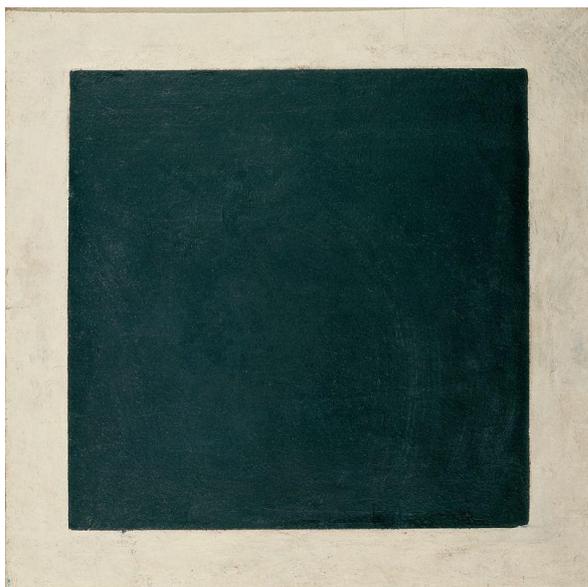
structure (Durand 1963), it is an archetype capable of forging other more specific archetypes in turn. After all, the need to find new archetypes, as Sergio Zatti has shown, characterizes the substance of literary expression (Zatti 2018, 45).

As concerns the contemporary cultural imaginary that stems from the origin, I proposed the – oxymoronic – concept of *morphology of the unrepresentable*, by emphasizing the functions, the use and the effects of the languages of the sublime, from the *grandeur* to the *ineffable*.

In the postmodern, the sublime belongs to innumerable forms of artistic expression ranging from *tragic extremism* to *camp*, and characterises many spectacular and ironic aspects of kitsch and trash, as underscored – among others – by Žižek (2013). James Elkins, in *Against the Sublime*, showed the abuse of the notion of the sublime as a trans-historical category, and in the interpretation of nearly all the contemporary artistic and cultural phenomena (Elkins 2010). Nevertheless, the overexposure of the sublime in contemporary culture can be specified and adequately re-dimensioned by trying to circumscribe the field. In the re-creations of the beginnings, in particular, as I tried to demonstrate, the sublime finds one of the most fruitful fields of application, deserving further critical attention.



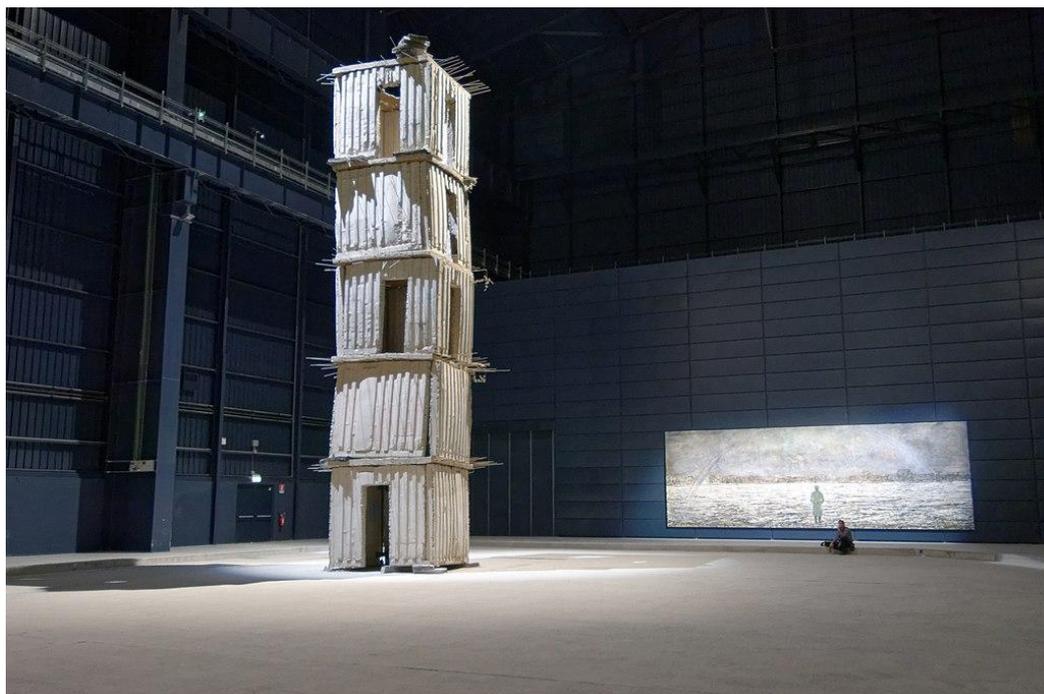
1. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951  
(The Museum of Modern Art, New York – Wikipedia commons)



2. Kazimir Severinovič Malevič, *Black Square*, 1930 or 1932  
(Hermitage, St. Petersburg – Wikipedia commons)



3. Sunrise seen from space. Illustration inspired by the opening scene of Stanley Kubricks film *2001: A Space Odyssey* (Wikipedia commons)



4. Anselm Kiefer, *The Seven Heavenly Palaces*  
(Pirelli HangarBicocca, Milan – Wikipedia commons)

## REFERENCES

- BAGOTT, J. 2015. *Origins. The Scientific Story of Creation*. Oxford: Oxford University Press.
- BAUDRILLARD, J. 1981. *Simulacres et Simulation*. Paris, Galilée.
- BLUMENBERG, H. 2022 [1979]. *The Readability of the World*. Transl. by R. Savage and D. Roberts. Cornell University Press.
- BOITANI, P. 1989. *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BORGES, J. L. 1945. *Aleph*. Buenos Aires: Losada.
- BRADY, E. 2013. *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRERETON, J.P., JAMISON S. W. 2020. *R̥gveda. A Guide*. Oxford: Oxford University Press.
- BROCKLEMAN, P. 1999. *Cosmology and Creation*. Oxford: Oxford University Press.
- BURKE, E. 1958. *A Philosophical Inquiry into the Origin of of the Sublime and the Beautiful*. Ed. J. Boulton. Routledge & Kegan Paul: London.
- BYATT, A. S. 1996. *Babel Tower*. London: Chatto & Windus.
- CALVINO, I. 1965. *Le cosmicomiche*. Torino: Einaudi.
- CALVINO, I. 1967. *Ti con zero*. Torino: Einaudi.
- CARBONI, M. 1993. *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Castelveccchi.
- CASSIRER, E. 1965. *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 2: Mythical Thought*. Translated by Ralph Manheim. Yale: Yale University Press.
- CORRIERO, E. D. ECCHER, F. VERCELLONE. 2022. *Anselm Kiefer*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- COSTELLOE, T. M. 2015. *The Sublime. From Antiquity to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CROWTHER, P. 1985. "Barnett Newton and the Sublime". *The Oxford Art Journal*, 7/2, pp. 52-59.
- DORAN R. 2015. *The Theory of the Sublime. From Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DRUTT, M., et al. 2003. *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York, Guggenheim Museum; London, Thames & Hudson.
- DUFFY, M. H. 1995. "Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism". *Journal of the History of Ideas*, 61: 217-238.
- DURAND, G. 1963. *Les structures antropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.
- ECO, U. 1989 [1982]. *The Aesthetics of Chaosmos*. Transl. by E. Esrock. Tulsa: University of Tulsa Press.
- ELIADE, M. 1959 [1957] *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Transl. by W. R. Trask. New Yoek: Harcourt.
- ELIADE, M. 2013 [1969] *The Quest: History and Meaning in Religion*. Chicago: University of Chicago Press.
- ELKINS, J. 2010. *Gergen das Erhabene*- In R. Hoffmann, I. Boyd Whyte (eds.), *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst: Über Vernunft und Einbildungskraft*, 97-113. Berlin: Surhkamp.
- ERCOLINO, S. 2014. *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's "Gravity Rainbow" to Roberto Bolaño's "2666"*. New York: Bloomsbury (it. 2015: *Il romanzo massimalista*. Milano: Bompiani).
- FORNARO, P. 2009. *Tradizione di tragedia. L'obiezione del disordine da Omero a Beckett*. Milano: Arcipelago.
- FOWLER, A. 2007 [1968]. *John Milton. Paradise Lost*, ed. A. Fowler, London-New York: Longman.
- FUSILLO, M. 2009. *Estetica della letteratura*. Bologna: il Mulino.
- FUSILLO, M. 2016. "Sublime isterico, estremismo tragico, posthuman, massimalismo: su alcune declinazioni contemporanee", *CosMo. Comparative Studies in Modernism*, 8: 95-103.
- FUSILLO, M. 2021. *Esperienze del limite. Il sublime e la sua ricezione moderna*. In Halliwell 2021.
- GARELLI, G. (ed.). 2016. "Il sublime e le arti", *CosMo. Comparative Studies in Modernism*, 8 (mon. issue).

- GLEISER, M. 1997. *The Dancing Universe. From Creation Myths to the Big Bang*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.
- GREENE, M. 1994. "Postmodernism and the Crisis of Representation", *English Education*, 26, 4: 206–219.
- GUIDORIZZI, G. (ed.). "Introduzione". In Id. (ed. and transl.), *Anonimo. Il sublime*, 5-28. Milano: Mondadori.
- GUIDORIZZI, G. 2009. *Teogonia e cosmogonia*. In Id., *Il mito greco*, vol. I, *Gli dèi*, 5-100. Milano: Mondadori.
- HALLIWELL, S. (ed.). 2021. *Anonimo. Sul sublime*. Intr. by M. Fusillo, ed. and transl. by L. Lulli. Milano: Mondadori ("Lorenzo Valla").
- HALLIWELL, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press.
- HAMMOND, J.B.C. (ed.). 2016. *Augustine. Confessions*, ed. and transl. by J. B. Carolyn Hammond, Cambridge Mass.-London: Harvard University Press ("Loeb Classical Library").
- HAWKING, S. 1988. *A Brief History of Time. From Bing Bang to the Black Holes*. London: Bantam.
- HOYLE, F. 1993. *The Origin of the Universe and the Origin of Religion*. London: Moyer Bell.
- HUTCHEON, L. 2002. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- JAMESON, F. 1994. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- JOYCE, J. 1975. *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber.
- KANT, I. 1973. *The Critique of Judgement*. Trans. by J. C. Meredith. Oxford: Oxford University Press.
- LEEMING, D.A. 1994. *Creation Myths of the World. An Encyclopedia*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- LEVI, P. 2014 [1963] *La tregua*. Torino: Einaudi.
- LEVI, P. 2016. *Il brutto potere*. In Id. *Pagine sparse 1947-1987*, in M. Belpoliti (ed.). *Primo Levi. Opere complete*, 2 voll., II, Torino, Einaudi, 2016, pp.1552-1555
- LIDDELL, H.G.-SCOTT, R. 1953 [1843]. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- LODDER, C. (ed.). 2018. *Celebrating Suprematism, New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Leiden: Brill.
- LOMBARDI, C. 2022a (ed.). "What Do We Talk About When We Talk About Origins? / Introduction. De quoi parle-t-on quand on parle des origines?". In *Ead* (ed.). "Beginnings. Narrations and Re-Creations of Origins in Linguistics, Literature and the Arts / Les débuts. Narrations et re-créations des origines en linguistique, littérature et art", 13-16. *CompLit. Journal of European Literature, Arts and Society*, 1, 3.
- LOMBARDI, C. 2022b, "Joyce e l'archetipo del chaosmos nella narrativa contemporanea". In M. Tortora and A. Volpone (eds.), *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*, 15-54. Milano: Ledizioni.
- LOMBARDI, C. 2022c. "Il sublime nelle rappresentazioni contemporanee dell'origine", *Finzioni*, 3, 2: 14-32.
- LYOTARD, J.F. 1999 [1991]. "Anima minima". In *Postmodern Fables*, 235-250. Transl. by Georges Van den Abbeele. Minneapolis: University of Misota Press.
- MCKINSEY, E., 1985. *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEISEL, M. 2016. *Chaos Imagined: Literature, Art, Science*, Columbia University Press, New York.
- MELVILLE, H. 1964 [1851]. *Moby Dick, or the Whale*. Ed. Ch. Feidelson jr. New York: The Bobbs-Merrill.
- MONDIANO, N. 1987. "Humanism and the Comic Sublime from Kant to Vischer", *Studies in Romanticism*, 26, 1987: 231-244.
- MORETTI, F. 1994. *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino, Einaudi.
- MOST, G. 2006. *Introduction*. In Id. (ed.). *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*, xi-lxxvi. Cambridge Mass., Harvard University Press ("Loeb Classical Library").

- NEWMAN, B. 1948. "The Sublime is Now", *Tiger's Eye*, October: 51-53 (later in J.P. O'Neill, M. McNickle, R. Schiff eds., *Selected Writings and Interviews*, 170-173. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1992).
- RHYS ROBERTS, W. (ed.). 1995. *Longinus. On the Sublime*. Transl. by W.H. Fife and D. Russell. Cambridge Mass.-London: Cambridge University Press.
- ROSENBLUM, R. 1961. "The Abstract Sublime". *ArtNews*, 59, 10, 1961: 39-40; 56-58.
- SAID, E. 1985. *Beginnings. Intention & Method*. New York: Columbia University Press.
- SCHIPPER, M. 2021. *Humanity's End as a New Beginning. World Disasters in Myths*. Amstelveen: Leporello Publishers.
- SCHJELDAHL, P. 2003. "Malevich's revolution". *The Newyorker*, 2 June.
- SMITH, R. 2020. "Church & Rothko: Sublime". *The New York Times*, 4 dicembre.
- SPROUL, B. 1979. *Primal Myths. Creating the World*. San Francisco: Harper & Row.
- STABLES, W. 2017. "Anselm Kiefer and the Sign of the Sublime", *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 53, 1: 1-20.
- STELZER, P. (2022). "On the Origins of Globalisation. Cosmic Origins and Epic Totality in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey". In C. Lombardi 2002a: 219-236.
- STEVENS, W. (1997). "The American Sublime". In F. Kermode, J. Richardson (eds), *Wallace Stevens: Collected Poetry and Prose*. New York: Library of America.
- VERCELLONE, F. 2008. *Oltre la bellezza*. Bologna: il Mulino.
- VISCHER, E.T. 1837. *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Philosophie des Schönen*. Stuttgart: Imle & Krauß.
- WILMERDING, J. 2018. *Maine Sublime: Frederic Edwin Church's Landscapes of Mount Desert and Mount Katahdin*. New York: Cornell University Press.
- WILTON, A., T. J. BARRINGER. 2003. *American Sublime: Landscape Painting in the United States, 1820-1880*, Princeton: Princeton University Press.
- WITZEL, M. 2012. *The Origin of the World's Mythologies*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- ZATTI, S. 2018. "Curtius e la modernità". In *Id* (ed.). *Metamorfosi dei topoi nella cultura europea dalla tradizione alla modernità*, 13-46. Pisa: Pacini.
- ŽIŽEK, S. 2013. *Il trash sublime*. Milano: Mimesis.



JOANNA ORZEŁ

# GREEK AND ROMAN MOTIFS IN THE MYTHOLOGY OF THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH

*Inspirations, Influences, References*

**ABSTRACT:** This article analyses the inspiration for the characters and motifs originating from Greek and Roman mythology in the mythical origin stories of Poland and Lithuania (since 1569 the Polish-Lithuanian Commonwealth). The founding fathers of these states – Lech and Palemon – were often compared to Remus and Romulus, French Faramund or British Brutus of Troy. The most extensive use of antique motifs was made by Jan Skorski, the author of an epic poem about Lech created in 1745. The poet was inspired above all by the *Aeneid* and the *Odyssey*. The use of antique motifs by Polish chroniclers and poets was in turn an inspiration for the nobility, who were also “searching” (a better word would be: creating) for their antique roots.

**KEYWORDS:** Greek Mythology; Roman Mythology; Polish-Lithuanian Commonwealth, 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries

Greek and Roman mythologies have inspired many creators since antiquity: artists, poets, playwrights, sculptors, but also writers of historical works. The line between literature and history in these works was intangible, hence the medieval chronicles and poems of many Western European countries which, identifying with Greco-Roman civilization, included myths that took their origins from antiquity. The most popular theme was, of course, the Trojan War,<sup>1</sup> which was mainly referred to by the inhabitants of Italy, but also those of France and the British Isles. During the Middle Ages the Western European community had a shared past. At the dawn of the Renaissance, “younger Europe,” including Poland and Lithuania, began to search passionately for its roots, in order first and foremost to catch up and feel equal with the Western countries. For this reason, historians began to create what at the time would have seemed probable, or plausible, stories regarding the origins of states,<sup>2</sup> which would allow them to be part of the great family of states of Greco-Roman civilization. Even if it was not possible to “find”

<sup>1</sup> Gert Melville (1987, 427-29) treated the Trojan War as “the cradle of Europe;” see also Wulf (2009).

<sup>2</sup> A brief analysis of the origin myths of the Slavs (Poland, Ruthenia and Bohemia) is given in Forycki (2011).

ancestors from the Trojan War or Roman times, motifs well known from Greco-Roman mythology were used.

It should be emphasized that the Kingdom of Poland and the Great Duchy of Lithuania, forming the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1569, had separate myths of origin. The founding fathers of the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania were, respectively, Lech and Publius Libon, also called Palemon in historiography. Lech was a Slav; he came to the Polish territory from the Balkans in the sixth century. Palemon arrived in Lithuania from ancient Rome. The choice of an ancient patrician as founder was carefully considered – Lithuania wanted to emphasize that its affiliation with Latin civilization not only predated Poland's (so that it would be treated as an equal partner before the signing of the Act of Union in Lublin in 1569), but also – or perhaps above all – that of Muscovy, which had been trying to incorporate the Lithuanian lands into its sphere of influence from as early as the Middle Ages. Therefore, the idea of a Roman predecessor had a mainly propagandistic significance.<sup>3</sup>

Both Lech and Palemon were compared to Greek and Roman mythological heroes. They were most often juxtaposed with Romulus, specifically in that they too founded cities that became future capitals of new states: Poland and Lithuania. Philosopher Sebastian Petrycy of Pilzno (1554-1626), in his masterly Polish translations of Aristotle's philosophical works, wrote some of his own thoughts. In one such addition, Petrycy equated Lech with other European rulers, all of whom were compared with Romulus as a means of confirming the legitimacy of the political system in Poland – the monarchy: "In the Roman state Romulus was the ruler of all. The French from Faramund, the Spanish from Athanaric, the English from Brutus [of Troy], Poles from Lech, Swedes from Magog" (Petrycy 1979, 110). Similarly, as with Romulus, they lent their names to states, cities, or regions. Poland was previously called Lechia (though mainly in the Middle Ages), and its inhabitants were known as Lechites. On the other hand, the name of the capital of Lithuania – Vilnius – was derived from the earliest version of the story of the country's foundation, in which Palemon is referred to as Vilius (this name, however, appeared in the chronicle of Jan Długosz in the fifteenth century and in a work that was popular in Western Europe, *Tractatus de duabus Sarmatiis Europiana et Asiatica* written by Maciej Miechowita in 1517). Similarly, the name of the state as a whole was supposed to indicate a Roman origin; it initially supposed to be "Lithalia," with only the letter "l" being added to "Italia" (Długosz 1981, 215). In subsequent historiographical works, however, Vilius "changed" his name to Publius Libon, and also turned out to be the founder of "Libonia," (Livonia).

However, it was not only Romulus to whom Lech and Palemon were compared. The motif of a journey was used in the foundation stories of Poland and Lithuania, which is why the stories of Aeneas or Odysseus (Ulysses) were also recalled. Above all, the journey of the latter was used in the myth of Palemon, because he too sailed, in his case from Rome to the shores of the Baltic Sea. In fact, the very change of name in the

---

<sup>3</sup> For the Lithuanian origin myth, and especially the figure of Palemon, see Orzeł (2018).

historiographical works and literature (especially poems) the sixteenth century from Vilius to Palemon shows that the intention was to emphasise the ancient connotations (in this case Greek), because Palemon (also called Melicertes) is after all a god who protects sailors – the “guardian of ships,” as Euripides wrote about him in *Iphigeneia in Tauris* (Euripides 1938):

When we were driving the cattle, that feed in the forest, into the sea that flows through the Symplegades, there was a broken cleft, hollowed by the constant surge of waves, shelter for those who hunt the purple-fish. Here one of the herdsmen saw two youths, and made a retreat on tip-toe. He said: ‘Don't you see them? These are deities that sit there.’ One of us, who revered the gods, lifted up his hands and prayed, as he saw them: “O son of the sea-goddess Leukothea, *guardian of ships, lord Palaemon*, be propitious to us! Or do you sit on our shores, twin sons of Zeus? Or the darlings of Nereus, father of the chorus of fifty Nereids?” (260-70; emphasis added)

In the chronicle of the sixteenth century by Maciej Strykowski, who focused on presenting the most ancient “history” of the Grand Duchy of Lithuania, Palemon was compared to many figures from Greek and Roman mythology, especially to other founders: to Jason, who established Aquileia with the Argonauts; to Dido, who built Carthage; to Aeneas, who gave birth to Padua; to Ulysses, who founded Lisbon; and to Brutus of Troy, the founder of London (then *Troia Nova*) (Strykowski 1846, 70, 71, 76-9). Strykowski took most of these references from the works of Virgil and his *Aeneid*. Nevertheless, the father of the Polish Kingdom was also compared to Jason (Strykowski 1846, 70). In his case, the Golden Fleece he brought to the Polish lands was “golden freedom,” i.e. the privileges enjoyed by knights, and later on in the early modern period by the nobility.

Strykowski also used the motif of the Roman she-wolf who fed Remus and Romulus. This, however, was with regard to a real ruler, the Grand Duke of Lithuania from the fourteenth century: Gediminas. Having defeated the Teutonic Order, he captured Trakai, where he established the capital of the grand dukes. Having done so, however, he continued his journey west. At one point, tired, he fell asleep. In his dream he saw a hundred wolves howling. His soothsayer explained that this was a sign that a great city would be built at that location, known all over the world (Strykowski 1846, 370)<sup>4</sup> – like Rome. Gediminas listened to the fortune teller and founded Vilnius, where he moved the capital of the Grand Duchy of Lithuania from Trakai. The prophetic dream also has parallels with mythological heroes – not only Odysseus, but also Brutus of Troy, both of whom during their journeys had miraculous dreams that led them to their own promised lands.

The mythical origin stories of Poland and Lithuania were formed before the previously-mentioned Union of Lublin, signed in 1569. After that time, they were propagated, especially in schools. Education in the Polish-Lithuanian Commonwealth was the domain of monastic orders, first of the Jesuits and then of the Piarists. In their colleges the nobility learnt and deepened their knowledge of, above all, rhetoric. Literary,

<sup>4</sup> An extensive analysis of this topic has been carried out by Antoniewicz (2009, 179-93).

mythological, but also historical references were therefore comprehensible to the noblemen, especially given that the Polish-Lithuanian nobility had a particularly favourable attitude to Greco-Roman antiquity; above all, they felt themselves to be the heirs to the Roman Empire.

The readability of the references is obvious if we look at those that occur in literature. In the already well-established Polish origin myth, Lech was seen as the prototype for the Poles, just as Aeneas was for the Italians. It is inevitable, therefore, that a *Lechiad* needed to be written – following the example of the *Aeneid* of Virgil or the more modern *Franciad* (1572) by Pierre Ronsard. Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640, also known as *Horatius Sarmaticus* or *Horatius Christianus*), writing in the first half of the seventeenth century, created the epic poem *Lechiad*. Unfortunately, only a fragment of the eleven hymns has survived, glorifying the founder of Poland and his knights, who were not only willing to fight in tournaments, but were also humble towards their ruler (Sarbiewski 1980, 569-70). Nevertheless, Sarbiewski inspired other writers. In 1655, another Jesuit (and Sarbiewski's pupil) Albert Ines wrote *Lechias. Ducum, principium ac regum Poloniae ab usq[ue] Lecho deductorum elogia historico-politica et panegyres lyricae*, in which Lech introduces a catalogue of Polish rulers to whom a laudatory ode was dedicated. The works of Albert Ines belonged to the literary canon in Jesuit schools (Puchowski 1999, 72, 81), and was popular among the Polish and Lithuanian nobility given its numerous editions: first in 1655 and then in 1680, 1713 and 1733.

The most popular “Lechiad” is the epic poem *Lechus, carmen heroicum* by the Jesuit Jan Skorski (1701-52) in 1745, which was translated into Polish by Benedykt Kotficki in 1751. It was probably intended to popularise the myth of Lech among the less educated (unfamiliar with Latin) part of Polish-Lithuanian society. Composed of twelve books, modelled on the *Aeneid*, the *Lechiad* was intended, via the presentation of the fate of the nation's founder, to grace all of its subsequent history. Also in the invocation to the Muse, Skorski points out that she makes sure that European cities “preserve the memory of Aeneas, Priam and Troy” (Skorski 1745, 6).

In this epic poem, Lech is compared to Jason, Aeneas, and Ulysses, but also to Moses, giving the people – his subjects – his laws written down on tablets. This is a new comparison, but not a surprising one given the religious society of the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Skorski was the only one author to figure out how to connect Lech's journey with the *Odyssey*. In book 1, he describes how Lech, before his journey to Poland, sailed towards the Isthmus of Corinth to rescue his kidnapped daughter. An important role in this journey is played by Lech's adversary Saginvida, the personification of envy (Latin: *saga invida*, simply called *Invidia* – Envy), often appearing in ancient poetry, including Ovid (*Metamorphoses*, 2, 760-809) and Virgil (*Georgics* III, 37-9), but here she is, like Juno, driven by aversion to Aeneas (Szymański 2012, 264). Saginvida persuades the Sirens to lead Lech and his companions to perdition. However, one of the Sirens, Parthenope (whose tomb, according to Strabon, was in Naples), predicted that Lech would survive the danger and one day establish a new state. Later on in the epic poem, tempted by their

beautiful singing, Lech swims up to the Sirens, who sing their songs to put sailors to sleep. Most of them have peculiar dreams concerning gold, but Lech has a prophetic dream in which he sees an assembly of the Roman gods (with Jupiter as chairman), who meet to decide his fate (Skorski 1745, 15-28). Among them is Pallas (Athena), who pleads with Jupiter on Lech's behalf. In turn, just as in the *Aeneid*, the Jupiter comforts Venera by presenting to her the fate of Aeneas and the future power of the Romans, here he reassures Athena by describing the successful future of Lech and the state he is to found (Pilch 1916, 104). Jupiter's words obviously come true – in book 6, Lech establishes Gniezno, the future first real capital of Poland. In the description of the newly-founded city, one can see a similarity to motifs used by Virgil, both in the description of the construction of Carthage and the later circuses (Skorski 1745, 137-53).

In the last book, Saginvida reappears, wanting to destroy Lech again. This time she requests help from her sister Sagalicia – the personification of swagger and disobedience. Sagalicia causes an argument between the people living by the Vistula River (Vandals) and the people who came to the Polish lands with Lech. However, he manages to end the dispute peacefully. A symbolic scene then ensues: sat in a triumphal carriage, Lech enters the temple of Mars at Wawel (Skorski 1745, 314-26), where the Royal Castle is later built in what is to become the second capital of Poland.

Interestingly, although only Lech features in the epic poem's title, Skorski also mentions – in a very prophetic dimension – Palemon, the founder of Lithuania. In book 7, Palemon sends a messenger to Lech with a proposal of both friendship and a merger with Lechia (as mentioned, this was the popular name for Poland in medieval times), and that the newly created state should be ruled by one monarch. Lech of course agrees to this (Skorski 1745, 328-31). The story thus sanctioned the future real-life union between the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania.

Just as Aeneas was presented as a model Roman (characterised by valour and piety), so Lech is a prototype of a Pole: extremely courageous, pious, but above all freedom-loving – the highest value on earth (Pilch 1916, 111). Obviously, "freedom" here really means the liberty of the nobility in the Polish-Lithuanian Commonwealth, and the privileges that came with it: golden freedom, the election of kings and *liberum veto*. These symbols of the Polish-Lithuanian political system also appear in the last book of Skorski's epic poem.

Of the many references motifs from Greek and Roman mythologies in the literature of the Polish-Lithuanian Commonwealth, they are most evident in Skorski's work. He used many symbols: among them are Odysseus, Aeneas, Sirens, Jupiter, Athena taking care of Lech, Mars, and even funeral customs, or those performed during sacrifice. For readers of this work – the Polish and Lithuanian nobility – these references would have been understandable. Moreover, they certainly would have boosted the nobility's ego insofar as Lech was compared in a literary manner with great ancient heroes. They were also an inspiration, because Greco-Roman mythology was referenced not only in state myths but also in the myths of individual noble families.

The coat of arms was something exceptional, because it distinguished the nobility from other social classes in the Polish-Lithuanian Commonwealth. However, despite the formal equality of the nobility, with time they began to “compete” for the most ancient origins, because this was supposed to increase the prestige of a particular house or family. Political and social ambitions were complemented by the Old Polish nobility’s worship of antiquity – mainly Roman. In every century from the sixteenth to the eighteenth, the number of coats of arms supposedly dating back to antiquity increased, as did the number of legends or stories about the circumstances of acquiring a coat of arms.

One of the most prominent heraldists from the sixteenth century, Bartosz Paprocki (c. 1540-1614) claimed that the Korab coat of arms had its origins in Neptune, shortly after the creation of the world. This is again an interesting combination of Christian and mythological imagery. In turn, in armorials written in the seventeenth and eighteenth centuries, noble families using the Łabędź (English: Swan) coat of arms explained the origin of their symbol in different ways. On the one hand, it was believed that the most ancient ancestor of noblemen using the Łabędź coat of arms was Heracles, who was said to have a swan motif on his shield. On the other hand, ancestors were found from the time of the Trojan War, although no specific figures were identified. In turn, the families using the Łódzia (Old Polish: Łódź, English: Boat) coat of arms could not decide on its ancestor – whether it was Jason sailing to Colchis, or Theseus.<sup>5</sup>

\*\*\*

The nobility from the Polish-Lithuanian Commonwealth willingly referred to Greek and Roman mythology. They did so firstly because they considered themselves to be a part of Latin civilisation; secondly, because they felt they were a continuation of the Roman Republic (due to the large role of the democratic element within a mixed monarchy). Thirdly, Greco-Roman mythology was used by historians in the creation of stories about the origins of the Polish and Lithuanian states, especially in the comparisons of the founding fathers to mythological figures, and in the use of the same motifs (especially journeys, prophetic dreams, the founding of a city or state and naming it after oneself). Fourthly, national epic poems were created which enthusiastically propagated these contents, which in turn were transferred to the armorials.

---

<sup>5</sup> On the fantasy of the Polish nobility in inventing founders for their coats of arms from ancient times, see the work of Orzeł (2016, 103-5) and Lewandowski (1981, 227-46).

## REFERENCES

- ANTONIEWICZ, M. 2009. *Protoplaści książąt Radziwiłłów. Dzieje mitu i meandry historiografii*. Warszawa: DiG.
- DŁUGOSZ, J. 1981. *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Księga dziesiąta 1370–1405*. Edited by Z. Perzanowski, D. Turkowska, M. Kowalczyk. Trans. by J. Mrukówna. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- EURIPIDES. 1938. *The Complete Greek Drama*. Edited by W. J. Oates and E. O'Neill, Jr. in two volumes. 1. *Iphigenia in Tauris*. Trans. by R. Potter. New York: Random House. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0006.tlg013.perseus-eng1:260-294>.
- FORZYCKI, M. 2011. "De la fraternité à la supériorité. Les origines mythiques des peuples slaves." *Revista de Historiografia* 15: 49–55.
- LEWANDOWSKI, I. 1981. "Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych herbarzach staropolskich." In J. Topolski (ed.). *Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze*, 227–49. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- MELVILLE, G. 1987. "Troja: Die integrative Wiege europäischer Mächte im ausgehenden Mittelalter." In F. Seibt and W. Eberhard (eds.). *Europa 1500. Integrationsprozesse im Widerstreit: Staaten, Regionen, Personenverbände, Christenheit*, 415–32. Stuttgart: Klett-Cotta.
- ORZEŁ, J. 2018. "From imagination to political reality? The Grand Duchy of Lithuania as a successor of Rome in the early modern historiography (15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries)." *Open Political Science* 1/1: 170–181. <https://doi.org/10.1515/openps-2018-0015>
- . 2016. *Historia – tradycja – mit w pamięci kulturowej szlachty Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- PETRYCY, S. z Pilzna. 1979. "Przydatek do trzech ksiąg 'Polityki' Arystotelesowej." In Z. Ogonowski (ed.). *Filozofia i myśl społeczna XVII wieku, vol. 1*, 95–117. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- PILCH, S. 1916. "Jana Skórskiego 'Lechus'." *Eos* 102-14.
- PUCHOWSKI, K. 1999. *Edukacja historyczna w jezuickich kolegiach Rzeczypospolitej 1565–177*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- SARBIEWSKI, M. 1980. *Liryki oraz Droga rzymska i fragment Lechiady*. Trans. by T. Karyłowski, edited by M. Korolko and J. Okoń. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- SKORSKI, J. 1745. *Lechus carmen heroicum, regni aurei & liberi primordia & vetustatem fortunamque variam decantans*. Leopoli: Typis Collegii Societatis JESU.
- STRYJKOWSKI, M. 1846. *Kronika polska, litewska, żmódzka i wszystkiej Rusi Macieja Strykowskiego, vol. 1*. Introduction M. Malinowski and I. Daniłowicz. Warszawa: nakład Gustawa Leona Glücksberga, Księgarza.
- SZYMAŃSKI, M. 2012. "Jan Skorski, Lechus, carmen heroicum (1745) – fragment księgi I." In R. Grześkowiak and R. Krzywy (eds.). "Umysł stateczny i w cnotach gruntowny". *Prace edytorskie dedykowane pamięci profesora Adama Karpińskiego*, 263–75. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- WULF, K. 2009. *Troja – Metamorphosen eines Mythos. Französische, englische und italienische Überlieferungen des 12. Jahrhunderts im Vergleich*. Berlin: Akademie Verlag.



PAULS DAIJA, BENEDIKTS KALNAČS

# THE GENESIS OF LATVIAN LITERARY CULTURE IN THE CONTEXT OF EUROPEAN LITERATURE

**ABSTRACT:** This paper traces the main transformations in the formation of Latvian literary culture during the eighteenth and nineteenth centuries. Looking at these processes from a comparative perspective, we detect four major turning points that are of special interest here. First, we observe how religious literature turns secular during the second half of the eighteenth century in the context of the so-called Popular Enlightenment, and what this change means for the perception of written texts. Secondly, we scrutinize the process in which former readers among ethnic Latvians become interested in writing. Thirdly, we put the dawn of romantic nationalism in Latvian literary contexts into comparative perspective. Finally, we argue that the representation of urban life at the end of the nineteenth century testifies to the swift rise of Latvian literature overcoming the constraints of belated modernity and marking participation in European literary trends.

**KEYWORDS:** Latvian Literary Culture; Popular Enlightenment; Revolution of Reading; Handwritten Literature; Romantic Nationalism; Urban Modernity.

## Introduction

In this paper we focus on major transformations in the history of Latvian literary culture during the eighteenth and nineteenth centuries, the time characterized as the dawn of national literature. This period provides a fascinating case of breakthrough both in terms of professional quality as well as with regard to the role of literature in society. The concept of national literature is important here as it signals the wide range of opportunities gradually acquired by the authors. During an earlier period of Reformation and Counter-Reformation that marked the sixteenth-century beginnings of Latvian literary culture, the main contributors were Baltic German clergy who translated religious hymns specifically intended for Latvian peasants suppressed to a socially lower position as serfs. By the end of the nineteenth century, however, Latvian literature had fully matured and became comparable to literatures of other cultivated European nations or *Kulturnationen*. Our interest in this paper is to trace the main stages in this process that made such an overwhelming development possible. We thus focus on four turning points in the history of Latvian literature that can be considered significant milestones in terms of the authors' rising self-awareness and their adaptation to modernity in culture and society.

## I. The religious literature turns secular

Between the sixteenth and mid-eighteenth centuries, there were notable achievements in the sphere of Latvian religious literature that marked the first steps in the formation of Latvian literary culture. Of special importance were Baroque hymns and sermons as well as the translation of the Bible in the seventeenth century. The religious literature in Latvian was established by Baltic German clergy. Poetry translations were made from German and to a lesser extent from Swedish and Polish sources that were determined by the historical and political conditions (Grudule 2019; cf. also Scholz 1990; Sabaliauskas 1993).

The secular turn in Latvian literature took place in the mid-eighteenth century. In 1766, Gotthard Friedrich Stender, a Baltic German Lutheran pastor, published a volume of prose fiction, *Jaukas pasakas in stāsti* (*Pleasant tales and stories*), largely influenced by the fables of Christian Fürchtegott Gellert. In 1774, a volume of poetry *Jaunas ziņģes* (*New songs*) followed, inspired by German anacreontic poetry. Both publications for the first time featured secular and enlightening content, addressing the Latvian reading public<sup>1</sup> (Frīde 2003; Grudule 2018). A series of books along with almanacs and periodicals that followed in the second half of the eighteenth and at the beginning of the nineteenth century encompassed a wide variety of topics. The secular publications included not only fiction (the first translated drama was published in Latvian in 1790, and the first novel in 1824), but also agricultural and medical instructions, essays, and texts of popular science, thus the scope of these publications might be characterized as truly encyclopaedic. These texts were mostly written according to the programmatic ideas of the so-called Popular Enlightenment (*Volksaufklärung*). Popular Enlightenment was an educational reform movement that strived to modernize rural society by promoting change in the mentality of the peasants. As the school network remained relatively poor, the books became the main tool of enlightening the reading public. Literature turned out to be an instrument for promoting social and individual change, hence didactic and cultivating trends predominated. The main aim of the authors was to instruct, to teach, and to civilize peasants. The ideas of Popular Enlightenment originated in the German-speaking countries, and most of the literary works published in Latvian were adapted translations from German. The most significant texts of the German Popular Enlightenment, including the bestselling *Noth und Hülfsbüchlein* (1788) by Rudolf Zacharias Becker, in 1791, and *Goldmacherdorf* (1817) by Heinrich Zschokke, in 1830, were translated as well as works by philanthropist pedagogues Christian Gotthilf Salzmann, Friedrich Eberhard von Rochow, and Johann Heinrich Campe (Grudule 2011; Taterka 2012).

The Popular Enlightenment has been characterized as the moderate wing of the Baltic Enlightenment (Apinis 2000, 20), opposed to the radical aspirations represented

---

<sup>1</sup> There were previous secular works, mostly occasional poetry that circulated among educated Baltic German elites.

by Garlieb Merkel and others who advocated the abolishment of serfdom and created a pre-nationalist imagery of the past and an identity for Latvians (Mix et al. 2017). The Popular Enlightenment, to the contrary, remained apolitical and oriented toward the peasant class. It is possible to set apart two directions of the Popular Enlightenment. The first one was linked to the promotion of control and self-discipline aimed at making peasants better and more efficient workmen. This trend developed the image of an 'ideal peasant', a half utopian literary construct that aimed at self-perfection and can be viewed as a precursor of nineteenth-century self-help literature (Daija 2017, 77–104). The long story *Kā Paleijas Jānis savu būšanu kopis* (*How Paleijas Jānis cultivated his well-being*) by the pastor Gustav Brasche, in which sentimental narrative of the *Bildungsroman* tradition merged with agricultural instructions of encyclopaedic scope, was such an example of peasant education. The second direction was more emancipative and attempted to provide translations of middle-class literature that destabilized class boundaries and established the autonomy of entertainment. As early as 1804, the pastor Karl Gotthard Elverfeld translated *An die Freude* by Friedrich Schiller as well as August von Kotzebue's plays, and wrote an idyll in hexameter. This was an experiment that demonstrated the aesthetic possibilities of the Latvian language as well as widened the spectrum of the Popular Enlightenment (Taterka 2011).

Overall, the emancipatory and modernizing role of Popular Enlightenment literature can be described on two levels: it enclosed the Latvian peasants in new information networks and strengthened the transition from oral to written communication models; it also encouraged peasants to become the agents of their lives, to develop self-initiative and to fashion their identity in new ways. The secular turn not only modernized Latvian literature, but also created the beginnings of almost all genres in Latvian literature: most of the texts popular enlighteners wrote were the first of a kind.

Still, the main authors of Popular Enlightenment literature were Baltic German clergy who (in line with the contemporary assumptions of expanding the role of a rural parson) saw their mission not only in religious, but also in enlightening work in secular terms. In the vertical, top-down communication system, Latvian serfs were assigned only to the role of readers, and thus they were passive recipients of Popular Enlightenment. In the system of literary communication, the wall between authors and readers remained stable and fixed. Nevertheless, by the turn of the nineteenth century, secular literary practices in Latvian had been established. In 1804, it was stated in the Baltic German press that the Latvians already had a literature of their own (Albers 1804), and in 1812, the first (German language) history of Latvian literature (Zimmermann 1812) was published.

## II. The readers become writers

Since the mid-eighteenth century, another significant transformation of writing in Latvian gradually took place. Along with the arrival of the Moravian missionaries in Livland, one of the Baltic provinces of imperial Russia, in the 1730s, handwritten

underground literature in Latvian began to circulate among those Latvian peasants who became members of the Moravian Brethren. The Brethren movement grew rapidly and acquired a wide range of followers; as its semi-legal status called for secrecy, the ceremonial texts were circulated in manuscripts rather than being published (with some notable exceptions, for instance, hymns). Initially, the authors, translators, and copyists of Moravian texts were German missionaries, but early on ethnic Latvian authors joined them. By the turn of the nineteenth century, a considerable quantity of literary works already existed in manuscript—hymns, sermons, historical treatises, biographies, devotional literature. Among them, from the point of view of literary history, the life stories of Latvian peasants are significant as well as translations from German and English devotional works by such authors as Thomas Wilcox, John Bunyan, Johann Heinrich Jung-Stilling, and others. During the early nineteenth century, secular literary texts appeared as well, culminating in the 1817 manuscript translation of Friedrich Schiller's *Die Räuber* by a Latvian carpenter Jānis Peitāns (on Moravian literary culture, see Apinis 1987; Boguna et al. 2011).

The two important eighteenth century innovations—the Popular Enlightenment and the Moravian Brethren movement—brought significant new features into Latvian literary culture in terms of content and a communication system. They introduced secular themes into literature, and initiated the appearance of ethnic Latvians as authors. Both trends existed separately in the eighteenth century, but were brought together in the early nineteenth century with the help of Baltic German pastors, who promoted the publication of the first texts written by Latvian peasants.

In 1806, a collection of poems by the blind Latvian tailor Elkaleju Indriķis (also called Neredzīgais Indriķis) was published with the support of the pastor Karl Gotthard Elverfeld. However, an expansion of Latvian authors took place only during the next generation, after the abolishment of serfdom in the provinces of Courland and Livland in 1817 and 1819, respectively. The first ethnic Latvian writers belonged mostly to a rural middle class (they were scribes, teachers, manor or church servants, many of them autodidacts), who overtook the pedagogical agenda of the Popular Enlightenment and the role of the people's intellectual and spiritual leaders. They published their works mainly in the Latvian periodicals that were established after serfdom was abolished—*Latviešu Avīzes* (*Latvian Newspaper*, from 1822) and *Tas Latviešu Ļaužu Draugs* (*The Friend of Latvian People*, from 1832) (Zelče 2009). These neophytes among the Latvians worked hand in hand with Lutheran pastors, faithfully following in their footsteps. The gaining of agency took place without confrontation with the Baltic Germans, but rather as a congenial collaboration that would not have been possible without the support of the pastors. Initially, it was difficult to find any differences in the literary texts written by Baltic Germans and Latvians, and the tradition of the Popular Enlightenment simply seemed to continue (see the survey of the period in Frīde 2011). However, whereas the Popular Enlightenment agenda remained virtually unchanged, the literary praxis took a significant turn from the vertical to the horizontal model of communication. However, there were two trends that made the contribution of Latvian authors distinctive.

The first of these was linked to the transition from the Popular Enlightenment to devotional and religious moral literature along the lines of confessionalism and Pietism. The translations of works by the German Catholic priest Christoph Schmid played a prominent role in this transition. The Baltic German pastor Jacob Florentin Lundberg had already translated some of Schmid's works in the 1830s, when the Latvian scribe Ansis Leitāns took over his initiative in the 1840s, and a string of Schmid's translations followed. Two of those, *Genoveva* (1845) and *Eustachius* (1846), most characteristically mark the process that might be described as the reading revolution in Latvian society. At this point, sentimental and melodramatic imagination rather than the rationalism of the Popular Enlightenment seemed to capture readers' interest and helped create the mass phenomenon of a reading craze (Daija 2022).

Secondly, unlike Baltic Germans, Latvian authors tended to put forward the issue of ethnic belonging and national pride. One cannot speak of full-blown national ideology here as the first steps were rather modest. However, the issue of Latvians being not a peasant class but a nation was gradually highlighted, along with the critical evaluation of history. The most striking example here was the assistant teacher and scribe Jānis Ruģēns, who was born into a Moravian Brethren family, and wrote the earliest poem of nationalist sentiment, *Kad atnāks latviešiem tie laiki* (*When will the time for Latvians come*) as well as a subversive historical treatise *Ar acīm redzēts ceļš uz Vidzemes debesīm* (*An Eye-witness way to the heaven of Livland*, 1843). This work that remained in manuscript and circulated among the Moravians was inspired by Garlieb Merkel's polemical essay, *Die Letten* (*The Latvians*, 1796). It connected historical interpretations of the colonization of the Baltic tribes during the twelfth and thirteenth centuries represented by Merkel to a narrative borrowed from John Bunyan's *The Pilgrim's Progress* (1678). An astonishing case of merging Enlightenment ideas and Puritan literature, it included one of the first conceptual announcements of national consciousness and opposition to the Baltic Germans (Lejnieks 1939).

At the same time, Baltic German authors tended to coordinate their literary efforts by forming literary societies. After the Courland Society for Literature and Arts (founded in 1814), the Latvian Literary Society (founded 1824) was the most significant organization that put its efforts into the study of the Latvian language and folklore as well as disseminated texts in Latvian written by Baltic Germans (Hehn 1938). With translations of the works by Johann Wolfgang von Goethe and Friedrich Schiller, the tradition of moral didactic literature was supplemented by the notion of aesthetic autonomy. The transitions made in this period – the first half of the nineteenth century – however, did not involve confrontations between conflicting traditions or groups of writers.

### III. National ideology takes over

Such a conflict flared up in 1856 when Juris Alunāns, a Latvian student at Tartu University, published his volume of poetry translations, *Dziesmiņas, latviešu valodai pārtulkotas* (*Little songs translated for the Latvian language*; the second part followed in 1867). This publication has been called the starting point of Latvian national literature by scholars of a later generation (Čakars et al. 1987, 168–180). The Baltic German pastor Gustav Brasche in his enraged review of the volume spotted parallels with the movement of *Junges Deutschland* in Germany, thus giving the name of New Latvians to the emerging generation of Latvian writers (Brasche 1856). The publication of the volume also coincided with the formation of a group of nationally minded students at Tartu University that included Juris Alunāns, Krišjānis Valdemārs, and Krišjānis Barons. They were opposed to the literary tradition dominated by Baltic Germans and the previous generation of Latvians, as it was – in the opinion of New Latvians – still oriented only toward the peasants. The *Vormärz* literature and 1848 revolutions in Europe as well as economic reforms in the Baltic provinces provided new grounds for Latvian self-awareness, and nationalist sentiment that appeared marginal in the previous decades now became central. Ideas of Johann Gottfried Herder, among others, played a significant role in this process (Dini 2014, 478; Altmayer, Gūtmanis 1997). The processes in Latvian literature echoed European trends related to the rise of romantic nationalism. The expression of national consciousness was also considered significant in order to liberate themselves from Baltic German patronage. The main goal of the New Latvians was to prove that Latvian literature was capable of the status of “elite culture”, similar to other *Kulturnationen*, an idea that was not shared by Baltic German compatriots (see Ijabs 2014). This challenged the role assumed by the Baltic Germans as cultural donors, and a clash between them and New Latvians became inevitable.

Alunāns explicitly declared his intention to prove that it was possible to express in the Latvian language the same content as in other languages. Hence, the scope of the authors he translated was considerably larger. It included German revolutionary and patriotic poets (Heinrich Heine, Georg Herwegh, Carl Theodor Körner, Friedrich Rückert, Ludwig Uhland), Weimar classicists (Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller), German and Russian romanticists (Wilhelm Hauff, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Wilhelm Müller, Nicolaus Lenau, Gavrila Derzhavin, Aleksei Koltsov, Vasili Zhukovsky, Mikhail Lermontov, Alexander Pushkin), but also Horace, Ovid, Lucian and a variety of Enlightenment poets. This is an impressive list—it even seems that one can look in vain for a similar compilation in European literature—that has been brought together in order to revolutionize Latvian literary culture (Jansons 1939, 25–150). What these different authors have in common is that the target audience of their works does not consist of predominantly peasants but of educated people. To break away from the synonymy of ‘peasants’ and ‘Latvians’—what the previous generation of authors had not been able to manage—was one of the most significant contributions of the New Latvians. The strategy of Alunāns, who considered translations of world literature to be one of the

principal tools to enter into dialogue with it, was highly appreciated and further developed by intellectuals of the next generation.

In his review, Gustav Brasche warned that the Latvian reading public—used to Popular Enlightenment texts, devotional works and Schmid’s sentimental novels—was not yet ready and mature enough for such reading matter. But that was exactly Alunāns’s point—to demonstrate that Latvian literature could be and must become mature. While this perspective was perceived as revolutionary at the time, it also followed in the footsteps of Popular Enlightenment authors, combining their ideas with national sentiment as well as adding the ideas of a radical enlightenment. This unique combination of moderate and radical wings of the Baltic Enlightenment paved the way for the cultural nationalist movement, exemplified in the new generation Latvian newspapers *Mājas Viesis* (*House Guest*, from 1856) and *Pēterburgas Avīzes* (*St. Petersburg Newspaper*, 1862–1865) (see Apals 2011). In the 1870s these trends established a more mature romantic nationalism in Latvian literature as demonstrated by the poetry of Auseklis and the epic poem “Lāčplēsis” (1888; *The Bear-Slayer*, 1988) by Andrejs Pumpurs that acquired the status of a Latvian national epos. The ideological confrontations with the Baltic Germans became increasingly political, and literature remained an important component of this process. In addition, romantic nationalism was also instrumental in recognizing the significance of Latvian folk poetry and traditional oral culture—not only the movement of folklore collecting expanded, but folklore became an important reference point in the development of Latvian literature (see Pērle-Sīle 2022).

#### IV. Urban modernity is represented

The third quarter of the nineteenth century can be characterized by a swift expansion of the ideas of romantic nationalism. Correspondingly, a lot of emphasis was put on the social and economic development of the Latvians as well as on the attempts to promote school education, the latter, however, being substantially hampered by the intense Russification, started by the imperial government in the 1880s. Despite this setback, there was constant social mobility among the Latvians that resulted in steadily growing numbers of the urban population. By the last decade of the nineteenth century, the Latvians already formed the majority among different nationalities living in Riga, the biggest city in the Baltic provinces (Hirschhausen 2006). This development was gradually reflected in literature. Whereas the first two Latvian novels published in 1879, *Mērnieku laiki* (*The Surveyors’ times*) by Reinis and Matīss Kaudzītes, and *Sadzīves viļņi* (*The Waves of everyday life*) by Māteru Juris, still focused on the representation of a rural milieu, based on an earlier literary tradition that matched readers’ expectations, the situation changed significantly in the 1890s, when the first urban novels appeared. This process however, revealed considerable tensions in society. In some texts the city was still represented as a threat to the morality and integrity of the characters, while in others the

authors were able to focus on minute descriptions, characteristic of realist poetics, such as “the assemblage of everyday elements, spatial and temporal determinations that constitute reality and set limits for individual action” (Larsen and Mucignat 2021, 300). The urban novels reflected features of the Latvian public sphere already well established by that time. Two characteristic cases reveal how the modern city was treated in the context of the new possibilities of economic and intellectual development as well as how it was seen from a more critical perspective of the representation of lower social classes.

The first trend is represented by Jānis Poruks’s short partly autobiographical novel, *Pērļu zvejnieks* (*The Fisherman of pearls*, 1894). Its main protagonist starts his life journey in a rural village that, according to the literary critic Guntis Berelis, has traditionally been framed by such principal locations as the peasant manor, the school, the church, and the pub (Berelis 1999, 28). However, in this novel the protagonist moves away to the city, and then goes abroad to gather even more contemporary experience. The portrayal of Riga in Poruks’s novel matches the description of other modern urban milieus with their well-established role as “traditional and artistic human centres, places of art, learning and ideas” (Bradbury 1991, 96). The next step in the life of the protagonist leads him further as he acquires experience as a student at the Dresden Conservatoire. The three main locations of the novel, the local countryside, the city of Riga, and a foreign metropolis point to different stages of the inner development of the main character, while at the same time they also testify to the growing worldliness and expanded opportunities of the young Latvians.

Poruks’s novel was one of the first detailed representations of the bourgeois public sphere in Latvian literature, a significant contribution with literature being considered among “the most important means of socialization, as it was thought to foster the collective internalization of socially important norms” (Jusdanis 1991, 98). It is for this reason that tracing particularities of bourgeois life has often been considered the principal achievement of the eighteenth and nineteenth-century European novel. The advance of naturalism in the last decades of the nineteenth century, however, challenged this perception by breaking significant taboos of the middle-class reading habits that had been cultivating “a complex system of repression that kept the body and the workers below the level of consciousness” (Petrey 1989, 775). This challenge became especially obvious in the case of the French novel with Zola’s fiction from *L’assommoir* (1877) on constantly being accused of indecency.

It is an important testimony to the contemporary relevance of Latvian literature that in the 1890s the representation of the worker’s milieu in the city acquires a significant role in some of the novels. The prime example of this trend is the novel *Zeltenīte* (1896) by Augusts Deglavs, to a large extent based on the experience of the author who upon leaving the countryside worked in the wood industry for several years. The main character of the novel, the seamstress Anna Zeltenīte, experiences a somewhat similar fate when leaving her native farmstead and trying to establish herself in the city. Her life in one of the suburbs, where the workers of neighbouring factories are also dwelling, comes close to a nightmare as the everyday habits of the majority of the people she faces

are far from pleasant, and, according to one critic, Deglavs's narrative is full of "bitterness, blood, and carbon dioxide" (Klaustiņš 1935, 200). Interestingly enough, there are also efforts to bridge the obvious gap between the bourgeois' and the workers' life, which the latter are well aware of. On weekends they dress themselves better and try to behave like decent people of the city centre, before turning back to their usual habits on workdays. The impenetrable borders of the two worlds are underlined by a crucial scene in the novel, when Zeltenīte has to sit for long hours in the waiting room of one of her employers only to be totally humiliated, and then catches cold on her long way back in the cold winter evening that leads to her illness and death. The most important feature of this novel as well as a number of other turn-of-the-century urban texts is the capacity to enter into dialogue with important issues debated by other European literatures.

## Conclusion

The processes of Latvian literary culture in the period of about one hundred fifty years traced in this paper reveal significant changes that become obvious by the end of the nineteenth century. The four turning points discussed help to position this development in European contexts. In the second half of the eighteenth century, the texts published in Latvian were mostly authored by Baltic German clergy. On the one hand, this signals affinities with the German-language cultural sphere and, in broader terms, the European Enlightenment. However, the role of Latvians in this process is doubly marginalized. First, this is due to the conscious lowering of the level of conversation by offering texts specifically adapted for peasant audiences; secondly, in addition to the difference among social classes taken into account by the strategies of the Popular Enlightenment in Germany, in the Baltic littoral there is also an unbridgeable ethnic gap between the upper-class Baltic Germans, on the one hand, and the socially lower positioned ethnic Latvians, on the other. Thus the link to the advances of European social and cultural life remains distant and highly selective. Nevertheless, Latvian society was able to capitalize on the eighteenth-century secular turn, and the first manifestation of this was the rise of handwritten literature inspired by the Moravian Brethren movement. Even if these activities were substantially limited and denied publicity in terms of printing their literary efforts, the preserved manuscripts clearly emphasize the rising self-awareness of the Latvians. The romantic nationalism of the mid-nineteenth century marked another principal turning point in making Latvians aware not only of local possibilities, but aspiring toward the most important achievements of European culture. While the focus of the first generation of the New Latvians with their ideas of economic development and social mobility still to a considerable extent relied on the peasants as the core of the emerging new nation, the later trends of the outgoing nineteenth century brought urban modernity into the spotlight. Latvian literature of the 1890s not only focused on the representation of the city but through the topicality of this approach entered the territory of contemporary international debates. With this being accomplished, Latvian literary

culture established itself as a participant in the transformation of society that was taking place on a European scale.

## REFERENCES

- A[LBER]S, [F. B.]. 1804. "Ueber die Literatur der Letten, oder vielmehr bei den Letten." *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz* 201: 281-282.
- ALTMAYER, C., GÜTMANIS, A. 1997. *Johann Gottfried Herder und die deutschsprachige Literatur seiner Zeit in der baltischen Region*. Rīga: Latvijas Akadēmiskā bibliotēka.
- APALS, G. 2011. *Pēterburgas avīzes: latviešu pirmā saskare ar Eiropas politiskajām idejām*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- APĪNIS, A. 1987. *Neprasot atļauju: latviešu rokraksta literatūra 18. un 19. gadsimtā*. Rīga: Liesma.
- . 2000. *Soļi senākās latviešu grāmatniecības un kultūras takās*. Rīga: Preses Nams.
- BERELIS, G. 1999. *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- BOGUNA, J., CĪRULIS, I., RUTKA, L., TATERKA, T. 2011. "Von der Schrift der Gemeine zur Stimme der Nation. Zur Konstruktion lettischer Identität um 1800 in J. Pulans "Stahsts tahs Latweeschu Tautas"." In H. Bosse, O.-H. Elias, T. Taterka (Hg.), *Baltische Literaturen in der Goethezeit*, 15-64. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BRADBURY, M. 1991. "The Cities of Modernism." In M. Bradbury, J. McFarlane (eds.). *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930*, 96-104. London: Penguin.
- BRASCHE, G. 1856. "Literärsiches." *Das Inland* 37: 603-604.
- ČAKARS, O., GRIGULIS, A., LOSBERGA, M. 1987. *Latviešu literatūras vēsture: No pirmssākumiem līdz 19. gadsimta 80. gadiem*. Rīga: Zvaigzne.
- DAIJA, P. 2017. *Literary History and Popular Enlightenment in Latvian Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- . 2022. "The Reading Revolution." In P. Daija and B. Kalnačs (eds.). *A New History of Latvian Literature: the Long Nineteenth Century*, 89-105. Berlin: Peter Lang.
- DINI, P. U. 2014. *Foundations of Baltic Languages*. Vilnius: Vilnius University.
- FRĪDE, Z. 2003. *Latvis: Gothards Frīdrihs Stenders*. Rīga: Zinātne.
- . 2011. *Ienest sveci istabā: Latviešu literatūras veidošanās aspekti 19. gadsimta pirmajā pusē*. Rīga: LU LFMI.
- GRUDULE, M. (ed.). 2018. *Gothards Frīdrihs Stenders (1714-1796) un apgaismība Baltijā Eiropas kontekstā = Gotthard Friedrich Stender (1714-1796) und die Aufklärung im Baltikum im europäischen Kontext = Gotthard Friedrich Stender (1714-1796) and the Enlightenment in the Baltics in European contexts*. Rīga: LU LFMI.
- . 2011. "Volksaufklärung in Lettland." In H. Schmitt, H. Böning, W. Greiling und R. Siegert (Hg.). *Die Entdeckung von Volk, Erziehung und Ökonomie im europäischen Netzwerk der Aufklärung*, 137-156. Bremen: edition lumière.
- . 2019. "Kultūru migrācija un latviešu agrīnā literatūra: par vācu, zviedru, poļu un dažu citu tautu literatūras tulkojumiem un ietekmēm latviešu kultūrā." In A. Rožkalne (ed.). *Latvija: kultūru migrācija*, 512-542. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
- HEHN, J. von. 1938. *Die lettisch-literarische Gesellschaft und das Lettentum*. Königsberg/Berlin: Ost-Europa-Verlag.
- HIRSCHHAUSEN, U. von. 2006. *Die Grenzen der Gemeinsamkeit: Deutsche, Letten, Russen und Juden in Riga 1860-1914*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

- IJABS, I. 2014. "Another Baltic Postcolonialism: Young Latvians, Baltic Germans, and the Emergence of Latvian National Movement." *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity* 42/1: 88-107.
- JANSONS, J. A. 1939. *Tautiskā atmodas laikmeta darbinieki: Alunāns, Barons, Brīvēmnieks*. Rīga: Militārās literatūras apgādes fonds.
- JUSDANIS, G. 1991. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. Oxford and Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- KLAUSTIŅŠ, R. 1935. "Augusts Deglavs." In L. Bērziņš (ed.). *Latviešu literatūras vēsture. Volume 3*, 196-212. Rīga: Literatūra.
- LARSEN, S. E., MUCIGNAT, R. 2021. "Fleeting moments and unstable spaces: Explorations of time and space in realism." In D. Götttsche, R. Mucignat, and R. Weninger (eds.). *Landscapes of Realism: Rethinking literary realism in comparative perspectives. Volume 1: Mapping Realism*, 247-320. Amsterdam: John Benjamins.
- LEJNIEKS, K. 1939. *Kad atnāks latviešiem tie laiki? Jāņa Ruģēna dzīve un darbi*. Rīga: Grāmatu Zieds.
- MIX, Y.-G., AHREND, H., KANDLER, K. (eds.). 2017. *Raynal – Herder – Merkel. Transformationen der Antikolonialismusdebatte in der europäischen Aufklärung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- PĒRLE-SĪLE, G. 2022. "Nineteenth-Century Literary Processes and Folklore." In P. Daija and B. Kalnačs (eds.). *A New History of Latvian Literature: the Long Nineteenth Century*, 123-148. Berlin: Peter Lang.
- PETREY, S. 1989. "Nature, Society, and the Discourse of Class". In D. Hollier (ed.). *A New History of French Literature*, 774-780. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press.
- SABALIAUSKAS, A. 1993. *We, the Balts*. Vilnius: Science and Encyclopedia Publishers.
- SCHOLZ, F. 1990. *Die Literaturen des Baltikums: ihre Entstehung und Entwicklung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- TATERKA, T. 2011. "Der lettische Bauer betritt das literarische Feld. Von der Begründung einer lettischen Nationalliteratur aus dem Geist der Kunstperiode." In H. Bosse, O.-H. Elias, Th. Taterka (Hg.), *Baltische Literaturen in der Goethezeit*, 101-128. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- TATERKA, T. 2012. "Das Volk und die Völker. Grundzüge deutscher Volksaufklärung unter Letten und Esten in den russischen Ostseeprovinzen Livland, Kurland und Estland (1760-1840)." In R. Siegert, mit P. Hoare und P. Vodosek (Hg.), *Volksbildung durch Lesestoffe im 18. und 19. Jahrhundert: Voraussetzungen, Medien, Topographie*, 323-358. Bremen: edition lumière.
- ZELČE, V. 2009. *Latviešu avīžniecība: laikraksti savā laikmetā un sabiedrībā, 1822-1865*. Rīga: Zinātne.
- ZIMMERMANN, U. E. 1812. *Versuch einer Geschichte der lettischen Literatur*. Mitau: J. F. Steffenhagen und Sohn.



ANNA-KATHARINA GISBERTZ, EVA-TABEA MEINEKE E

STEPHANIE NEU-WENDEL

# CREAZIONE E (RI-)NASCITA DEL SOGGETTO FEMMINILE

*Scrittrici europee del Modernismo*

**ABSTRACT:** This article presents three modern female writers who create forms of self-awareness and identity in their literary texts. Sibilla Aleramo, Colette and Mela Hartwig share the experience of patriarchal hegemony, the lack of a female writing tradition and an avant-gardist search for new identity constructions. All three became successful writers, but only for a short time before they went to exile, were silenced or marginalized. Their approaches include a plurality of voices that range from the re-enactment of the past – through mythologies, childhood, foundation narratives or matrilinear genealogies – to decompositions or destructive fantasies. As contemporaries from different European countries together they paved the way for experimental approaches to the creation of female writing in the early twentieth century. However, their understanding of the female role also undermines the traditional binarism inducing new forms of expression. By comparing their literature this article highlights their decisive roles in the articulation of subjectivity and suggests to reintegrate their work into the literary canon of European modernism.

**KEYWORDS:** Modernism; (Self-)creation Female Subject; Avant-garde; (Re-)birth; Childhood; Maternity; Female Myths; Destruction; Autobiography.

## Introduzione

La partecipazione politica delle donne all'interno delle democrazie europee avviene in seguito alla creazione e (ri-)nascita del soggetto femminile. Infatti, oltre ai comitati femminili che si formarono fin dall'Ottocento, presenti ad esempio già durante la rivoluzione del 1848 (cf. Beales e Biagini 2014, 134-135), la Letteratura – così una delle tesi del nostro saggio – insieme alle altre arti contribuisce in particolar modo allo sviluppo dell'autodeterminazione e della libera espressione, alla creazione e (ri-)nascita delle donne. Prima ancora che nelle nazioni europee si affermi il diritto di voto femminile e con esso la partecipazione politica ufficiale delle donne,<sup>1</sup> nella letteratura delle scrittrici

---

<sup>1</sup> L'introduzione del diritto di voto femminile è avvenuta in Germania nel 1919 nel contesto della Repubblica di Weimar in seguito alla Prima Guerra Mondiale – è interessante notare che questa concessione sia stata fatta alle donne nonostante o forse proprio a causa della perdita della guerra e nel contesto delle conseguenze incisive della pace di Versailles, che colpì la Germania fortemente a livello politico, economico e sociale. In Italia e in Francia il diritto di voto venne introdotto solo verso la fine e

moderniste si fertilizza il terreno per gli sbocchi democratici.<sup>2</sup>

Ci proponiamo quindi di dimostrare che la formazione letteraria delle voci femminili nei primi decenni del Novecento si ricollega alle narrazioni delle origini e agli archetipi culturali occidentali che – ricodificati in ottica femminile (cf. Fraisse 2015, 15-17) – si riallacciano all’autocreazione del soggetto femminile e si inseriscono in modo dinamico nella narrazione, sviluppando in questo modo nuovi modelli indicativi dell’evoluzione delle protagoniste. Questi nuovi miti femminili – che si sovrappongono alle creature mostruose antiche, alle sirene, chimere e sfingi – rispecchiano le costellazioni ibride in cui le donne moderne si riconoscono, e che demarcano il loro passaggio dal ruolo sociale limitato e circoscritto, tradizionalmente attribuito a loro nel patriarcato, all’esplicità autocosciente, sovversiva e libera.

Nelle opere autobiografiche, autofinzionali e finzionali delle tre scrittrici in questione – Sibilla Aleramo, Colette e Mela Hartwig – si possono rilevare nuclei tematici e discorsi che riprendono l’immaginario basato su elementi simbolici della creazione (o del suo contrario, cioè della distruzione, soprattutto nella più avanguardistica Mela Hartwig), anche in relazione alla maternità, della nascita e dell’“età dell’oro” della fanciullezza, quest’ultimi visti come fonti di energia creativa e di libertà da restrizioni sociali. A livello formale la scrittura stessa, anche essa ibrida poiché segnata da contaminazioni intermediali e dalla pluralità di voci, accentua il processo della creazione e ri-nascita con cui si afferma il soggetto femminile *reale*, la “personalità creatrice” / “schöpferische Persönlichkeit” (von Franz 1990, 20) scrivente ed agente, che si trova in forte contrasto con le semplificazioni riscontrate nella “donna ideale”<sup>3</sup> tramandata da secoli per mezzo della scrittura maschile. In realtà anche la prospettiva maschile si era scontrata, fin dall’antichità, con “the tensions between ideological programs and lived experience” e la messa ai margini o perfino l’eliminazione delle protagoniste femminili all’interno delle “constructed narratives of origins” nella ricerca storica vengono intese come “reflection of the paradoxes of masculine ideologies” (Geary 2006, 5; 6).

Nelle scrittrici europee in questione, che con le loro opere si riposizionano all’interno dei discorsi, forma e contenuto mettono in discussione i binarismi e dualismi della tradizione letteraria e smascherano le relazioni di potere così come la gerarchia tra

---

poi in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, rispettivamente nel 1944 in Francia e nel 1946 in Italia. Mentre lo sviluppo delle azioni politiche delle donne, la formazione dei comitati e gli esordi di manifestazioni di femminismo militante, a livello europeo progrediva in modo poco allineato, si può invece osservare che nella letteratura i pensieri innovativi circolavano soprattutto anche nei contesti politici meno progressisti.

<sup>2</sup> Analogie importanti per questo fenomeno di preparazione culturale si possono riscontrare in svolte politiche precedenti, per esempio nell’influenza dell’illuminismo sui valori della Rivoluzione Francese, cioè sull’affermazione dei diritti umani, oppure in quella della letteratura di Manzoni e Leopardi sul Risorgimento.

<sup>3</sup> “Dicevo che quasi tutti i poeti nostri hanno finora cantato una donna ideale, che Beatrice è un simbolo e Laura un geroglifico, e che se qualche donna ottenne il canto dei poeti nostri è quella ch’essi non poterono avere: quella ch’ebbero e che diede loro dei figli non fu neanche da essi nominata” (Aleramo 2019, 117).

uomini e donne, padri e figli, mariti e mogli. Inoltre il ricorso alle origini, che demarca la presa di coscienza a partire dallo stato di esistenza pre-coscienza,<sup>4</sup> in modo provocatorio pone la domanda della sovranità della donna, “signora di sé stessa” (Aleramo 2019, 115). In questa prospettiva capovolta, le muse ispiratrici a loro volta prendono la parola e, autocreandosi, compiono il passaggio verso la propria realtà e autonomia (cf. Fraisse 2015, 15). Anche dal punto di vista della lingua le origini svolgono un ruolo decisivo. L’espressione della realtà femminile vera, finora ignorata, richiede parole nuove, immacolate, libere dall’ideologia fallocentrica (cf. Scharold 2002, 18, e Brohm 2002, 44). La crisi della lingua che nel modernismo accompagna quella del soggetto ottiene un’ulteriore accentuazione all’interno della scrittura al femminile.

Le opere delle scrittrici qui esaminate dimostrano che è necessaria una revisione della storiografia del modernismo (si vedano a proposito dello “spazio delle donne” all’interno della ricostruzione della memoria e nel campo della cultura Assmann 2006 e Brogi 2022), un ritorno, appunto, alle sue origini, affinché vengano ascoltate e integrate le voci rimosse e in questo modo completato il nostro bagaglio culturale, fin troppo a lungo ridotto agli autori maschili ritenuti risalienti e “canonici”: Svevo, Pirandello, Proust, Gide, Joyce, Pound, Eliot, Rilke, Musil e altri. In realtà si può osservare che il modernismo vive di voci subalterne, marginalizzate<sup>5</sup> – e in questo contesto alle *new women* dei primi anni del Novecento che hanno portato avanti sperimentazioni innovative a livello letterario e artistico addirittura può essere attribuito il ruolo di “madri del modernismo”.<sup>6</sup> Si può constatare infatti che le scrittrici presentate possono essere considerate come particolarmente avanguardistiche; preparano inoltre le posizioni teorizzate solo molto più tardi, nel contesto del pensiero della differenza sessuale (cf. Kahlert 2010, 94-102) e, a scala più larga, nel postmodernismo. Si tratta della decostruzione della coscienza a favore della pluralità di voci, individualizzabili, secondo le teorie recenti di Adriana Cavarero, come “democrazia sorgiva”, in questo caso internalizzata, che “vive della creatività non violenta di un potere diffuso, partecipativo e relazionale, condiviso alla pari, anzi, costituito da una pluralità di attori, uguali proprio perché condividono orizzontalmente questo spazio” (Cavarero 2019, risvolto). I soggetti femminili all’interno della loro coscienza rievocano voci esterne, patriarcali, le decostruiscono e le integrano nelle loro considerazioni autoriflessive. In questo modo compiono la loro autocreazione e ri-nascita che si ripercuoterà a livello sociale e politico.

<sup>4</sup>“Es ist daher verständlich, daß Geschichten, die angeblich den Ursprung der realen Welt beschreiben, völlig mit Faktoren verwoben und vermischt sind, die wir eher als *Geschichten von den vorbewußten Prozessen bezeichnen würden, die den Ursprung des menschlichen Bewusstseins beschreiben.*” (von Franz 1990, 15; corsivo nell’originale)

<sup>5</sup> Si veda a proposito anche il caso di Grazia Deledda e la rilettura delle sue opere in chiave modernista in Heyer-Caput 2008.

<sup>6</sup>“An optimistic vision thus emerges in which these young women [around 1910] ‘mother’ modernity both in terms of artistic creation and cultural critique. When viewed as an ensemble, these texts and these characters elucidate the origins of modernist voices and serve as a further reminder that the gender of modernism is not strictly or preferably male” (Hill 1999, 2).

### Sibilla Aleramo: *Una donna* (1906)

Il romanzo autobiografico di Sibilla Aleramo, *Una donna* (1906), considerato la prima opera femminista italiana, rientra pienamente nell'ottica di una pluralità di voci e di una scrittura autocosciente, affermando l'autocreazione della donna-scrittrice in quanto soggetto autonomo, che sfida costrizioni sia sociali che letterarie. Siamo alle origini di un movimento, quello appunto femminista, che si formerà per mezzo di strutture ufficiali soltanto a partire dagli anni '70 del Novecento. *Una donna* è scritto dalla prospettiva di una protagonista femminile, nata di famiglia modesta, trasferitasi in un paese del centro Italia, sedotta e costretta al matrimonio, da cui si libera lasciando indietro il figlio, per trovare la propria identità in quanto scrittrice.<sup>7</sup> Si tratta dell'esordio letterario dell'Aleramo, che celebrò la data della pubblicazione di questa sua opera, 3 novembre 1906, per tutta la vita come “anniversario della sua nascita come scrittrice” (Folli 2019, IX-X; Folli 2000, 173).<sup>8</sup> *Una donna* prende come inizio l'infanzia della protagonista, l'“alba” della vita che corrisponde all'età dell'oro dell'umanità, al paradiso e si manifesta come un vero e proprio sogno di libertà e luce, avvolto da una musica universale, un'armonia sferica. Questa narrazione delle origini, questo “grande ricordo” che unisce alla dimensione personale diversi miti, cristiani e pagani, e la contestualizza all'interno della storia e dell'armonia dell'universo funge da fonte energetica per l'evoluzione liberatoria della donna. La sua scrittura risente di questa energia,<sup>9</sup> cosa che le permette di affrontare e distinguere “cogli occhi meno ansiosi” anche “qualche ombra vaga” e di rendere il quadro realistico.

La mia fanciullezza fu libera e gagliarda. Risuscitarla nel ricordo, farla riscintillare dinanzi alla mia coscienza, è un vano sforzo. Rivedo la bambina ch'io ero a sei, a dieci anni, ma come se l'avessi sognata. Un sogno bello, che il menomo richiamo della realtà presente può far dileguare. Una musica, fors'anche: un'armonia delicata e vibrante, e una luce che t'avvolge, e la gioia ancora nel grande ricordo. Per tanto tempo, nell'epoca buia della mia vita, ho guardato a quella mia alba come a

<sup>7</sup> Al figlio la narratrice di *Una donna* nelle ultime righe dedica la sua opera in quanto eredità destinata a trasmettergli “l'immagine femminile” della madre, “la storia della [sua] anima” (165). Si assiste al desiderio di sovrapposizione (“Egli è mio, deve somigliarmi! Strapparli, stringerli, chiuderli in me! E sparire io, perché fosse tutto me!”, *Ibid.*), che ritroveremo anche in *Colette* nel rapporto con la madre. Nell'Aleramo questa sovrapposizione con il figlio è rivolta al futuro.

<sup>8</sup> Alla fine di *Una donna* è questione di una “rinascita” che ogni giorno è nuovamente possibile (164), ma la narratrice dichiara anche che “l'ultimo spasimo della [sua] vita sarà stato quello di scrivere queste pagine” e accentua la sua “sensazione costante d'essere *nell'ordine*” (*Ibid.*; corsivo nell'originale) in quanto stato di pace interiore e non di una vita borghese. Folli a riguardo parla di una “seconda esistenza” (2019, xiii-xiv).

<sup>9</sup> Nelle memorie riportate, la luce, il linguaggio ignoto, la “soavità” e l'“espansione” delle origini si rimaniscono e accompagnano i passaggi e l'inizio delle fasi nuove d'esistenza, vedi ad esempio in Aleramo: “Le impressioni si erano sovrapposte nel mio spirito quali sillabe d'un'ignota parola che riassume la vita; e io le avevo accolte con un grave stupore, sentendomi nelle vene serpeggiare una soavità nuova, un languore di cui non sapevo definire la causa, una brama di tenerezza, d'espansione...” (Aleramo 2019, 16).

qualcosa di perfetto, come alla vera felicità. Ora, cogli occhi meno ansiosi, distinguo anche nei miei primissimi anni qualche ombra vaga e sento che già da bimba non doveti mai credermi interamente felice. (Aleramo 2019, 1).

Possiamo notare che *Una donna* è scritto in prima persona, motivo per cui, insieme alla tematica autobiografica, è stato accusato, da parte della critica patriarcale, di “soggettivismo eccessivamente confessionale” (Cavallero 1993, 178); Emilio Cecchi insiste anche sull’ “ingenuità infantile”, come Sibilla annota nel suo diario nel settembre del 1948 (Folli 2000, 173). In realtà, proprio per mezzo di questa prospettiva personale e autentica lo si può situare a un passo avanti rispetto al romanzo modernista italiano dell’epoca per eccellenza, *Senilità* di Svevo, scritto in terza persona, poiché l’affermazione e la frammentazione dell’io in io narrante e io narrato, così come anche la dissoluzione della distinzione tra vita e arte, saranno al centro dell’estetica avanguardistica (si veda come esempio lampante la *Tragedia dell’infanzia* di Savinio, scritta nel 1919 e pubblicata solo negli anni Trenta del Novecento, che sembra riprendere lo stile dell’Aleramo facendo ricorso a sua volta per mezzo della memoria all’infanzia in quanto “tempo favoloso della mia vita” e rievocando in questo contesto la dimensione mitologica, cosmologica e il sogno; cf. Savinio 2001, 13)<sup>10</sup>. A differenza del romanzo di Svevo *Una donna* propone un atteggiamento opposto all’inettitudine decadentista, uno slancio di energia, che lo indirizza verso il futurismo non ancora esordito e forse anche già verso il surrealismo, vista l’accentuazione della vita interiore, inconscia. L’opera dell’Aleramo smaschera le simbologie attribuite alla donna da parte dello sguardo maschile – presenti per esempio anche nella “metamorfosi strana” che Angiolina subisce alla fine di *Senilità* fondendosi con la sorella del protagonista, Amalia (cf. Svevo 1991/41997, 181-82)<sup>11</sup> – e si pronuncia invece a favore della coscienza femminile *reale*. Ai fini di ottenere questo cambio di prospettiva, a livello di rappresentazione ciò che viene messo in scena, cioè esposto, è lo sguardo in quanto tale e questo succede tramite un espediente modernissimo e molto all’avanguardia. Si tratta di una costellazione intermediale, la narrazione di una fotografia, che permette una visione dall’esterno e che tematizza la resa oggetto della donna. In realtà la foto rivela un soggetto ibrido, guardato da se stesso come in uno specchio, includendo la dimensione interiore<sup>12</sup> e superando in questo modo lo scarto temporale tra io narrante e io narrato.

Ricordo una mia fotografia dell’anno dopo. Ero già in fabbrica come impiegata regolare. Indossavo un abbigliamento ibrido, una giacchetta a taglio dritto, con tanti taschini per l’orologio, la matita, il taccuino, sopra una gonnella corta. Sulla fronte mi si inanellavano, tagliati corti, i capelli, dando alla fisionomia un’aria di ragazzo. Avevo sacrificata la mia bella treccia dai riflessi dorati cedendo alla

<sup>10</sup> Si veda per la dimensione cosmologica, ad esempio, l’espressione “regnavano assolutamente nell’orbita della mia vita” (*Ibid.*, 16).

<sup>11</sup> Si veda riguardo a questo “simbolo alto, magnifico” della figura femminile sognato alla fine di *Senilità* Biasin 1984, 134-146, che lo interpreta come dimostrazione di un “universo desacralizzato” e di un mondo in crisi.

<sup>12</sup> Per la rappresentazione dell’inconscio tramite la fotografia si veda Benjamin 1955/2003, 50.

suggerimento del babbo. Quel mio bizzarro aspetto esprimeva perfettamente la mia condizione d'allora. Io non mi consideravo più una bimba, né pensavo di esser già una donnina: ero un individuo affaccendato e compreso dell'importanza della mia missione; [...]. (Aleramo 2019, 10-11)

Il termine “ibrido” viene espressamente menzionato in questo brano riguardo all'abbigliamento della protagonista che rispecchia il suo stato d'animo. Essa si trova tra i generi,<sup>13</sup> tra l'infanzia e l'adolescenza, senza la treccia ma con i capelli corti come deciso dal padre, a cui è sottomessa, tra la tradizione e la modernità, “sulla soglia” come le donne di paese che col loro mormorio corale danno la benedizione alla madre con i suoi figliuoli. Viene affrontato con questa costellazione ibrida da un lato il pericolo di continuare il “ciclo d'immolazione femminile”, ma dall'altro, fin dagli inizi per mezzo della decostruzione *avant la lettre* della coscienza e della differenziazione delle voci interiori/internalizzate, è implicita anche la rottura di questo ciclo (cf. Cavallero 1993, 177). La bambina-donna, *garçonne*, vista in foto con la giacca dritta con i taschini contenenti diversi oggetti (“l'orologio, la matita, il taccuino”) e con la gonna corta, a pochissimi anni di distanza dal futurismo marinettiano poteva essere percepita, in senso inverso, come provocazione rivolta all'ordine sociale patriarcale e, per mezzo dei taschini e i rispettivi contenuti, anche come immagine della provocazione (quasi quasi già surrealista) dei segreti della vita rimossi, delle energie, risorse e della creatività della donna autonoma.

### Colette: *La Vagabonde* (1910) e *La Naissance du jour* (1928)

Come in *Una donna*, anche nelle opere di Colette – attrice, giornalista e una delle scrittrici più prolifiche e recepite del primo Novecento in Francia<sup>14</sup> – sono rintracciabili costruzioni narrative di una soggettività autocosciente che riguardano la libertà di auto-definirsi e crearsi in quanto soggetto scrivente, senza i vincoli di norme e convinzioni soffocanti.

La messa in scena di questa creazione avviene marcatamente ad esempio ne *La Vagabonde*, pubblicato nel 1910, soltanto a poca distanza da *Una donna*. Nonostante non si tratti di un'autobiografia il romanzo viene spesso letto in chiave autobiografica, a

<sup>13</sup> Cf. Forti-Lewis 1994 a proposito della lettura androgina di *Una donna*.

<sup>14</sup> Colette rappresenta una delle poche donne che riuscissero – nonostante il suo anticonformismo sia nella vita privata che nelle scelte tematiche dei suoi scritti – a varcare la soglia di istituzioni fortemente impregnate di un valore simbolico come l'*Académie Goncourt*, della quale divenne membro nel 1945 e nel 1949 addirittura presidente. Nonostante quindi la sua carriera letteraria possa fungere come esempio per una lotta riuscita contro strutture tradizionaliste e spesso misogine, Colette stessa ufficialmente non sposò la causa della lotta femminista del suo tempo. Un tale atteggiamento è riscontrabile anche nel contesto italiano dell'epoca, ad esempio se si pensa a Neera oppure a Matilde Serao (cfr. Scharold 2002, 7-47 [14]). In molti casi le dichiarazioni antifemministe di scrittrici affermate contrastano però fortemente con la messa in scena, nelle loro opere, di personaggi femminili forti e indipendenti e con la decostruzione narrativa di valori e norme di stampo patriarcale.

causa dei paralleli tra l'autrice e la narratrice autodiegetica del romanzo, Renée Néré, anch'essa attrice e scrittrice e, come Colette, divorziata dal primo marito (cf. Ferrier-Caverivière 1990, 7; 20–21). Attraverso l'associazione semantica veicolata dal nome "Renée" la protagonista porta in sé fin dall'inizio la dimensione della ri-nascita, di una creazione consapevole che si realizza pienamente alla fine del romanzo. Come si evince già dal titolo la protagonista sceglie di vivere "[v]agabonde, et libre" (Colette 1990, 186); alla fine del romanzo decide di lasciare il suo amante Maxime invece di sposarlo.<sup>15</sup>

La decisione viene accompagnata tuttavia da una sensazione di perdita e di nostalgia, messa in evidenza da un paragone che allude alla *Genesis*, appunto a un mito di fondazione, e che lascia intravedere le lacerazioni e le frammentazioni, le voci contrastanti dell'io che si auto-racconta: "Je te désirerai tour à tour comme le fruit suspendu, comme l'eau lointaine, et comme la petite maison bien-heureuse que je frôle..." (Colette 1990, 287). Il riferimento intertestuale si rivela ambivalente: soccombere al desiderio di "raccolgere" il frutto proibito non significherebbe venire cacciati dall'Eden, ma al contrario l'acquisto di un idillio domestico – un idillio però "borghese", delimitante e vincolante. Infatti "la petite maison" appena sfiorata, nonostante sia connotata in maniera positiva come "bien-heureuse", comporterebbe un ingabbiamento che la narratrice rifiuta. Pare che Renée Néré abbia invece già assaggiato il frutto della conoscenza che le permette di analizzare con distacco la sua situazione e di scegliere di partire, anche a costo di un perenne vagabondaggio che, come per Adamo ed Eva, comporta però la libertà. Infatti nelle riflessioni della narratrice autodiegetica ricorre spesso il discorso dell'autodeterminazione: "Au lieu de lui dire: 'Prends-moi!' je lui demande: 'Que me donnes-tu? Un autre moi-même? Il n'y a pas d'autre moi-même. Tu me donnes un ami jeune, ardent, jaloux, et sincèrement épris? Je sais: cela s'appelle un maître, et je n'en veux plus..." (Colette 1990, 278).

Si assiste alla transizione del personaggio da oggetto che si fa "prendere" a soggetto indipendente dal volere e agire altrui. Quindi anche per Renée Néré vale la seguente osservazione a proposito dei personaggi femminili non soltanto in *La Vagabonde*, ma in generale nell'opera di Colette.

... è la donna, piena di desideri, che decide, in quanto soggetto sociale, libero e indipendente, di ricrearsi, di riconquistarsi e di riappropriarsi di sé stessa, traendo la propria forza da sé stessa invece che dal desiderio di un uomo, una problematica di sesso/gender che mette in crisi attribuzioni identitarie. Questo porta a una destabilizzazione di posizioni e rapporti di forza sociali e sessuali, del rapporto tra padrone e sottomesso, e apre un nuovo orizzonte di significato, una possibilità di resistenza all'interno del sistema patriarcale (Cliche 2006, 122).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Cf. Cliche 2006, 121, a proposito del rifiuto visto come liberazione.

<sup>16</sup> Originale: "In Colettes Werk ist es die begehrende Frau, als soziales, freies und unabhängiges Subjekt, die sich entscheidet, sich neu zu erschaffen, sich zurück zu gewinnen oder sich wieder ihrer selbst zu bemächtigen, indem sie ihre Kraft eher aus sich selbst schöpft als aus dem Begehren des Mannes, eine Geschlechterproblematik, die Identitätszuschreibungen in eine Krise stürzt. Dies führt zu einer Destabilisierung soziosexueller Positionen und Machtverhältnisse, der Beziehung zwischen

La dimensione della rinascita è inoltre presente in *La Naissance du jour*, romanzo autofinzionale *avant la lettre*,<sup>17</sup> pubblicato nel 1928 e strettamente collegato a *La Vagabonde* per motivi tematici.<sup>18</sup> Qui la rinuncia dell'amore in favore di una vita indipendente come artista viene collegata a un lavoro d'archivio, di ritorno alle origini: durante un ritiro estivo a Saint-Tropez il personaggio del romanzo, Colette, rilegge le lettere di sua madre Sido, morta già da tempo, riflettendo sul loro rapporto e sul proprio passato. Mettendo in rilievo le loro differenze, ma cercando allo stesso tempo di riavvicinarsi a lei, l'autrice-narratrice "projette son image devant elle en y incorporant celle de Sido" (Pichois 1984, 14). Infatti già nel primo capitolo viene evocata la sovrapposizione dell'immagine dell'io narrante con quella della madre in un "gioco di specchi"<sup>19</sup> – in analogia con la fusione della madre con il figlio nello scritto autobiografico dell'Aleramo.

Maintenant que je me défais peu à peu et que dans le miroir peu à peu je lui ressemble, je doute que, revenant, elle me reconaisse pour sa fille, malgré la ressemblance de nos traits... A moins qu'elle ne revienne quand le jour point à peine, et qu'elle ne me surprenne debout, aux aguets sur un monde endormi, éveillée, comme elle fut, comme souvent je suis, avant tous... (Colette 1984, 20-21).

Da un lato questo brano può testimoniare la scissione dell'io, come nella seguente analisi che lo interpreta "dans un sens psychanalytique (désintégration de son 'moi')". Le

---

Herrschendem und Beherrschtem und eröffnet einen neuen Bedeutungshorizont, einen Punkt des Widerstands innerhalb des patriarchalen Systems." Nonostante la destabilizzazione della relazione gerarchica uomo-donna avvenga in modo ancora più marcato in altre opere di Colette, come ad esempio in *Chéri* (1920) nel quale i ruoli si capovolgono, *La Vagabonde* viene quindi inserita in quest'ottica, probabilmente a causa della chiave di lettura autobiografica già menzionata; indicativa, a questo proposito, è "l'ibridità" della propria immagine veicolata da Colette stessa, ad esempio in un'immagine in bianco e nero del fotografo Henri Manuel che vede la giovane Colette nella posture di un Dandy – vestita a tutto punto, una sigaretta in mano, lo sguardo che pare sfidare l'osservatrice/ l'osservatore e che presenta delle analogie con la fotografia descritta nel brano di *Una donna*. In più anche il nome Renée è ambivalente, data l'impossibilità di distinguere foneticamente la forma maschile René dalla forma femminile.

<sup>17</sup> Cf. Lastinger 1988, 542-45, a proposito del rapporto tra finzione e "fatti reali". Il romanzo fa parte di una trilogia di romanzi "di formazione", composta da *La Maison de Claudine*, *La Naissance du jour* e *Sido*, scritti e pubblicati a tappe tra il 1911 e il 1930.

<sup>18</sup> *La Vagabonde* viene infatti messo in stretta relazione con i romanzi della trilogia menzionata sopra: "En fixant son moi, elle retrouve les fils qui tissent son identité et qui préfigurent la Colette de *La Maison de Claudine*, de *Sido* ou de *La Naissance du jour*..." (Ferrier-Caverivière 1990, 8). Il romanzo viene evocato esplicitamente anche dall'autrice-narratrice in *La Naissance du jour*, che allude a Renée Néré come suo alter ego: "...au long du même papier bleuâtre... je consignais... quelque chapitre dédié à l'amour, au regret de l'amour, un chapitre tout aveuglé d'amour. Je m'y nommais Renée Néré..." (Colette 1990, 35). In più un termine ricorrente nella letteratura critica a proposito di entrambi i romanzi è quello della metamorfosi (cf. Ferrier-Caverivière 1990, 9; Pichois 1984, 15), un riferimento mitologico che andrebbe approfondito in altra sede.

<sup>19</sup> Anche in *La Vagabonde*, come già in *Una donna*, l'intricato rapporto di sguardi e di riflessioni nello specchio – evocando tra l'altro il mito di Narciso – rappresenta un nucleo tematico del discorso identitario della protagonista (cfr. Ferrier-Caverivière 1990, 36-37).

miroir . . . est détourné de son rôle pour empêcher à tout prix que la naissance ait lieu: le morcellement du ‘moi’ est la condition sans laquelle la fusion avec la mère ne peut s’effectuer” (Lastinger 1988, 550).<sup>20</sup> Dall’altro, mettendo in rilievo il legame di continuità con la madre e la sua importanza per la propria costruzione identitaria, l’autrice-narratrice crea un forte rapporto genealogico matrilineare, nel senso di un “affidamento” (cf. Kahlert 2010, 95). La madre rappresenta il punto fermo e la porta d’accesso al passato al quale il personaggio Colette ritorna spesso rileggendo le sue lettere. Tramite la rievocazione del passato, accompagnato dall’immersione nella natura del suo luogo di ritiro, l’io narrante percepisce l’infanzia – e questo rappresenta un’analogia con la descrizione dell’infanzia in *Una donna* – non come luogo di lacerazioni, ma al contrario come età dell’oro, come passato “mitologico” senza costrizioni e frammentazioni: “Tout est ressemblant aux premières années de ma vie, et je reconnais peu à peu, au rétrécissement du domaine rural, aux chats, à la chienne viellie, à l’émouvant, à une sérénité dont je sens de loin le souffle . . . je reconnais le chemin du retour” (Colette 1984, 24).

Anche se questo “chemin du retour” non significa un ritorno all’ “innocenza” dell’infanzia, una delle scene finali del romanzo promette nonostante ciò – in analogia con l’immagine positiva di un nuovo inizio osservata in *Una donna*<sup>21</sup> – una “rinascita” dell’io, associata all’alba e alla “naissance du jour” annunciata nel titolo: “L’aube vient, le vent tombe. De la pluie d’hier, dans l’ombre, un nouveau parfum est né, ou c’est moi qui vais encore une fois découvrir le monde et qui y applique des sens nouveaux?” (Colette 1984, 165).

### Mela Hartwig: *Das Verbrechen* [Il crimine] (1928) e *Das Weib ist ein Nichts* [La donna è un niente] (1929)<sup>22</sup>

Il terzo esempio è la scrittrice austriaca Mela Hartwig, originaria di Graz, che inizia a scrivere a partire dagli anni 1920, dopo una carriera come attrice in Austria e in Germania, riprendendo e portando avanti il tema modernista dell’autocreazione, ma senza fare riferimento all’innocenza delle origini. La sua opera narrativa focalizza delle protagoniste che nella loro ricerca di libertà e autodeterminazione risultano sempre vincolate a un delitto e quindi alla colpevolizzazione della donna.

La prima novella di Hartwig, “Das Verbrechen” [“Il crimine”], infatti tematizza la rinascita della donna al costo di un parricidio, prolungando con questo motivo la letteratura incentrata sul problematico rapporto tra padre e figlio dell’espressionismo e

<sup>20</sup> La sovrapposizione tra i due personaggi porta non solo a una frammentazione dell’io, ma contribuisce alla percezione ibrida dell’io narrante: “Le lecteur perd alors la conscience nette de qui parle: le moi du je-narrateur est disséminé dans celui de sa mère.” (*Ibid.*)

<sup>21</sup> Le analogie tra le due opere vanno oltre: anche la “Colette” testuale evoca l’immagine di un linguaggio ignoto, “un alphabet nouveau” (Colette 1984, 167), trasmessole nell’ultima lettera di sua madre.

<sup>22</sup> Cf. Cogni 1931 e Gheri 2008 per le traduzioni in italiano.

completandola per mezzo del desiderio di liberazione delle donne. Nella novella in questione una donna giovane lotta per la riconoscenza paterna che però le viene negata per motivi di sadismo. Alla fine la protagonista fucila il padre e riesce finalmente a rivivere. Quando la polizia arriva, la protagonista Agnes “ripete in silenzio, fiduciosa, quasi giubilando che la sua vita sta avendo inizio” / “Leise zuversichtlich, beinahe jubelnd, wiederholt Agnes: ‘Mein Leben beginnt!’” (Hartwig 2005a, 61). Nel 1927, ancora prima quindi della pubblicazione, lo scrittore Alfred Döblin propose “Das Verbrechen” per il premio letterario bandito dalla rivista *Die literarische Welt*, segnando il primo successo della Hartwig. Il forte dominio della psicanalisi dell’epoca, poco favorevole alle donne, viene criticato dalla Hartwig che rifiuta il concetto del complesso di Elettra in quanto quest’ultimo individua il motivo per il parricidio nel desiderio nascosto della figlia per il padre (cf. Jung 1913). La critica letteraria sottolinea che “la sottomissione esteriore di una donna come si manifesta nella tirannia patriarcale, e la liberazione interiore, come si esprime nell’atto violento del parricidio” / “äußere Unterdrückung einer Frau, wie sie sich in der väterlichen Tyrannei manifestiert, und die innere Befreiung, wie sie sich in der Gewalttat des Vätermordes äußert” (Fähnders 2010, 430) non sia narrabile in modo più radicale dell’esempio proposto dalla Hartwig. La prima raccolta di novelle della scrittrice austriaca viene pubblicata nel 1928 sotto lo stesso titolo *Das Verbrechen*, ponendo l’affermazione femminile nelle sue più svariate forme nel contesto della colpevolezza sociale; la libertà della donna è possibile unicamente al costo di un crimine. Viene quindi conservato, per mezzo della colpevolizzazione, il dominio patriarcale che non concede alla donna una posizione in quanto soggetto e la condanna al contrario per la propria ricerca di sé. La vera ricreazione in queste condizioni rimane irrealizzabile. Il desiderio di vita però sussiste e si fa spazio nell’interiorità che assume dimensioni fantastiche oppure traducendosi in comportamenti isterici, cosa che a livello di scrittura si rispecchia in forme estremizzate e particolarmente d’avanguardia. Come si è delineato già negli scritti di Aleramo e Colette, la riduzione a un soggetto univoco risulta impossibile, cosa che nelle opere di Hartwig appare a sua volta, ma in una luce particolarmente tetra, poiché l’abbozzo ibrido del sé comprende anche l’impossibilità di un’autodeterminazione definitiva. Si assiste sempre alla partecipazione di voci altre, ciò che i testi letterari riflettono tramite la sovrapposizione di richieste e aspettative contrastanti con cui le protagoniste femminili si scontrano.

La narrativa di Hartwig quindi mette in scena una lotta interiore attorno alla “domanda di essere o non essere” / “Frage um Sein und Nichtsein” (Hartwig 2005a, 27) che con l’allusione all’*Amleto* di Shakespeare integra un’ulteriore voce al continuo cambio di prospettiva. Spesso le protagoniste vedono la loro vita dalla prospettiva loro da morte oppure si sentono come delle sepolte vive. I limiti realmente percepiti della loro vita vengono rappresentati tramite l’immaginario di spazi chiusi al buio, porte e finestre serrate e la strettezza delle case borghesi. La libertà viene solo immaginata, non farà parte dell’esperienza di vita delle protagoniste. In questo modo rimangono in sospeso tra il loro

desiderio di vita intenso da una parte e l'odio e la disperazione dovuti agli sbocchi negati dall'altra.

Ai fini di evadere dal ciclo dell'autonegazione femminile si formano delle contraddizioni bizzarre, individuabili ad esempio nell'immaginario della gravidanza e della maternità. Avere o no un bambino si rivela allo stesso modo problematico per l'autocreazione della donna. Questo è il tema della novella "Der phantastische Paragraph" ["Il paragrafo fantastico"] in cui Hartwig critica anche il paragrafo costituzionale sull'aborto.<sup>23</sup> Una notte lunare sognata come notte d'amore induce la protagonista solitaria in una gravidanza fantasma, che nella lotta interiore per la propria autodeterminazione si spinge sempre di più nella contraria autonegazione e infine all'odio del bambino immaginato. La gravidanza viene da lei vissuta come una costrizione al parto della propria morte / "den eigenen Tod zu gebären" (Hartwig 2005b, 89). Nel tentativo di abortire non trova l'aiuto né di un medico né di una balia. Al contrario viene condannata e imprigionata per atti osceni e tentato aborto. L'ambivalenza interiore in questa novella si traduce all'esterno e viene preventivamente introdotta in un contesto di colpevolizzazione. L' "immacolata concezione" viene derisa dalla società, così che il sogno d'amore iniziale si tramuta nell'incubo di una condannata (cf. Hartwig 2005b, 125). Anche se la protagonista si ritiene innocente, sicura di riconoscere il marciume del sistema giudiziario, il suo corpo viene messo a disposizione di altri, cioè dei rappresentanti del sistema patriarcale.

Nel suo primo romanzo *Das Weib ist ein Nichts* [*La donna è un niente*] (1929) Hartwig prosegue con il problema della ricerca di sé impedita dalla società patriarcale e dimostra come la donna a causa della violenza maschile viene ridotta a "un niente": "Non ho un viso proprio, . . . Sono sempre stata solo un'amante, non sono stata un essere umano." / "Ich habe kein eigenes Gesicht . . . Ich war immer nur Geliebte, ich war kein Mensch" (Hartwig 2002, 152).<sup>24</sup> L'essere "un niente" risulta come una conseguenza della gerarchia patriarcale e la liberazione da quest'ultima viene riconosciuta come essenziale per poter rivivere.

Le frammentazioni che caratterizzano il concetto d'identità nell'insieme delle opere di Hartwig formano un panorama ricco di sfaccettature. Dimostrano il problema della disponibilità sessuale dei corpi femminili, che porta alla loro alienazione dal proprio sé. Le protagoniste osservano la loro resa oggetto nel senso della presenza dell'oggetto immobilizzato sostenuta da Mieke Bal: "the object . . . is present" (Bal 1996, 5). Nella sua teoria Bal richiede la percezione pura, priva di modelli e sistemi di segni predefiniti. Insistendo quindi sulla loro esistenza reale, le protagoniste rivolgono lo sguardo 'immacolato' indietro, verso i fautori della loro condizione. Riflettono in questo modo la loro frammentazione e dissoluzione e con esse la convinzione di condurre una "vita

<sup>23</sup> Il paragrafo 218 sull'aborto venne inserito nel codice penale con la fondazione dell'impero tedesco nel 1871. La pena consisteva nella detenzione fino ai cinque anni, ma come minimo per sei mesi.

<sup>24</sup> Nella critica viene già discussa la tesi che la protagonista rappresenta una "lacuna" / "Leerstelle" e che "si realizza esclusivamente in relazione a un rispettivo partner" / "immer nur in Relation zu ihrem jeweiligen Partner realisieren kann" (Schmidt-Bortenschlager 1998, 92).

irreale” / “unwirkliches Leben” (Hartwig 2005a, 53). Da questa situazione irreale risulta un dubbio fondamentale nei confronti della realtà sociale da cui nasce tuttavia anche la possibilità di un futuro cambiamento.

A livello poetologico questo cambiamento si esprime per mezzo di innovazioni narratologiche e la ri-creazione del soggetto diventa quindi un problema di forma in quanto si tratta di includere, a livello di narrazione, una pluralità di voci e contesti. In questo modo Hartwig confronta i processi di distruzione femminili ponendo delle domande provocatorie, che nella teoria di Mieke Bal sono messe a punto con le seguenti parole e richiamano la teoria di Cavallero adottata nel contesto italiano di Sibilla Aleramo: “How can we ‘show’, point out, what it can show us, without reiterating age-old projections, yet without isolating these objects from their familiar surroundings, the ‘contexts’ or frames of which they are part?” (Bal 1996, 290).

Nelle opere di Hartwig la “expository agency” di Bal, radicata di solito nella voce narrante, garante di una realtà credibile, perde la sua forza semiotica a causa dei processi dissolutivi riscontrati a più livelli (cf. Bal 1996, 8). I personaggi frammentati della Hartwig non sono casi singoli, bensì portavoce di un io femminile danneggiato molto presente che porta in sé una pluralità di voci discordanti tra loro. La riuscita della ri-creazione del soggetto femminile tramite questa scrittura ibrida in realtà viene attribuita allo sguardo del lettore.

Con l'avvento del nazionalsocialismo in Germania e Austria la lotta per l'autodeterminazione femminile venne radicalmente messa ai margini, fatto che pose fine anche alla carriera di Mela Hartwig. Dal 1931 i suoi libri non vennero più pubblicati e la scrittrice dopo l'*Anschluss* dell'Austria alla Germania di Hitler nel 1938 dovette andare nell'esilio a Londra dove rimase fino alla sua morte. Le sue opere solo dopo il 2000 vennero riscoperte e alcune nuove, trovate nel suo lascito, vennero pubblicate per la prima volta.

## Conclusione

Come messo in evidenza dallo sguardo comparatistico sulle tre scrittrici del primo Novecento, il ricorso a narrazioni di stampo mitologico e di fondazione si rivela – appunto – fondamentale per l'articolazione di una re-invenzione della donna come soggetto autocosciente. Il ricollegamento alla dimensione dell'infanzia, connotata positivamente come età dell'oro, serve ai personaggi femminili delle opere di Sibilla Aleramo e Colette come fonte d'energia per diventare, a loro volta, creatrici e “madri” di se stesse. Questo processo di ri-creazione del proprio “io” volutamente frammentato indica una comprensione della dimensione temporale come circolare, che non significa però il perpetuarsi di modelli di vita “senza uscita”, ma offre al contrario la possibilità di

reinventarsi.<sup>25</sup> Nel caso della più tarda Mela Hartwig, che tra l'altro scrive nel contesto germanofono in cui dopo la Prima guerra mondiale si è già introdotto il diritto di voto femminile, al contrario la via d'uscita dalle gerarchie patriarcali sembra essere chiusa e le protagoniste delle sue opere si sentono confinate e sepolte vive, forzate a "partorire la propria morte". In realtà a livello di narrazione anche in questi contesti più tetri e distruttivi si assiste alla possibilità di ri-creazione e ri-nascita del soggetto tramite uno sguardo ibrido capace di comprendere la coscienza plurivocale.

Per ricollegarci alle elaborazioni iniziali di questo saggio, si può constatare che la letteratura insieme alle altre arti in tutte e tre le scrittrici esaminate forma una base culturale decisiva per lo sviluppo dell'autodeterminazione, in quanto lavora sulla coscienza in cui integra una molteplicità di voci in conflitto tra di loro. I testi di Aleramo, Colette e Hartwig sembrano tutti puntare in quella direzione, anche se provengono da generi e contesti (nazionali) letterari diversi. Tramite la caratterizzazione "ibrida" dei personaggi e il discorso autoriflessivo delle narratrici omodiegetiche – favorito, nel caso di *Una donna*, dallo sdoppiamento in un io narrante e un io narrato e nell'opera di Hartwig opposto a un discorso eterodiegetico contrastante – si realizza una pluralità di prospettive. In più avvengono sia un capovolgimento dei rapporti di potere basati sul dualismo tra uomo e donna sia addirittura una dissoluzione di tali strutture binarie.

Al contrario della rottura radicale col passato e con forme giudicate non appropriate da parte dell'avanguardia maschile per esempio futurista, la pluralità di voci all'interno delle coscienze femminili e la messa in scena di discordanze e momenti conflittuali – tipici di una situazione democratica – anticipano molto *avant la lettre* principi centrali del poststrutturalismo e postmodernismo della seconda metà del secolo, anche se, soprattutto nel caso di Mela Hartwig, il soggetto femminile alla ricerca di sé risente particolarmente della gerarchia e del fatto che i rappresentanti del sistema patriarcale dispongano del suo corpo. Le protagoniste della Hartwig appaiono particolarmente travagliate, sempre vicine alla distruzione. In questa condizione però la narrazione attribuisce al lettore il compito di assemblare il quadro e di trovarne una via d'uscita. Lo studio delle scrittrici può quindi, tramite la pluralità di voci e il ruolo della ricezione, anche rendere più evidente l'effettiva continuità tra modernismo e postmodernismo. La prospettiva comparatistica serve inoltre a mettere in rilievo che non si tratta, nel caso delle scrittrici, di casi singoli, a sé stanti, bensì di un fenomeno diffuso del primo Novecento, di un fertile campo di sperimentazione e un esempio di coesione culturale a livello europeo. In questo senso possono anche essere rilette come monito da considerare negli attuali dibattiti politici che riguardano l'Unione Europea. Anche la formazione del soggetto "democratico" può essere riconsiderata in un'epoca in cui l'Europa è minacciata da populismi nazionalisti (cf. Cavarero 2019).

---

<sup>25</sup> Cf. a proposito di questa dimensione temporale nelle opere di scrittrici anglofoni del modernismo: "Women's non-linear perception of time, hitherto perceived as a failing or at best a biological necessity, becomes a central means of resistance to patriarchy in these texts . . . the modernist impulse rejects the agenda of historical time with its tendency to order and simplify experience falsely. Women's time – by definition more subjective and open-ended – offers a possible alternative" (Hill 1999, 16).

Per concludere, la rilettura delle voci femminili del modernismo invita ad una revisione di canone: mentre le scrittrici qui discusse hanno avuto successo nella loro epoca, le loro opere sono state premiate e tradotte in diverse lingue, in seguito ai totalitarismi e al loro ritorno a strutture patriarcali estremizzate sono state invece parzialmente escluse dal canone, non vengono ancora insegnate a scuola o in università, oppure soltanto ai margini. Le opere testimoniano quindi l'urgenza di mettere in luce il ruolo decisivo delle autrici qui presentate sia per l'avanguardia sia per il modernismo europeo in generale, nella cui storia letteraria devono essere pienamente integrate.

## BIBLIOGRAFIA

- ALERAMO, S. 2019 [1906]. *Una donna*. Milano: Feltrinelli.
- ANTONIOLI, K. 2017. "Women, Politics and Work: Walter Benjamin Interviews Colette." *Women in French Studies, Special Issue on Fluidity and Femininity*, 89-102.
- . 2018. "How Colette Became a Feminist: Selling Colette in the United States 1960–1985." *Journal of Modern Literature* 41/4: 68-83.
- ASSMANN, A. 2006. "Kanon und Archiv – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses." In M. Bidwell-Steiner, K. S. Wozonig (eds.). *A canon of our own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender studies*, 20-34. Innsbruck; Wien; Bozen: Studienverlag.
- BEALES, D., BIAGINI, E. 2014. *The Risorgimento and the unification of Italy*. London; New York: Routledge.
- BENJAMIN, W. 2003 [1955]. "Kleine Geschichte der Photographie." In W. Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 45–64. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BIASIN, G.-P. 1984. "Un Deo gratias qualunque: Svevo, il linguaggio, il sapere." *Italica* 61/2: 134-146.
- BROGI, D. 2022. *Lo spazio delle donne*. Torino: Einaudi.
- BAL, M. 1996. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.
- BARD, C. 2008. *Die Frauen in der französischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts*. Trad. da R. Othmer. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- BARNDT, K. 2003. *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- BROHM, H. 2002. "Die Ambivalenz der Weiblichkeitskonstitution in Sibilla Aleramos *Una donna*". In I. Scharold (ed.). *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion, Autobiographie*, 35-47. Tübingen: Narr.
- CAVALLERO, D. 1993. "Io e Lei: *Una donna* e *Cosima*: Due esempi di autobiografia al femminile." *Romance languages annual* 5: 174-179.
- CAVARERO, A. 2019. *Democrazia sorgiva. Note sul pensiero politico di Hannah Arendt*. Milano: Raffaello Cortina.
- CLICHE, E. 2006. "Die Destabilisierung der Geschlechter bei Colette." In U. Link-Heer, U. Hennigfeld, F. Hörner (eds.). *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, 109-125. Bielefeld: transcript.
- COLETTE 1984 [1928]. *La Naissance du jour*. Paris: Flammarion.
- . 1990 [1910]. *La Vagabonde*. Paris: Albin Michel.
- FÄHNDELS, W. 2010. "Vatermord. Über Texte von Walter Hasenclever, Franz Werfel, Friedrich Wolf, Arnolt Bronnen und Mela Hartwig." In W. Felber et al. (eds.). *Psychoanalyse und Expressionismus*, 412-430. Marburg an der Lahn: LiteraturWissenschaft.de.

- FERRIER-CAVERIVIÈRE, N. 1990. "Préface". In Colette. *La Vagabonde*, 7-50. Paris: Albin Michel.
- FOLLI, A. 2019. "Prefazione". In S. Aleramo. *Una donna*, vii-xxi. Milano: Feltrinelli.
- . 2000. *Penne leggere: Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo: scritture italiane tra Otto e Novecento*. Milano: Guerini e Associati.
- FORTI-LEWIS, A. 1994. "Scrittura auto/bio/grafica: Teoria e pratica: Una proposta di lettura androgina per *Una donna* di Sibilla Aleramo." *Italica* 71/3: 325-336.
- FRAISL, B. 2002. "Nachwort". In M. Hartwig. *Bin ich ein überflüssiger Mensch? Roman*, 157-171. Wien: Droschl.
- FRAISSE, G. 2005. "Mythe et récit de l'histoire des femmes contemporaines." In F. Rétif (ed.). *Mythos und Geschlecht/Mythe et différences des sexes. Colloque franco-allemand*, 15-17. Heidelberg: Winter.
- GEARY, P. J. 2006. *Women at the Beginning: Origin Myths From the Amazons to the Virgin Mary*. Princeton: Princeton University Press.
- GERLING, V. E. 2006. "Emanzipation der/durch Sprache: Subversion von Genderdiskursen bei Colette." In U. Link-Heer, U. Hennigfeld, F. Hörner (eds.). *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, 75-92. Bielefeld: transcript.
- HARTWIG, M. 1931 [1929]. *La donna è un niente*. Trad. autorizzata da G. Cogni. Bologna-Rocca S. Casciano: L. Cappelli Editore.
- . 2002 [1929]. *Das Weib ist ein Nichts. Roman. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl*. Wien: Droschl.
- . 2005a [1928]. "Das Verbrechen." In M. Hartwig. *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, a cura di Margit Schreiner, 19-62. Wien: Droschl.
- . 2005b [1928]. "Der phantastische Paragraph." In M. Hartwig. *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, a cura di Margit Schreiner, 63-130. Wien: Droschl.
- . 2008 [1928]. *Il crimine. Testo tedesco a fronte*. A cura di P. Gheri. Bari: Palomar.
- HEYER-CAPUT, M. 2008. *Grazia Deledda's Dance of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press.
- HILL, M. 1999. *Mothering Modernity. Feminism, Modernism and the Maternal Muse*. New York et al.: Garland.
- HÜLK, W. 2006. "Unschärfe: Unbestimmtheit und Nuance bei Colette und Proust." In U. Link-Heer, U. Hennigfeld, F. Hörner (eds.). *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, 245-260. Bielefeld: transcript.
- JANDEY, B. 2013. "Le Jeu des 'Je': L'Autofiction chez Colette." *Essays in French Literature and Culture* 50: 51-67.
- JUNG, C. G. 1913. *Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie*. Wien: Franz Deuticke.
- KAHLERT, H. 2010. "Differenz, Genealogie, Affidamento: Das italienische *Pensiero della differenza sessuale* in der internationalen Rezeption." In R. Becker, B. Kortendiek (eds.). *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*, 94-102. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- LASTINGER, V. C. 1988. "La Naissance du jour: la désintégration du moi dans un roman de Colette." *The French Review* 61/4: 542-551.
- MEINEKE, E., NEU-WENDEL, S. 2021. "Sperimentazioni avanguardistiche tra desiderio, follia e delusione – le lettere d'amore di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo." In M. Kleinhans, J. Görtz, M.C. Levorato (eds.). *La forma dell'assenza. Facetten italienischer Epistolographie vom 14. Jahrhundert bis heute*, 91-110. Würzburg: Würzburg University Press.
- MEINEKE, E.-T. 2008. "Verschriftlichung der Gefühle im Zeitalter der Psychoanalyse: die *Amour fou* im Briefwechsel von Dino Campana und Sibilla Aleramo." In R. Stauf (ed.). *Der Liebesbrief: Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 205-221. Berlin: de Gruyter.
- PANIZZA, L., WOOD, S. (eds.). 2000. *A History of Women's Writing in Italy*. New York, Cambridge University Press.
- PICHOIS, C. 1984. "Préface". In Colette. *La Naissance du jour*, 5-15. Paris: Flammarion.

- PLANTÉ, C. 2003. "La place des femmes dans l'histoire littéraire: annexe ou point de départ d'une relecture critique?" *Revue d'histoire littéraire de la France* 3: 655-667.
- SAVINIO, A. 2001 [1919/1937]. *Tragedia dell'infanzia*. Milano: Adelphi.
- SCHAROLD, I. 2002. "Scrittura femminile: italiane Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie." In I. Scharold (ed.). *Scrittura femminile: italiane Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, 7-47. Tübingen: Narr.
- SCHREINER, M. 2004. "Mela Hartwig: Ekstasen, Ein Kultbuch." In M. Hartwig. *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner*, 5-16. Wien: Droschl.
- STAMM, U. 2011. "Die ‚Nullität‘ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts*." In J. Freytag, A. Tacke (eds.). *City Girls. Bubiköpfe und Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, 55-71. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- SVEVO, I. 1991/1997 [1898]. *Senilità*. Milano: Feltrinelli.
- VON FRANZ, M.-L. 1990. *Schöpfungsmythen. Bilder der schöpferischen Kräfte im Menschen*. München: Kösel.

ILARIA NATALI

## L'INFERNO IRLANDESE

*Breve viaggio nell'opera di Synge, Yeats e Joyce*

**ABSTRACT:** Visions and representations of Hell in the works of J.M. Synge, James Joyce and W.B. Yeats often originate in a conflation of the Irish and Italian literary traditions, where references to Dante's *Divine Comedy* are intermingled with elements deriving from old Irish stories of the Otherworld.

**KEYWORDS:** Irish Modernism; Dante; Old Irish Tales; Hell

In *The Aran Islands* (1907) di John Millington Synge, opera variamente definita in relazione a giornalismo letterario, resoconto di viaggio, diario e *memoir*, il viaggiatore lascia le isole per muovere alla volta di Dublino alla vigilia del cosiddetto "Ivy Day," anniversario della morte del politico irlandese Charles Stewart Parnell. Il treno di mezzanotte da Galway è affollato di passeggeri in procinto di unirsi alle celebrazioni e l'atmosfera si fa subito vivace, con eccessi di entusiasmo e di ebbrezza che finiscono per causare disordini tra soldati e marinai alla fermata di Ballinasloe. La vicenda culmina come segue:

Peace was made after a moment of uproar and the soldiers got out, but as they did so a pack of their women followers thrust their bare heads and arms into the doorway, cursing and blaspheming with extraordinary rage.

As the train moved away a moment later, these women set up a frantic lamentation. I looked out and caught a glimpse of the wildest heads and figures I have ever seen, shrieking and screaming and waving their naked arms in the light of the lanterns. (Synge 1999, 89)

Il contrasto tra questa scena e le descrizioni delle Aran nelle pagine precedenti è stridente: all'armoniosa tranquillità della vita nelle isole si sostituisce un tumulto dominato da aggressività selvaggia. Per evidenziare ulteriormente che il viaggiatore si è oramai distaccato da una "simple life, where all art is unknown" (16), anche la prosa diviene più *artful*, ricercata e densa di suggestioni, mentre, in modo parallelo e contrario, il linguaggio delle donne sfuma in una progressione discendente (da imprecazioni, a lamenti, ad urla), facendosi sempre più inarticolato.

L'ammassarsi anonimo e indistinto di parti di corpi e l'inseguirsi di voci d'ira e di dolore fanno correre il pensiero alla degradata e stravolta umanità dell'Inferno dantesco, fonte a cui l'immaginario di Synge pare attingere qui con abbondanza. Nel lasciare le isole, il viaggiatore varca una soglia che ricorda quella della città dolente, oltre la quale si incontrano "sospiri, pianti e alti guai" (III, v. 22) e si rincorrono "parole di dolore, accenti

d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle" (vv. 26-27); entrambi i viandanti avvertono il violento impatto di una nuova realtà soprattutto attraverso sensazioni uditive, per assenza o scarsità di luce. Non mancano, nel brano di Synge, delle eco dell'ultima parte del Canto III, in cui le anime che "Bestemmiavano Dio e lor parenti" (v. 103) si accalcano sulle rive dell'Acheronte.

Non sembra trovare riscontro nel testo di Dante, invece, l'attenzione quasi esclusiva che Synge riserva alla torma di donne scomposte, che cattura lo sguardo del viaggiatore e vibra di carica seduttiva, suggerita dall'insistenza sulla nudità delle loro braccia. Questo aspetto va forse letto alla luce dell'interpretazione che Foster propone di *The Aran Islands* nel suo complesso: secondo lo studioso, il testo poggia sulla tradizione folclorica dell'isola verde con particolare riferimento a "the old Irish voyage tales" (1993, 111). Era tipica delle antiche storie di viaggio irlandesi la presenza di figure femminili ammalianti e impetuose (Bekkhuis 2019), alle quali Synge pare qui ispirarsi per popolare uno scenario infernale altrimenti prettamente dantesco. In definitiva, quindi, *The Aran Islands* si configura come "a kind of prose *immram*" (Castle 2001, 118) in cui si affacciano riferimenti a Dante e alla Commedia, in un intreccio di immagini e tradizioni tutt'altro che ignoto al primo Novecento, ma che vale la pena di approfondire di seguito.

Innanzitutto, pare utile offrire una brevissima descrizione di alcuni antichi generi letterari irlandesi, per quanto sia difficile demarcare con precisione i confini. L'appena menzionato *immram* o *imram* è un viaggio per mare, in genere verso occidente e senza meta precisa, che approda in isole ultraterrene; la differenza non è pronunciata rispetto all'*echtra* o *echtrae*, che narra di avventure o spedizioni in cui si incontra una dimensione soprannaturale, spesso raggiunta dal fondo di un lago, entrando in una caverna o attraversando nebbie magiche. Entrambi di origine precristiana ma presto cristianizzati, i primi *immrama* ed *echtrae* ci sono giunti in testimonianze datate attorno al settimo o all'ottavo secolo. Quando l'accento cade sulla descrizione del mondo ultraterreno piuttosto che sul viaggio, il racconto si definisce *fís*, vale a dire "visione," tipo di testo comunemente di origine cristiana e dai fini edificanti. Tra gli esempi più noti dei generi sopra menzionati, ricordiamo, in approssimativo ordine cronologico della prima trasmissione scritta: *Immram Brain* (spesso classificato come *echtra*), *Visio Fursei*, *Fís Adamnáin*, *Echtra Conlai*, *Immram Curaig Máele Dúin*, *Navigatio Sancti Brendani*, *Visio Tnugdali*, *Purgatorium Sancti Patricii*, *Immram Curaig Ua Corra*. In rapporto a tutte queste forme di viaggio, gli studiosi sottolineano di frequente che l'odissea è un itinerario nel sé prima ancora che nello spazio, che pur rimane geograficamente ben definito; questo aspetto permette di dare senso a trame che altrimenti appaiono spesso come un insieme inorganico e frammentario di episodi.

Tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, dantisti quali Villari, Grion, D'Ancona, Rajna e Boswell approfondiscono punti di contatto tra i sopraccitati generi del viaggio favoloso e la *Divina Commedia*, in parte già noti a partire da Benvenuto da Imola. A raccogliere ed estetizzare questo discorso storico-critico sono soprattutto gli scrittori del Novecento anglofono; Dante è una presenza più che pervasiva per il Modernismo in genere, ma nelle opere degli scrittori irlandesi, spiega Boitani, è al centro

di un “intricate pattern of literary history, where every author is not only metamorphosing Dante but also rewriting his predecessor, or predecessors, who had rewritten Dante” (2011, 37). Interessante osservare, quindi, come questo processo di tessitura e ritessitura di fonti sia spesso condotto nella consapevolezza che, a sua volta, l'opera del fiorentino potrebbe affondare le proprie radici proprio nella tradizione letteraria irlandese.

Oltre che come una trama di interrelazioni, è lecito visualizzare il rapporto tra *immrama*, *echtraí*, *físi* e la *Commedia* come una sorta di cortocircuito, il risultato di uno scontro tra tensioni opposte. Dopotutto, gli antichi generi irlandesi conoscono nuova fortuna dal tardo Ottocento grazie al cosiddetto Revival, tentativo di sviluppare e rafforzare un'identità letteraria e politica nazionale a partire dalla riappropriazione di un patrimonio culturale in parte dimenticato. Come si colloca in questo contesto Dante, che per il Novecento è baluardo apolide di cosmopolitismo, ed incarna idee di multilinguismo, pluristilismo e universalità ben lontane dalle visioni monologiche nazionaliste? Le modalità di integrazione dell'antico racconto di viaggio con l'opera dantesca sono in genere personalissime per le figure cardine della letteratura irlandese moderna, e offrono uno sguardo sulle loro diverse modalità di rapportarsi all'ideologia del proprio tempo. In queste pagine, per economia di discorso, mi limito a considerare tre autori, J.M. Synge, James Joyce e W.B. Yeats, riservandomi in futuro di estendere l'indagine a figure altrettanto significative, tra cui George Russell (AE) e Samuel Beckett.

\*\*\*

Il fascino esercitato dal grottesco prerinascimentale su Synge, che emerge appieno in *The Playboy of the Western World*, procede sì dalle antiche saghe irlandesi, ma anche da un contesto europeo di ampio respiro. Durante un soggiorno in Italia nel 1896, Synge si ferma soprattutto a Firenze e a Roma, studia arte e giunge a padroneggiare la nostra lingua con tanta sicurezza da tradurre Petrarca e Leopardi in Irish English. Presumibilmente è in questo periodo che legge Dante in italiano e, come riferisce Bourgeois, scrive ad un amico che nella traduzione della *Commedia* di Cary è andato perduto tutto il “curious eager charm” dell'originale (1913, 25). Questi sono anche gli anni che Synge dedica alla stesura di *Vita Vecchia* (1895-7), il cui titolo palesa un processo di derivazione dantesca: l'opera, un prosimetro in imitazione del fiorentino, contiene sedici poesie di tema prettamente amoroso, e si definisce “vecchia” perché intrisa dell'estetica decadente francese di fine secolo. Secondo Kiberd, Synge emula e trasforma dichiaratamente l'opera di Dante, ma al contempo rilegge anche “the finest poems of medieval Irish romance” (1979, 98) tramite una selezione strategica: della letteratura medievale irlandese tralascia varie tipicità, quali le lunghe e monotone elegie degli eroi o le liste di successi in battaglia, per cogliere solo i momenti più sentimentali e ricchi di emozione. Con questa operazione discriminatoria, *Vita Vecchia* può porsi in limine tra più tradizioni culturali, che sono messe a contatto sulla base di affinità tematiche.

La permanenza in Italia è per Synge una parentesi tra lunghi periodi trascorsi in Francia, dove frequenta l'università, incontra W.B. Yeats e stringe amicizia con Richard

Irvine Best, che sarebbe presto divenuto un insigne studioso di mitologia celtica. La contaminazione interculturale, quindi, è parte dello stesso processo formativo di Synge, che pur appassionatamente impegnato nel Revival e dedito alla causa dei contadini irlandesi, manifesta diffidenza nei confronti di quello che definisce “wilful nationalism” (1971, 107) e crede sia essenziale “[to] teach Ireland again that she is part of Europe” (1966, 400). Per Synge, la funzione di Dante, così come di altri modelli italiani e stranieri, è quella di dare risalto ad una letteratura irlandese che non è solo lungi dal rappresentare una mera estensione provinciale di quella inglese, ma anche parte integrante e attiva di una dimensione culturale cosmopolita.

Sempre a Parigi, nel 1903, Synge incontra James Joyce, con cui instaura un rapporto d'amicizia continuativo benché punteggiato di discussioni e divergenze di vedute artistiche. Per quanto non sempre armoniosi, i colloqui con Synge devono avere trasmesso molto a Joyce, che, di una decina di anni più giovane del collega, paventa di essere visto come suo allievo e scrive al fratello nel 1907: “I suppose when Dubliners appears they will speak of me and my master Synge” (1966, 211). Tra gli studiosi che hanno dato corpo ai timori di Joyce è Patrick Loneragan, il quale suggerisce un collegamento tra l'episodio “Circe” di *Ulysses* e la scena menzionata sopra, il viaggio in treno in *The Aran Islands* (Loneragan 2013, 66). In realtà, tra le due opere è difficile intravedere elementi di continuità, eccetto un alone di allusioni intertestuali simili che circonda entrambe. Nota Reynolds, infatti, che “Circe” è “a Dantean Hell, not at all the Hell of Milton or Blake” (1981, 46), di fatto sviluppando un discorso già avviato dai contemporanei di Joyce: dopo aver letto una bozza dell'episodio, il 20 aprile 1921 Ezra Pound dice che è “Magnificent, a new Inferno in full sail” (1967, 189) e con analogo entusiasmo, il 21 maggio dello stesso anno, T.S. Eliot definisce tutta la seconda parte di *Ulysses* “superb – especially the Descent into Hell, which is stupendous” (2011, 455).

Non erano sfuggiti a Pound ed Eliot i numerosi punti di contatto tra “Circe” e l'*Inferno*, tra cui figurano metamorfosi grottesche, immagini orrifiche, costanti giochi di onomatopee e di suoni disarmonici. In *Ulysses*, Leopold Bloom è il novello pellegrino dantesco che prima si smarrisce (15.232), poi “walks on towards hellsgates” (15.577-8) e incontra, ad esempio, il proprio avo trasfigurato in una sorta di arpia (15.2460) o Father Dolan che “surse a la vista” in modo decisamente meno austero di Farinata (15.3667-9, *Inf. X*, v.52).<sup>1</sup> Consolida la connessione tra i due testi anche l'impianto concettuale adottato da Joyce per costruire l'episodio, forse ispirato alla legge del contrappasso. Nell'*Inferno* dantesco, com'è noto, la punizione procede per analogia o per contrasto rispetto alla colpa che la origina, declinandosi a seconda del peccatore. In “Circe” il contesto è psicologico anziché teologico, ma il principio è affine: tutti gli eventi, per quanto assurdi, prendono forma in risposta ai timori, alle debolezze e ai sensi di colpa di un personaggio in particolare. Curiosamente, però, a rivestire il ruolo del reo infernale è ancora Bloom, al contempo viandante e anima dannata, che “gurgles” frasi poco

<sup>1</sup> Come consuetudine, i riferimenti all'edizione di *Ulysses* a cura di H. W. Gabler sono indicati con numero di episodio e riga.

comprensibili (15.3057) come gli accidiosi che, immersi nella palude, “gorgogliano” un inno “ne la strozza, / ché dir nol posson con parola integra” (VII, vv.125-6).

È sempre tramite un principio strutturale che il surreale e onirico episodio “Circe” entra in contatto anche con la tradizione di *immram*, *echtra* e *fís*.<sup>2</sup> Ne illustra molto efficacemente i meccanismi Maria Tymoczko, che vale la pena di citare per esteso:

In a dream, whatever the logic of the events, the action is internal to the dreamer; nothing actually happens in the external world. In *Nighttown*, by contrast, events happen in the physical world itself, and in the episode the narrative line proceeds and develops; although some of the events are internalized to the characters, this is not the sole level of the activity. This tension between, on the one hand, startlingly defamiliarized object and event and, on the other, forward narrative movement is characteristic of stories of the Irish otherworld at every period (1994, 192).

Come nel viaggio favoloso dell'antichità irlandese, l'avventura dei protagonisti in “Circe” è una versione distorta ed esagerata di esperienze e situazioni naturali, che si situano in una precisa cornice spazio-temporale ed ‘esistono’ nella storia. A sottolineare che nell'episodio di *Ulysses* le reminiscenze culturali irlandesi coesistono con allusioni alla *Commedia* è anche la comparsa, o meglio la ricomparsa di John Canon O'Hanlon, che troviamo intento ad esporre un orologio a mo' di ostensorio (15.1128-30). Al di fuori del mondo fittizio del romanzo, O'Hanlon era un sacerdote e studioso cattolico di cui Joyce conosceva bene le opere agiografiche, specie le opinioni riguardo a Fursa (o Fursay): “The sublime Dante has even borrowed the plot of his *Divina Commedia* from the celebrated vision of this saint” (1875, 223).

Il testo *Lives of the Irish Saints* di O'Hanlon, con *An Irish Precursor of Dante* di Boswell, è stato identificato da John McCourt quale fonte impiegata da Joyce per un articolo pubblicato nel 1912 su *Il piccolo della sera*, intitolato (in questo caso sì, con un ammiccamento a Synge) “Il miraggio del pescatore di Aran: La valvola dell'Inghilterra in caso di guerra.” Argomento del contributo è una giornata trascorsa sull'isola di Aranmore, breve tregua all'esilio autoimposto di Joyce, che si fa subito pretesto per discutere temi cari al Revival e ricordare agli italiani in tono di beffa il loro debito alla cultura irlandese:

Una copia medioevale delle visioni di Fursa dipinge il viaggio del santo dall'inferno al paradiso, dalla tetra valle dei quattro fuochi fra le schiere diaboliche su per l'universo fino alla luce divina, riflessa da innumerevoli ali angeliche. Queste visioni avrebbero servito da modello al poeta della *Divina Commedia* venerato, dai posteri, al par di Colombo, perché fu l'ultimo a visitare ed a descrivere i tre regni delle anime (Joyce 1969, 232).

Quando Joyce scrive questo articolo, la sua conoscenza del testo dantesco in lingua originale è già approfondita e, come ho dimostrato altrove (2020), condotta indagando scrupolosamente l'apparato critico di almeno due commentatori della *Commedia*, Biagioli e Camerini. Meno chiaro, invece, è quanto Joyce sapesse effettivamente

<sup>2</sup> Per mancanza di spazio non mi soffermo qui a considerare come questi elementi si combinano e fondono con il parallelo omerico, noto principio strutturale di *Ulysses*.

dell'antica letteratura irlandese, che spesso rievoca nella propria opera, ma mai con riferimenti specifici e riconoscibili. Nell'Irlanda del tempo era facile avvicinarsi ai generi del viaggio favoloso, ben presenti nella cultura popolare, riproposti da P.W. Joyce e Stokes, nonché pubblicati da periodici quali *The United Irishman* e *Dana*. Tuttavia, Joyce potrebbe aver trovato spunto per sviluppare competenze in questo ambito proprio nel corso delle sue ricerche su Dante, prima grande ispirazione letteraria della sua gioventù: mentre, infatti, i primi appunti disponibili dello scrittore sulla *Divina Commedia* risalgono al 1899 circa (MS NLI 36,639/1), si incontrano annotazioni che denotano uno studio accurato di poesia e folclore celtico solo nel 1917, in un quaderno redatto in vista della composizione di *Ulysses* (MS NLI 36,639/3). Qui, Joyce significativamente si interessa alla visione dell'inferno proposta dagli antichi testi irlandesi, ma non pare consultare fonti primarie; trascrive, piuttosto, un brano tratto da *Perlen der irischen Literatur* dello studioso Julius Pokorny, in cui si specifica che "Die Irische heidnische religion kennt keine Hölle" ("La religione pagana irlandese non conosceva l'inferno," poi trasformato in *Ulysses* nel meno preciso "no trace of hell in ancient Irish myth," 10.1082).

Secondo Ellmann, ne "Il miraggio del pescatore di Aran" Joyce "came round to sharing Ireland's primitivism" (1982, 325), finendo per condividere degli atteggiamenti tipici della cultura nazionalista che aveva osteggiato e rifiutato sin dagli anni dell'università. Eppure, nel testo pare di vedere non tanto un'accettazione delle posizioni incoraggiate dal Revival, quanto piuttosto un esercizio di stile e di piglio satirico che troverà piena espressione più tardi in *Ulysses*. Non dimentichiamo che le figure ricorrenti dell'articolo, Dante, Fursa(y) e Brendan, sono anche tra gli eroi e simboli del passato irlandese incisi sugli ornamenti alla cintura del Cittadino in "Cyclops," episodio che costituisce forse l'attacco più diretto e duro sferrato da Joyce al Revival. Qui, all'interno delle interpolazioni sono messe in parodia le imitazioni degli stili bardici e denigrate le scelte storiografiche dei *revivalists*: lo scrittore abbraccia e accoglie nell'intero *Ulysses* quanto i promotori della rinnovata cultura irlandese espungevano dagli antichi testi, perché troppo tedioso, grottesco, triviale, indecoroso, o semplicemente perché troppo "Wild and improbable," come scrive O'Grady (1881, 202). Joyce reagisce, in pratica, allo stesso principio di selezione adottato da Synge in *Vita Vecchia*, al 'dimenticare' gli aspetti della produzione medievale irlandese meno attraenti secondo il gusto moderno, muovendo, invece, al recupero totale e incensurato del passato letterario nazionale, poi alla sua apertura verso altre culture. A differenza di Synge, il suo proposito non è di mettere in rilievo il carattere europeo della *Irishness*, ma bastardizzarla, pluralizzarla tramite la presenza dell'altro, come avviene in *Finnegans Wake*, dove ogni senso di centralità culturale subisce un'invasione ed è sconfitta. L'incontro e integrazione dei mondi ultraterreni di origine dantesca e irlandese, quindi, per Joyce è anche un gesto politico liberatorio, una dissoluzione di ogni centro nazionale e culturale. Un discorso analogo riguarda le modalità di questa ibridazione: il fatto che negli scritti di Joyce si avvertano le eco non solo dell'opera di Dante, ma anche delle sue interpretazioni critiche è una procedura già nota al Modernismo anglofono, ed evidenziata da Corti rispetto ad Ezra Pound (1984). In Joyce, tuttavia, si avverte più forte la dislocazione del confronto

storico-critico sul piano letterario: si ha un vero e proprio rimpasto di tipologie testuali, in cui la letteratura attira a sé la sua stessa teoria ed interpretazione, facendosi allo stesso tempo sommamente autoreferenziale ed aperta a modelli di comunicazione extra-letterari.

\*\*\*

Alle fonti già indicate da McCourt per l'articolo "Il miraggio del pescatore di Aran" può forse aggiungersi anche l'opera dello stesso Yeats, che in almeno due occasioni fa riferimento alle possibili influenze irlandesi sulla *Commedia* con termini simili a quelli impiegati da Joyce. Nel 1897, in un articolo per *The Irish Homestead*, spiega che "The legends that gave Dante the structure of his poems are believed to have been Irish legends of the visions seen by devout persons in a little island in Lough Derg" (2004, 368), il lago dove pare si collochi la leggendaria visione di San Patrizio. Pochi anni più tardi, riprende e approfondisce questa idea in "Happy and Unhappy Theologians," parte di *The Celtic Twilight*, dove ricorda "those old Irish visions of the Three Worlds, which are supposed to have given Dante the plan of the *Divine Comedy*" (1902, 75).

"Happy and Unhappy Theologians" è risultato di una contaminazione tra studio folclorico e *imaginative fiction*, nonché di elementi pagani e cristiani. Sebbene tra le diverse componenti il legame rimanga poco armonico, è chiaro che Yeats stia seguendo un disegno tipico del Revival: richiamare le origini dell'Irlanda precristiana, ancora viva nelle aree rurali, permette di rinsaldare le spaccature religiose della nazione e superare divisioni linguistiche, ideologiche e politiche. Il pensiero originario e originante del folklore contadino assume qui, però, una funzione ulteriore e più specifica, poiché è anche la chiave per negoziare tra diverse versioni della leggenda irlandese, e tra queste e la *Commedia*. Infatti, Yeats riporta le parole di un eccentrico "man in a Galway village" (1902, 74) che narra di due sue visioni, una dell'Inferno e una del Purgatorio. La prima è descritta come segue:

I have seen Hell myself. I had a sight of it one time in a vision. It had a very high wall around it, all of metal, and an archway, and a straight walk into it, just like what 'ud be leading into a gentleman's orchard, but the edges were not trimmed with box, but with red-hot metal. And inside the wall there were cross-walks, and I'm not sure what there was to the right, but to the left there were five great furnaces, and they full of souls kept there with great chains. So I turned short and went away, and in turning I looked again at the wall, and I could see no end to it (1902, 77).

È particolarmente appropriato che, prima di riferire la 'testimonianza,' Yeats si premuri di sottolineare come il mondo ultraterreno della tradizione irlandese abbia ispirato la *Commedia*, poiché queste immagini propongono un'intersezione analoga. Le mura ricordano quelle della città di Dite, che a Dante "parean che ferro fosse" (*Inf.* VIII, v. 78); le fornaci roventi che raccolgono i peccatori, indipendentemente dalla colpa di cui si sono macchiati, compaiono invece in *Visio Fursei*, dove le anime sono fuse come metallo (Boswell 1908, 219), e in *Fís Adamnáin*, dove bruciano per dodici anni prima di passare ad un nuovo tormento (Boswell 1908, 36). Il messaggio sotteso al testo di Yeats è chiaro: la visione dell'aldilà, qui percepita dal narratore quasi come intrusione in una

dimensione elitaria (“a gentleman’s orchard”), non è appannaggio della grande storia letteraria, ma nasce dalle esperienze e dalla tradizione orale delle classi più povere, cui appartiene in modo istintivo e spontaneo.

Nell’articolo “The Message of the Folk-lorist” comparso su *The Speaker* nel 1893 (lo stesso anno della prima edizione di *The Celtic Twilight*), Yeats segue una linea di pensiero simile, e afferma che i grandi esponenti della letteratura mondiale, ivi compreso Dante, “were little more than folk-lorists with musical tongues” (2004, 210): le loro opere sono espressione raffinata di immagini che nascono dal popolo, e che tra il popolo continuano a diffondersi e svilupparsi. Si sofferma, infatti, a considerare la scarsa originalità del Canto XIII dell’*Inferno*, scrivendo che “the Swedes had need neither of Dante nor Spenser to tell them of the living trees that cry or bleed if you break off a bough” (2004, 210).<sup>3</sup> “The Message of the Folk-lorist” ha tono piuttosto propagandistico e poco approfondisce i concetti esposti, ma ha il pregio di mettere in relazione l’origine delle leggende sul mondo ultraterreno con la dottrina di ispirazione poetica di Yeats, che già si manifesta in nuce: i grandi autori del passato, incluso Dante, hanno fatto ricorso a tutto lo scibile per verbalizzare un’esperienza archetipa e condivisa, “something [they] had seen or experienced in the exaltation of [their] senses” (2004, 421). In questo senso, Yeats stesso si pone in continuità con Dante, descrivendo in “The Eaters of Precious Stones” una propria visione: un’oscura voragine in cui riconosce “the Celtic Hell, and my own Hell, the Hell of the artist” (1902, 167).

Ha natura semi-visionaria anche un’opera molto più tarda di Yeats, “Cuchulain Comforted” (1939), scritta poco prima della morte, quando l’autore forse rifletteva, se non su “my own Hell,” almeno sull’idea di aldilà. La poesia descrive come, al momento del trapasso, il leggendario eroe irlandese Cuchulain sia accolto da “Shrouds” (1957, 634; v. 4) che gli chiedono di abbandonare l’armatura e di cucirsi un sudario, operazione alla quale assistono cantando con voce di uccelli. Il luogo in cui si trova l’eroe, notano anche Bornstein (1979, 112-13) e Fantaccini (2009, 32-33), ricorda molto l’*Inferno* dantesco: nei primi versi è palpabile un riferimento alla selva dei suicidi del Canto XIII, mentre la menzione di crune dell’ago (v. 16) pare un richiamo al Canto XV (v. 21), dove compaiono i violenti contro Dio. È vero che, come abbiamo visto, Yeats portava proprio il Canto XIII ad esempio di immaginario poco originale, ma qui l’*Inferno* è richiamato distintamente tanto nella forma (la poesia è in terza rima) quanto nelle tematiche. Una di queste è il problema del *dire*: nel Canto XIII, Dante-personaggio è insolitamente taciturno, non parla né con Virgilio né con le anime sino ai vv. 82-84, poi ripiomba subito nel silenzio. In modo simile, Cuchulain non profferisce verbo, o almeno niente di ciò che dice è riportato dal parlante; altrettanto reticente, poi, è il testo stesso, parco nel fornire informazioni e ‘collaborare’ con il lettore per orientare il senso.

L’immaginario infernale dantesco, quindi, è vivido nella poesia, ma al contempo spiazzante, perché niente suggerisce che Cuchulain abbia raggiunto un luogo di

<sup>3</sup> Oltre alla *Commedia*, Yeats pensa a *Faerie Queene* (I.ii.30) di Spenser, dove sanguina un ramo spezzato.

punizione e disperazione.<sup>4</sup> L'eroe, che della propria morte non pare consapevole, è impegnato in un benefico rito di passaggio teso, come indica il titolo, ad arrecare conforto e consolazione. Forse Cuchulain non abita ora nessuno dei 'tre mondi' ma un luogo di transizione, un vestibolo dove le anime di "Convicted cowards" (v. 21) lo preparano ad accettare una nuova condizione. Così come i pavidi fanno in vita, queste "bird-like things" (v. 8) sono incapaci di azione propria, e anche nel mondo ultraterreno devono fare tutto "in common," all'unisono (v. 24).

L'idea di un vestibolo popolato di codardi inevitabilmente ci riporta alla *Commedia*, in particolare all'Antinferno, dove ad espiare la propria colpa sono le anime dei vili, assieme agli angeli che non presero posizione quando Lucifero si ribellò a Dio. Questa categoria di creature celesti, non contemplata dalle Scritture, è un tratto d'unione con la tradizione dell'*immram*: la *Navigatio Sancti Brendani*, sia nella versione latina (ca. IX secolo) che in quella anglo-normanna (inizio XII secolo), descrive un *Paradisus Avium*, dove a prendere la forma di bianchi volatili sono proprio gli angeli 'neutrali,' relegati su un'isola solitaria sino al giorno del giudizio. La catena di relazioni entro la quale si situano gli "Shrouds" di Yeats si fa ancor più ampia e più complessa se si tiene conto che le anime umane si presentano spesso in forma alata nell'antica letteratura irlandese, come avviene in *Immram Curaig Máele Dúin*, dove i viaggiatori incontrano un'isola di volatili dal piumaggio colorato che intonano salmi (Stokes 1888, 492), e in *Immram Curaig Ua Corra*, dove angeli e anime si raccolgono in stormi (Stokes 1893, 33; 43).<sup>5</sup>

"Cuchulain Comforted" è comunemente letta alla luce della concezione purgatoriale enunciata da Yeats in *A Vision*, in cui una fase ("The Shiftings") prevede che il defunto sperimenti l'opposto di quanto ha definito la sua vita (2015, 169); in questa luce, Toomey trova "unambiguous" che Cuchulain sia costretto a trasformarsi nell'antitesi di se stesso (2013, 210). Mi pare, tuttavia, che tale interpretazione rimanga irta di interrogativi, poiché non è affatto evidente che l'eroe si unisca alle anime dei vili, né che gli si chieda una radicale trasformazione di sé. Cuchulain, in effetti, pare trovare conforto non solo nell'istruttiva guida delle anime-uccello, ma soprattutto nella fusione del tutto con il tutto, una dimensione dove elementi di ogni tradizione si incontrano.

Nel lungo itinerario artistico che separa "Happy and Unhappy Theologians" e "Cuchulain Comforted," quindi, Yeats modula una riflessione sulle radici comuni di diversi discorsi culturali, soprattutto sulle contaminazioni tra antica tradizione irlandese e *Divina Commedia*. Questa operazione insinua nel suo pensiero un'aporia già in parte esposta da Eagleton (1995, 260): individuare le eco della tradizione letteraria irlandese e riconoscerne strutture di pensiero universali implica metterne in discussione la centralità. D'altra parte, fuori da ogni centro si situa anche l'ispirazione artistica di Yeats, che è

<sup>4</sup> Come nota Pryor (2011, 196), "Cuchulain Comforted" ricorda la rappresentazione del *Tir na NOg* in apertura di *The King of the Great Clock Tower* (1934), dove "[...] every lover is a happy rogue / And should he speak, it is the speech of birds. / No thought has he, and therefore no words" (vv. 2-4).

<sup>5</sup> Anche in questo caso, lascio in secondo piano possibili riferimenti all'*Odissea*, menzionando solo che Cuchulain pare in una situazione simile a quella di Ercole nell'Ade: "Attorno a lui, schiamazzo era di morti, / Come d'augei, che da per tutto fuggano, / Spaventati" (XI, v. 181).

apertura, passaggio, ibridazione, costante ritorno. Dante diviene strumento chiave per l'accesso alla "room full of mirrors" di *A Vision*, in cui ogni immagine si rifrange, replica se stessa e permette di cogliere "a moment of European history, of every mind that passes from premise to judgment, of every love that runs its whole course" (2015, 157).

**BIBLIOGRAFIA**

- ALIGHIERI, D., PETROCCHI, G. (ed.). 1966-67. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Milano: Mondadori.
- BEKKHUS, E. 2019. "Men on Pilgrimage – Women Adrift: Thoughts on Gender in Sea Narratives from Early Medieval Ireland." In V. Blud et al. (eds.). *Gender in Medieval Places, Spaces and Thresholds*, 93-105. Londra: University of London Press.
- BOITANI, P. 2011. "Irish Dante: Yeats, Joyce, Beckett." In M. Gragnolati et al. (eds.). *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, 37-59. Berlino e Vienna: Turia + Kant.
- BORNSTEIN, G. 1979. "Yeats's Romantic Dante." *Colby Library Quarterly* 15/2: 93-113.
- BOSWELL, C.S. 1908. *An Irish Precursor of Dante*. Londra: David Nutt.
- BOURGEOIS, M. 1913. *John Millington Synge and the Irish Theatre*. Londra: Constable & Co.
- CASTLE, G. 2001. *Modernism and the Celtic Revival*. Cambridge: Cambridge U.P.
- CORTI, M. 1984. "Quattro poeti leggono Dante: Riflessioni." *Il lettore di provincia* 59: 5-18.
- EAGLETON, T. 1995. *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*. Londra e New York: Verso.
- ELIOT, T.S. 2011. *The Letters of T.S. Eliot, Volume 1: 1898-1922*. Londra: Faber.
- ELLMANN, R. 1982. *James Joyce*. Oxford: Oxford U.P.
- FANTACCINI, F. 2009. *W. B. Yeats e la cultura italiana*. Firenze: Firenze University Press.
- FOSTER, J.W. 1993. *Fictions of the Irish Literary Revival*. Amsterdam: Rodopi.
- JOYCE, J., ELLMANN, R. (ed.). 1966. *Letters of James Joyce*, vol. 2. Londra: Faber.
- . 1969. *Scritti italiani*, a cura di G. Corsini e G. Melchiori. Milano: Mondadori.
- . 1986. *Ulysses*. In H.W. Gabler (ed.). New York: Vintage.
- KIBERD, D. 1979. *Synge and the Irish Language*. Londra: Macmillan.
- LONERGAN, P. 2013. "J.M. Synge, Authenticity, and the Regional." In N. Alexander, J. Moran (eds.). *Regional Modernisms, Modernisms*, 65-82. Edimburgo: Edinburgh U.P.
- MCCOURT, J. 2018. "Into the West: Joyce on Aran." In K. Ebury, J. Fraser (eds.). *Joyce's Non-Fiction Writings: Outside His Justification*, 127-144. Londra: Palgrave Macmillan.
- NATALI, I. 2020. *Reading the Inferno: James Joyce's Notazioni on Dante's Divine Comedy*. Roma: Bulzoni.
- O'GRADY, J.S. 1881. *History of Ireland*, vol. 1. Londra: Sampson Low & Co.
- O'HANLON, J. 1875. *Lives of the Irish Saints*, vol. 1. Dublino: Duffy and Sons.
- OMERO. 1742. *Odissea*. Tr. it. di A.M. Salvini. Padova: Stamperia del Seminario.
- ORLANDI, G., GUGLIELMETTI, R.E. (EDS.). 2017. *Navigatio Sancti Brendani*. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo.
- POUND, E., READ, F. (ed.). 1967. *POUND/JOYCE: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*. New York: New Directions.
- PRYOR, S. 2011. *W.B. Yeats, Ezra Pound, and the Poetry of Paradise*. Farnham: Ashgate.
- REYNOLDS, M. 1981. *Joyce and Dante: The Shaping Imagination*. Princeton: Princeton U.P.
- STOKES, W. 1888. "The Voyage of Máel Dúin." *Revue celtique* 9: 447-95.
- . 1893. "The Voyage of the Húi Corra." *Revue celtique* 14: 22-69.
- SYNGE, J.M. 1966. *Collected Works. Vol II, Prose*. Oxford: Oxford U.P.
- . 1971. *The Writings of J.M. Synge*. Londra: Thames and Hudson.
- . 1999. *The Aran Islands*. Amsterdam: Amsterdam U.P.
- TOOMEY, D. 2013. "The Cold Heaven." *Yeats Annual* 18: 191-214.
- TYMOCZKO, M. 1994. *The Irish Ulysses*. Berkeley: University of California Press.

- YEATS, W.B. 1902. *The Celtic Twilight*. Londra: Lawrence and Bullen.
- . 1957. *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*. New York: Macmillan.
- . 2004. *The Collected Works of W.B. Yeats. Early Articles and Reviews. Volume IX*. New York: Scribner.
- . 2015. *The Collected Works of W.B. Yeats. A Vision: The Revised 1937 Edition. Volume XIV*. New York: Scribner

VALENTINA MONATERI

## PRUFROCK E IL QOÈLET

*Le narrazioni delle origini in The Love Song of J. Alfred Prufrock di T. S. Eliot*

**ABSTRACT:** This proposal intends to connect the *Modernist Studies* with the research strand of the *Narrations of Origins*. The paper aims to investigate the biblical-sapiential presence, specifically of the book of *Qohelet*, in a central text of the Euro-American modernism: T. S. Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915). Scope of the essay is to investigate, through the lens of the *Narrations of Origins in World Cultures and the Arts*, Eliot's early modernist formal experimentation.

**KEYWORDS:** Modernism; *Narrations of Origins in World Cultures and the Arts*; Comparative Literatures; T. S. Eliot; *The Love Song of J. Alfred Prufrock*; *Qohelet*.

### *Narrazioni delle origini tra critica e morfologia letteraria*

Nel seguente saggio si analizzerà la presenza biblico-sapientiale del libro del *Qoèlet* in un testo centrale della stagione dei modernismi euro-americani: *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915) di T. S. Eliot. Un'opera *prima*, questa, fondamentale anche nell'intera produzione eliotiana e oggi vista come paradigmatica nel passaggio per T. S. Eliot da una forma di *Georgian Lyrics* a una di sperimentazione *modernista*.<sup>1</sup>

---

\* In questa sede, l'edizione di riferimento per *The Love Song of J. Alfred Prufrock* è: T. S. Eliot. 2015. *Collected & Uncollected Poems. The Annotated Text. The Poems of T. S. Eliot*. Volume I (ed. by Christopher Ricks and Jim McCue). London: Faber & Faber. Abbreviato come *CP*.

Il presente lavoro approfondisce e segue il commentario critico inserito nel *Commentary I*, 381-383 dell'edizione sopra citata, in cui si suggerisce che i vv. 24-39 di *The Love Song* riprendano *Ecclesiastes* 3,1-8: "24-39 there will be time . . . Time to: Ecclesiastes 3: 1-8 (see East Coker I 9-11 and note)".

<sup>1</sup> È nota la critica contro il *Georgianism*, portata avanti da T. S. Eliot nella *issue* "Reflections on Contemporary Pottery" del giornale "The Egoist". Come ha dimostrato P. Howarth, queste forme di critica, mosse contro la vecchia generazione di poeti georgiani, erano molto popolari presso la futura generazione di poeti modernisti: "Edward Thomas shared Eliot's distate for John Masefield's and Gibson's theatrical sinceruty, and his own uninflected meditative style has become one influential response. But Eliot saw their emotional and stylistic defects as a symptom of the insular, rootless self-satisfaction of *Georgianism's* English middle-class readership, implying *Georgianism* was a cultural problem as much as a poetic movement. Criticizing *Georgianism* as "a style quite remote from life" ("Prose and Verse", *Chapbook* 22 [Apr 1921]), Eliot and Pound's formal shock tactics still sought the same vital and unimpeded relation between art and audience as *Georgian Poetry* originally wanted. And in the fact that Eliot would publish many Georgians in Faber's "Ariel Poems" series of 1927-28 suggests that they were less enemies to be eradicated than individual poets of varying talents belonging to a rival "-ism", whose cultural difficulties with being both authentic and accessible modernism would itself take over" (Howarth, 1993 556). Cf. anche Christ 1981.

Scopo del saggio è quello di dimostrare come lo studio della manifestazione di una specifica morfologia letteraria, legata al recupero delle *narrazioni delle origini*, possa favorire lo sviluppo di una critica che, applicata anche al di là dei confini letterari nazionali, illumini nuove prospettive di interpretazione sulla stagione dei modernismi euro-americani. L'obiettivo ultimo della ricerca è quello di analizzare le *narrazioni delle origini* nel modernismo come un filtro, uno strumento critico attraverso cui leggere in prospettiva comparata l'evoluzione delle morfologie poetiche e narrative dei primi trent'anni del ventesimo secolo, ricercando quell'*atto creativo* che sta alle spalle di una *moderna* tradizione di sperimentazione letteraria occidentale.<sup>2</sup>

Come ha recentemente indicato Chiara Lombardi:

What do we talk about when we talk about origins? If the term “origin” generally refers to a point at which something begins, from a metaphysical point of view it implies the birth of the universe, of the divine and all that concerns humanity – including being, knowing, time and space. Much of the world cultural heritage stems from narrations and representations of origins. Have communities and individuals not always wondered about their origins and felt *the sense of a beginning*, to paraphrase Frank Kermode's essay *The Sense of an Ending*? Since this desire to know cannot receive a definitive answer, there follows the reiteration and recasting of an *enigma* that throughout time has required different approaches and produced various theories. . . . The imaginative potential that human beings developed around origins was very productive on a literary and artistic level, and it is at the root of specific archetypes or mythologems and, in certain respects, of the very essence of mythical thought. (Lombardi 2022, 13-15)

È pertanto possibile evidenziare come il proliferare di studi sul rapporto tra *mito e moderno*, tra *ricezione dell'antico e modernismo europeo e occidentale*, tra *mitologia e morfologia letteraria* apra molte possibilità a una ricerca finalizzata allo studio del *senso dell'origine* nella modernità, grazie a una metodologia comparata che ha già conosciuto ampie e autorevoli sistematizzazioni.<sup>3</sup> Da *Creation and Recreation* (1980), così come *The Great Code* (1982) di Northrop Frye, agli studi di Marie-Louise Von Franz sui *miti di creazione* (1989), passando per gli studi di Mircea Eliade sulla teoria della spiritualità (1978), attraverso il contributo massiccio di Lévi-Strauss allo studio del rapporto tra *mito e simbologia* (1978), fino alle ricerche – anche di folklore – di Joseph Campbell, dedicate alla relazione tra *mito e modernità* (1990)<sup>4</sup>, è possibile riscontrare, attraverso pochi esempi, l'interesse peculiare che la comparatistica degli anni settanta, ottanta e novanta del secolo scorso ha dedicato all'idea di *mitizzazione*, di *creazione* e di *ricreazione letteraria*.

Tuttavia, l'incontro tra *narrazione dell'origine e racconto di creazione* non è sempre reciproco e coincidente. Come ha descritto lo stesso Frye:

---

Per un'interpretazione ampia del peso politico e culturale dell'opera eliotiana, vedi: F. Moretti 1975.

<sup>2</sup> Cfr. Jordan, “Experiment”, (2020), 136-139.

<sup>3</sup> Vedi Von Franz 1989; Sproul 1979; Leeming 1994; Brockleman 1999.

<sup>4</sup> Vedi Von Franz. 1989. *I miti di creazione*; Eliade. 1978. *A History of Religious Ideas. From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*; Lévi-Strauss. 1978. *Myth and Meaning*; Campbell. 1990. *Transformations of Myth Through Time*.

The question ‘when did it all begin?’, however inevitable it may seem, is a totally unanswerable question, because it is impossible to conceive a beginning of time. One may of course say that there was a creation which created time as well as everything else, or that our perception and experience of time are a result of our fallen state, but these are only verbal formulas concealing the fact that the beginning of time is an unthinkable thought. (Frye 1980, 34)

La *creazione*, dunque, non è tanto un “unthinkable thought” quanto lo è l’*origine*: “the beginning”. Proprio l’ambiguità dell’origine, l’impossibilità di tradurla in pensiero, ne determina le potenzialità di scrittura e di ri-scrittura sotto il segno della metafora e della trasfigurazione; ed è in questi termini che risulta particolarmente interessante valutare quale portata assuma questo concetto nella ri-significazione del “mythical thought”, tipica della stagione artistica dei modernismi euro-americani.

La presenza del mito all’interno di una visione “polemica della modernità razionale” costituisce un filo rosso tra le innumerevoli strategie discorsive finalizzate alla ripresa dell’arcaico nella modernità e nel modernismo. Come ha dimostrato Van den Bossche, se ci si muove tra “alcune definizioni del mito nel romanticismo tedesco”, passando per “la musica dionisiaca ed il mito tragico di Nietzsche”, attraverso la “fonction fabulatrice” di Bergson, passando per “la psicologia del profondo d’ispirazione junghiana”, per le “teorie del sacro di Roger Caillois o di Mircea Eliade” e se si valuta infine “la rivalorizzazione del mito in varie definizioni del postmoderno” è facile notare come tutte queste esperienze estetiche e filosofiche abbiano in comune proprio l’elevazione del mito a “paradigma alternativo” di un razionalismo occidentale, “sentito come eccessivo, unilaterale, repressivo” (Van den Bossche 2001, 20-21).

Il discorso mitico emerge come un elemento di opposizione nei confronti del razionalismo europeo, arrivando a coincidere con la ripresa novecentesca del sacro e delle scritture. In questi termini, un’indagine che tenti di illuminare l’idea dell’origine in letteratura, permette di valutare in maniera innovativa il rapporto che si instaura tra ripresa mitica e ripresa biblica nella stessa produzione modernista ed eliotiana.<sup>5</sup>

*The Love Song of J. Alfred Prufrock* si configurerà in questa sede come un *case study*. Le considerazioni che seguiranno, fondate anche sulle teorie di Allyson Booth in *Reading the Waste Land from the Bottom Up* (2015), dove l’autrice ha ricostruito il grande impiego del testo biblico – e specificatamente del libro del Qoèlet – in *The Waste Land*, saranno finalizzate a ricostruire come la prima sperimentazione eliotiana – risalente agli anni dieci del novecento – traesse molta energia proprio dalla ri-semantizzazione delle *narrazioni delle origini*, del mito e della tradizione scritturale.

---

<sup>5</sup> Cfr., a titolo d’esempio, per i richiami biblici e classico-mitologici nell’opera joyciana: O Heir - Dillon 1977. Per i richiami biblici nella produzione modernista euro-americana, vedi Frye 1980; *Id.* 1982. Per i richiami biblici nel fin-de-siècle francese e in Baudelaire, vedi Avni 1973. Per l’intertestualità biblica in Baudelaire e Verlaine, vedi Watthee-Delmotte 2009. Per un’introduzione alla “religious consciousness” nel Modernismo, vedi Lewis 2007, 156-161. Per la ri-scrittura della Bibbia nella cultura occidentale, vedi Boitani 2004, 9-20.

### “There will be time to murder and create”: *Prufrock* e il *Qoèlet*

*The Love Song of J. Alfred Prufrock* viene composta tra il 1910 e il 1911, inizialmente pubblicata da Harriette Monroe sul “Poetry magazine” di Chicago nel 1915, in seguito, inserita nella *Catholic Anthology 1914-1915* edita da Ezra Pound e, infine, dopo essere stata riunita nella raccolta *Prufrock & Other Observations*, viene pubblicata dal periodico londinese “The Egoist” nel 1917, contestualmente ai componimenti *Portrait of a Lady*, *Preludes*, *Rhapsody on a Windy Night*, *Morning at the Window*, *The Boston Evening Transcript*, *Aunt Helen*, *Cousin Nancy*, *Mr. Apollinax*, *Hysteria*, *Conversation Galante* e *La figlia che piange*. La raccolta manterrà il nome *Prufrock* come titolo risonante, per il successo ottenuto dalle prime pubblicazioni del singolo componimento.<sup>6</sup>

Con tutta la sua portata di istanza nichilista e di rivalità con il razionalismo, il testo vetero testamentario del *Qoèlet* infesta polisemicamente la prima produzione eliotiana. Come ha ricostruito Peter Ackroyd, T. S. Eliot, nel suo passaggio dall’unitarianesimo all’anglicanesimo, “was instinctively attracted to the spectacle of the organized Church: his extension lectures of 1916 had suggested that a ‘classicist in art and literature’ (the sphere in which he placed himself) would be likely to ‘adhere ... to the Catholic Church’”. (Ackroyd 1984, 138). Nell’abbracciare l’Anglo-Cattolicesimo, Eliot si legò a un insieme di discipline spirituali e di pratiche liturgiche di eredità cattolica e praticate nel culto anglicano, che godevano di particolare fortuna presso l’“Oxford Movement”, un movimento conservatore nato intorno agli anni trenta dell’Ottocento e totalmente in antitesi con l’idea di cristianità che Eliot aveva incontrato nella sua educazione all’Unitarianesimo (Spurr 2017, 189).

In questi termini, il recupero delle scritture e della sapienza biblica, nell’opera eliotiana, sia testimonia una coincidenza biografica, sia collabora alla costruzione di una specifica morfologia poetica che risulta particolarmente interessante nella prima sperimentazione eliotiana risalente agli anni dieci del Novecento. *The Love Song of J. Alfred Prufrock* è un componimento finalizzato alla ricerca espressiva di una “divided consciousness”, che Eliot ereditava dalle sue letture di Henry James e Joseph Conrad (Lewis 2007, 120-121). Nelle parole di Pericles Lewis, in *Prufrock* – opera che Eliot aveva abbozzato già all’età di ventitrè anni – l’autore “had already adopted the voice of a weary middle-age” (Lewis 2007, 121). La nota sperimentazione letteraria eliotiana, infatti, prende avvio da diversi processi di ricercatezza formale che comprendono la drammatizzazione dell’io lirico, l’oggettivizzazione dell’espressività e una personalissima forma di “auto-modernizzazione”.<sup>7</sup> Come scriverà Pound per convincere Harriette Monroe a pubblicare *Prufrock*: “he has actually trained himself and modernized himself on his own” (Pound 1950, 40),<sup>8</sup> e come avrà modo di sostenere l’autore stesso nella

<sup>6</sup> Cfr. lettere di auguri e complimenti tra il 1915 e il 1916: V. Eliot. In Haughton (ed. by.) 2011, 110-116.

<sup>7</sup> È noto il giudizio poundiano di un Eliot “worth watching”. Vedi Pound. In H. Haughton (ed. by) 2011, 110.

<sup>8</sup> E. Pound, [Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941], (1950), 40.

lettera del 2 febbraio del 1915, indirizzata a Pound e incentrata sui primi successi di *Prufrock*:

I have been reading some of your work lately. I enjoyed the article on the Vortex (please tell me who Kandinsky is). I distrust and detest Aesthetics, when it cuts loose from the Object, and vapours in the void, but you have not done that. The closer one keeps to the Artist's discussion of his technique the better, I think, and the only kind of art worth talking about is the art one happens to like. There can be no contemplative or easychair aesthetics, I think; only the aesthetics of the person who is about to do something. I was fearful lest you should hitch it up to Bergson or James or some philosopher, and was relieved to find that Vorticism was not a philosophy (Eliot. In V. Eliot 2011, 115-116).

Un giudizio, questo, da parte di un giovane *protégé*, particolarmente interessante e animato e, soprattutto, illuminante sullo stadio germinale di quelle che saranno le future considerazioni eliotiane sulla necessità moderna dell'*oggettività* poetica, poi maggiormente strutturate in *Hamlet and His Problems* (1920), in cui comparirà anche la prima formulazione dell'*objective correlative*.<sup>9</sup>

Ma con quale effetto e con quale scopo, la voce del *Qoèlet* risuoni in *Prufrock* è una domanda che richiede un'attenta analisi. In un articolo dedicato alle riprese dell'*Ecclesiaste* in tutta la produzione eliotiana, Thomas Esposito (2021) ha scritto che ciò che avvicina teoreticamente T. S. Eliot a *Qoèlet* "is this basic understanding of thwarted human desire ... to transcend our capabilities and possess a godlike perspective on life, on time, on everything" (Esposito 2021, 115). La "godlike perspective" avvicina Eliot a *Qoèlet* e, inoltre, illumina una possibile interpretazione del libro stesso delle *Ecclesiaste* che, secondo la tradizione esegetica, presenta importanti parallelismi con *Genesi* 1,1-11.<sup>10</sup>

Uno studio di Jean-Jacque Lavoie ha ricostruito come, nella storia dell'esegesi biblica, la teoria secondo cui *Qoèlet* sarebbe una risposta a *Genesi* 1,1-11, iniziata da D. B. Macdonald in *The Hebrew Literary Genius* (1933), e presente indipendentemente anche nel commentario *Der Prediger* (1932) di Hans Wilhelm Hertzberg, abbia avuto molti sostenitori e oppositori (Lavoie 1992, 46-50). Sebbene – ammette Lavoie – in un confronto puramente linguistico non ci siano coincidenze dirette tra il libro della *Genesi* e il libro del *Qoèlet*, il legame intertestuale è rilevante a livello contrastivo, in quanto, rispetto a *Genesi*: "Qohelet refuse la fuite en avant (1,9) comme la fuite en arrière (7,10). Autremend dit, le Qohélet refuse le regret du Paradis perdu". *Qoèlet*, rispetto a *Genesi*, è quindi una negazione del Paradiso Perduto, nella sua affermazione di un pessimismo cosmico, nel suo voler radicalizzare l'idea dell'umana finitezza inserita *nella* storia (Lavoie 1992, 69).

<sup>9</sup> Vedi T. S. Eliot [1920] 1998, 58. Cfr la definizione di correlativo oggettivo: "a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked". Cfr. anche B. Greenburg 2002, 216.

<sup>10</sup> Vedi il riassunto di questo dibattito in Lavoie 1992, 46-50. Cfr. anche citati in Lavoie: Forman 1960, 256, 263; Macdonald 1933; Breton 1980; Caneday 1986.

Un'immagine, questa, che ci avvicina all'esemplificazione propria del testo del Prufrock, nella formularietà ripetuta del "there will be time" e nell'incapacità espressiva evocata dall'"overwhelming question".

La crisi dell'espressività, vicina a diverse correnti artistiche della prima metà del ventesimo secolo, trova riscontro in una supposta fioritura della concettosità del discorso poetico e dell'alto tasso di figuralità proprio del testo modernista, da cui deriverebbe la particolare rilevanza assunta da *Qoèlet* nell'opera eliotiana, in quanto testo di didattica morale e contenuto nei libri sapienziali del canone biblico, anche detti testi *poetici* perché composti in forma poetica (Esposito 2021, 99-109; Vedi anche Bianchi 2018, 324-325; Brown 2012).

'Qoèlet' è un *nom de plume* costituito dal participio femminile ebraico dalla radice *qhl* ("chiamare all'assemblea") (Esposito 2021, 99) e indica il nominativo della figura sapienziale protagonista di questa riflessione. Qoèlet è un io lirico, presente soltanto all'inizio e alla fine del libro, che abbraccia la ciclicità dell'esistenza e si rassegna all'idea che la ricerca umana della sapienza non possa che coincidere con il dolore. Un nesso, questo, che ha fatto spesso pensare all'incontro tra sapienza scritturale e correnti stoiche ed epicuree (Gilbert 2009, 120-125); tuttavia, recenti studi,<sup>11</sup> nella ricostruzione del legame tra testi sapienziali biblici e fonti extra-bibliche, hanno tracciato dei rapporti tra il testo del *Qoèlet* e una forma di *epica* ancora più arcaica: quella accadica. Gli studi di Nili Samet (2015) hanno tentato di dimostrare dei parallelismi tra la versione standard del testo babilonese, noto come *Epopèa di Gilgameš*, e la fonte biblica del *Qoèlet*, rintracciando così un percorso che va dall'epica mesopotamica alla tradizione sapienziale semitica del IV e III secolo c.ca a. C.

Notoriamente, tuttavia, il termine *epica*, applicato in riferimento all'*Epopèa* sumerica, appare come un termine di comodo in quanto "the word has no counterepart in the Akkadian language" (George 2000, 3). È questa una teoria di A. R. George (2000), secondo cui l'opera mesopotamica – "a piece of 'wisdom' literature with a message for posterity" (George 2000, 4) – avrebbe poco a che fare con la nostra visione occidentale dell'*epos* spesso associata all'eredità omerica; mentre manterrebbe un legame profondo con la scrittura sapienziale del III secolo a. C., in un'ottica di *continuità* tra la tradizione mesopotamica e quella ellenistica e semitica, che è stata rintracciata anche altrove (Vedi Ginsberg 1963, 47-59; Jones 1990, 349-379).

Samet ha infatti così descritto la somiglianza tra *Qoèlet* e fonti greche: "Qoèlet sometimes uses Hellenistic ideas, but he does not follow specific Hellenistic phraseology", sostenendo, sulla base di queste considerazioni, una diretta dipendenza letteraria del *Qoèlet* da fonti extra-bibliche e, propriamente, dall'*Epopèa di Gilgameš*.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cfr. N. Samet (2015) e M. Suriano (2017).

<sup>12</sup> Vedi Samet (2015), 367. "Scholars have identified close parallels to individual saying in *Qohelet* in Egyptian or Egyptian-Aramaic sources .... Yet upon closer inspection it turns out that these parallels do not necessarily point to a literary dependence between the relevant ancient texts and the biblical book. The few examples of such parallels never go beyond an isolated proverb. There are no examples of intensive, multi-component analogies between *Qohelet* and any known extra-biblical wisdom collection.

Gilgameš è sia il protagonista di un diluvio *pre-deluge*, un abitante di un giardino *pre-edenico* e un eroe *pre-epico*, ma è anche il saggio consapevole della *vanità del mondo* e dell'impossibilità dell'immortalità: qui il suo incontro con *Qoèlet* (Cf. George 2000, 3-5).

Allontanandosi da una dimensione più propriamente occidentale dell'*epos* omerico e rintracciando l'aspetto intimistico, esperienziale e di didattica morale più proprio dell'epopea accadica, è possibile qui ricostruire un parallelismo fruttuoso tra il sostrato sapienziale del *Qoèlet* e la produzione poetica modernista, arrivando a concordare con Von Franz che le narrazioni archetipiche e i "miti di creazione non descrivono tanto fenomeni esteriori, situati all'origine dei tempi, quanto piuttosto un processo interiore" (Von Franz 1972, 230).

Sia *Qoèlet* che Gilgameš, infatti, approdano allo stesso tipo di esperienza sapienziale, fondata su una serie di insegnamenti morali così similmente delineati: un godimento *per diem* dell'esistenza, una venerazione per la ciclicità naturale, una concezione dell'*hebel*, della vanità, inteso come "alito di vento" e, soprattutto, una consapevolezza di essere approdati alla fine dell'esistenza avendo *conosciuto tutto* (Meek 2016, 279-297).

Per quanto riguarda l'epopea, la didattica morale di uno specifico personaggio: Siduri, una *alewife* (direttrice di taverna), è spesso stata associata alla voce sapienziale di *Qoèlet*. Di fronte a Gilgameš, sofferente per un lutto, la *alewife* suggerisce che invece di inseguire l'immortalità, invece di cercare il segreto dell'esistenza nel proprio errare, Gilgameš dovrebbe accettare la ciclicità, la morte, la rigenerazione e costruire una famiglia (George 2003, 279). Un passo che, per George, sembra essere richiamato, in linea teorica, in *Qoèlet* 9, 7-9: "Va', mangia il tuo pane con gioia e bevi il tuo vino con cuore lieto, perché Dio ha già gradito le tue opere / Le tue vesti siano bianche in ogni tempo, e l'olio non manchi mai sul tuo capo. / Godi la vita con la moglie che ami per tutti i giorni della tua vita di vanità, che egli ti ha concesso sotto il sole, / perché questa è la tua parte nella vita e nella fatica che compi sotto il sole" (Cf. George 2003, 275).<sup>13</sup>

Ricerca della conoscenza, esperienza della fatica e del dolore sono dunque alcuni degli elementi e dei temi centrali di questa tradizione sapienziale che fonda le sue radici nell'epopea accadica, cambia leggermente le prospettive di *Genesi* 1,1-11, e si concentra non tanto sull'idea di *creazione* dei tempi, ma sul *perché* dell'esistenza e sul destino dei "viventi sotto il sole".<sup>14</sup> Laddove *Genesi* parla del primo essere umano, *Qoèlet* fa entrare

---

When adding to this consideration the oral nature of proverbial sayings, it is difficult to establish a literary dependence in these cases. A [third] type of indirect relation has been suggested between *Qohelet* and early Greek texts. The similarities of this type are almost always thematic rather than phraseological. That is, *Qohelet* sometimes uses Hellenistic ideas, but he does not follow specific Hellenistic phraseology. It seems that *Qohelet's* exposure to Hellenistic thought was indirect in nature, and it probably did not include first-hand reading of written classical texts, at least not in their currently known form. In contrast to these inconclusive parallels between *Qohelet* and other ancient texts, one case stands out as a bold exception. The Mesopotamian epic of Gilgamesh provides an example of a parallel which allows us to trace a direct literary dependence of *Qohelet* on an extra-biblical source".

<sup>13</sup> Tutti i riferimenti testuali biblici sono tratti da: La Bibbia TOB. 2018. Traduzione CEI. Prefazione a cura di E. Bianchi. Torino: Elledici.

<sup>14</sup> *Qoèl.* 4, 15.

nel testo l'intera creazione, leggendola nel segno della ricerca e dell'acquisizione della sapienza: "Là où la Genèse parle de l'être humain seul, le Qohélet parle de tout ce qui existe" (Lavoie 1992, 69).

Con alle spalle l'ipotesi di finzione secondo cui il libro sarebbe stato scritto dal re Salomone in vecchiaia, l'obbiettivo di *Qoèlet* è quello di dimostrare che *tutto è vanità* e di accompagnare ritualmente la ciclicità dell'esistenza, affermando che "Per ogni cosa c'è il suo momento, il suo tempo per ogni faccenda sotto il cielo. C'è un tempo per nascere e un tempo per morire, un tempo per piantare e un tempo per sradicare le piante"<sup>15</sup> (Brown 2012, 33-35). Ammonimenti, questi, in qualche modo evocati nei versi di *Prufrock*:

[...]  
 And indeed *there will be time*  
 For the yellow smoke that slides along the street,  
 Rubbing its back upon the window-panes;  
*There will be time, there will be time*  
*To prepare a face to meet the faces that you meet;*  
*There will be time to murder and create,*  
*And time for all the works and days of hands*  
 That lift and drop a question on your plate;  
*Time for you and time for me,*  
 And time yet for a hundred indecisions,  
 And for a hundred visions and revisions,  
 Before the taking of a toast and tea (*CP*, 9).

Sono questi dei versi rappresentativi di una drammaticità poetica che è stata definita come "pastoral", in quanto Eliot annuncia con *The Love Song* "a radical new poetic with his elevation of urban drabness to something akin to pastoral" (Rae-Hulse 2011, 107). Così, la musicalità di *The Love Song*, dalla forte chiamata petrarchista, presenta una forma compositiva "pastorale", che, per sua stessa definizione, può essere secolarizzata, così come cristiana.<sup>16</sup>

Nel tentativo di arginare la *vanità* dell'esistenza, il testo del *Qoèlet* (contestualmente al richiamo al poema esiodeo *Le opere e i giorni*: "And *time for all the works and days of hands*"), nel suo rapporto contrastivo con *Genesi*, e nel suo rapporto intertestuale con l'*Epopèa* sumerica, risuona in *The Love Song*, proprio attraverso la già citata formularietà del "there will be time".

<sup>15</sup> *Qoèl.* 3,1-3.

<sup>16</sup> Vedi come ha descritto Gaylord 2012, 1007: "Verse on pastoral themes is ubiquitous: virtually every significant modern poet (among them John Milton, Luis de Góngora, and Giambattista Marino) uses the mode to treat themes of love and loss, often borrowing tropes and sentimental postures from troubadour lyric, Petrarch's *Canzoniere*, oral lyric and ballad traditions, and rustic vernacular dialects. But the kind makes room for Christian themes, as in Sannazzaro's short Latin epic *De partu virginis* (On the Virgin Birth, 1526), Luis de León's contemplative vernacular odes, and the mystical *Cantico spiritual* (*Spiritual Canticle*, 1548; 1586-91) of St. John the Cross".

Martin Warner, nell'articolo *Reading the Bible "as the report of the Word of God": The Case of T. S. Eliot* (2012), ha dimostrato come la citazione letterale e verbatim del testo biblico non rappresenti un elemento fondamentale del metodo compositivo di T.S. Eliot, che si sarebbe spesso dichiarato fiero oppositore del "the Bible as literature movement" (Warner 2012, 543). Pur tuttavia, la sonorità e l'evocazione metaforica del testo dell'*Ecclesiastes* nella *King James Version* dimostrano una certa familiarità con *Prufrock*:

To every thing there is a season, and a time to every purpose under the heaven:  
 A time to be born, and a time to die; a time to plant, and a time to pluck up that which is planted;  
 A time to kill, and a time to heal; a time to break down, and a time to build up;  
 A time to weep, and a time to laugh; a time to mourn, and a time to dance;  
 A time to cast away stones, and a time to gather stones together; a time to embrace, and a time to refrain from embracing;  
 A time to get, and a time to lose; a time to keep, and a time to cast away;  
 A time to rend, and a time to sew; a time to keep silence, and a time to speak;  
 A time to love, and a time to hate; a time of war, and a time of peace.<sup>17</sup>

Prufrock rimarca infatti l'idea veterotestamentaria che esista una stagione precisa per tutte le cose che accadono sotto il sole e, tuttavia, nella sua costante esitazione ad agire, punta alla procrastinazione e rimanda incessantemente il proprio finale. Quella di Prufrock è un'angoscia dell'affermazione, che arriva addirittura a esprimersi nel timore di *disturbare l'universo*:

*And indeed there will be time*  
 To wonder, "Do I dare?" and, "Do I dare?"  
 Time to turn back and descend the stair,  
 With a bald spot in the middle of my hair —  
 (They will say: "How his hair is growing thin!")  
 My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,  
 My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —  
 (They will say: "But how his arms and legs are thin!")  
*Do I dare Disturb the universe?*  
 In a minute there is time  
 For decisions and revisions which a minute will reverse.  
 [...] (CP, 9; corsivo mio).

Prufrock è consapevole del tempo che verrà e dei successivi mutamenti, ma nonostante questo è frenato dalla propria inquietudine ad agire.

La struttura formale di *The Love Song* corrisponde a quella del monologo drammatico, pur presentando anche una relazione ansiosa e tensiva verso la forma sonetto – frammentata, spezzata, oscura – che si manifesta nella ricerca di un petrarchismo modernista fondato sull'esasperazione dell'*enjambement*. È questa una teoria di Brian Clifton che, nel recente articolo *Textual Frustration: The Sonnet and Gender Performance in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock* (2018), ha tentato di dimostrare come la

<sup>17</sup> Qoèl. 3, 1-8.

frammentaria forma sonetto del testo rispecchi la mancata affermazione della mascolinità prufrockiana. L'ampia presenza di *volte* e di *enjambements*, nella struttura compositiva del poema, è intesa a evidenziare, secondo Clifton, l'esitazione costante del protagonista di questa canzone d'amore, che, notoriamente, avrebbe dovuto intitolarsi, come risulta dal primo *draft* eliotiano: *Prufrock Among The Women* (Ricks 1996; Clifton 2018, 68-70). L'analisi di questo sentimento di urgenza per la condivisione amorosa e l'incontro con l'altro, aiuta a connettere, in questa sede, la morale del componimento con l'insegnamento di Qoèlet – che è anche l'insegnamento dell'*alewife* dell'epopea – ovvero con l'invito alla procreazione e al perpetuarsi delle generazioni.

Allo stesso modo, il correlativo oggettivo: “I have measured out my life in coffee spoons”, con tutta la sua carica ironica e triviale, da un lato, suggerisce un legame tra la *Love Song* e la concezione sapienziale del *Qoèlet* che insiste sul *misurare* l'esistenza, sull'assecondare la ciclicità delle stagioni, *topos* proprio anche della poesia pastorale; e, dall'altro, lascia spazio al dato pessimistico e nichilistico che – in *Prufrock* come in *Qoèlet* – emerge solo in un secondo momento, a rimarcare una sorta di monito, come l'“Et in Arcadia ego”:

*For I have known them all already, known them all:  
Have known the evenings, mornings, afternoons,  
I have measured out my life with coffee spoons;  
I know the voices dying with a dying fall  
Beneath the music from a farther room.  
So how should I presume?*

*And I have known the eyes already, known them all—  
The eyes that fix you in a formulated phrase,  
And when I am formulated, sprawling on a pin,  
When I am pinned and wriggling on the wall,  
Then how should I begin  
To spit out all the butt-ends of my days and ways?  
And how should I presume?*

*And I have known the arms already, known them all—  
Arms that are braceleted and white and bare  
(Bit in the lamplight, downed with light brown hair!)  
Is it perfume from a dress  
That makes me so digress?  
Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.  
And should I then presume?  
And how should I begin?<sup>18</sup> (CP, 10; corsivo mio).*

Prufrock che *ha conosciuto tutto*, dalle mattinate, agli oggetti di gusto, agli occhi e le braccia delle donne tra cui si ritrova, rimane comunque spaventato dal momento dell'azione, dall'idea di dover “sputar fuori tutti i mozziconi dei miei giorni e delle mie

<sup>18</sup> T. S. Eliot [1917] (1939) (2009), 10-12. [Mio corsivo].

abitudini”.<sup>19</sup> Come ha notato Anne Stillman, in questi versi, è possibile riscontrare la somiglianza tra *Love Song* e *Portrait of a Lady*, componimento presente nella raccolta e che, una volta di più, riprende il problema dell’iniziare e del concludere: “(But our beginnings never know our ends!)” (Stillman 2017, 45). Stillman ha infatti sottolineato come entrambi i componimenti presentino un’insistenza ossessiva sulla ripetizione dei finali e degli inizi, dal momento che in entrambi viene citata la “dying fall” della *Twelfth Night* shakespeariana:

If music be the food of love, play on,  
Give me excess of it that, surfeiting,  
The appetite may sicken and so die.  
That strain again, it had a *dying fall*.  
O, it came o’er my ear like the sweet sound  
That breathes upon a bank of violets,  
Stealing and giving odour. ([1.1, vv. 1-6] 2015,1728; corsivo mio).

Il discorso del duca, inserito sia in *Portrait of a Lady* che in *The Love Song*, mostra come Orsino provi affanno e preoccupazione nel riascoltare il finale della musica, propriamente nell’ascoltare “endings begin again” (Stillman 2017, 46).<sup>20</sup> Allo stesso modo, per Prufrock, il problema non consiste tanto nella ricerca di un *sensu della fine* – poiché la fine è conosciuta, è data, è sicura – quanto nel *come iniziare*. Prufrock rifugge il *caos* e ricerca nel suo vagare metropolitano la “godlike perspective” su quello che lo circonda, la prospettiva da cui farsi creatore, *à-la-Michelangelo*, alla cui opera fanno riferimento i celebri versi: “In the room the women come and go / Talking of Michelangelo” (CP, 8-9).

Come ha suggerito James Logenbach, la poesia eliotiana oscilla tra il frammento e la totalità, incapace di trovare una mediazione tra i due estremi, ma sempre sottesa a un ordine formale e compositivo (Logenbach 1999, 120). La futura ricerca eliotiana

<sup>19</sup> Si fa riferimento qui alla traduzione a cura di Sanesi 2011, 165.

<sup>20</sup> Vedi Stillman 2017, 45-46: “The cross-contact between poems in Prufrock can be heard at the end of *Portrait of a Lady* – ‘This music is successful with a *dying fall* / Now that we talk of dying – / And should I have the right to smile?’ – as it alludes to the beginning of *Twelfth Night*: ‘If Musicke be the food of Love, play on, / Give me excesse of it: that surfetting, / The appetite may sicken, and so dye. / That straine agen, it had a dying fall: / O, it came ore my eare, like the sweet sound / That breathes upon a bank of Violets; / Stealing, and giving Odour.’ The poem folds the beginning of a play into its end, as if to double back on the earlier exclamation in *Portrait of a Lady*, parenthetically emphasised and subdued, ‘(But our beginnings never know our ends!)’ Prufrock begins with the end of a life in its dedication; here, we end up inside another beginning. Orsino’s speech is itself preoccupied with hearing endings begin again. The ‘dying falls’ of music, love, appetite, repetition, the yearning for return and the return of detumescence, combine in the atmosphere of *Portrait of a Lady* on several levels: pairs of rhymes reconfiguring across sections of the poem; ‘the voice’ returning ‘like the insistent out-of-tune / Of a broken violin’; the self ‘returning as before’ in the final section; and a ‘street piano, mechanical and tired’ that ‘Reiterates some worn-out common song’. The tune of Orsino’s longing is perhaps just such a worn-out song. This song is playing again in *Portrait of a Lady* as the ‘dying fall’ at its end follows *The Love Song* of J. Alfred Prufrock: ‘I know the voices dying with a dying fall / Beneath the music from a farther room’”.

dell'oggettività poetica, rilevante per tutta la rivoluzione modernista, e ancora in nuce all'epoca di queste sperimentazioni, è, allora, nel *Prufrock*, giocata sull'immagine dell'artista-creatore, come verrà teorizzato, in quegli stessi anni, anche da James Joyce in *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) per bocca di Stephen Dedalus: "The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails" (Joyce [1916] 2004, 167).<sup>21</sup>

L'artista come creatore, nel senso joyciano, osserva la materia dall'alto, senza intervenire, lasciando l'universo nell'anarchia e nel caos, quel *chaosmos* che sarà di *Finnegans Wake* (1939)<sup>22</sup> e che ha grande significato in tutta l'opera joyciana: il caos in Joyce, infatti, rappresenta l'ipotesi che "l'origine sia nell'alfa e nell'omega, ma anche nella loro dinamica circolarità" (Lombardi 2022, 33).

Come Dedalus, il personaggio del poema eliotiano è un personaggio che acquista significato anche in relazione a un processo di *Bildung*, proprio perché come il Guido da Montefeltro dantesco – evocato nell'epigrafe del componimento – Prufrock ha raggiunto quella parte della vita "ove ciascun dovrebbe / calar le vele e raccogliere le sarte"<sup>23</sup>; e sebbene non attraversi una conversione come il personaggio dantesco, Prufrock soppesa il tempo trascorso, domandandosi: "And would have been worth it, after all" (*CP*, 11).

Il personaggio eliotiano fatica ad accettare la circolarità del tempo ordinario e cerca un senso di appartenenza al tutto, all'universale, che addirittura lo porta a vagheggiare una sorta di metamorfosi e di fusione nell'elemento naturale: "I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas". (*CP*, 10).

Così, mentre si alternano elementi naturali, braccia ingioiellate e momenti temporali: "evenings, mornings, afternoons", il poema dimostra che il dilemma di Prufrock "is that he cannot use time but is used by it" (Gish 1981, 11).<sup>24</sup>

Prufrock oppone al tempo ordinario una bergsoniana "inner duration", ma questa rappresentazione temporale, percepita come un flusso che sembra non avere presa sul mondo esterno, turba e angoschia il personaggio. Il personaggio centrale della canzone d'amore è infatti consapevole della futilità del mondo che abita, degli eventi sociali, delle cerimonie da tè, e così, da un lato, si immagina eroico – 'to have squeezed the universe into a ball'; ma, dall'altro, viene sopraffatto dagli eventi del quotidiano – 'And time yet for a hundred indecisions / And for a hundred visions and revisions / Before the taking of a toast and tea'; 'And when I am formulated, sprawling on a pin / When I am pinned and wriggling on the wall, / Then how should I begin'.

La drammatica divisione tra vita personale e vita pubblica – tra un bergsoniano tempo interno e uno esterno – conduce il personaggio alla ricerca di un insegnamento

<sup>21</sup> Cf. su Joyce e il *Portrait* Natali 2008.

<sup>22</sup> Cf. Lombardi 2022.

<sup>23</sup> *Inf.* XXVII, 80-81. La nota epigrafe di *Prufrock* è: "S'io credessi, che mia risposta fosse / A persona, che mai tornasse al mondo, / Questa fiamma staria senza più scosse; / Ma però che già mai di questo fondo / Non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero, / Senza tema d'infamia io ti rispondo" (*Inf.* XXXVII, 61-66).

<sup>24</sup> Vedi sullo studio del tempo nell'opera di T. S. Eliot: Latta 2014.

sapienziale che punta alla trascendenza (Gish 1981, 11). Una trascendenza che il testo di *Qoèlet* accentua e radicalizza nel momento in cui descrive il mistero divino come il limite di ogni sapienza.

Ed è proprio la mondanità, nella sua immanenza e temporalità, a rappresentare un elemento di grande rilevanza per la canzone d'amore del Prufrock vagabondo e *voyeur* del paesaggio metropolitano (Clifton 2018, 73). Come già accennato, il personaggio si fa cantore della totalità, di tutto ciò che esiste, e ammira la creazione domandandosi se avrà il coraggio "to disturb the universe". Nella costante *diminutio* della sua persona: "... I am no prophet — and here's no great matter ..."; "... No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be ..."; "... I do not think that they will sing to me ...", Prufrock è una delle infinite personificazioni di quella crisi spirituale ed espressiva che costituisce il bacino di molto modernismo europeo.<sup>25</sup>

Secondo *Qoèlet*, la fatica è la principale attività attraverso cui l'umanità è partecipe della creazione e in *The Love Song* la rappresentazione di un'umanità che collabora all'opera divina attraverso la propria fatica si realizza attraverso un senso di attività, di modernizzazione e di produttività borghese che vedono Prufrock come un inerme, come colui che non osa forzare il momento "to its crisis" (Brown 2012, 30-40). Nel posporre costantemente la domanda "overwhelming", nella sua incapacità di definirsi, e nella sua attesa del giusto tempo per domandare: "Do I dare?", Prufrock appare come un *dandy*, un collezionatore, uno spirito romantico, a caccia, per la città metropolitana, degli elementi della creazione da inneggiare e da ri-cantare in poesia.

Così Gilgamesh come eroe *pre-epico*, la sapienza di *Qoèlet*, la diversa prospettiva su *Genesi* appaiono tutti elementi intertestuali, culturali e narrativi che aiutano a interpretare la domanda angosciante di Prufrock: "And how should I begin". La dicotomia uccidere/creare è in *The Love Song* la rappresentazione di un dubbio amletico che nella tarda modernità non trova e non troverà mai soluzione, e che viene particolarmente caricato proprio dall'innovativo e sperimentale dato drammatico della poesia eliotiana.

In quanto rovescio dell'*homo faber*, Prufrock rappresenta l'immagine infranta dell'io lirico classico e *pastoral*, racchiuso nella sua incapacità di *osare* e di *agire* a livello politico, sessuale, e in tutti i contesti sociali, in un parallelo della figura dell'inetto che altre letterature europee contemporanee conoscono.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Per la crisi dell'espressività e l'idea di una "metafisica del modernismo", vedi M. Bell, in Levenson (1999), 9-33. Vedi anche, in relazione al romanzo modernista, Lombardi: "In generale, il romanzo modernista mette in discussione il pensiero cartesiano-newtoniano e, con esso, il determinismo, la causalità, la possibilità di una predizione certa di ogni evento futuro pur collegato a dati noti e sperimentati. Come hanno dimostrato gli studi sul personaggio da De-benedetti a Bottiroli, inoltre, dal modernismo in poi la finalità descrittiva tende a prevalere su quella predittiva, e la possibilità, o la concezione *modale*, dominano sulla proprietà, nella rappresentazione e nella combinazione di tratti che presiede alla costruzione stilistica e narrativa dell'*homo fictus*" (Lombardi 2021, 22-23).

<sup>26</sup> Cf., per esempio, per i temi condivisi tra modernismo anglosassone e italiano, Graziano, in Tortora [2018] 2020. Cf. anche Lewis 2007.

In conclusione, Prufrock incarna l'io lirico frantumato dal nuovo dato dialogico e drammatico, caratteristico di tutta la futura poesia eliotiana. Dalla cui analisi possiamo trarre la conclusione che associare la *Love Song* alla modernità è un'azione formale che influisce, una volta e definitivamente, sulla nostra idea di *tradition*.<sup>27</sup> Nel senso in cui *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (che, come ha testimoniato lo stesso Eliot, nel titolo richiama *The Love Song of Har-Dyal* di Ruyard Kipling<sup>28</sup>) è rilevante soprattutto per l'idea che la canzone d'amore – che solo successivamente l'autore ricercherà nell'evocazione del trecento italiano e dell'immaginario romanzo<sup>29</sup> – può trovare posto nella tarda modernità, e nel modernismo, solo nel sovrapporsi dei generi, nel recupero delle scritture e nella ricerca dell'arcaico e del mito. Non è infatti tanto il *mito* che entra nel *moderno* con la sua carica simbolica, quanto il *moderno* che collabora alla fondazione – seppur frammentaria, imperfetta e interrotta – di nuovi miti, anche e, soprattutto, aprendosi a nuove categorie della rappresentazione, di cui le *narrazioni delle origini* sono solo uno dei molteplici esempi.

---

<sup>27</sup> Cf, Eliot [1919], 1920. *Tradition and The Individual Talent*.

<sup>28</sup> Eliot 1959. "The Unfading Genius of Rudyard Kipling", *Kipling Journal*.

<sup>29</sup> Per Eliot e l'immaginario medievale e romanzo vedi: Shapiro (1940), 210-213; Locke (1963), 51-59; Fuchs (2012).

**BIBLIOGRAFIA**

- ACKROYD, P. 1984. *T. S. Eliot*, New York: Hamish Hamilton.
- AVNI, A. "The Bible and Les Fleurs du mal". *PMLA* 88,2: 299-310.
- BELL, M. 2006. *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOITANI, P. 2004. *The Bible and its Rewritings*. Oxford: Oxford University Press.
- ., Di Rocco, E. 2013. *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma: Laterza.
- BRETON, S. 1980. "Qoheleth: Recent Studies", *TDig* 28: 150-15.
- BROCKLEMAN, P. 1999. *Cosmology and Creation*. Oxford: Oxford University Press.
- BROWN, W.P. 2012 [2011]. *Qoèlet*. Trans. by. A. Del Sette, Torino: Claudiana.
- CALVINO, I. 1991. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- CANEDAY, A.B. 1986. "Qoheleth: Enigmatic Pessimist or Godly Sage?", *GTJ* 7: 42-53.
- CAROL, T. 1981. "T. S. Eliot and the Victorians". *Christ Source: Modern Philology* 79, no. 2: 157-165.
- CLOONAN, W. 2018. *The French in American Literature, Americans in French Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- CLIFTON, B. 2018. "Textual Frustration: The Sonnet and Gender Performance in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock.'" *Journal of Modern Literature* 42, no. 1: 65-76.
- ELIOT, T. S. [1923]. "Ulysses, Order and Myth". *The Dial*.
- . 1996. In Ricks, C. B. (ed.). *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*. New York City: Harcourt Brace and World.
- . 1998 [1920]. *The Sacred Wood and Major Early Essays*, New York: Dover Publications.
- . 2011. [1966]. *Poesie*. In Sanesi, R. Milano: Bompiani.
- . 2015. *Collected & Uncollected Poems. The Annotated Text. The Poems of T. S. Eliot*. Volume I. In C. Ricks and J. McCue (eds.). London: Faber & Faber.
- ELIOT, T. S., & Eliot, V. 2019. *The letters of T. S. Eliot: Volume 1*. London: Faber & Faber.
- ESPOSITO, T., O. Cist. 2021. "Echoes of Ecclesiastes in the Poetry and Plays of T. S. Eliot." *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 24, no. 2: 98-123.
- FORMANN, CH. C. 1960. "Koheleth's Use of Genesis". *JSST* 5 : 256 263.
- FOX, M., V. 1989. *Qohelet and his Contradictions*. Sheffield: Almond.
- FRYE, N. 1980. *Creation and Recreation*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- . 1982. *The Great Code: The Bible and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- FUCHS, D. 2012. "The Bavarian-Austrian Subtext of T.S. Eliot's 'The Waste Land'". *Poetica* 44, 3/ 4: 379-393.
- GAYLORD, M. M. 'Pastoral'. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4<sup>th</sup> ed. Princeton: Princeton University Press.
- GEORGE, A. R. 2000. *The Epic of Gilgamesh: the Babylonian epic poem and other texts in Akkadian and Sumerian*. Trans by A. R. George. London: Penguin.
- . 2003. *The Babylonian Gilgamesh epic: introduction, critical edition and cuneiform texts*. Oxford: Oxford University press.
- GILBERT, C. 2009. *A Complete Introduction to the Bible: A Literary and Historical Introduction to the Bible*. Mahwah: Paulist Press.
- GINSBERG, H.L. 1963. *The Quintessence of Koheleth, Biblical and Other Studies*. In A. Altmann (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- GISH, N. 1981. *Time in the Poetry of T. S. Eliot: A Study in Structure and Theme*. London: Palgrave Macmillan.
- GRAZIANO, M. [2018]. (2020). *Il modernismo italiano*. In M. Tortora (ed.). Roma: Carocci.
- GREENBURG, B. 2002. "Eliot's Impudence: 'Hamlet', Objective Correlative, and Formulation, *Criticism* 49. 2: 215-239.

- GRILLO, J. “Qohelet and the Marks of Modernity: Reading Ecclesiastes with Matthew Arnold and Charles Taylor”. *Religions* 7. 77: 1-9.
- JOYCE, J. 2004. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Barnes & Nobel Classics.
- HEIR, B. O., DILLON, M. 1977. *A classical lexicon for Finnegans Wake : a glossary of the Greek and Latin in the major works of Joyce including Finnegans Wake, the Poems, Dubliners, Stephen Hero, A Portrait of the Artist as a Young Man, Exiles, Ulysses*. Berkley: University of California Press.
- HERTZBERG, H.W. [1932] 1963. “Der Prediger”. *KAT*, 17,4.
- HOWARTH, P. 2012. ‘Georgianism’. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4<sup>th</sup> ed. Princeton: Princeton University Press.
- HULSE, M., S., RAE. 2011. *The 20<sup>th</sup> Century in Poetry*. London: Ebury Press.
- JONES, B., W. 1990. *From Gilgameš To Qoèleth, The Bible in Light of Cuneiform Literature, Scripture in Context III*. New York: W.W. Hallo et al.
- JORDAN, J. 2020. ‘Experiment’. *The Edinburg Dictionary of Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LATTA, C. 2014. *When the Eternal can Be Met: The Bergsonian Theology of Time in the Works of C. S. Lewis, T. S. Eliot and W. H. Auden*. Cambridge: The Lutterworth Press.
- LAVOIE, J. 1992. *La pensée du Qohélet. Étude exégetique et intertextuelle*. In G. Courtier (ed.). Montréal: La Corporation des Edition Fides.
- LEEEMING, D. A. 1994. *Creation Myths of the World. An Encyclopedia*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- LEVENSON, M. H. 1999. *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LEWIS, P. 2007. *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOCKE, F. W. 1963. “Dante and T. S. Eliot’s Prufrock”. *MLN* 78,1: 51–59.
- LOGENBACH, J. 1999. *Modern Poetry*. In Levenson, M. H. (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LOMBARDI, C. 2022. “What do we talk about when we talk about Origins?”. In C. Lombardi (ed.). *Complit. Journal of European Literature, Arts and Society* 1-3: 13-26.
- . 2022. “Joyce e l’archetipo del *chaosmos* nella narrativa contemporanea”. In *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*. In M. Tortora e A. Volpone (ed.). Milano: Ledizioni: 15-55.
- MACDONALD, D. B. 1933. *The Hebrew Literary Genius*. Princeton: Princeton University Press.
- MEEK, R. L. 2016. “Twentieth- and Twenty-first-century Readings of Hebel (הֵבֶל) in Ecclesiastes”. *Currents in Biblical Research* 14.3 :279-297.
- MORETTI, F. 1975. *Interpretazioni di Eliot*. Roma: Savelli.
- NATALI, I. 2008. *The Ur-Potrait. Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*. Firenze: Firenze University Press.
- POUND, E. 1950. *Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. In D. D. Paige (ed.). New York: New Directions.
- SAMET, N. 2015. “The Gilgameš Epic and the Book of Qoèlet: A New Look”, *Biblica* 96.3: 375-390.
- SHAPIRO, L. 1940. “The Medievalism of T. S. Eliot”. *Poetry* 56,4: 202–213.
- SHAKESPEARE, W. 2015. *Tutte le opere. Le commedie*. Volume II. In F. Marengo (ed.). Milano, Bompiani.
- SPROUL, B. C. 1979. *Primal Myths. Creating the World*. San Francisco: Harper & Row.
- SPURR, B. 2017. “‘Anglo-Catholic in Religion’: T. S. Eliot and Christianity”. *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*. In J. Harding (ed.). Cambridge: Cambridge University Press: 187-203.
- STILMANN, A. “Prufrock and Other Observations”. *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*. In J. Harding (ed.). Cambridge: Cambridge University Press: 41-55.
- SURIANO, M. 2017. “Kingship and ‘Carpe Diem’, Between Gilgamesh and Qoheleth.” *Vetus Testamentum*, 67,2: 285–306.
- von FRANZ, M. 1972 [1995]. *Creation Myths*. Boston: Shambhala.

WATTHEE-DELMOTTE, M. 2009. "L'intertextualité biblique chez Baudelaire et Verlaine: Le contretypage du 'grand code' ". *Les Lettres Romanes* 63, 1-2: 53-65.

WARNER, M. 2012. "Reading the Bible 'as the report of the Word of God': The Case of T. S. Eliot". *Christianity and Literature* 61,4: 543-64.

WESTON, J. L. 2005 [1919]. *From ritual to romance*. Trad. ita. di Laura Forconi Ferri, *Indagine sul Santo Graal*. Palermo: Sellerio.

La Bibbia TOB. 2018. Traduzione CEI. Prefazione a cura di E. Bianchi. Torino: Elledici.

*La Divina Commedia*. 2015. *Inferno*, C. V, vv. 80-81, [1321]. In A. M. Chiavacci-Leonardi (ed.). Volume 2. Milano: Mondadori.



JELENA ULRIKE REINHARDT

**IN THE CAGE OF KAFKA AND CANETTI***The Metamorphosis of the Ape at the Origin of Culture*

**ABSTRACT:** This paper investigates anthropogenesis, which is the process of becoming human, from an interdisciplinary perspective, namely among science, theatre, and visual arts. The motif of animals locked in a cage – especially apes, but not only – is recurrent when talking about humans and their origin as cultural beings. Relying on some monkey portraits made by Gabriel von Max, in which the animals appear deprived of their freedom, the focus is on Kafka's short story *Ein Bericht für eine Akademie* (A Report to an Academy, 1917) and on Elias Canetti's novel *Die Blendung* (Auto da Fé, 1935), mainly on a chapter entitled "Ein Irrenhaus" (A Madhouse). In both texts we are confronted with an ongoing metamorphosis, with hybrid figures in which the boundaries between man and ape are blurred. Although in one case the ape becomes a man and in the other the man becomes an ape, so that both metamorphoses proceed in opposite directions, the ultimate goal is freedom. However, this freedom reveals all its problematic nature since escape from the cage does not always mean liberation. The two texts, which are presented as a reinterpretation of the myth of the origin of culture between nostalgia for a distant past and critique of human progress, are essential reflections on the power dynamics at the basis of civilization.

**KEYWORDS:** Kafka; Canetti; Von Max; Evolution; Science, Theater.

"Ursprung ist das Ziel" (Origin is the goal).

K. Kraus

"Wir wissen nichts von anderen, nichts von uns. Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug" (We know nothing of others, nothing of ourselves. We always play, who knows it is smart).

Schnitzler

In the 19th century, the search for origins became a popular topic among various disciplines (Fischer-Lichte 2005, 17). In this regard, Charles Darwin's findings published in *The Origin of Species* (1859) and in *The Descent of Man* (1871) were striking. Through these works the author tries to explain the origin of the various species, and above all of man, on an evolutionary basis, thus going to undermine the solid beliefs held until then. Partly on the wave of the success of these studies, the search for origins became urgent also in other fields. Friedrich Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music), published in 1872, marked a major

step in the debated question about the origin of ancient Greek theatre.<sup>1</sup> These different fields of investigation do not always stay separate<sup>2</sup>, and indeed interesting results arise from the dialogue between science and theatre. Scientific and pseudoscientific knowledge along with theatricality from a performative perspective (Fischer-Lichte 2012) are the focus of many literary works and iconographic motifs. The topic of anthropogenesis – which is the process of becoming human – is very suitable for this interdisciplinary discourse: indeed, the origin of man as a cultural being is often presented as a true *mise-en-scène* (Neumann 2012, 173).<sup>3</sup> It is no coincidence that this process often takes on theatrical forms. If, as Agamben writes, “man is the animal who must recognize himself as human in order to be human (l’uomo è l’animale che deve riconoscersi umano per esserlo)” (Agamben 2019 [2002], 33), this also means that man discovers himself only when he is able to see himself, as well as to come out of himself. In other words, the self exists only in relation to other people who confirm its existence (Lacan 2007, 26; Winnicott 2010 [1967]).

Based on these premises, the animal gaze on man plays an essential role since it represents otherness, that foreign and external gaze which can see what man alone does not grasp. Among all animals, apes undoubtedly occupy a special place, above all because of their similarity to man. This relationship is visible to the naked eye and is then further strengthened on scientific grounds by the studies of Darwin. At the same time, apes stand out for their difference: from an evolutionary point of view, apes seem to be closer to the origins than humans. But the ape’s gaze does not tell what it sees, it is disturbingly silent. In fact, language is the distinctive characteristic of humans, while animals are commonly defined exactly by this lack. However, paradoxically, from the point of view of man, the animal who lives in immanence is always missing something, just because it does not

---

<sup>1</sup> Nietzsche’s study introduces some disruptive aspects in an age which celebrates the cult of individual. Firstly, through his recourse to the Dionysian principle he annuls individuation. Secondly, he traces the origin of tragedy back to a ritual of dismemberment. In other words, he considers “the condition of individuation as the source and origin of all suffering and hence as something reprehensible” (1995, 52). On the same subject see also Fischer-Lichte 2005, 17-18.

<sup>2</sup> Such intersections occur both when scientific themes are communicated by resorting to artistic elements and when, on the contrary, literary-artistic motifs penetrate the scientific discourse. Some significant examples of this prolific dialogue among disciplines can be found in the narration of hysteria when addressed according to the most varied approaches. In this regard, see the study of Didi-Hubermann (2008) which shows how the use of photography strengthens the scientific reflection, although in some cases in the direction of falsification: the hysterical patients of the Salpêtrière were posed to highlight the signs of hysteria. In other words, Charcot presents himself not only as a doctor, but also as an artist through the staging of hysterical women. Reciprocal influences can also be found in the representation of the anatomical body in a scientific setting, which often draws from an artistic iconographic tradition and not purely medical (Reinhardt 2020a). More specifically, about the representation of animals between art and science, see Kemp 2007 and on Darwinism and its aesthetic implications, see Menninghaus 2013 and Lubbock 2008.

<sup>3</sup> Neumann introduces the motif of the cage as a “cultural stage”. On the topic of the cage as theater, see also Foucault 2014 [1975], 218.

possess that characteristic (language) that makes man always longing (Cimatti 2013, 50-77).

From an iconographic point of view, the mute gaze of monkeys on man was brilliantly represented by Gabriel von Max (1840-1915), a painter originally from Prague who later moved to Munich. Through his works, the *Affenmaler* (monkey painter) investigated the theme of identity moving between science and art: as a convinced Darwinist he bred monkeys at his home in Starnberg near Munich. In doing so, he managed to develop a first-hand knowledge of his animals, which he portrayed over time in several paintings (Uhlig 2010). Unlike Darwin, he did not believe that man was at the top of the evolutionary chain;<sup>4</sup> the monkeys depicted by von Max, mainly engaged in human activities, show their gaze on human beings. It is often a critical look both when as in *Affen als Kunstrichter* (Monkeys as Art Critics, 1889) it ridicules a certain human attitude, and when it bears traces of the violence exerted on the monkey by contact with man, with his culture and civilization. For example, the first two versions of *Schmerzvergessen* (Forgetting Pain) display a monkey locked in a cage, condemned to die. In this image, the cage, a human creation, just as human is the cause of its imprisonment and thus death, is concretely visible. In a third version of *Schmerzvergessen* (1904)<sup>5</sup>, the cage is missing, a suffering monkey is curled up on a bed, wounded in its right front leg as well as in its right hind leg. So, the monkey's pain is transferred into a human context, apparently welcoming since the hostile presence of the cage is absent. The little monkey has been granted the opportunity to escape from a condition of imprisonment, if willing to accept the rules of human social living. Therefore, the constraint remains, but has become more devious as the bars have now apparently disappeared.<sup>6</sup>

Franz Kafka masterfully depicts the fleeting boundaries between ape and man as well as all the violence of the anthropogenic machine in one of his short stories, entitled *Ein Bericht für eine Akademie* (A Report to an Academy, 1917). Here Kafka stages the metamorphosis of an ape into a man through narration.

In short, the plot is this: an ape was brutally captured during a hunting expedition. At first, he was locked in a cage from which he manages to get out deciding to become human. In this story, anthropogenesis starts from the wound, from the body in pain, from the cage that cuts the flesh. However, once released from his prison, the process of becoming human takes on forms of constraint that are just as violent as the previous ones, but do not seem to affect the body, at least at the beginning. The references to Darwinism

---

<sup>4</sup> Canetti also points out the limits of the Darwinian theory, which consist, in his view, in making nature narrower and always putting humans at the center, when humans already hold overwhelming power over the earth (Canetti 1985 [1972], 66; Reinhardt 2020, 118). However, upon closer study, Darwin's view appears more complex. See in this regard Bredekamp 2005.

<sup>5</sup> There are two versions of *Schmerzvergessen* with the same subject: from 1871 in Amsterdam and from 1873 in Hamburg. The third version is dated 1904.

<sup>6</sup> On the closeness of the expression of animal and human emotions, see Darwin 2009 [1872].

are evident along with their problematization.<sup>7</sup> The ape who is no longer an ape and not yet a man is called Rotpeter. In the meantime, with an exceptional effort he has reached “the cultural level of an average European” (Kafka 1983 [1917], 258). He is even invited to give a lecture before an unspecified Academy on his former life as an ape. Speaking in the first person, he begins by reducing expectations, unfortunately he does not feel able to fully meet this request. The motivation is embedded in time: almost five years have now passed since his previous life. However, he is aware of how relative the perception of time is: it is a short period according to the calendar but very long if one considers that it is the space in which the metamorphosis of the ape into man takes place; that is, the time of transition from nature to culture. Rotpeter is fully aware of the *sine qua non* that made his own ‘evolution’ possible: “I could never had achieved what I have done had I been stubbornly set on clinging to my origins, to the remembrances of my youth” (250). So, the only way to become human, is to give up remembering one’s origin: anthropogenesis requires sacrificing the memory of birth. The moment Rotpeter enters the world of culture, and thus loses his freedom as he submits to what he perceives as a “yoke”, memories become inaccessible. The possibility of turning back becomes more and more ephemeral as the transformation proceeds: the opening that would allow him to go back has become so narrow that entering it would mean “to scrape the very skin”. In fact, his metamorphosis has not been painless; it has caused wounds on his body, both external and internal.

Rotpeter is fully aware of the Academy’s true reason for being interested in his story. They hope to discover their own story of origins through the eyes and voices of others,<sup>8</sup> however, Rotpeter dissolves all illusions:

To put it plainly, much as I like expressing myself in images, to put it plainly: your life as apes, gentlemen, insofar as something of that kind lies behind you, cannot be farther removed from you than mine is from me. Yet everyone on earth feels a tickling at the heels; the small chimpanzee and the great Achilles alike. (Kafka 1983 [1917], 250)

Despite the impossibility of remembering his own origin and consequently also the human one, the former ape has something to say to the Academy about the line he had to follow to enter the world of humans. Very significantly, Rotpeter feels comfortable to address the Academy, that is, that part of society that represents, at least formally, the highest expression of human culture. Moreover, the Academy is depicted in its apparent insubstantiality since direct references to it are minimal, but actually it exercises all its power over the speaker by influencing the construction of the speech itself.<sup>9</sup> Indeed, Rotpeter points out why he feels worthy of speaking to such a distinguished audience.

<sup>7</sup> Kafka’s interest in Darwinism dates back to his high school years (Norris 1980; Wagenbach 2006).

<sup>8</sup> On the desire to receive from another the telling of one’s own story, see Cavarero 2007 [1997].

<sup>9</sup> The Academy is only mentioned in the title and when the narrative self addresses the “HONORED MEMBERS of the Academy!” (Kafka 1983 [1917], 250) in his speech. It is exactly in this apparent absence that the full power of the institution emerges (Foucault 2014). Such a power structure is recurrent in Kafka’s work, see, for example his novel *Der Prozess* (The Trial; Shah 2014).

But what makes Rotpeter – and this is the important point – so confident? He tells us that over time he has earned a solid position on all the great variety stages of the civilized world<sup>10</sup>. The experience of the stage is crucial in order to speak before the Academy; thus, the essential role of theater and the performative moment in anthropogenesis emerges clearly. It is no coincidence that Rotpeter, at the peak of his career, can add “frankness in words to the frankness” (251) of his first handshake. The ape becomes truly human, not only when he says “I”, but when he accompanies this proclamation with bodily presence, all performed before an audience.<sup>11</sup> Hence, the performative moment requires the physical presence of the actor on stage, however, let us not forget that in this case he is still acting. Rotpeter plays a role in order to become part of human society, he is allowed to leave his cage and is finally accepted by humans just because he can move on stage. In other words, as long as he remains within fiction, he can do much more than only survive,<sup>12</sup> he can aspire to become fully human. The moment he steps onto the stage of the Academy, a place where the theatrical dimension is hidden and the cage even more invisible, he completes his transformation.

But let’s go back to the beginning of Rotpeter’s life. In order to reconstruct his origin on the Gold Coast and the circumstances of his capture, as well as the loss of his initial condition, he is forced to use second-hand information, thus finding himself in a tragically human condition. The only way to continue living after the loss of the paradisiacal dimension and the irruption of the trauma is to forget, to remove. After going down to the river to drink with his troop, Rotpeter is the only one to be hit by the men of the hunting expedition of the firm of Hagenbeck. He was hit in two places: on the cheek, where he now has a large red scar without hair. This first wound makes him a subject, an “I”, giving him the “horrible” (251) name of Rotpeter.<sup>13</sup> This name was chosen for him in memory of another monkey who had recently died, also with a scar. The second shot hit him below the hip, because of this wound he still limps. When visitors come to see him, he takes off his trousers to show them the scar. According to some, this would be the sign of the persistence of his ape nature<sup>14</sup>. The ape’s memories begin only from the moment of his awakening after his capture, when he finds himself in a cage on the Hagenbeck steamer. The cage in which he has been confined does not fit his body; the bars of the grates saw through his flesh:

---

<sup>10</sup> On the importance of mimicry and gestural details, that is on the centrality of the theatrical component in Kafka’s work, see Schiffermüller 2011.

<sup>11</sup> Becoming human means implanting an “I” into the body (Laplanche 1999). Kafka stresses the outstanding role of the body in this process.

<sup>12</sup> On simulation as a form of survival, see Nietzsche 2015 [1873], 12-13 and Canetti 1980 [1960], 447-451.

<sup>13</sup> Reference is made here to the violence of naming. For a more in-depth study of this topic in Kafka’s work, see Treder 2013, 33.

<sup>14</sup> Rotpeter’s lameness could indicate his being in a phase of transition since the metamorphosis has not yet been completed. On the symbolic meaning of lameness and monosandalism, see Ginzburg 2008 [1989].

It was not a cage with four bars: three walls were attached to a crate, thus forming the fourth wall. The whole cage was too low to stand upright. So I was crouching down with my knees bent and trembling all the time; moreover, probably not wanting to see anyone at first and wishing to stay in the dark, I was facing the crate, while behind it the bars of the gratings cut into my flesh. (Kafka [1917] 1983, 252)

As in von Max's paintings, Rotpeter's body becomes the tangible sign of man's power over the animal's body expressed through violence. So Rotpeter does not escape the brutality of anthropogenesis, he can only choose between two cages, the one made of real bars and its metaphorical version. Remembering the origin would mean, instead, remembering freedom and, therefore, the impossibility of living within human society. For this reason, Rotpeter does not recognize freedom in humans, but only captures their ridiculous attempt to imitate that of animals.

In passing: may I say that all too often men are betrayed by the word freedom. And as freedom is counted among the most sublime feelings, so the corresponding disillusionment can be also sublime. In variety theaters I have often watched, before my turn came on, a couple of acrobats performing on trapezes high in the roof. They swung themselves, they rocked to and fro, they sprang into the air, they floated into each other's arms, one hung by the hair from the teeth of the other. "And that too is human freedom," I thought, "self-controlled movement." What a mockery of Mother Nature! Were the apes to see such a spectacle, no theater walls could stand the shock of their laughter. No, freedom was not what I wanted. Only a way out [...]. (Kafka 1983 [1917], 253)

If on the one hand the removal of the origin allows him to survive, to preserve himself, on the other hand it is also his weak point, his "Achilles' heel". Remembering the origin implies knowledge of freedom and therefore recognizing the gap between nature and culture.

Finally, there is one aspect addressed in the *Report to an Academy* that leads us directly to the second text under consideration. While Rotpeter illustrates the process followed to stop being an ape and, thus, become human, he focuses on the pain that learning takes:

And so I learned things, gentlemen. Ah, one learns when one has to; one learns when one needs a way out; one learns at all costs. One stands over oneself with a whip; one flays oneself at the slightest opposition. My ape nature fled out of me, head over heels and away, so that my first teacher himself turned into an ape by it, had soon to give up teaching and was taken away to a mental hospital. Fortunately he was soon let out again. (Kafka 1983 [1917], 258)

Learning and madness, both perceived as "a way out", are at the heart of *Die Blendung* (Auto da Fé, 1935), the first and only novel written by Elias Canetti. This masterpiece of the twentieth-century literature was defined, among other things, as a "creation from chaos" (Wieprecht-Roth 2004, 51).<sup>15</sup> Moreover, it can be considered as "a text that is

---

<sup>15</sup> Wieprecht-Roth's study recognizes the central role of the myth of origins in Canetti's writing. In this regard, see also Neumann 1985. I recall that Chaos is the Greek name for chasm, abyss, that is, what exists

simultaneously a scientific treatise on human nature and a work of art” (Maestripieri 2019, XII). In the chapter entitled *Ein Irrenhaus* (A Madhouse), compared to the story of Kafka, the metamorphosis proceeds in the opposite direction<sup>16</sup>: a now nameless man has become a gorilla who nevertheless continues to wear human clothes (Reinhardt 2017; 2020). The gorilla is the lunatic brother of a banker who, for reasons of prestige, is kept segregated at home and is given out to be an eccentric artist who has “little attention left for the human race” (Kafka 1983 [1917], 399). The two rooms of the villa reserved for the gorilla are in fact his cage, but he transforms them into a place of freedom, escaping the yoke of social life with his madness and giving life to a sort of mythical world of origins in contrast to the civilized world.<sup>17</sup>

The gorilla-man appears strongly anchored to materiality, so much that he lives on a floor covered with a high layer of earth. It is indeed with the earth that he unites re-proposing in some ways the mythical love unions at the origin of the world (Canetti 1995 [1935], 458; Vernant 2014). He expresses himself through a language he has created himself, a sort of African dialect, a primitive and, to quote Lévy-Bruhl, pre-logical language in which objects live floating in emotions and change name according to the sensations in which they are immersed (Canetti 1995 [1935], 403). Exposed to such fluidity, the gorilla breaks that infernal mechanism of non-communication that is triggered by speaking only through stereotypes and masks. As in the case of Rotpeter, here too we are faced with a metamorphosis still in progress which, however, does not proceed in the direction of evolution, but always renews itself since in the world of the gorilla-man there is never a coincidence between meaning and signifier:

Objects [...] had no special names. They were called according to the mood in which they floated. Their faces altered for the gorilla, who lived a wild, tense, stormy life. His life communicated itself to them, they had an active part in it. (Canetti 1995 [1935], 403)

Released from the cage of identity, the gorilla no longer has a name and therefore is not subjected to violence. His body in space is also his language:

Each syllable which he uttered corresponded to a special gesture. The words for objects seemed to change. He meant the picture a hundred times and called it each time something different; the names seemed to depend on the gesture with which he demonstrated them. Expressed and accompanied by his whole body no sounds appeared indifferent. When he laughed he spread his arms out wide. (Canetti 1995 [1935], 401)

---

before the creation of the universe (Vernant 2014, 9). On the topic of madness in *Auto da fé*, see Reinhardt 2017.

<sup>16</sup> Kafka’s influence on Canetti is well known: he was continually inspired by the work of the Prague writer, but at the same time he approached it in a critical way (Canetti 2019).

<sup>17</sup> Evident is the reference to the thought of Lévy-Bruhl who had a great influence on Canetti especially in the years between 1930 and 1940. (Labessan-Malanda 2007, 90).

It is the gynecologist and future psychiatrist Georges Kien who studies this language with great admiration. In some ways we find here a similar pattern to that of the Kafkaesque story: the gynecologist could be like a member of the Academy who tries to grasp the secret of origins through the gaze and the voice of the ape-like being. To this purpose he devotes himself to learning the mysterious language of the gorilla. Georges is not confronted with a mask, but with a real body in which the boundaries between the semiotic and the phenomenal part are continually crossed.<sup>18</sup>

Once he learns his language “with infinite pains”, which is also a new way of being in the world, Georges understands the greatness of insanity. This consists in knowing how to take distance from the dimension in which the failure of reason occurs, which is also the failure of language. Healing the gorilla would mean turning him back into the swindled brother of a banker. In other words, the escape from what, according to the common categories of social living, would seem to be a cage does not mean freedom. The gorilla-man is free exactly because he is in a cage. Unlike Rotpeter, he does not experience origin as a necessary removal in order to survive. Since he is profoundly free, like God, he continually recreates his origin in every gesture, word, and emotion.

He had peopled two rooms with a whole world. He created what he wanted, and after the six days of creation, on the seventh took up his abode therein. Instead of resting, he gave his creation speech. All that was round him proceeded from him. (Canetti 1995 [1935], 403)

Once again unlike Rotpeter, who is forced to find private spaces to take comfort from a little, half-domesticated chimpanzee “as apes do” (Kafka 1983 [1917], 259), the gorilla-man lives his sexuality freely. There is no part of himself that needs to be concealed, not even those forms of dominance exercised over his mistress, as they recall the power relations underlying so many origin myths (Vernant 2014).

In conclusion, although the two metamorphoses proceed in opposite directions, in both texts the ape’s body and his gaze on man become, similarly to what is expressed in von Max’s paintings, the demonstration of a strong critique of society. Those who try to escape from the cage of social living and, therefore, from the dimension of fiction and simulation (Nietzsche 2015 [1873], 12-13),<sup>19</sup> risk being considered insane and, therefore, according to the reasoning outlined so far, not completely human or, at least, differently human. But the otherness expressed in the mute gaze of the ape, which in these texts is endowed with speech, tells us a lot about how much the human animal is forced to exclude of itself in order to be defined human.

---

<sup>18</sup> This is a characteristic of the so-called performative turn in which the contribution of the spectator’s reaction is essential. The spectator thus finds himself to have an active part in the performance (Fischer-Lichte 1997; Reinhardt 2020b).

<sup>19</sup> According to Nietzsche in *Human, All-Too-Human* (2009 [1878]): “Many chains have been placed on man so that he may learn to behave like an animal; and indeed he has become milder, more spiritual, more joyful and more sensible than all animals. But now he still suffers from having worn chains for so long [...]”.

## REFERENCES

- AGAMBEN, G. 2019 [2002]. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BREDEKAMP, H. 2005. *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Wagenbach.
- CANETTI, E. 1995 [1935]. *Auto da Fé*. Trans. by C. V. Wedgwood. London: Vintage.
- . 1980 [1960]. *Crowds and Power*. Trans. by C. Steward. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- . 1985 [1972]. *The Human Province*. Trans. by J. Neugroschel. London: André Deutsch.
- . 2019. *Prozesse. Über Franz Kafka*. S. Lüdemann / K. Wachinger. München: Hanser.
- CAVARERO, A. 2007 [1997]. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- CIMATTI, F. 2013. *Filosofia dell'animalità*. Bari/Roma: Laterza.
- DARWIN, C. R. 1859. *On the Origin of Species, by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favored Races in the Struggle for Life*. London: J. Murray.
- . 2009 [1872]. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: Penguin.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2008. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*. Torino: Marietti.
- FISCHER-LICHTE, E. 1997. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel: Francke Verlag.
- . 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge.
- . 2012. *Performativität: Eine Einführung*. Bielefeld: Verlag.
- FOUCAULT, M. 2014 [1975]. *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, C. 2008 [1989]. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Milano: Einaudi.
- KAFKA, F. 1983. "A Report to an Academy." *The Complete Stories*. Trans. by T. and J. Stern. In N. N. Glatzer (eds.). New York: Schocken Books.
- KEMP, M. 2007. *The human animal in western art and science*. Chicago: University Press.
- LABESSAN-MALANDA, Y.-L. 2007. "La fluidité du monde. Mythes, rituels, religions chez Canetti et Lévy-Bruhl." In G. Stieg (ed.). *Elias Canetti à la bibliothèque nationale de France. Austriaca* 61.
- LACAN, J. 2007. *Il seminario. Libro X. L'angoscia*. Torino: Einaudi.
- LAPLANCHE, J. 1999. *Essays On Otherness*. London: Routledge.
- LATINI, M. 2015. "La macchia rossa: filosofia dell'animalità e letteratura dell'animalità nella 'Relazione per un'accademia' di Franz Kafka." *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XVII/3: 163-173.
- LEVY-BRUHL, L. 1973 [1935]. *La mitologia primitiva*. Roma: Newton Compton.
- LUBBOCK, T. 2008. "Art and Evolution." *The Lancet*. 372: 14-20.
- MAESTRIPIERI, D. 2019. *Science Meets Literature: What Elias Canetti's Auto-da-Fe Tells Us about the Human Mind and Human Behavior*. London-New York: Anthem Press.
- MENNINGHAUS, W. 2013 [2003]. *La promessa della bellezza*. Palermo: Aesthetica.
- NEUMANN, G. 1985. "Wiederrufe des Sündenfalls." *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*. München: Hanser, 182-204.
- NEUMANN, G. 2012. *Franz Kafka. Experte der Macht*. München: Hanser.
- . 2013. *Kafka-Lektüren*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- NIETZSCHE, F. 2015 [1873]. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. Ditzingen: Reclam.
- . 1995 [1872]. *The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music*. Trans. by S. Whiteside. London: Penguin Books.
- . 2009 [1878]. *Human, All-Too-Human: A Book for Free Spirits*. Eng. transl. by H. Zimmern, P. V. Cohn. New York: Prometheus Books.
- NORRIS, M. 1980. "Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis." *Comparative Literature*, 95/5: 1232-1253.

- REINHARDT, J. U. 2017. "Comicità e follia nell'auto da fé di Elias Canetti: Die Blendung." In S. Nienhaus, S. Valerio (eds.). *L'umorismo tra le due guerre, 171-196*. Foggia: Claudio Grenzi Editore.
- . 2020. "The Laughter of the Madman, the Laughter of the Hyena. The Animal Side in Elias Canetti's Work". In L. Bosco, M. Latini (eds.). *Exploring the Great Divide: Animals and Humans in the German Literature 1750-2000*, 117-131. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- . 2020a. "Die Traumdarstellung des verwundeten Körpers: Freudsche Szenarien im Werk von Kokoschka und Schnitzler". In I. Schiffermüller (ed.). *Traumtexte. Zur Literatur und Kultur nach 1900*, 31-44. Würzburg: Könighausen&Neumann.
- . 2020b. "Vom Kabarett zum Massentheater: Max Reinhardt und sein Publikum". In L. Bosco, G. di Santo (eds.). *Ausgrenzung, Legitimation und Konformität. Literarische Adressatenfunktionen vom Naturalismus bis zur Avantgarde*, 47-62 Köln: Böhlau.
- SCHIFFERMÜLLER, I. 2011. *Franz Kafkas Gesten: Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen: Francke Verlag.
- SHAH, R. 2014. "Urban Panopticism and Heterotopic Space in Kafka's *Der Process* and Orwell's *Nineteen Eighty-Four*". *Criticism* 56/4: 701-723.
- TREDER, U. 2013. *L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka*. Perugia: Morlacchi.
- UHLIG, F. 2010. "Gegenzauber. Gabriel von Max' Interesse für Affen". In K. Althaus, H. Friedel (eds.). *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau*, 316-329. München: Hirmer Verlag.
- VERNANT, J.-P. 2014. *L'universo, gli dèi, gli uomini. Il racconto del mito*. Torino: Einaudi.
- WAGENBACH, R. 2006. *Franz Kafka. Biographie seiner Jugend*. Berlin: Wagenbach 2006.
- WIEPRECHT-ROTH, S. 2004. "Die Freiheit in der Zeit ist die Überwindung des Todes". *Überleben in der Welt und im unsterblichen Werk. Eine Annäherung an Elias Canetti*. Würzburg: Könighausen&Neumann.
- WINNICOTT, D. W. 2010 [1967]. *Gioco e realtà*. Milano: Fabbri.

STEFANO MARIA CASELLA

## “BIG BANG O ALTRO”

*About the Beginning and the End in Eugenio Montale’s Poetry*

**ABSTRACT:** In Eugenio Montale’s poetry of the “second season” (*Satura, Diari, Quaderno, Altri versi*: 1960-1980 ca.) the topic of the Origin and End of the Universe, the World, and Man is pervasive and almost obsessive. The poet vets scientific hypotheses (Big Bang, Big Crunch, steady and static Universe), religious narratives (Creation, Apocalypse, Judgement, and the “Four Last Things”), ancient myths (Ekpyrosis and/or Ragnarökr-Götterdämmerung) in a highly personal and original way. His style, linguistic register and lexicon are deliberately lower; the tone more colloquial and ordinary, ironic, irreverent, debunking, and light-hearted (unlike the higher seriousness of his first three collections *Ossi-Occasioni-Bufera*). The effects are of intentional de-mythization, parody, trivialization, and mockery. Nonetheless, Montale never falters in his punctiliousness, intellectual honesty and rigor, and rare prescience. His attitude mixes Stoic acceptance, superior detachment and deep involvement, anti-dogmatism, irony, and self-irony. His main instrument is the word, the expression of a lucid intelligence and of a stringent thought, in an intellectual and verbal *tour de force* which sees the poet with his head high in his personal “fight with the Angel.”

**KEYWORDS:** Eugenio Montale; Beginning and End of the Universe; Cosmology; Final Judgement; Parody; Satire; Irony.

### Introduction

Eugenio Montale’s poetry, in particular that dating from the so-called “seconda stagione” (*Satura, Diario del ’71 e del ’72, Quaderno di quattro anni* and *Altri versi*)<sup>1</sup> which

---

<sup>1</sup> The definition “seconda stagione” refers to Montale’s poetic (“poietic”) phase beginning with *Satura* (1963) and ended by *Altri versi* (1980). Of course, Montale’s more precise and sophisticated critics such as Romano Luperini, Francesco De Rosa, Riccardo Castellana, and Alberto Bertoni establish further subdivisions: “nel secondo grande tempo della poesia montaliana, breve (rispetto al primo) quanto fecondo, sono reperibili delle scansioni che consentono di distinguere con profitto un quarto capitolo (*Satura e Diario del ’71 e del ’72*) ed un quinto (*Quaderno di quattro anni, Altri versi*; ma il *Quaderno di quattro anni* occupa una posizione intermedia, partecipando in qualche modo dell’uno e dell’altro)” (De Rosa 2000, 395; also 414-415, 421. [“in the second great phase of Montale’s poetry, a short one (in comparison to the first) as much fruitful, one may trace articulations which allow to profitably distinguish a fourth chapter (*Satura* and *Diario of ’71 and ’72*) and a fifth one (*Quaderno di quattro anni, Altri versi*; but *Quaderno di quattro anni* ranks an intermediate position, somehow partaking in both,” my translation]. Castellana stresses the “historical” focus of Montale’s poetry: “La ricchezza di riferimenti concreti alla realtà italiana degli Anni Sessanta ... spiega anche, in buona parte, le scelte stilistiche del quarto Montale” (Castellana 2019, 103). [“The abundance of substantial references to Italian reality of the Sixties ... largely accounts for the stylistic solutions of the ‘fourth’ Montale,” my translation].

approximately corresponds to the last twenty years of his poetic and biographic parable (1960-1980 ca.), emblemizes in an original and exemplary way the poet’s approach to, and view about the themes of Beginning and End in mythologies, religions, philosophies and science, the dialectic Chaos/Cosmos, the gradual emerging of an ordered world – this latter characteristic having always been questioned by the skeptical Montale – and the non-representability and ineffability of the state of the ‘pre-Universe’, ‘pre-World’, and ‘pre-Time.’ As a logical consequence of the End, there follows the theme, shared by various religions, beliefs, and philosophies of any age and any part the world, of the final judgement and reward: the Four Last Things (I Novissimi): Death, Judgement, Hell, or Paradise as in Christian theology and doctrine.

From his very poetic debut, Montale never ceased to enquire these ‘big themes’ (Barile 2003, 400; Bertoni 2019, 127 – and also 122, 124, 129, 133; De Rosa 2000, 400, 407, 415-416) through an inescapable and tireless confrontation and ‘debate’ with the Absolute, a kind of personal ‘fight with the Angel’ to recur to a metaphor from the Biblical episode of the night fight between Jakob and the unknown envoy from JHWH (*Gen.* XXXII: 24-34). It is not negligible that Montale spent his *Lehrjahre* (beginning of the XX c.) in Genoa, a city where theological, doctrinal, and philosophical disputations were quite frequent, especially characterized by the presence of theological Modernism, the heretical stance condemned by Pope Pius X in his encyclical *Pascendi Dominici Gregis* (1907). “Genova era piena di ‘modernisti’” remembers the poet (Montale 1976, 602).<sup>2</sup>

However, this essay is focused on the poetry of the Sixties and Seventies of the XX c. in connection to the above-mentioned topics. Its themes, language, style, register, lexicon, and tone look ‘lower’, colloquial, ordinary, and the approach and attitude as

---

Bertoni looks more ironical and, in a sense, apparently distances himself from the critical debate: “A mano a mano che l’opera in versi di Montale continua a mostrare la sua energia propulsiva nel cuore del nuovo secolo, sembra sinceramente ozioso numerarne a forza fasi e sviluppi, discutendo su dove finisce un preteso “quarto” Montale e dove comincino il quinto e poi eventualmente il sesto o il settimo tempo della sua scrittura poetica” (Bertoni 2019, 117). [“As Montale’s poetical work goes on showing its propelling energy in the heart of the new century, it really seems pointless to forcibly count phases and developments, arguing where an alleged ‘fourth’ Montale ends and where a fifth, and then possibly a sixth or a seventh phase of his poetic writing begins”, my translation]. Paradoxically one could think that, fortunately, the Genoese poet wrote ‘only’ seven books – even though Montale himself declared (1975) “ho scritto un solo libro” (Montale 1976, 606) [“I wrote only one book”, my translation] and, in “Per finire” (*Diario del ’72*) he reminded: “Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere ... non aumentate la dose...” (Montale 1981, 508; “In Conclusion”: “I’m no Leopardi | I leave little to the fire ... don’t increase | the dose.”, Arrowsmith 2012, 535). In any case (macro-seasons and/or further subdivisions by single sylloges), it is a matter of understanding: if one considers the two macro-seasons of Montale’s poetry (*Ossi-Occasioni-Buferà*, then *Satura-Diari-Quaderno* and *Altri versi*) the term “stagione” still has its meaning; if one focuses on the single poetic collections and their specific chronology and characteristics, the above mentioned critics and their ordinal sub-divisions are obviously more precise and detailed.

<sup>2</sup> There have been various studies, and a few conferences about Montale’s religiosity and his ‘personal’ Christian and Catholic belief/faith, but the specific themes of Beginning and End in his poetry have never been investigated, rather touched upon *en passant*. See Casella 2015 and its bibliography; De Rosa 2000, 397; Bertoni 2019 *passim*.

regards the ‘big themes’ more familiar, unceasingly ironic, and often light-hearted in comparison to the higher seriousness of his first three sylloges *Ossi-Occasioni-Buferà* (Barile 2003, 399; De Rosa 2000, *passim*; Castellana 2019, 93, 103; Zublena 2019, 182-185; Luperini 1986, 181, 202-204). Nonetheless the poet is stern, unyielding, and prescient; as in Alberto Bertoni’s words, Montale’s are “... testi che ... sono tuttora attuali, per non dire profetici.” (Bertoni 2019, 129).<sup>3</sup> He never falters in his punctiliousness and intellectual honesty, but simply speaks in a freer and lighter way – “with hilaritas”, to use a phrase from Ezra Pound’s *Cantos* (Pound 1996, 736).<sup>4</sup>

Montale’s interest and speculative enquiry shift from issues of dogmatic theology – the roots of faith, early heresies in particular Nestorianism (Casella 2015) – to “domande senza risposta”, to borrow one of his famous titles in *Quaderno di quattro anni*: origin and end of the Universe, the World, Man; essence, existence, and function of the divine and its power, will, and interest to intervene in the events of History and of man and, indeed, final Judgement (De Rosa 2000, 397; Bertoni 2019, 133, 136). Such themes are pervasive and almost obsessive, recurring as they do in many poems both directly and occasionally. One could suppose that such an attitude – from a spiritual and psychological point of view – might be ascribed to the old age of the poet (and of any man) close to the end of his life; Laura Barile defines this final stage of Montale’s poetry it as “seconda [parte] memoriale” (Barile 2003, 401),<sup>5</sup> and Romano Luperini labels *Diari-Quaderno-Altri versi* as “... i tre libri della senilità” (Luperini 1986, 233, 238).<sup>6</sup>

But this is not our topic which, instead, starts from the very Beginning.

## Alfa

In the beginning was the Word.  
Superfetation of τὸ εἶν,  
And at the mensural turn of time  
Produced enervate Origen.  
(Eliot 2015, 49)

<sup>3</sup> “[T]exts which...are still topical, not to say prophetic”, my translation. This indisputable acknowledgment in a sense recalls, and draws on, Montale’s own statement about the poets’ foresight: “Gli avvenimenti esterni sono sempre più o meno preveduti dall’artista...” (Montale 1976, 569). “External events are always more or less foreseen by the artist”, my translation.

<sup>4</sup> See Ezra Pound, *Canto* 83: “Hilaritas the virtue *hilaritas*” (Pound 1996, 548). As regards the precise identification and definition of the linguistic registers and style employed by Montale in this phase of his poetic parable, see De Rosa 2000, *passim*.

<sup>5</sup> “Second part focused on memory”, my translation.

<sup>6</sup> “[T]he three books of [the poet’s] senility”, my translation.

First of all, a brief necessary foreword: Montale, in his cultural tradition, in his spiritual ‘filigree’, and in his ethics (evidently of Christian origin<sup>7</sup>) is not a creationist and does not interpret literally the various mythological tales about Creation: they are fundamentally metaphors of the Beginning – and of the End. On the other hand, he does not incline toward scientific and/or rationalist formulations: he does refer to them within their conceptual-theoretical context and value (or acceptability) but almost constantly calling them into doubt, as in the short poem “Big Bang o altro” (whose title has been borrowed for this essay):

Mi pare strano che l’universo  
sia nato da un’esplosione,  
mi pare strano che si tratti invece  
del formicolio di una stagnazione.

Ancora più incredibile che sia uscito  
dalla bacchetta magica  
di un dio che abbia caratteri  
spaventosamente antropomorfici.  
(Montale 1980, 531)<sup>8</sup>

The poet gets rid with ironical skepticism – see the adjectives “strano” ascribed to science and “incredibile” ascribed to faith: two perfectly measured and telling qualifications within the specific context and climax which characterizes them – both of the most respected cosmological theories (Big Bang and/or “steady-state”, and perhaps also “static universe” – see “formicolio di una stagnazione”) and of the theory of Creation by a divine being endowed with “caratteri | spaventosamente antropomorfici”: in the latter case also challenging and implicitly reversing (within their respective grammatical functions of subject and object) the well-known Biblical assumption: “So God created man in his *own* image, in the image of God created he him” (*Gen. I: 26-27*).<sup>9</sup>

The poet deals with the same theme (Big Bang) in other epigrammatic poems<sup>10</sup> which could be defined, in the musical metaphor, as ‘variations on the (same) theme’

<sup>7</sup> Montale’s *sui generis* Christian belief (and *dis*-belief) seems also strongly influenced by some aspects of Judaism and its religious, ethical, and cultural tradition, symbolism and imagery, especially in the biographical phase of his romance with Irma Brandeis and after.

<sup>8</sup> “Big Bang or Something Else”: “I think it’s odd that the universe | was born from an explosion, | I think it’s odd that the alternative | is pullulating stagnation. || Even less credible is the notion | that it sprang from the magic wand | of a god whose characteristics are | frighteningly anthropomorphic.” (Arrowsmith 2012, 561). On this very poem see also Bertoni’s brief note in *ID.* 2019, 133.

<sup>9</sup> As regards Montale’s ironical critique of anthropomorphizing of the image of the Biblical God, see also the “dio con barba e capelli” (“a god with beard and hair”) and “un dio (ma con la barba)” (“a god (but with a beard)”) in “Credo” (Montale 1980, 702, my translations): the typical image of traditional iconography of the Creator. See also *ID.* “Lettera da Albenga”, Montale 1982, 349-350 and De Rosa 2000, 416.

<sup>10</sup> Bertoni most precisely stresses the epigrammatic character of these poems: “dominante epigrammatica di lunghezza ridotta ... apoftegmi . . . epigrammi . . . capacità del Montale epigrammatico di parlare

being always characterized by the tone of half-serious *divertissement*. Here are three meaningful texts:

“Il big bang dovette produrre | un rombo spaventoso | e anche inaudito perché non esistevano orecchie.” (“Il big bang dovette produrre,” Montale 1980, 643).<sup>11</sup> In this poem reappears also the above-mentioned theme of the ‘pre-World’ and ‘pre-Time’, both also implying that of the ‘pre-Man’ and the connected condition of ‘pre-experience’ (evidently still impossible to be realized). All these are states so far unrealizable (and unrealized), merely and remotely ‘conceivable’ in a dimension still un-accomplishable for a human conscience and self-awareness yet to come.

“Il grande scoppio iniziale | non dette origine a nulla di concreto. | Una spruzzaglia di pianeti e stelle, | qualche fiammifero acceso nell’eterno buio?” (“Il grande scoppio iniziale,” Montale 1980, 658).<sup>12</sup> Here the variation is fundamentally linguistic through the Italian corresponding form, “grande scoppio iniziale”, for the English “Big Bang.” The poet also metaphorically compares the weak twinkling of the very first celestial clusters to that of a match, the latter being one of the objects (and “objective correlatives” *à la Eliot*) dearest to him, as in the memorable finale of his “Piccolo Testamento”, the penultimate poem of *La Bufera*: “... il tenue bagliore strofinato | laggiù non era quello di un fiammifero” (Montale 1980, 267).<sup>13</sup>

---

davvero a tutti e a nome di tutti...” (Bertoni 2019, 121, 122, 126). [“Epigrammatic dominant of reduced length . . . apophthegms . . . epigrams . . . Montale’s power to really speak to everybody and for everybody . . .”, my translation].

Here I must (gladly and gratefully) also recognize De Rosa’s precision in quoting two more “epigrammatic poems” of Montale’s which had passed unnoticed to me: “Può darsi” (Montale 1980, 641) where the poet recapitulates and concentrates the themes of the strife “una bagarre di spiriti inferociti”; [“a scuffle of incensed/enraged ghosts”, my translation].

See also “una zuffa di galli inferociti,” Montale 1980, 655. [“A fight of furious cocks”, my translation], and of the condition, unknowable and unimaginable by man, “before” Time and “before” Space: “Ma tempo e spazio erano già creati?”; [“but had time and space already been created?”, my translation]; and “Quartetto” (Montale 1980, 700), which again touches upon the themes of the relativity of (chronological) time and of the “Big Bang”: “Non credo al tempo, al big bang . . .” (De Rosa 2000, 416; 419), [“I do not believe in Time, in the Big Bang . . .”, my translation].

<sup>11</sup> [“The big bang must have caused | a dreadful boom | and unheard too because there were no ears [to hear it]”, my translation].

<sup>12</sup> [“The great initial bang | did not originate anything concrete. | A spray of planets and stars, | some match lighted in the eternal darkness?”, my translation].

<sup>13</sup> “... that faint glow catching fire | beneath was not the striking of a match.” (Arrowsmith 2021, 291) / “the thin glimmer striking down there | wasn’t that of a match.” (Galassi 1998, 407). Worth noticing Arrowsmith’s misunderstanding for the Italian adverb of place “laggiù,” meaning a great distance not necessarily connected with a “lower” place/position, translated as “beneath” which on the contrary does imply a lower position – but with reference to what, in Montale’s original, where it means “far away”? On the other hand, this is only one of the several misunderstandings – or rather real, out-and-out, and often gross mistakes due to ignorance of Italian language, of its exact lexicon, to inaccuracy of etymologies, meanings, appropriate use and agreement of gender (male-female-neuter) and relationd pronouns, and to slovenliness and lack of responsibility in the precise fulfilment of the task of the translator – which cram Arrowsmith’s translation. They range from impersonal verbs translated as reflexive verbs [p. 375],

“Se l’universo nacque | da una zuffa di gas | zuffa non zuppa allora | com’è possibile, come...” (“Se l’universo nacque,” Montale 1980, 664).<sup>14</sup> The most remarkable feature in this poem is the untranslatable pun “zuffa di gas” (the post-Big Bang stage as hypothesized by cosmological theories) and “zuppa” (literally “soup”: another typical feature of Montale as a Ligurian *gourmet*) which, however, in its turn evokes the so-called well-know “primordial and/or pre-biotic broth”, that phase lasting ‘only’ a few billions years following the Big Bang, when physical conditions and chemical combinations began to favor the ‘climate’ for the development of the earliest and most elementary forms of organic life.<sup>15</sup> Therefore, this only apparent pun proves that Montale is well cognizant also of the most accredited scientific hypotheses, even though he re-interprets them with sarcastic and light-hearted irony. Worth mentioning here are Ettore Bonora’s recollections of the poet’s observation during one of their conversations, when Montale explains “come verità puntuali delle sue poesie ricevano luce, se messe a confronto di recentissime teorie scientifiche” (Bonora 1983, 78).<sup>16</sup>

In “Credo” (ironically telling title) the poet wonders about the potential First Cause: “...l’Amore? Non quello che ha popolato | con un orrendo choc il cielo di stelle e pianeti” (Montale 1980, 702).<sup>17</sup> Here Montale parodically alludes to the very last memorable line of Dante’s *Divine Comedy*: “L’amor che move il sole e l’altre stelle.” (*Par.* XXXIII: 145)<sup>18</sup> by reversing it through the image of “un orrendo choc.” In this brief excerpt religious dogma, Dante’s mystical vision, and scientific hypothesis seem to slightly draw near each other, even though they do not fully converge. The First Cause is defined as “Amore”<sup>19</sup> but its essence remains unknowable and unknown. It is a theological and philosophical stance wholly coherent with Montale’s apophatic vision on the Absolute, the Creator, the First Cause, as it will be demonstrated later when dealing with the relationship between the Divine and language: “Verbum / verbum.”

Such syncretistic combination of scientific formulations and religious-mystical vision (from Dante) leads the way to further conceptual developments. In “Il principe della Festa” Montale seems to allude to the creating Word of *Genesis* “אֱלֹהִים אָמַר”<sup>20</sup>, or “γεννηθήτω

to the exchange of grammatical roles and functions (subject-object and their attributes/adjectives), to the constant and insufferable use of the contraction of verbal forms preceded by personal or neutral pronouns (as not a few instances also in his translations quoted in this very essay prove), to the utter misunderstanding of the ‘real’ meaning of words used by the Italian poet in very specific biographical, historical, conceptual, semantic, and ‘local’ contexts.

<sup>14</sup> “If the universe was born”: [“If the universe was born | from a gaseous tussle | tussle not muddle then | how is it possible, how . . .”, my translation].

<sup>15</sup> My free translation of the pun “zuffa/zuppa” as “tussle/muddle” tries to keep at least a remote phonic resemblance through the last mute syllables “-sle” and “-dle” of the two English words.

<sup>16</sup> [“. . . how precise verities of his poetry get light, if compared to most recent scientific theories”, my translation].

<sup>17</sup> [“Love? Not that which crowded | through a horrendous choc the sky with stars and planets”, my translation].

<sup>18</sup> “The Love which moves the sun and the other stars.” (transl. H.W. Longfellow).

<sup>19</sup> Initial uppercase in Montale, unlike Alighieri’s lowercase.

φῶς”, or “Fiat Lux” respectively in the three ancient languages of the Biblical texts: Hebrew, Greek, and Latin. He speculates: “Forse un eterno buio si stancò, sprizzò fuori | qualche scintilla. O un’eterea luce | si maculò trovando se stessa insopportabile” (Montale 1980, 486).<sup>20</sup> One can infer that, at the origin of Creation are, on the one hand the hypotheses of the Big Bang and/or of the ‘stationary universe’ (or ‘static’ as recalled above) in Montale’s interpretations and rewritings inspired by science; on the other hand, in his metaphor drawn from the traditional Western religion stand out *in primis* the symbolic image and imagery of Light and the theological and philosophical concept of Love – “Amor” in Dante, as stressed above – closely connected to that of “Verbum.”

And it is indeed such conception, from the Greek *incipit* of the fourth *Logion*: “ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος” (*Gv. I: i*) – whereas in Latin, a language more practical to the poet because of its etymological proximity and phonetic resemblance between Latin and Italian “verbum / verbo,” it reads like this: “In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum”, the very formula that Montale employs in the vitriolic explicit of the epigrammatic “Si risolve ben poco”:

Si risolve ben poco  
con la mitraglia e col nerbo.  
L’ipotesi che tutto sia un bisticcio,  
uno scambio di sillabe è la più attendibile.  
Non per nulla in principio era il Verbo.  
(Montale 1980, 608)<sup>21</sup>

The parody, or/also “procedura di sconsecrazione dell’*incipit* biblico, accompagnata da uno slogan pacifista” as aptly recalled by Bertoni (Bertoni 2019, 132;<sup>22</sup> and also see briefly Carrai 2019, 208) is developed and conveyed through the quasi-syllogism built upon the lexical and semantic misunderstanding of the words “bisticcio...scambio di sillabe”, to then conclude with the logical – and sarcastic – consequent: “Non per nulla in principio era il Verbo.”<sup>23</sup> One cannot exclude also a veiled allusion to the theological and doctrinal debates about the position and the semantic value (see the phrase “scambio di sillabe” of the Greek article “τὸν” in connection to “θεόν”, as in various theologians and Councils of the earliest centuries of the history of Christianity), as well as a further implicit reference to the Biblical confusion of languages which Montale explicitly exposes and unmasks in other poems. Therefore, on the one hand the poet denounces the original “bisticcio”, on the other hand he himself intentionally causes another one

<sup>20</sup> “The Lord of the Revels”: “Maybe eternal darkness got weary and showered out | a couple of sparks. Or an ethereal light, | bored with purity, spotted itself.” (Arrowsmith 2012, 509).

<sup>21</sup> “Very little is resolved”: “Very little is resolved | with machine-gun and whip. | The assumption that everything’s a pun, | a syllabic confusion, is the most plausible. | Not for nothing in the beginning was the Word.” (Arrowsmith 2012, 643).

<sup>22</sup> [“de-consecration practice of the Biblical *incipit*, joined to a pacifist slogan”, my translation].

<sup>23</sup> Also, in this case (as for the pun “zuffa/zuppa” previously stressed in note n. 13) the ironic rhyme at distance between “nerbo” and “Verbo” is untranslatable in English.

through the semantic interference between “Verbum” as “Logos” (uppercase initials and theological-philosophical meaning) and “verbum” as “language” (lowercase initials and literal meaning).

To emphasize the ambiguity and the unreliability of the latter one – i.e., “language” – here is the poem “Per destare dal sonno i suoi scherani”:

Per destare dal sonno i suoi scherani  
 il diavolo decise d'intervenire.  
 La sua aspettativa era l'armistizio: vincere  
 per lui sarebbe stato un grosso impaccio.  
 Se in principio era il verbo non occorre  
 solo armi ma bisticci  
 (di parole, s'intende). Vinca il peggiore  
 ma non c'è fretta per ora.  
 (Montale 1980, 825)<sup>24</sup>

A mockingly apocalyptic sketch<sup>25</sup> in which the *incipit* from St. John's *Logion*, though re-formulated in hypothetical clause (“Se in principio era il verbo...”) constantly remains the source of “bisticci | (di parole...)”, to identically and ambiguously reaffirm the biting *explicit* of “Si risolve ben poco”, the poem previously examined. At the same time this latter poem foreshadows the theme of the deferral of the End, as will be shown in some texts introduced and commented upon in the following section. “Scamb[i] di sillabe” and “bisticci di parole” (one is tempted to add “and other devilish ideas” – since the devil is the topic and protagonist of this part and is, above all, the deceiver *par excellence* through the use of language) lead to the inevitable allusion to the Biblical episode of the Tower of Babel (*Gen. XI: 1-9*): the very origin of incurable “scamb[i] di sillabe” and “bisticci di parole.”<sup>26</sup> Therefore it follows an almost complete assimilation God>Verbum>Language, the constant cause of Babelish linguistic confusion (and, consequently also of semantic and, throughout the course of history, theological and doctrinal misunderstandings) as in “La lingua di Dio”:

Se dio è il linguaggio, l'Uno che ne creò tanti altri  
 per poi confonderli  
 come faremo a interpellarlo e come  
 credere che ha parlato e parlerà  
 per sempre indecifrabile e questo è  
 meglio che nulla. Certo  
 meglio che nulla siamo

<sup>24</sup> [“To wake up from sleep his myrmidons...”; “To wake up from sleep his myrmidons | the devil decided to intervene. | His expectation was an armistice: victory | would have been a big bother for him. | If in the beginning was the word, there was no need | of weapons only, rather puns | (on words, is agreed). Let the worse win | but there is no hurry for the moment.”, my translation].

<sup>25</sup> With its verbs in the past tense, not future.

<sup>26</sup> Paradoxically, in the Biblical story of the Tower of Babel, it is God himself the responsible for the confusion of human languages; see *Gen XI: 1-8*.

noi fermi alle balbuzie. E guai se un giorno  
 le voci si sciogliessero. Il linguaggio,  
 sia il nulla o non lo sia,  
 ha le sue astuzie.  
 (Montale 1980, 445)<sup>27</sup>

“Balbuzie” of the creatures VS “bisticci” and “astuzie” of the god-as-language which, in addition, remains “per sempre indecifrabile”: worth noticing the lower case for the divine (“dio”), and the already stressed apophatic (and in this case almost agnostic) theological perspective of the poet as regards the unknowability of the supreme being (cf. Casella 2015; see also Contini 1974, 98; Jacomuzzi 1978, 151-153; Luperini 1986, 208; and De Rosa 2000, 400, 416 as regards Montale’s “teologia negativa” and “lingua di Dio”).

To conclude with, in “Un tempo” the “language-as-god” (and/or vice-versa) is finally deprived of meaning and function: “... [il] linguaggio, questo dio dimidiato | che non porta salvezza perché non sa | nulla di noi e ovviamente | nulla di sé.” (Montale 1980, 518).<sup>28</sup> Also in this case the traditional characteristics of the Divine, i.e., its soteriological function in favor of fallen mankind and, even earlier, its omniscience (and knowledge of itself) are totally annihilated. Bertoni aptly remarks, stressing the importance of language: “Ed è evidente che il problema gnoseologico di fondo rimane quello di un Creatore che non può fare a meno delle sue creature per essere pensato e a sua volta creato, anche attraverso il linguaggio...” (Bertoni 2019, 130<sup>29</sup>).

## Omega

“This is the way the world ends [...] Not with a bang but a whimper.” (Eliot 2015, 84) singsong the “hollow men” in the close in diminuendo of the homonym poem. Montale too seems to lean toward a ‘zero degree’ solution: a concluding “whimper” rather than a great final “bang.” The Italian poet however, in his imagery, harks back to the traditional apocalyptic sources (Bertoni 2019, 133-134; De Rosa 2000, 405; 413), *in primis* the *Revelation of St. John the Divine*, together with the Norse mythology of

<sup>27</sup> “The Language of God”: “If god is language, the One who created so many | in order to mingle them later, | how can we put our questions to him, how | believe that he’s spoken, that he’ll always | speak undecodably, and that this | is better than nothing? Clearly | it’s better than nothing that we’re stuck | with stammering. And woe to us if someday | the voices were all let loose. Language, | whether it’s nothing or not, | has its wiles” (Arrowsmith 2012, 465, 467).

<sup>28</sup> “Once”: “... language, this halved divinity | who doesn’t bring us to salvation, since he knows | nothing of us and obviously | nothing of himself.” (Arrowsmith 2012, 545).

<sup>29</sup> [“It is clear that the fundamental gnoseological problem is that of a Creator that cannot do without its creatures to be conceived and, in its turn, also created through language”, my translation]. De Rosa briefly deals with this theme too, but fundamentally from a purely linguistic-semantic – and gnoseological – point of view (De Rosa 2000, 409).

Götterdämmerung and the pre-Socratic and Stoic conception of the final *Ekpyrosis*: a syncretistic blend of different religions, myths, and philosophies.

The first instance is from Norse mythology in “Götterdämmerung”:

Si legge che il crepuscolo degli Dei  
stia per incominciare. È un errore.  
Gli inizi sono sempre inconoscibili,  
[...]  
Il crepuscolo è nato quando l'uomo  
si è creduto più degno di una talpa o di un grillo.  
L'inferno che si ripete è appena l'anteprova  
di una 'prima assoluta' da tempo rimandata  
perché il regista è occupato, è malato, imbucato  
chissà dove e nessuno può sostituirlo.  
(Montale 1980, 322)<sup>30</sup>

The appalling prophecy of the *Völuspá* about the Ragnarökkr is “de-activated” through the idea of suspension and postponement of the End, with the connivence of the one who should realize it, metaphorized by the image of the “regista . . . occupato, . . . malato, imbucato . . .” (incidentally, an appropriate allusion to the *topos* of the *Theatrum Mundi*, another typical theme of the Genoese poet).<sup>31</sup>

Another version of the mythology of the End, the final explosion and fire – a convergence of myth and philosophy: Götterdämmerung and Ekpyrosis – and also of scientific hypotheses (as proved later on) is also neutralized and nullified in the poem “Niente di grave”: “La crosta del mondo si chiude, com'era prevedibile | se prelude a uno scoppio [...] Ma non ci sarà scoppio.” (Montale 1980, 341).<sup>32</sup> As in “Götterdämmerung” all is postponed, notwithstanding the vain and not-so-secret hope, suggested in “Un millenarista”, that at last may arrive “[il] piromane che affretta | ciò che tutti volete con più lento | decorso” (Montale 1980, 495).<sup>33</sup> Worth stressing a detail all but irrelevant or incidental: the *reduplicatio* of the noun “scoppio” which, in connection to the hypothesis

<sup>30</sup> “Götterdämmerung”: “We read that the twilight of the gods | is about to begin. A mistake. | Beginnings are always unrecognizable; [...] Twilight began when man thought | himself of greater dignity than moles or crickets. | A self-repeating hell is hardly the tryout | of a ‘grande première’ long postponed | because the director’s busy, sick, holed up | who knows where, and no one can sub for him.” (Arrowsmith 2021, 331).

<sup>31</sup> See also the poems “Chi tiene i fili” (Montale 1980, 468) / “He who pulls the strings...” (Arrowsmith 2012, 491), “Una zuffa di galli inferociti” (Montale 1980, 655), and “Può darsi,” aptly mentioned by De Rosa as recalled in note n. 10.

<sup>32</sup> “Nothing Seriuos”: “Predictably, the world’s crust closes over, as it would | if explosion were imminent [...] But there’ll be no explosion.” (Arrowsmith 2012, 351).

<sup>33</sup> “A Millenarian,” “... the pyromaniac who hastens | what you all desire but in a longer term” (Arrowsmith 2012, 519). See also other short epigrammatic poems on the same theme: “Nell’attesa,” “Il fuoco,” “Il mio ottimismo,” “Testimoni di Geova,” “Elogio del nostro tempo.” (Montale 1980, 345, 433, 497, 537, 545) / “Waiting,” “Fire,” “My Optimism,” “Jehovah’s Witnesses,” “Eulogy of Our Age.” (Arrowsmith 2012, 355, 453, 521, 567, 575).

of the Big Bang cannot but recall its opposite (always from a scientific-astronomic and cosmo-gonic point of view), the so called “Big Crunch”, in other words the final implosion through the contraction and collapse of the whole Universe. With his typically indifferent *nonchalance* the poet throws out his own hypothesis, beyond science and mythology, religion, and philosophy: it is the vision – and pre-vision – of Poetry (as already recalled in the quote from Bertoni stressing the prophetic character of Montale’s poetry).

In connection to the Christian prophecies about the End, it seems that neither the Creator nor his foe (more or less *ab aeterno*) have the specific intention to finish, as clearly expressed in “Non partita di boxe o di ramino”:

Non partita di boxe o di ramino  
tra i due opposti Luciferi o eventuali  
postumi tirapiedi dei medesimi.  
Non può darsi sconfitto o vincitore  
senza conflitto e di ciò i gemelli  
non hanno alcun sentore. Ognuno crede di essere  
l’Unico, quello che non trova ostacoli  
sul suo cammino.  
(Montale 1980, 501)<sup>34</sup>

The final confrontation is metaphorically moved to the ring or at the card table: the two “principi” in their Manichean opposition (“opposti Luciferi”: quite meaningful the definition only apparently antithetical) and genetically and ontologically “gemelli” (at least in this poem, not certainly from a theological point of view) are unaware of each other, each being resolutely certain of its own exclusive uniqueness.

A similar de-mythization is accomplished in “Ipotesi”, a short poem which intentionally trivializes and ridicules (at the same time exorcizing it) one of the most obscure and eldritch passages of St. John’s vision (*Rev. XVI: 16*) about the place of the final battle between Good and Evil:

Nella valle di Armageddon  
Iddio e il diavolo conversano  
pacificamente dei loro affari.  
Nessuno dei due ha interesse  
a uno scontro decisivo.  
L’Apocalissi sarebbe  
da prendersi con le molle?  
È più che certo ma questo  
non può insegnarsi nelle scuole  
[...]

<sup>34</sup> “No boxing match or card-game”: “No boxing match or card-game | between two opposed Lucifers or possible | posthumous stooges of the same. | Without a struggle neither one | can win or lose, a fact of which the twins | haven’t an inkling. Each thinks | he’s the One, that the right-of-way | is exclusively his.” (Arrowsmith 2012, 527).

Per questo nella valle di Armageddon  
non succedono mai risse e tumulti.  
(Montale 1980, 578)<sup>35</sup>

As regards the *Book of Revelation*, another parodistic modality has to do with the sound of the seven trumpets blown by the seven Angels to announce just as many scourges aimed at striking mankind before the final judgement (*Rev.* VIII-IX, XI). In Montale’s poetry this forewarning is reduced (thus being de-mythized and exorcized) by the image in “Le ore della sera” when “...il “fischietto del pipistrello | ... parrà la trombetta del dies irae.” (Montale 1980, 581),<sup>36</sup> or in the vain expectation of the moment “Quando il fischio del pipistrello | sarà la tromba del Giudizio” (Montale 1980, 639).<sup>37</sup>

No more the seven Angels blowing their terrible trumpets, but merely the ultrasonic and nearly inaudible (to the human ear) “fischio - fischietto” of a bat. In this sense Riccardo Castellana’s definition stressing Montale’s “nichilismo non tragico ma debole e minimalista” perfectly catches the point (Castellana 2019, 107).<sup>38</sup>

In these two examples, beyond the recurring Biblical imagery, one cannot ignore a further and precise Dantescan reminiscence and allusion (once more in a belittling perspective): the reference to Lucifer “Lo ‘mperador del doloroso regno” (*Inf.* XXXIV: 28)<sup>39</sup> which has the appearance of a gigantic bat: “... due grand’ali, | quanto si convenia a tanto uccello: ... Non avean penne, ma di vispistrello | era lor modo...” (*Inf.* XXXIV: 46-47, 49-50).<sup>40</sup> As a matter of fact, Montale’s tiny harmless flying mammalian has nothing to do with the *monstrum* of Dante’s final powerful vision in Hell.<sup>41</sup>

## The Last Things

After the Beginning and the End, it is the turn of the final Judgement. Montale prefigures it in two different ways: the former disconsolate and disillusioned, the latter reassuring and almost optimistic (quite an uncommon attitude for him).

<sup>35</sup> “Hypothesis”: “In the valley of Armageddon | God and the devil peacefully | discuss their business. | Neither one is interested | in a decisive clash. | Is the Apocalypse | a matter for pulling punches? | Absolutely, but this is something | that can’t be learned in the classroom. [...] And that’s why riots and brawls | never happen in the vale of Armageddon.” (Arrowsmith 2012, 609, 611).

<sup>36</sup> “The Evening Hours” “[...] then will whistle of the bat | seem like the trump of the Dies Irae.” (Arrowsmith 2012, 613).

<sup>37</sup> [“when the whistle of the bat | ... is the trumpet of the Judgement” (my translation)].

<sup>38</sup> [“non-tragic, rather weak and minimalist nihilism” (my translation)].

<sup>39</sup> “The Emperor of the kingdom dolorous” (transl. H.W. Longfellow).

<sup>40</sup> “... two mighty wings, | Such as befitting were so great a bird; ... No feathers had they, but as of a bat | Their fashion was...” (transl. H.W. Longfellow).

<sup>41</sup> See also Montale’s amusing and tragicomic short story “Il pipistrello” in *Farfalla di Dinard*. Mondadori: Milano, 1960 (1<sup>a</sup> ed. scrittori italiani e stranieri, 1975): 145-150.

In “Ai tuoi piedi” he seems to address a nameless supernatural entity in the typical gesture of someone begging forgiveness:

Mi sono inginocchiato ai tuoi piedi  
o forse è un’illusione perché non si vede  
nulla di te  
ed ho chiesto perdono per i miei peccati  
attendendo il verdetto con scarsa fiducia  
e debole speranza . . .  
(Montale 1980, 579)<sup>42</sup>

As usual, also in this case it is evident the skeptical ‘de-escalation’ of the significance, not so much theological but actual, of two of the three theological virtues: Faith and Hope: they are respectively defined as “scarsa fiducia | e debole speranza”: “scarsa” the former, “debole” the latter (see again Castellana’s “nichilismo... debole e minimalista” recalled above). Nonetheless, a glimmer of hope seems to resurface (though implicitly) in connection not so much to the Last Judgement by the Supreme Judge, rather to another kind of verdict, much more benevolent and reassuring, delivered by a human being, “la Mosca”, the poet’s companion, in the “Xenion” n. 11 (first series):

Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio)  
non vale a spenger lo scoppio delle tue risate.  
Erano come l’anticipo di un tuo privato  
Giudizio Universale, mai accaduto purtroppo.  
(Montale 1980, 291).<sup>43</sup>

The woman’s “peals of laughter” convey a more heart-warming atmosphere, at least in the poet’s recollections, even though with the regret that unfortunately her benevolent judgement never occurred. Also, in this passage it is hidden an implicit reversal of another text, in this case of *Psalms* CXVIII, 9: “It is better to trust in the Lord than to put confidence in man”; on the contrary the poet is more trustful in the hilarious benevolence of his companion than in the silence (apophatic, as already remarked, as well as Kafkaesque) of the Supreme Judge.

To conclude with, a brief note on what comes after the Judgement: Hell, or Paradise. Also, in this case the solution of the anguishing dilemma is entrusted to the poet’s companion, “la Mosca.” It consists in two *flashbacks* from the sylloge *Xenia* (second series, poems 6 and 8). Hell comes first: “Il vinattiere ti versava un poco | d’Inferno. E tu, atterrita: ‘Devo berlo? Non basta | esserci stati dentro a lento fuoco?’.” (Montale 1980,

<sup>42</sup> “At Your Feet”: “I kneeled at your feet | or maybe it was an illusion | since you can’t be seen at all | and I asked forgiveness for my sins | while awaiting the verdict with little faith | and feeble hope . . .” (Arrowsmith 2012, 611).

<sup>43</sup> “The memory of your tears . . .”: “The memory of your tears (I cried twice as hard) | can’t obliterate your wild peals of laughter. | They were a kind of foretaste | of a private Last Judgement of your own, | which, alas, never came to pass” (Arrowsmith 2012, 309).

302).<sup>44</sup> It is then the turn of Paradise: “E il Paradiso? Esiste un paradiso?’. | ‘Credo di sì, signora, ma i vini dolci | non li vuol più nessuno’.” (Montale 1980, 304).<sup>45</sup>

Hell and Paradise are considered from the point of view of the *sommelier*: both “Inferno” and “Paradiso” are in fact wines from the Valtellina, in the northern part of Lombardy (quite paradoxical the contrast between the names of the two vine varieties from the very same area, not only in Montale’s and Mosca’s biographical episodes charged with symbolical echoes). As regards the former, the poet intentionally equivocates between the wine and the ‘hellish’ condition already experienced *in vitam* by “la Mosca”; as regards the latter, one clearly understands that it is scarcely appreciated, notwithstanding its promising name and its sweet taste.

One could theoretically discuss at length about more or less tentative “conclusioni provvisorie” (another telling title of Montale’s) about the ‘big themes’ dealt with by the poet. Perhaps it is more coherent with his poetry and his thought to rely once more on his own verses, in one of the briefest and most spontaneous and frank epigrams, “p.p.c.” (*pour prendre congé*) which, though implicitly, hints at the theme of Beginning and End too: “La mia valedizione su voi scenda | Chiliasti, amici! Amo la terra, amo | Chi me l’ha data | Chi se la riprende.” (Montale 1980, 458),<sup>46</sup> and, once more, proves the “intatta... capacità del Montale epigrammatico di parlare davvero a tutti e a nome di tutti (com’è proprio solo dei grandi poeti)” (Bertoni 2019, 126).<sup>47</sup>

### A note about occurrences

A brief note about the occurrence of some of the most meaningful words pertaining the main topics of this essay, Beginning and End: Big Bang, Big Crunch, Creation, Apocalypse, final Judgement, Paradise, Hell – from scientific, philosophical, religious, and mythical points of view.<sup>48</sup>

Not a few of these words, such as “Apocalissi”, “Armageddon”, “bagarre”, “choc”, “dies irae”, “Götterdämmerung”, “trombetta”, “zuffa” and “zuppa” appear only once, in the very poems examined in this essay (one could define them as ‘hapax-es’ within Montale’s poetry).

“Big Bang”, “bisticcio”, “esplosione”, “Giudizio” and “Giudizio universale”, “Inferno” [upper case; “inferno” with lower case occurs nine times], “scontro”, “stagnazione” and

<sup>44</sup> “The wine peddler poured you...”: “The wine peddler poured you a thimble | of Inferno. And you, shrinking back: ‘Must I drink it?’ | Isn’t it enough to simmer in the stuff?” (Arrowsmith 2012, 317).

<sup>45</sup> “And Paradise? Is there a paradise too?”: “And Paradise? Is there a paradise too? | ‘I think so, Signora, but nobody likes | those sweet dessert wines anymore.’” (Arrowsmith 2012, 317).

<sup>46</sup> “p.p.c.”: “Let my valediction come upon you, | Chiliasts, friends! I love the earth, I love || the One who gave it to me || the One who takes it back.” (Arrowsmith 2012, 479).

<sup>47</sup> [“Montale’s untouched power to really speak to everybody and for everybody (as typical of great poets)”, my translation].

<sup>48</sup> Source: Savoca 1987, vols. I and II.

“V/verbo” appear twice or three times (“verbo” four times: twice with upper case, twice with lower case), and also these words almost exclusively in the poems of the “seconda stagione”, all dealing with the above mentioned themes, and all examined in the essay.

Finally, there are some more generic and general terms (which, obviously, does not mean inexact ones, but with a ‘wider’ significance) such as “astuzia”, “balbuzie”, “crepuscolo”, “Paradiso”, “scoppio”, “tromba” whose frequency ranges from six to ten occurrences, appearing as they do also in the three early collections *Ossi, Occasioni* and *Bufera* – but in this case in semantical contexts different from those of this essay.

Therefore, one could infer that, on one hand, the more ‘focused’ and ‘specific/detailed’ (semantically specialized) the words are, in relationship to such themes, the less frequent and more specific they are; on the other hand, terms semantically more generic (in the sense specified above) are in a sense equally distributed among the various poems.

Notwithstanding Montale’s typical ‘understatement’ about the ‘power of the words’ (of his ‘poietic’ words): “Non ho avuto purtroppo che la parola, | qualche cosa che approssima ma non tocca;” (Montale 1980, 563),<sup>49</sup> we can say that the lexicon he chose for these poems does touch the core both of their exact meaning, and of the concepts they intend to convey.

---

<sup>49</sup> “Unanswered questions”: “Unfortunately, all I had was words, | things that approximate but don’t touch;” (Arrowsmith 593).

## REFERENCES

- ARROWSMITH, W. 2012. *The Collected Poems of Eugenio Montale 1925-1977*. New York: W.W. Norton.
- BARILE, L. 2003. “Eugenio Montale.” *Antologia della poesia italiana*, 392-401. In C. Segre, C. Ossola (eds.). Torino: Einaudi.
- BERTONI, A. 2019. “Gli ultimi libri.” In P. Marini, N. Scaffai (eds.). *Montale*, 117-140. Roma: Carocci.
- BONORA, E. 1983. *Conversando con Montale*. Milano: Rizzoli.
- CARRAI, S. 2019. “Montale e Dante.” In P. Marini, N. Scaffai (eds.). *Montale*, 193-209. Roma: Carocci.
- CASELLA, S.M. 2015. “Eugenio Montale, ‘The Poor Nestorian at a Loss.’” In M. Gregorzewska, J. Ward, M. Burrows (eds.). *Breaking the Silence. Poetry and the Kenotic Word*, 89-115. Frankfurt-Bern-New York-Oxford: Peter Lang.
- CASTELLANA, R. 2019. “Satura.” In P. Marini, N. Scaffai (eds.). *Montale*, 93-115. Roma: Carocci.
- CONTINI, G. 1974. *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*. Torino: Einaudi.
- DE ROSA, F. 2000. “Dal quarto al quinto Montale.” *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* XXIX/3: 395-421.
- ELIOT, T.S. 2015. *The Poems of T.S. Eliot*, ed. by C. Ricks, J. McCue. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Vol. I Collected and Uncollected Poems.
- GALASSI, J. (ed.). 1998. *Eugenio Montale. Collected Poems 1920-1954*. Bilingual edition. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- JACOMUZZI, A. 1978. *La poesia di Montale. Dagli “Ossi” ai “Diari.”* Torino: Einaudi.
- LONGFELLOW, H.W. *The Divine Comedy* (English) by Dante Alighieri. Trad. Henry Wadsworth Longfellow: <<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=1004>>.
- LUPERINI, R. 1986. *Storia di Montale*. Bari: Laterza.
- MONTALE, E. 1960. “Il pipistrello.” In Id. *Farfalla di Dinard*. Milano: Mondadori.
- . 1976. *Sulla Poesia*. In G. Zampa (ed.). Milano: Mondadori.
- . 1980. *L’Opera in Versi*. In R. Bettarini, G. Contini (eds.). Torino: Einaudi.
- . 1982 [1966]. *Auto da fé. Cronache in due tempi*. Milano: Il Saggiatore.
- POUND, E. 1996. *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions.
- SAVOCA, G. 1987. *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, 2 vol. Firenze: OLSCHKI.
- ZUBLENA, P. 2019. “Lingua e metrica.” In P. Marini, N. Scaffai (eds.). *Montale*, 169-191. Roma: Carocci.

UGO FRACASSA

## TRA ODIERNO E PRIMORDIALE

*Il futuro remoto di Emilio Villa*

**ABSTRACT:** Emilio Villa (1914-2003) was a poet, translator and art critic. He placed the theme of Origins at the center of his work, always considering it in relation with the concept of Èskhaton (the End of Times) and often observing it as an etymologist. After translating a fragment of the *Enūma eliš* (1939) – the Babylonian creation myth –, as well as the book of *Genesis* and the entire *Odyssey*, Villa applied his cosmogonic talent to contemporary art, in favor of the pictorial movement of Informalism. A trace of its peculiar idea of Origins is also found in John Huston's film *The Bible: in the Beginning...*, to which he contributed as a biblical scholar.

**KEYWORDS:** Cosmogony, Translation, Contemporary Art, Bible.

C'è un refuso duraturo, persistente, reiterato che inquina la pur tarda e malcerta fortuna di Emilio Villa, poeta, traduttore e critico d'arte (Affori 1914 - Rieti 2003):<sup>1</sup> “il mito è la *struttura* tumultuosa ove un sentimento infinito trova stanza.”<sup>2</sup> L'errore di stampa ha attecchito sulla nota di traduzione all'*Enūma eliš*, poema babilonese e assiro della creazione, comparsa alla fine degli anni Trenta. Della sintomatica *coquille* — l'erroneo “struttura” in luogo di “strettura” — destinata ad essere replicata da molti, forse in ragione del perentorio piglio definitorio dell'enunciato, è traccia ancora nel 2008, nel voluminoso catalogo curato da Claudio Parmiggiani per una mostra tenutasi a Reggio Emilia (Parmiggiani 2008). Al minimo eppure insidioso errore di stampa ne corrisponde uno, più recente, in scala minore ovvero macroscopico. Il fascicolo monografico della rivista *Secondo tempo*, dedicato al poeta di Affori in occasione dei cento anni dalla nascita, elargisce infatti in apertura la ristampa integrale della prefazione alla traduzione del *Gorgia* platonico, erroneamente attribuitagli e risalente al 1941 (Villa 2015: 11-32). La confusione tra il traduttore dall'accadico e un omonimo preside dell'Istituto Magistrale di Pola ha comportato pure la spiacevole conseguenza dell'infondata inclusione del primo tra i collaboratori del quindicinale antisemita *Difesa della razza*, infortunio anche questo attestato in varie sedi.

<sup>1</sup> La figura di Emilio Villa è stata ricostruita con grande perizia da Aldo Tagliaferri nella biografia intitolata *Il clandestino* (Tagliaferri 2016). L'opera poetica è raccolta, con questo titolo, nel volume curato da Cecilia Bello Minciaccchi (Villa 2014).

<sup>2</sup> Mio il corsivo, a segnalare il refuso. Il passo, che deriva dalla nota di traduzione allo *Enuma eliš*, è stato pubblicato originariamente nel quarto fascicolo del 1939 della rivista fiorentina “Letteratura”, ovvero in tempi non sospetti di strutturalismo, almeno in Italia.

L'errore di trascrizione dalla nota all'*Enūma eliš*, laddove Villa lascia cadere una potente definizione metaforica di ciò che l'etnografia prima e la narratologia poi avrebbero cercato di contenere in formulazioni positive, merita però di essere considerato con attenzione poiché ci restituisce l'incoercibile inattualità del pensiero dell'autore negli anni del suo tardivo recupero: "Il mito è la *struttura* tumultuosa dove un sentimento infinito trova stanza". Leggere *struttura* per *strettura* — questa la lezione corretta — manifesta l'invasività di un termine desunto, a partire dagli anni Sessanta, dal gergo della teoria letteraria egemone, a fronte di un'idea del racconto cosmogonico, ovvero di ciò che è originario, ispirata a una materialità ctonia, ben lungi da qualsivoglia astrazione concettuale. L'infrazione ortografica, insomma, denuncia il malcostume critico di leggere Villa secondo il lessico, le usanze e i codici di una deperibile attualità culturale, di quel presente storico al quale si dichiarava ed era istintivamente estraneo.

La pubblicazione stessa della prima tavola della cosmogonia mesopotamica sulle pagine di *Letteratura* — organo di una fiorentina Repubblica delle Lettere che, alla fine degli anni Trenta, poteva contare tra i suoi effettivi anche il giovane poligrafo lombardo,<sup>3</sup> transitato dalla redazione del cattolicissimo *Frontespizio* dopo aver sfiorato l'ordinamento sacerdotale — doveva assumere agli occhi dei collaboratori della rivista un qualche valore di attualità, sia pure tutto interno a quel dibattito su autonomia ed eteronomia dell'arte, inaggirabile negli anni dell'autarchia culturale. Nel caso di Villa è facile oggi constatare che il suo eventuale inserimento tra le fila degli ermetici fiorentini produrrebbe un fraintendimento analogo a quello, di segno opposto, che ha permesso a Walter Siti di citare anche le sue tra le "poesie brutte o mediocri" dei poeti neorealisti (Siti 1980, XII). Del resto, dopo essere stato giudicato in odore di ermetismo o, al contrario, vicino al neorealismo, il nostro era destinato, circa venti anni dopo, a essere avvicinato alle sperimentazioni più esibite della neoavanguardia da una critica spesso incline a storicizzazioni sommarie.<sup>4</sup>

Tradurre dall'antico, nell'*entre deux guerres* delle riviste vicine all'ermetismo e sempre più con l'approssimarsi degli anni Quaranta, diventa un espediente per liberare un lirismo a rischio di chiusura nell'assiduo analogismo di scuola, verso quel "ritorno al canto" di cui Carlo Betocchi e Villa stesso avevano dibattuto, da posizioni più distanti di quanto non paresse a colpo d'occhio, proprio sulle pagine di *Frontespizio* (Betocchi 1937; Villa

<sup>3</sup> Per l'"Omaggio a D'Annunzio", pubblicato su *Letteratura* nel marzo del 1939, era stato invitato a intervenire "chi rappresenta oggi qualcosa nello svolgimento letteratura nazionale": Villa, tra questi.

<sup>4</sup> Un primo, indiretto avvicinamento di Emilio Villa all'ambito neoavanguardista è stato indotto dalla recensione che Eugenio Montale, sulle pagine del *Corriere della sera*, dedicava, nel luglio del 1962, all'*Opera aperta* di Umberto Eco, accostata alla raccolta *Heurarium* del poeta lombardo. È stato, poi, Ruggero Jacobbi, nel fascicolo dedicato a Villa nel 1975 dalla rivista *Uomini e idee*, ad affermare che "in Villa ha inizio la nuova poesia d'avanguardia in Italia". Ne *L'editore* (1989), romanzo di Nanni Balestrini, uno dei maggiori esponenti del Gruppo 63, si legge che Emilio Villa è stato "il più grande poeta italiano degli anni 40, altro che Montale". Infine, ancora in anni recenti, è stato Paolo Valesio ad avvalorare la tesi di "una certa vicinanza tra il discorso villiano e la neoavanguardia" (cfr. P. Valesio, 2017, p. 15). Per un'indagine accurata e convincente circa l'influenza della poesia di Villa nell'opera di Andrea Zanzotto cfr. Portesine 2016.

1937). Per misurare lo scarto che intercorre, per esempio, tra il Quasimodo traduttore dei lirici greci e il giovane “cuneiformista”,<sup>5</sup> è sufficiente confrontare la nota licenziata a corredo del saggio di traduzione dei versi di Alceo, Alcmane e Saffo, pubblicato ad aprile del 1939 su *Letteratura*, con la premessa villiana allo stralcio dell’*Enūma eliš* presentato due numeri dopo sulla stessa rivista. Mentre il poeta di Modica, futuro premio Nobel, lavora “per un accostamento più verosimile a quei poeti dell’antichità che affidati alle avventure di versificazione, anche di grecisti insigni, sono arrivati a noi, magari con esattezza di numeri, ma privati del canto” (Quasimodo 1939, 4), Villa avverte fin da subito il lettore che “il comportamento mitologico del modulo di fantasia [...] è pur sempre al di qua (o al di là, se si vuole) di uno stretto favore sentimentale e lirico” (Villa 1939, 17). Il traduttore è fermamente disposto a sacrificare una più consona resa metrica e, con essa, qualsiasi “intenzione sentimentale”, pur consapevole che “il nostro orecchio può esserne sgradevolmente colpito: il senso lirico che è la forma costante, quasi il metro, del nostro sentimento, ha in questa poesia tale una contiguità con il più semplice moto dei contenuti, da non salvarsene che in momenti di estrema felicità” (Villa 1939, 17).

La determinazione a non lasciarsi irretire dalle sirene dell’attualità culturale consegue a quella poetica dell’*Oramai*, giusta la titolazione della raccolta del 1947, enucleata proprio a partire dalla tardività patita al cospetto di lingue, etimi e miti ancestrali, coi quali il giovane semitista presso il Pontificio Istituto Biblico si era confrontato, tra il 1934 e il ’38, negli anni di formazione. “Il mito è intraducibile, inesplicabile, sempre, senza speranza” (Villa 1939, 19): in altre parole, venendo a mancare il sostegno della fede in una verità rivelata, filologia e archeologia non bastano a colmare il vuoto delle origini.<sup>6</sup> Il Villa biblista lavorerà strenuamente a un’esegesi retrograda della letteratura veterotestamentaria, inesorabilmente risucchiata verso quell’antefatto mesopotamico di cui la tavoletta accadica costituisce elemento cruciale. In tal senso, l’estratto pubblicato in traduzione su *Letteratura* rappresenta il presupposto per una versione aconfessionale della *Genesi*, libro considerato come: “disorganica accolta di miti da epoche immemorabili, captati (diciamo tra XII e VIII secolo, e redatti tra i X e il III a.C.), in fase già letteraria, e presi, per la maggior parte, all’ecumene letterario delle coste siripalestinesi e delle aree mesopotamiche ed egizie” (Villa 1998, 14).

L’impulso archeologico, l’ansia del recupero, la fede nella traduzione come forma di restituzione di ciò che è remoto sono altrettante modalità di neutralizzazione dell’angoscia causata dal distacco da ciò che si suppone originario e, allo stesso tempo, istanze di conferma della consistenza di quell’origine in un dato storicizzabile *ab antiquo*. Sebbene Claude Lévi-Strauss ponesse il mito, il cui valore resisterebbe anche alle peggiori traduzioni (Newmark 1988, 247), agli antipodi rispetto alla poesia, traducibile solo a costo di sostanziali distorsioni se non intraducibile del tutto (secondo la celebre tesi di Roman Jakobson), l’antropologia contemporanea, a partire da James Clifford che

<sup>5</sup> “Io sono soltanto abbastanza versato cuneiformista, da Sumer a Ugarit, esule dai campi dogmatici, altezzosi e aridi”: è quanto si legge in una lettera di Villa (Tagliaferri 2016, 57).

<sup>6</sup> “Formalizzata dalle astrazioni filologiche, l’origine appare più che mai lungi dall’essere un fatto, un evento, la prima forma dell’identità” (Mainini 2021, 340).

riconosce proprio nella parzialità della traduzione il motore conoscitivo della “scienza dell’uomo”, tende a considerare l’“intraducibile ontologico” come condizione epistemologica fondativa della disciplina (Borutti 2010). Come Evans-Pritchard, che marcava la distanza del rituale del *kuk kwoth* osservato presso i Nuer dalla pratica e dalla nozione di sacrificio di ascendenza greco-classica o cristiana (Evans-Pritchard 1956, 221-23), allo stesso modo Remo Guidieri ha rilevato l’irriducibilità di rappresentazioni cosmogoniche della Melanesia alle nozioni con cui rappresentiamo origine e genesi della nostra cultura (Guidieri 1980, 27-21). In letteratura, tuttavia, si riscontra più spesso la tensione opposta, ovvero quella volta ad assimilare ai canoni dell’immaginario contemporaneo gli antichi racconti dell’origine. Un esempio recente, in antitesi evidente rispetto al precedente villiano, anche in ragione del comune riferimento alle cosmogonie mesopotamiche, è costituito dalla *Tavoletta dei destini*, undicesimo e ultimo esemplare dato alle stampe da Roberto Calasso nell’ambito di un ambizioso progetto narrativo cui non è estraneo il doppio ruolo svolto dall’autore-editore (per i tipi di Adelphi: ben diversa la sorte, ad esempio, dell’opus biblico del poeta di Affori, parzialmente pubblicato solo in anni recenti).<sup>7</sup> Il breve racconto, incardinato sul dialogo tra Utnapishtim, prefigurazione babilonese del Noè veterotestamentario, e Sindbad, il leggendario marinaio protagonista di un ciclo di storie di origine persiana, rappresenta un esempio di scuola di quell’assimilazionismo ottenuto su base letteraria. C’è chi ha riconosciuto le evidenti ascendenze dell’impianto narrativo dal modello costituito dalle *Città invisibili* di Calvino, da una parte, e da certe *Ficciones* borgesiane dall’altra (cfr. Resa 2020). Effettivamente, il libro del 2020 si inserisce con coerenza sull’onda lunga della poetica postmoderna dello *storytelling* – “Le storie si concatenano fra loro come se già sapessero in quali punti disporsi. E io passo dall’una all’altra come su un luccicante nastro” (Calasso 2020, 65). In tale contesto, un protagonista, novello Ismaele, è rappresentato come custode e *passeur* di “storie” il cui valore (assoluto e indeterminato ma immediatamente apprezzabile in termini di intrattenimento) è dato come autoevidente:

è una parte della storia che pochi conoscono. E sono quelli che hanno il compito di trasmettere le scritture. Tu, Sindbad, sei solo l’ultimo tra loro [...] Talvolta avevo la sensazione di parlare da solo. Ma ora so che quelle storie, almeno per frantumi, e sempre con larghi squarci fra l’una e l’altra, abitano anche in te. Sono come me, sfuggite alla morte (Calasso 2020, 82).

Un secondo e sostanziale elemento di antitesi rispetto all’idea di origine, che è possibile desumere dalla pratica traduttiva di Villa e dalle sue riflessioni intorno a “ciò che è primitivo” (Villa 1953), riguarda la dinamica ordine – caos nelle vicende cosmogoniche. La tavoletta dei destini, la cui prossimità alle sette tavole dell’*Enūma eliš*

<sup>7</sup> Al progetto di traduzione integrale della *Bibbia* Villa lavora dai primi anni Cinquanta per una commissione ricevuta da Einaudi (ne resta traccia in una lettera a Elio Vittorini del gennaio 1951) e infine caduta. Anche la possibilità di pubblicazione della *Genesis* per Feltrinelli sfumerà nel 1975.

viene enfatizzata da Calasso grazie all'inserimento di puntuali riferimenti alla lettera del testo cosmogonico,<sup>8</sup> conteneva, a detta di Utnapishtim:

l'ordine [...] Se non era presente tutto si disestava [...] vivevamo nel terrore di ciò che è casuale. Qualche segno inciso su una tavoletta di argilla era già un modo di arginarlo 122 [...] I destini sono un ordine che significa e che si sovrappone alla necessità, punto per punto, passo per passo [...] Meglio vivere imprigionati dal destino che abbandonati alle turbolenze del caso (Calasso 2020, 122).

Villa, al contrario, si era formato del Caso un concetto affatto differente, dal momento che proprio dal caos primordiale prende avvio nell'*Enūma eliš* la creazione di quanto esiste. Il "Caos creatore", di cui in una nota dell'apparato fornito a corredo della traduzione pubblicata su *Letteratura*, nella poetica dell'autore di *Oramai* ha piuttosto a che fare con l'idea di un *caosmo* di matrice joyciana, dove "origine e futuro sono interdipendenti" (Tagliaferri, 2007, 16), un'idea cui concorrerà, insieme al mito, anche la scienza quando, alla metà degli anni Cinquanta, Villa darà mano al *Niger Mundus*, poema in latino "ispirato per metà all'atomismo democriteo e per metà alla moderna concezione del big bang" (Tagliaferri 2007, 15). Lungi dallo sperimentare l'*horror vacui* patito da Utnapishtim nel mondo orfano di divinità – "Il vuoto si espandeva in ogni direzione. Era un vuoto senza confini, folto, smaltato" (Calasso 2020, 107) – si tratta invece di scoprire ordine e bellezza nel caos, ad esempio nell'opera di Burri indagata negli *Attributi dell'arte odierna*.

Per Villa la partita con l'*archè*, non si risolve in uno scacco mortifero sul piano erudito ma, trasferita sul tavolo della scrittura "critica" per artisti sodali, diventerà l'occasione per un vertiginoso rilancio. L'incontro nella Roma del dopoguerra con i pittori impegnati nell'elaborazione di un nuovo linguaggio, agli albori dell'informale e sulla scia dell'analogo travaglio di cui erano protagonisti, oltreoceano, gli esponenti del nascente espressionismo astratto, aprirà una stagione di collaborazioni, in particolare con gli esponenti del gruppo "Origine" (Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Mario Ballocco, Alberto Burri). Fin dalla scelta del nome, infatti, è facile riconoscere il profilo dell'ex seminarista e bibliista dissidente dietro questa alleanza pittorica all'insegna di un'idea "iniziativa". Talvolta la collaborazione assume i toni del fiancheggiamento, della connivenza, e non è raro che il letterato ideologo assuma ruolo di guida, anche per quanto attiene alle scelte figurative. Fu proprio Villa, stando a quanto si racconta negli ambienti dell'arte più prossimi al nostro, a instradare Capogrossi verso la reiterazione del segno (pettine o rebbio) che diventerà la sua cifra, come pure avrebbe contribuito a convincere Burri a lasciare il pennello in favore di nuove tecniche, e a spingere Mimmo Rotella verso il *décollage*. In un testo stilato per un catalogo romano nel 1962, i glifi di Capogrossi verranno descritti come un tentativo di "ritrovare il *praeverbium* scabro, prezioso", ovvero come "segno di grado iniziativo, un *praesagium* allo stato di pura molecola" (Villa 1962).

<sup>8</sup> Ad esempio: "prima che i nomi fossero pronunciati" (Calasso 2020, 97), cui corrisponde, nella traduzione villiana dell'*Enūma eliš*, il verso: "allorché [...] nessun nome era stato proferito."

Il panorama artistico di una città aperta ai riflorenti scambi culturali, non si limitava però, alle soglie degli anni Cinquanta, ai pittori residenti ma intercettava la traiettoria di personalità di profilo internazionale, come quella del cileno Sebastián Matta, già surrealista con Breton a Parigi, poi influente a New York sugli esordi di Pollock. È grazie alla frequentazione di artisti come Matta, stabilitosi a Roma tra il 1949 e il '54, che Villa addestra l'occhio a quegli "attributi" dell'arte odierna cui intitolerà la raccolta di scritti critici affidata alle cure di Aldo Tagliaferri per l'edizione Feltrinelli del 1970. Tra gli "attributi", la qualità originaria, la *vis* cosmogonica del gesto artistico ricorrono come marca inconfondibile di un vocabolario forgiato per opere che non avrebbero altrimenti trovato riscontro nel tradizionale lessico critico o nella prosa corrente nei cataloghi, "allorché [...] la forma non era pronunciata con parola" (se è lecito riutilizzare, fuori contesto, versi tratti proprio dalla traduzione dell'*Enūma eliš* per dire l'impasse linguistica dei critici agli albori dell'informale). Per l'intelligenza dell'arte di Matta, ad esempio, Villa consiglia preliminarmente di dismettere "il gusto" e "il dogma neutro dei logos e delle sezioni auree [...]". e allora voi vedrete spiralizzarsi la vita anche da un seme posato su una lastra di granito scuro. Usate i materiali che portino i sigilli delle origini create" (Villa 1970, 40-41). Come registrato in un prezioso studio dedicato alla *Lessicalità visiva dell'italiano*, nel quale Flavio Fergonzi individua in Villa un precursore, fin dai primi anni Cinquanta, dei nuovi usi linguistici applicati alla pittura contemporanea, è proprio per Matta che viene inizialmente speso l'aggettivo "primordiale" (destinato a fare titolo in un importante scritto del 1961-'62, "L'arte dell'uomo primordiale", sul quale dovremo tornare), mentre per i tracciati di Burri, nel 1951, il nostro collauda il sintagma: "atto creazionale" (Villa, 1970, 43). Si tratta di vere e proprie "denominazioni di origine controllata" se chi le conia ne rivendica l'attribuzione, come capitò per *action painting*, etichetta che Harold Rosenberg avrebbe desunto dal modello italiano di "arte-azione", almeno a giudicare da quanto si legge nella missiva del 1965 inviata da Villa a Enrico Crispolti. Nella stessa lettera Villa rimprovera a James Sweeney di aver evocato per l'arte di Burri, nel 1955, una metafora cosmogonica, già da lui inaugurata nel '52 (Tagliaferri 2016, 75).

Il definitivo testacoda tra odierno e primordiale si era realizzato per Villa nella stagione del soggiorno brasiliano quando, chiamato da Pietro Maria Bardi, direttore del MASP (il museo d'arte contemporanea paulista), si era trovato quotidianamente a contatto con reperti di antiche culture affiancati, secondo una tecnica museologica destinata a fare scuola in quei primi anni Cinquanta, alle opere dell'arte più recente. Tra le schede catalografiche licenziate, ad esempio, vi è quella destinata a illustrare una tipologia di sigillo cilindrico, in uso in area mesopotamica già nel quarto millennio avanti Cristo, perfezionata con lo sviluppo della scrittura cuneiforme. Il manufatto è descritto come "composizione audacissima, a schemi geometrici particolarmente intensi" e — ciò che più colpisce — viene collocato al "vertice" di "secoli e millenni di una intensa cultura" (Tagliaferri 2016, 83). Il visitatore è invitato a riconoscerci perciò non il marchio a fuoco di un'indelebile origine, bensì l'effetto postremo di un inizio del quale è vano tentare di ristabilire i contorni. Inoltre, "l'urto tra stilizzazione ed espressione pura", testimoniato

da questo come da altri reperti primordiali, consente quell'analogia con "la parte più sollevata, più solenne, più audace della produzione artistica moderna [...] che cerca il suo orientamento nella naturale reviviscenza delle etimologie sorprese nel loro trasalimento originario" (Villa 1954). A queste parole, tratte da uno scritto intitolato "Noi e la preistoria" pubblicato su *Arti visive*, Villa, reduce dall'esperienza brasiliana, aveva premesso sul fascicolo precedente della medesima testata (organo della Fondazione Origine) un intervento militante — "Ciò che è primitivo" — nel quale avanzava un'ambiziosa proposta: "sarebbe arrivato il momento di lanciare questo grande ponte sul passato, che vuol dire sul futuro" (Villa 1953).

Da questo "oceano di esperienza poetica" (Jacobbi 1975, 29), circoscritto da anni dedicati allo studio di lingue morte, dall'apprendistato letterario presso le riviste prima fiorentine e poi romane nel periodo più buio dell'anteguerra fascista, dalla quotidiana frequentazione di artisti d'avanguardia in una Roma appena riemmersa dal conflitto e, infine, dalla stagione paulista, segnata pure da contatti col gruppo dei poeti visivi di Noigandres, emerge prepotentemente una figura inassimilabile al panorama culturale nazionale, ma dotata di un carisma ormai difficilmente sottovalutabile in ambienti che anelano ad ampliare gli orizzonti già autarchici del nostro panorama artistico. La parabola generata da un itinerario tanto peculiare condurrà il poeta, di lì a poco, ad abbandonare la lingua italiana per il francese - Marcel Duchamp, conosciuto in casa dell'artista Baruchello, lo ribattezzerà Villadrome (Villa 1970, 7) - fino a spingersi nei territori di sperimentazione verbovisiva e a sfiorare, nei frangenti di più radicale e disforica opposizione a quanto di codificato sussiste in ogni linguaggio artistico, quell'afasia che un ictus infine gli infliggerà nel vivo del "corp lombard della malora" (Villa 2014, 127). Prima di subire gli effetti di questa accelerazione, nel 1950 c'è ancora tempo per dare alle stampe, in soli 64 esemplari, con le litografie di Mirko, *E ma dopo*, punto di non ritorno nella disparata e spesso dispersa bibliografia del poeta. L'esigua silloge contiene i versi di *Linguistica*, una composizione che, come altre nella stessa raccolta, manifesta una deflagrante *vis* metapoetica e parla chiaro proprio sulla questione dell'origine:

Non c'è più origini. Né.            Né si può sapere se.  
 Se furono le origini e nemmeno.  
 E nemmeno c'è ragione che nascano  
 le origini.                            Né più  
 la fede,                                idolo di Amorgos!  
 [...]  
 E non per questo celebri coscientemente il germe  
 sepolto, al di là,  
 e celebri l'etimo corrosivo dalle iridi foniche.  
 (Villa 2014, 142)

Nell'affollarsi delle negazioni, il poeta non teme l'irradiarsi del desiderio inesorabilmente emanato dalla *Verneinung*, né dimentica, da ex seminarista, il potere affermativo della doppia negazione latina, anzi rincara nella filza di una *multiplex negatio* volta a disorientare, come in un gioco di specchi, il lettore ormai incerto dell'origine

stessa dell'atto linguistico del negare. Negazione e modo ipotetico (“Né si può sapere se”) contrastano poi col regime anaforico che governa la scansione dei versi. La nota ribattuta (Non / Né / E nemmeno / Né / E non) suona virtualmente a conferma di qualcosa ma gira a vuoto insistendo su una base semantica di segno negativo. La stessa negazione vale per sé e può presentarsi, implicitamente doppia, fin dal primo verso, in forma assoluta, priva cioè di un oggetto sul quale proiettare l'ombra annichilente: “Né.” Archeologia ed etimologia, che dovrebbero farsi garanti dell'Origine, compaiono sì nella forma esclamativa (“idolo di Amorgos!”) ovvero come oggetto di venerazione (“celebro l'etimo”) ma sconfessate nell'atto stesso di venire nominate: il riferimento al reperto dell'arte cicladica risalente al terzo millennio avanti Cristo, infatti, è introdotto da una professione di *perdita* della fede e gli etimi vengono celebrati solo in quanto “corrosi”.<sup>9</sup>

Ciò che resta per sua natura escluso dal dominio vasto e inconsistente delle Origini è innanzitutto l'arte, definita come “più tarda manifestazione dell'uomo millenario” in un testo capitale per la comprensione del pensiero di Villa: *L'arte dell'uomo primordiale*. Pubblicato soltanto nel 1998, per frammenti, e finalmente per intero nel 2005, lo scritto suscitato da una visita alle grotte di Lascaux risale al 1961-62 e propone la tesi della derivazione del gesto artistico da pratiche sacrificali in uso nel paleolitico: “Arte come spiraglio feritoia, arte che ferisce il mondo e il divino, arte come strumento sacrificale” (Villa 1998b, 37). Posto che le manifestazioni artistiche dell'uomo del quaternario “non contengono mai il deperimento narrativo o episodico dell'arte del figurare”, e che anche lo spazio nel quale un “tema di figura” si colloca “non è lo spazio naturale come intendiamo noi [...] ma uno spazio solo materiato o ideato: res in re” (Villa 1998b, 38), proprio negli anni di stesura del saggio i *Concetti spaziali* di Lucio Fontana fornivano allo studioso, attento all'arte odierna almeno quanto a quella primordiale, una vivente conferma delle proprie tesi. In particolare, la serie dei *Tagli* (1958-1968) offre il destro per mostrare *in vivo* il cortocircuito tra gesto sacrificale e gesto artistico a conferma di quanto scritto a proposito del graffitista di Lascaux, ovvero che “l'uomo che opera (una figura) non spiega, agisce” (Villa 1998b, 41).

È possibile che di tesi tanto radicali, lungamente riservate a un ristretto circolo di sodali e di adepti, sia rimasta una traccia, seppure labile e manomessa, in un'opera di diffusione e notorietà planetarie. Tra il 1964 e il '65 Villa collabora come consulente storico alla realizzazione del film sulla *Bibbia* diretto da John Huston. È facile immaginare che fosse Villa stesso a suggerire alla produzione i nomi degli artisti cui si deve un contributo scenografico significativo per la realizzazione della pellicola, innanzitutto quelli di Mirko e di Corrado Cagli (coi quali aveva collaborato in passato, al citato *E ma dopo* e, con Cagli, a un progetto sui tarocchi, poi riconvertito ad accompagnare illustrazioni realizzate da Burri nelle *17 variazioni*).<sup>10</sup> Ma fu proprio a Lucio Fontana che il regista si rivolse per plasmare nell'argilla il modello per il suo Adamo (resta da valutare

<sup>9</sup> Per un'idea di “origine” come “cosa spuria, già in movimento”, “inseparabile dal flusso, dal diversificarsi nel divenire”, particolarmente consonante con certe tesi villiane, cfr. Mainini 2021, 325, *passim*.

<sup>10</sup> A proposito delle sorprendenti vicende della collaborazione con Cagli cfr. Portesine 2017.

e ricostruire la sua eventuale collaborazione anche per una scena di sacrificio animale, dal rilievo pittorico particolarmente probante, che vede protagonista George C. Scott nei panni di Abramo). Il film, il cui titolo originale è *The Bible: in the Beginning...*, tra l'altro, si limita a ripercorre gli episodi della *Genesi*, fino alle storie di Abramo, escludendo il "tardo ciclo di Giuseppe" (Lacerenza 2007, 67). L'impulso "anteriore" del consulente italiano risulta difficilmente sottovalutabile anche se si guarda a certe scelte figurative degli amici pittori, in particolare alla Ziqqurat di Babele ideata da Cagli. Del resto, in "Come si raccontava la Bibbia", contributo che apre il volume fotografico dedicato al film, Villa precisa che "lo scambio del fondamento espressivo" tra Antico Testamento e riduzione cinematografica "avviene sul terreno iconografico" (Villa 1966, 25). Al di là di questo, però, la mano del traduttore della *Genesi* diventa meglio riconoscibile in un paio di inserti etimologici — per Abele e Caino una voce fuori campo propone la risalita ai significati originari dei nomi ("respiro di vita" e "desiderio di possesso") — nonché in altre scelte scenografiche.

È già stata notata l'entrata in scena di Eumolpo, nel *Satyricon* felliniano (1969), "fra una coppia di quinte costituite da frammenti ingigantiti di scrittura cuneiforme" (Zanchetti 2009, 158), come indizio per una suggestiva ipotesi di sovrapposibilità della figura del poeta di Affori, che non doveva essere passato inosservato all'occhio clinico del cineasta riminese inurbato in Capitale, a quella del personaggio messo in *fabula* da Petronio e interpretato da Salvo Randone (del quale si sottolinea la somiglianza col poeta). Una scelta registica analoga era già nella *Bibbia*, film circolato nelle sale soltanto tre anni prima, nella scenografia allestita da Mirko per le rovine di Sodoma. Nel paesaggio spettrale e combusto, localizzato alle pendici dell'Etna, che Abramo attraversa portando con sé Isacco per condurlo al sacrificio, spiccano infatti alcune iscrizioni graffite su imponenti macerie. Né mancano nel film altre allusioni al cuneiforme, in particolare quella ravvisabile nel bastone del Patriarca, fatto ruotare perché Isacco vi legga i nomi della stirpe, secondo una tecnologia non diversa da quella del citato sigillo cilindrico sumero, al quale il curatore del MASP aveva dedicato un'ispirata scheda museografica.

Dalla partecipazione all'impresa internazionale della produzione cinematografica finanziata da Dino De Laurentiis, il biblista eretico, che rifiuterà un incarico da semitista presso l'Università di Ankara, aveva ricavato il budget necessario per un viaggio in Egitto e nel Medio Oriente, in occasione del quale ebbe modo di procacciarsi, tra l'altro, una leggendaria marmellata di petali di rose di cui narra l'amico poeta Nanni Cagnone (Cagnone 2008, 333). Anche in virtù di ciò, Villa acconsentirà a calmierare la temperatura della sua prosa saggistica nello stilare, per il volume fotografico di Mondadori, un testo ricco di informazioni destinate a una vasta platea. E si mostrerà generoso nell'attribuire alla settima arte qualità proprie innanzitutto del biblista che: "evita gli scogli aridi e le tempeste della teologia biblica, e imprime nuova flessione,

declinazioni meno ostiche e più energiche, ai temi; li sorprende alla fonte e li esemplifica espressivamente in un senso che è tutto moderno, più libero” (Villa 1966, 269).<sup>11</sup>

Tra odierno e primordiale Emilio Villa ha tracciato, nella seconda metà del secolo scorso, una parabola che difficilmente potrà essere intercettata con gli strumenti della critica storiografica. Si tratta infatti di una vicenda che mostra tutti gli *attributi* di quell'*arte odierna* dove “filologia storia critica burocrazia quando vi metteranno le mani, paralitiche, troveranno soltanto il nostro provocatorio, illimito, Niente” (Villa 1970, 173).

---

<sup>11</sup> Nella citata lettera a Vittorini, del 26 gennaio 1951, Villa riconosceva quella libertà innanzitutto a se stesso: “la traduzione di un testo così duramente incrostato, fatta da uno che è libero, non potrà [fare] a meno di suscitare un putiferio e scandali del biblismo ufficiale e degli scribi che se ne ritengono i depositari consacrati da chi sa chi” (la missiva è custodita, nel Fondo Vittorini, presso il Centro Apice di Milano che l’ha resa disponibile alla consultazione).

**BIBLIOGRAFIA**

- BETOCCHI, C. 1937. "Premesse e limiti di un ritorno al canto." *Il Frontespizio* 6: 327.
- BORUTTI, S. 2015. "Note sull'intraducibile." *Repères DoRiF*, <[http://www.dorif.it/ezine/ezine\\_articles.php?id=252](http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=252)> (consultato il 10/07/2021).
- CAGNONE, N. 2008 [1989]. "Cognizione di Emilio Villa." In C. Parmiggiani (ed.). *Emilio Villa poeta e scrittore*, 333-37. Milano: Mazzotta.
- CALASSO, R. 2020. *La tavoletta dei destini*. Milano: Adelphi.
- DE ROBERTIS, G., FALQUI, E. (eds.). 1939. "Omaggio a D'Annunzio." *Letteratura* 3: 1-246.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. 1956. *Nuer Religion*. Oxford: Clarendon Press.
- GUIDIERI, R. 1980. *La route des morts*. Paris: Seuil.
- JACOBBI, R. 1975. "Un oceano di esperienza poetica." *Uomini e idee* 2-4: 29-34.
- LACERENZA, G. 2007. "Villa traduttore della Bibbia ebraica." In G.P. Renello (ed.). *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, 11-24. Roma: Derive e Approdi.
- MAININI, L. 2021. "Che cos'è un'origine? Su un problema comune a filologia e filosofia." *Strumenti critici* 156: 322-41.
- MONTALE, E. 1962. "Opere aperte." *Il corriere della sera*, 29 luglio 1962.
- NEWMARK, P. 1988. *La traduzione: problemi e metodi*. Milano: Garzanti.
- PALTRINIERI, E. 2014. "Il traduttore come mediatore tra premesse dell'emittente ed aspettative del ricevente." In *A Warm Mind-Shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, 453-60. A cura del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Torino: Trauben.
- PARMIGGIANI, C. (ed.). 2008. *Emilio Villa poeta e scrittore*. Milano: Mazzotta.
- PORTESINE, C. 2016. "Un 'Orfeo robot'. Zanzotto a contatto con lo sperimentalismo laterale di Villa." In A. Tagliaferri, C. Portesine (eds.). *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, 43-174. Milano-Udine: Mimesis.
- . 2017. "Tarocchi o Variazioni? La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli." *Letteratura&Arte* 15: 189-199.
- QUASIMODO, S. 1939. "Chiarimento e note a una traduzione dei lirici greci." *Letteratura* 2: 3-7.
- RESA, C. 2020. "Sui destini degli uomini e degli dèi." *PDE*: 21 ottobre 2020 <<https://www.pde.it/2020/10/21/sui-destini-degli-uomini-e-degli-dei-roberto-calasso-adelphi>>
- SITI, W. 1980. *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*. Torino: Einaudi.
- TAGLIAFERRI, A. 2007. "Incontri e scontri esemplari nell'approccio villiano alla modernità." In G.P. Renello (ed.). *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, 11-24. Roma: Derive e Approdi.
- . 2016. *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*. Milano-Udine: Mimesis.
- VALESIO, P. 2017. "Poesia ateologica." In D. Poletti (ed.). *Emilio Villa. La scrittura della sibilla*, 13-25. Viareggio: Diaforia.
- VILLA, E. 1937. "Sopra il ritorno al canto." *Il Frontespizio* 6: 457-459.
- . 1939. "Enūma eliš." [traduzione dall'accadico della tavola I]. *Letteratura* 4: 17-26.
- . 1947. *Oramai. Pezzi, composizioni, antifone. 1936-1945*. Roma: Istituto Grafico Tiberino.
- . 1953. "Ciò che è primitivo." *Arti visive. Rivista della Fondazione Origine* 4-5: s.n.p. [ora in Id. 2005. *L'arte dell'uomo primordiale*, a c. di Aldo Tagliaferri. Milano: Abscondita.]
- . 1954. "Noi e la preistoria. A proposito di una scoperta recente." *Arti visive* 1: s.n.p.
- . 1962. "Capogrossi." [Catalogo di mostra.] Roma: Galleria l'Attico.
- . 1966. "Come si raccontava la Bibbia." In *Dino De Laurentiis presenta la Bibbia*, 15-34. Milano: Mondadori.
- . 1970. *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*. Milano: Feltrinelli.

- . 1998a. “Sulla traduzione di testi biblici.” *Il Verri* 7-8: 12-22.
- . 1998b. “L’arte dell’uomo primordiale.” *Il Verri* 7-8: 27-42. [ora in: *Id.* 2005. *L’arte dell’uomo primordiale*, a c. di A. Tagliaferri. Milano: Abscondita.]
- . 2005. *Mondo Nero / Niger Mundus*. Napoli: Morra.
- . 2014. *L’opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi. Roma: L’Orma.
- VILLA, E. 2015. “Prefazione [alla traduzione del *Gorgia*].” In A. Carandente (ed.). *Secondo Tempo*, 51-52; 11-32.
- ZANCHETTI, G. 2009. “... vitrea fracta et somniorum interpretamenta?’ *Fellini-Satyricon* e l’arte contemporanea, tra originario, fantascienza e beat.” In R. De Berti, R. Galletti, E. Galletti (eds.). *Fellini-Satyricon. L’immaginario dell’antico*, 133-163. Milano: Cisalpino.

FRANCESCO CAPELLO

## L'ATTRAZIONE FATALE DELL'ORIGINE

*Sul "principio come fine" in Pavese, Freud e Calvino*

**ABSTRACT:** Taking its cue from an observation Pavese made in his private journal on the psychoanalytic notion of death drive, the first part of the article examines the manifold developments, throughout the 1920s, of Freud's insight in relation to a mysterious "need to restore an earlier state of things". Particular attention in this regard will be given to the ideas of *Todestrieb*, identification, "oceanic feeling", and prehistory. The article then proceeds to illustrate a number of significant analogies between Freud's treatment of this subject and Pavese's discourse on the category of "primeval", showing at the same time how the two authors positioned themselves quite differently *vis-à-vis* what might be termed the fatal attraction of Origins. Lastly, it will be argued that the implicit critique to Pavese's "myth of return" developed by Calvino in the *Cosmicomics* and other texts from the mid-1960s is informed by assumptions on the psychological significance of the motif of Origins that are fundamentally compatible with those outlined by Freud.

**KEYWORDS:** Pavese; Freud; Calvino; Death Drive; Origins; Return; "Oceanic Feeling".

## Introduzione

A sentire Freud (*Essais de Psychanalyse*) tutto il pensiero nasce dall'istinto della morte: è uno sforzo per *legare* i moti fuggitivi, dionisiaci, libidinosi della vita, in uno schema che contenti il narcisismo dell'io. L'io tende alla regressione verso la quiete, a bastare a se stesso, nella sua immobilità e assenza di desideri. (Pavese 2000, 209)

In quest'unico cenno che Pavese riserva a Freud nel *Mestiere di vivere* (8 nov. 1940), Giuditta Isotti Rosowsky ha ravvisato un "lapsus per condensazione ed ellissi, che attribuisce all'istinto di morte la funzione di Eros" (454). In assenza di Pavese, di uno psicoanalista e di un lettino, la studiosa accortamente rinuncia a mettersi in cerca del "significato intrinseco" (*ibid.*) di quello che a dire il vero, più che un atto mancato in piena regola, potrebbe essere un semplice fraintendimento: un abbaglio sulle cui possibili determinanti, non necessariamente rimosse, vale in ogni caso la pena di interrogarsi.

In prima battuta, viene spontaneo considerare come la commistione di elementi vitali e mortiferi si presenti nell'opera di Pavese con una certa salienza.<sup>1</sup> Vero è pure che, al di

---

<sup>1</sup> Esemplari nel primo libro postumo versi come "Sei la vita e la morte" o "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi", rivolti entrambi all'amata (Pavese 1998). La sovrapposizione di istanze vitali (meglio forse: vitalistiche) e morte si manifesta ad ogni modo in Pavese da prima della sua lettura di Freud nei tardi Anni '30: essa caratterizza ad esempio il trattamento del motivo solare in *Lavorare stanca*, configurato a

là di una sua eventuale predisposizione a recepire in tal senso (distorcendolo, quindi) il significato del concetto freudiano,<sup>2</sup> Pavese potrebbe essere stato fuorviato anche dal disorientamento di cui Freud stesso dà mostra in *Al di là del principio di piacere*: il più speculativo e labirintico dei suoi scritti. Infatti, laddove per buona parte del libro Freud introduce il *Todestrieb* presentandolo preposto allo scioglimento (non dunque al costituirsi) di legami e pensieri – e contrapposto pertanto alle forze aggreganti di Eros –, nelle ultime pagine del lavoro, in cui l'attenzione è puntata sull'"origine della riproduzione sessuale e la provenienza delle pulsioni sessuali in genere", egli si ritrova poi a concludere, spiazzato: "dobbiamo supporre che fin dall'inizio [le pulsioni di morte] si siano associate alle pulsioni di vita". È a supporto di questa ipotesi che, quasi scusandosene,<sup>3</sup> Freud procede a evocare il mito platonico dell'androgino, sottolineando come l'elemento in comune tra la pulsione di morte e quella sessuale sarebbe il "bisogno di ripristinare uno stato precedente": per la materia l'inorganico, per l'androgino l'interezza.

Appunto sulla natura e sulle implicazioni di questo "stato precedente" (primigenio, come si vedrà) mi propongo di gettar luce nel presente lavoro, con lo scopo di mostrare:

- la centralità e le diverse declinazioni del motivo dell'originario nel pensiero freudiano degli Anni '20, evidenziando in particolare il *côté* implicitamente relazionale che ne sottende la posizione teorica dichiarata (unipersonale e biologistica);
- la possibilità di leggere, a partire da quest'ultimo vertice, le varie configurazioni del discorso freudiano sulle origini come trasposizioni di un suo interesse per la genesi del mentale, e per lo stretto legame che esso ha con la polarità fusione/separatezza tra soggetto e oggetto;
- le analogie tematiche, figurative e (a livello intuitivo) anche concettuali riscontrabili tra l'"ossessione dell'origine" pavesiana (Gasperina Geroni 2020) e le riflessioni di Freud – analogie di caratterizzazione di fronte alle quali i due autori assumono nondimeno posizioni assai differenti. A questo riguardo, rileverò anche come la critica di Calvino (nelle *Cosmicomiche* e dintorni) al trattamento del tema del ritorno da parte di Pavese poggi su presupposti fondamentalmente compatibili con quelli freudiani.

---

fasi alterne in senso positivo (laddove il sole/oggetto-totale è datore di vita) e negativo (sole distruttore). Si veda su questo aspetto Capello (2020, 90).

<sup>2</sup> Proprio Freud (1977) sottolinea del resto come "gli uomini sono raramente imparziali quando si tratta delle cose ultime, dei grandi problemi della scienza e della vita. Credo che in questi casi ciascuno di noi sia dominato da intime e profondissime predilezioni di cui le nostre speculazioni fanno inconsapevolmente il giuoco." (245).

<sup>3</sup> "...in un ambito completamente diverso incontriamo un'ipotesi . . . ma essa ha un carattere talmente fantastico – è certamente un mito assai più che una spiegazione scientifica – che non oserei menzionarla" (Freud 1920, 242-3).

È certo negli anni successivi alle prime letture psicoanalitiche che l'attenzione di Pavese si è più visibilmente concentrata sull'idea di "uno stato anteriore alla vita che nell'infanzia è ancora fresco e lascia tracce".<sup>4</sup> Va detto però che l'associazione, da lui spesso riproposta, tra questo "stato anteriore" e la morte – associazione postulata, come accennato appena sopra, anche in *Al di là del principio di piacere* – non può essergli stata ispirata direttamente da Freud. Già nell'ottobre 1938, un anno prima di accostarsi all'edizione Payot degli *Essais de psychanalyse*,<sup>5</sup> Pavese appuntava infatti nel *Mestiere*: "Non è vero che la morte ci giunga come un'esperienza in cui siamo tutti novellini (Montaigne). *Tutti prima di nascere eravamo morti*" (corsivo mio). Per rinvenire una credibile fonte testuale di questa fantasia/rappresentazione converrebbe forse rivolgersi piuttosto alla letteratura che alla psicoanalisi: e in primo luogo all'*Alcyone* dannunziano, che come ho suggerito altrove (Capello 2020) lascia intravedere la sua durevole influenza su Pavese anche per il suo articolarsi attorno a passi-chiave in cui vita e morte convergono verso un punto unico di origine, estinzione, indimento e palingenesi – a partire dal tuffo di Glauco nel gorgo nel 'Ditirambo II'. Le pagine che seguono, accennando da un lato ai limiti dell'influenza diretta di Freud su Pavese, mirano dall'altro (e soprattutto) a evidenziare le significative analogie tematiche e strutturali che, al netto delle differenze di contesto e linguaggi, legano il discorso delle origini sviluppato dai due autori (oltre che da Ferenczi e Calvino). Analogie la cui radice va individuata a mio avviso nel comune rifarsi al nesso dialettico "totalità indifferenziata/separazione" tipico delle cosmogonie mitiche, allo scopo (esplicito per i due analisti, più sottotraccia per i due scrittori) di comprendere più a fondo la natura della nascita e del funzionamento psichico.

## 1. Pulsione di morte / fusionalità / identificazione

La pulsione di morte<sup>6</sup> è connotata in *Al di là del principio di piacere* come una posizione di passivizzazione estrema attraverso cui l'apparato psichico, analogamente alle forme di vita biologiche, cercherebbe di azzerare ogni tensione disfacendosi degli stimoli eccitanti e disperdendosi in uno stato di indisturbata quiete prossimo alla non-vita dell'inorganico. A spingere Freud a sviluppare quello che egli per primo riconosceva essere "il prodotto di un'esigenza speculativa e filosofica piuttosto che l'espressione di una necessità clinica" (Borgogno e Viola 1994, 459) era stata la necessità di comprendere più a fondo fenomeni affettivi, relazionali e comportamentali non adeguatamente

<sup>4</sup> Pavese (2000, 224).

<sup>5</sup> È questa la prima lettura psicoanalitica documentata di Pavese. Tra i cinque saggi freudiani qui raccolti figurano anche *Al di là del principio di piacere* e *L'Io e l'Es*, in cui il concetto di pulsione di morte viene presentato e ampiamente discusso.

<sup>6</sup> Sulle tortuose vicissitudini e sulle alterne fortune della pulsione di morte rinvio all'esauriente nota storico-critica di Borgogno e Viola (1994), in cui si trovano anche le premesse per una rilettura in chiave relazionale del concetto – premesse sviluppate di recente dall'approfondito lavoro di Vigna-Taglianti (2020).

spiegati dai modelli di funzionamento mentale da lui descritti e man mano rivisitati fino alla soglia degli Anni '20: fenomeni che le vicende della guerra così come i fatti della clinica avevano messo e continuavano a porre quotidianamente in evidenza (coazione a ripetere, sadismo, masochismo, autoaggressività).

Come accennato, il concetto freudiano di pulsione si inserisce all'interno di un quadro metapsicologico di stampo unipersonale e biologistico-energetico dai marcati tratti innatisti – un modello, cioè, assai lontano dallo *Zeitgeist* teorico oggi prevalente, per cui lo sviluppo e il sorgere stesso del mentale sono in misura determinante frutto delle relazioni con l'ambiente primario e con l'oggetto. Vero è che, nello stesso giro d'anni che lo vedeva intento ad articolare l'idea di una pulsione per così dire fisico-chimica verso l'inanimato, Freud andava parallelamente riallacciandosi a suoi precedenti lavori metapsicologici sul narcisismo (Freud 1915) e sull'identificazione/incorporazione (Freud 1917) per estenderne la portata ai fenomeni di identificazione a massa (Freud 1921) emersi con inedita prepotenza proprio in quel contesto di propaganda nazionalista, guerra e rivoluzioni i cui sviluppi violenti e mortiferi gli avevano ispirato le riflessioni sul *Todestrieb*. È questo un filone distinto del suo pensiero, di cui Borgogno e Viola hanno per primi sottolineato i tratti scarsamente conciliabili con il concetto di pulsione di morte: e ciò in quanto Freud, concentrato ora sulle più arcaiche dinamiche dell'identificazione – su aspetti, cioè, niente affatto esterni alla sfera del mentale –, “fa [qui] appello a una dimensione inter-intra-soggettiva e sembra situare nelle prime relazioni oggettuali l'origine della sofferenza nelle sue forme più primitive” (464).

Osservato da un vertice prossimo a questa seconda e più sotterranea linea del pensiero freudiano, il vertiginoso sporgersi del soggetto sull'orlo del *cupio dissolvi/composita solvantur* acquisisce il significato non già impersonalmente fisico-pulsionale, bensì relazionale di affrancarlo da un rapporto differenziato con l'oggetto: di “scioglierlo” (*ab-solutus*), cioè, dal vincolo intrinsecamente conflittuale e perciò anche doloroso che ogni legame oggettuale implica, restituendolo quindi a un indifferenziato primigenio pervaso e anzi stipato da un s/oggetto la cui uniforme totalità ripara dall'insorgere di tensioni e dis-piacere. Questa differente prospettiva più sommamente contemplata da Freud implica un importante mutamento di vertice, nella misura in cui inquadra il ritmico avvicinarsi di aggregazione e separazione, *Fort e Da*, vita e morte riconducendoli agli stati crepuscolari della soggettività e al ruolo che le vicissitudini relazionali svolgono fin dalle incerte soglie del suo sorgere – e poi nei fisiologici tramonti/assenze che accompagnano il suo corso – anziché a un “accadere psichico” inteso alla stregua delle leggi fisiche come ontologicamente a-soggettuale, e dunque spoglio di senso.

Si prenda allora il passo cruciale di *Al di là del principio di piacere* in cui Freud afferma che

sarebbe in contraddizione con la natura conservatrice delle pulsioni se il fine dell'esistenza fosse il raggiungimento di uno stato mai attinto prima. Al contrario, deve trattarsi di una situazione antica, di partenza, che l'essere vivente abbandonò e a cui cerca di ritornare al termine di tutte le tortuose vie del suo sviluppo. Se possiamo considerare come un fatto sperimentale assolutamente certo e

senza eccezioni che ogni essere vivente muore (ritorna allo stato inorganico) per motivi interni, ebbene, allora possiamo dire che *la meta di tutto ciò che è vivo è la morte*, e, considerando le cose a ritroso, che *gli esseri privi di vita sono esistiti prima di quelli viventi*. (Freud 1920, 224)

Messe a contrasto con lo sfondo della prospettiva (proto)relazionale che pure doveva essergli presente, almeno sottotraccia, mentre le scriveva, queste righe restituiscono l'immagine di un Freud che indica sì la proverbiale luna (l'attrazione fatale della "situazione antica, di partenza") fissando però in questa circostanza il proprio dito: non riferendo cioè al *bíos* (al vivere sociale/relazionale umano che genera significati) vicende che a prezzo di audaci acrobazie teoriche egli preferisce qui invece immaginare di pertinenza della *zoē*, della nuda vita.<sup>7</sup>

Il testo lascia effettivamente l'impressione che, nel condurre il suo ragionamento, Freud operi per certi versi come un moderno mitografo impegnato a sostituire a personaggi e *topoi* dei racconti delle origini (scientificamente poco spendibili) l'impersonale scenario rappresentativo ed epistemologico della biologia a lui contemporanea. Delle antiche cosmogonie egli preserva nondimeno intatte le linee narrative portanti: dall'inaugurale emersione dal caos ai successivi gradi di individuazione/separazione fino al ritorno all'indifferenziato. Peraltro, sebbene la presenza del mito si riveli poi anche esplicitamente nelle pagine conclusive del libro, affiorando come s'è detto in forma di "ipotesi da ultima spiaggia" con la rievocazione dell'androgino platonico, alla luce del retroterra culturale di Freud non è inverosimile immaginare che le vicende veterotestamentarie della Creazione e della Cacciata dall'Eden aleggiassero nella formulazione di questi pensieri se non altro in forma di reminiscenza. È difficile ad esempio non riconoscere, nella filigrana della pulsione di morte, l'impronta del decreto divino che colpisce Adamo: "col sudor di tua fronte mangerai il pane, finché ritornerai alla terra, perché da essa sei stato tolto; poiché tu sei polvere e in polvere ritornerai" (Gen, 3, vv 19). Anche nel testo biblico, che pure da un lato presenta la morte come pura obliterazione dall'esistente (il dissolversi nell'inorganico), è infatti presente un vertice relazionale laddove viene tematizzato il *ritorno irresistibile verso qualcosa* che è al contempo originario ma soprattutto *indistinto da sé* (polvere che si riconduce alla sua stessa matrice, la madre terra) – situazione del resto strutturalmente analoga a quella del mito dell'androgino, in cui lo "stato precedente" a cui gli uomini tenderebbero *non è l'inesistenza e nemmeno la dissoluzione in sé e per sé, bensì una modalità relazionale di primigenia indistinzione con la propria matrice vivente/sorgente di vita*.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Prendo a prestito la nota distinzione di Agamben (1995): "*zoē* [esprime] il semplice fatto di vivere comune a tutti gli esseri viventi (animali, uomini o dèi) e *bíos* [indica] la forma o maniera di vivere propria di un singolo o di un gruppo" (3).

<sup>8</sup> Nella Genesi ogni nascita – ad eccezione di quella della terra, che non a caso "in principio" è un abisso informe – è significativamente collegata a un atto di separazione dall'indistinto: "In principio Iddio creò il cielo e la terra. La terra era una cosa senza forma e vuota: una tenebra ricopriva l'abisso . . . Vide Iddio che la luce era buona e separò Iddio la luce dalle tenebre . . . Iddio fece il firmamento e separò le acque che sono sotto il firmamento da quelle che sono al di sopra [per poi procedere alla separazione

È quindi un Freud singolarmente ondivago quello che, in questo inizio di Anni '20, si trova a camminare sul crinale tra materialismo chimico-biologico e "verità narrativa" (attinente, come lo è il mito, alla vita psichica e al suo ruolo nell'esperienza umana). E sebbene non manchino passi in cui mostra di cogliere l'importanza che la modulazione di questo doppio registro ha per il discorso che va svolgendo – lo testimonia la connessione che traccia a un certo punto tra il sorgere della nuda vita e le origini della "coscienza" –<sup>9</sup> egli non sembra poi considerare fino in fondo che prestare realmente credito, sia pur tra cautele e riserve, a un concetto di pulsione di morte in quanto riferito alla nuda vita equivarrebbe a trattare il proprio stesso mito biologico alla stregua di una verità storica. Porterebbe cioè a compiere la stessa operazione che di lì a pochi anni (nel 1927 del *Futuro di un'illusione*) rimprovererà a sua volta agli uomini di fede come fallace e puerile: quella di voler riconoscere nella narrazione religiosa la testimonianza di una realtà storica mai direttamente attinta e verificata, piuttosto che il riflesso di *un'esperienza vissuta sì realmente ma su un diverso piano* (la vita psichica e relazionale) e in un altro tempo (la vita prenatale e l'infanzia). Ciò che i miti ricordati (o creati) da Freud sembrano esprimere laddove ci si dispone a coglierne il carattere di verità narrativa – e dunque la pertinenza a un universo psichico strutturalmente propenso (come Freud per primo ha insegnato) a esprimere e rappresentare in primo luogo i propri processi e contenuti – si potrebbe allora più legittimamente tradurre al livello della "verità storica" con una formulazione di questo tipo: la psiche umana ha per originaria matrice l'esperienza somatopsichica di un senso di continuità improntato all'identico/non-differenziato – e la sua nascita e il suo sviluppo, o il suo contrarsi e implodere, sono legati alla possibilità (o meno) di distanziarsi da questa matrice, e alle diverse modalità di gestione del rapporto con la discontinuità. Questa prospettiva, che qui delineato in

---

dell'“asciutto” dalle ‘acque’]”. Adamo è terra che nasce alla vita nel momento in cui viene separata dalla (madre) terra, e per parte sua Eva prende forma lasciando le carni di Adamo. La coppia acquisisce poi consapevolezza della differenza (separazione) sessuale (diventa cioè potenzialmente generativa) proprio laddove prende le distanze dalle consegne divine disubbidendovi, e lasciandosi in tal modo alle spalle anche il destino che Iddio aveva loro riservato per l'eternità (il ruolo di “cultori e custodi” dell'Eden); la medesima congiuntura è inoltre segnata anche da una separazione spaziale (l'espulsione dall'Eden-grembo) e temporale (la mortalità e l'invecchiamento inaugurano lo scorrere del tempo: pur esso una dimensione separante, tanto che i Greci avevano dotato *Cronos* di un falchetto). La polarità distinzione/con-fusione permea anche le narrazioni greche delle origini: come riassume Jean-Pierre Vernant (2000) “in principio, fu Voragine. I Greci la chiamarono *Chaos* . . . È un vuoto, un vuoto oscuro, dove niente può essere distinto. È un punto di caduta, di vertigine e di confusione, un precipizio senza fine . . . tutto può essere ingoiato e confuso . . . Poi apparve la Terra . . . La Terra possiede una forma distinta, separata, precisa. . . . *Chaos*, dunque, è un sostantivo neutro e non maschile. *Gaia*, la Terra madre, è evidentemente femminile” (9-11). Spicca qui per la sua analogia con il testo biblico la primordiale indistinzione dei sessi che caratterizza il *Chaos* (nella misura in cui ancora non si è presentato il “taglio” della differenza: la parola “sesso” deriva infatti dal verbo latino *secare*, tagliare).

<sup>9</sup> “In un certo momento le proprietà della vita furono suscitate nella materia inanimata dall'azione di una forza che ci è ancora completamente ignota. Forse si è trattato di un processo di tipo analogo a quello che in seguito ha determinato lo sviluppo della coscienza in un certo strato della materia vivente” (Freud 1920, 224).

termini psicoanalitici più “contemporanei”, pone al centro le arcaiche vicende identificatorie sulle quali Sándor Ferenczi si sarebbe concentrato nel 1922 recensendo *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921):

According to Freud, as revised and supplemented by Ferenczi, there is always a specific libidinal process, namely, identification. Objects from the external world are ‘incorporated’ not in reality, as in the cannibalistic phase, but only in the imagination. [...] Fixation to the stage of identification makes it possible to regress from the later phase of object love [Adamo ed Eva sessuati dopo la caduta] to the earlier state of identification [l’Eden indifferenziato, regno presessuale dell’identico]. (Anzieu 2001, 45)

Nota Isotti Rosowsky (1992) come gli appunti di lettura pavesiani di *Psicologia delle masse* rivelino “un’attenzione vivissima rivolta ai meccanismi delle identificazioni” (460). Non si tratta di un interesse casuale. Infatti, nella misura in cui l’identificazione rappresenta “la più primitiva e originaria forma del legame emotivo” (Freud 1977, 294), essa risulta naturalmente apparentata alle due principali figurazioni dei primordi psichici nelle opere freudiane degli Anni ‘20: quei temi-chiave del marino e del (cannibalico) tempo preistorico che, com’è stato mostrato in lavori recenti, rappresentano anche per Pavese nodi simbolici/psicologici centrali.<sup>10</sup>

## 2. Figure dell’originario: oceano e preistoria

Due anni dopo aver rilevato in *Psicologia delle masse* “la scoperta di un nuovo stadio dello sviluppo dell’io e della libido” (Ferenczi 1922, 373), Ferenczi pubblica *Thalassa* (1924): singolare cosmogonia psicoanalitica che, ripercorrendo le vicende relative alla nascita e alle più arcaiche fasi di sviluppo della mente umana, segue in parallelo i primordi acquatici della nostra specie e quelli amniotici di ciascun individuo. Sottolineando da un lato come lo stadio evolutivo dell’identificazione svolga per il bambino una funzione di ponte, aiutandolo ad attraversare la “terra del medio” (Cassullo 2011, 76) tra l’Io e il mondo esterno e ad abbandonare contestualmente il narcisismo primario, Ferenczi si volta anche all’indietro per considerare gli eventi relazionali e fisiologici che, in seguito alla nascita, risospingono in direzione contraria verso il mare delle origini. Tra questi evidenzia in particolare il sonno, il coito e l’oralità: tre diverse forme di riduzione della tensione somatopsichica – e quindi di annullamento del vuoto e dello spazio che separa: dello scarto tra soggetto e oggetto.

A distanza di cinque anni, Freud – che già in *Psicologia delle masse* si era concentrato su richiami (ai suoi occhi) regressivi simili a questi ma di marca identificatoria, come l’unione a massa e l’innamoramento – si misura a sua volta, seppur più tangenzialmente e per via di metafora, con il motivo della pienezza acquatica inaugurale. Lo fa affrontando senza indugi, già in apertura del *Disagio della civiltà* (1929), la questione del “sentimento oceanico”: il fulcro attorno a cui proprio in quegli anni ruotava il suo scambio epistolare

<sup>10</sup> Cfr. rispetto al primo Capello (2020), e sul secondo Capello (2021).

con Romain Rolland sulla natura della religione e sulla “fonte autentica della religiosità” (557).<sup>11</sup> Freud si propone qui di mettere alla prova l’ipotesi per cui il “senso della ‘eternità’, un senso come di qualcosa di illimitato, di sconfinato” (557) che lo scrittore francese si rifiutava di collocare sul piano delle credenze infantili criticate ne *Il futuro di un’illusione*, potesse essere considerato “*fons et origo* di tutti i bisogni religiosi” (558). Al centro della sua analisi è la tensione a “Essere uno con il tutto” (565): a un indifferenziato, cioè, strutturalmente affine al fenomeno dell’innamoramento – al cui “culmine . . . il confine tra Io e oggetto minaccia di dissolversi” (559). Un tendere all’Uno che Freud, immaginandolo da una parte “volto alla restaurazione del narcisismo illimitato” e dall’altra come un “primo tentativo di consolazione religiosa, come un altro modo di negare il pericolo che l’Io riconosce come minaccia incombente dal mondo esterno” (565), riconduce nella sua ricostruzione “a una prima fase del sentimento dell’Io” (564; corsivo mio).

Rispetto a quest’arcaica costellazione di vissuti che riorienta il soggetto verso la totalità originaria, Freud esprime da subito un suo personale senso di estraneità e sospetto<sup>12</sup> – rincarando poi anche la dose quando a distanza di poche pagine traspone il discorso dall’ambito dell’oceanico a quello del primitivo, e dalla storia dell’individuo a quella della specie. La sua argomentazione lo porta infatti a discutere, all’inizio del terzo capitolo,

una tesi [che gli pare] così sorprendente che subito dobbiamo soffermarci su di essa. Sostiene, tale tesi, che gran parte della colpa della nostra miseria va addossata alla nostra cosiddetta civiltà; saremmo molto più felici se vi rinunciassimo e trovassimo la via del ritorno a condizioni primitive. (577)

Condizioni che poco oltre Freud chiama anche “tempi precedenti” (580): scelta lessicale (*früherer Zeiten*) in cui ancor più chiaramente si evidenzia la continuità che, riavvolgendo il filo della sua concettualizzazione, lega questa preistoria della specie al sentimento oceanico e alle identificazioni primitive dei singoli, via via fino al costruito biologico della pulsione di morte di quasi dieci anni prima (si ricorderà la “situazione antica, di partenza”). Non sorprenderà a questo punto che, analogamente al sentimento oceanico, anche la tesi “primitivista” incontri il rifiuto di Freud: i legami oggettuali da cui dipendono la vita civile e, parimenti, quella psichica, sono infatti ai suoi occhi fondamenti irrinunciabili per il vivere umano (*bíos*), per alto che sia il prezzo che essi impongono agli

<sup>11</sup> Per un’analisi approfondita e contestualizzata della corrispondenza tra Freud e Rolland rinvio alla prima parte del volume di William Parsons (1999).

<sup>12</sup> Cfr. già nella prima pagina del volume “Per quel che mi riguarda, non riesco a scoprire in me questo sentimento ‘oceanico’” (558). Ma si veda nell’epistolario (Freud 1990): “In quali mondi, per me estranei, Lei [Rolland] si muove! La mistica è per me qualcosa di precluso, come la musica” (323). Noto a margine come mistica e musica fossero per Freud continenti altrettanto minacciosamente oscuri (perché sentiti potenzialmente fautori di una disposizione passiva) di quello femminile-materno. Su quest’ultimo aspetto, cfr. Speciale-Bagliacca (2002), mentre sulle resistenze di Freud all’oceanico cfr. Ackerman (2017).

individui di pagare. Un sacrificio di gratificazioni, questo, che nell'orizzonte epistemologico biologista-energetico da lui mai abbandonato consiste di fatto in una "rinuncia pulsionale" (581)<sup>13</sup> ma che in una prospettiva più contemporanea si potrebbe leggere partendo dall'assunto che il pensiero e la capacità di sostenere la propria mente nascono dallo sviluppo graduale di una tolleranza della frustrazione e dell'assenza/separatezza dell'oggetto.<sup>14</sup>

### 3. S/gorgo: il verso della spirale

Come si anticipava sopra, accanto ai temi fusionali del sonno e del coito – ma anche dell'innamoramento, dell'immersione/unione a massa e dell'incorporazione cannibalica – l'acquatico e il primitivo configurati come forme di ritorno a un principio/passato essenziale e in definitiva come fantasticata, gratificante *eliminazione della distanza dal punto d'origine* rivestono un ruolo di particolare importanza nell'opera di Pavese, oltre che nelle sue vicende professionali e personali: dai versi di adolescente di "Tango" al battesimo ufficiale di poeta con "I mari del Sud" e alla traduzione di *Moby Dick*,<sup>15</sup> dalla prima sezione ("Il mare") di *Feria d'agosto* al sinistro "Schiuma d'onda" dei *Dialoghi con Leucò* – opere, queste due ultime, scritte in concomitanza all'impegno editoriale come co-direttore della "collana viola" etnologica einaudiana (Ferretti 2017). Essendo altamente improbabile che Pavese abbia mai letto *Il disagio della civiltà, Totem e tabù o Thalassa*,<sup>16</sup> è difficile immaginare un'influenza psicoanalitica diretta in questa sua scelta di temi – mentre almeno rispetto al primitivo è sicuro l'influsso di Frazer tanto su Pavese (dal 1933) quanto, prima di lui, su Freud.

Ad ogni modo, rispetto all'originario, la somiglianza che più colpisce tra le narrazioni pavesiane e le teorizzazioni di Freud è il suo caratterizzarsi al contempo come sorgente di vita, polo d'attrazione e pericolo mortale. Al pari della donna – assimilata quasi di regola da Pavese a un'agognata totalità da incorporare come un frutto, o in cui specularmente perdersi eliminando ogni confine – anche per oggetti come il gorgo o il

<sup>13</sup> Proprio al tema della "rinuncia pulsionale" Laplanche (1998) riconduce un'altra celebre frase freudiana relativa al processo dello sviluppo psichico: "Dove era l'Es, deve subentrare l'Io. È un'opera di civiltà, come ad esempio il prosciugamento dello Zuiderzee" (Freud 1979, 190). Vale la pena di rimarcare come la conquista della civiltà – ovvero dell'attività ("opera"), dell'Io e del pensiero – sia qui raffigurata come processo di "prosciugamento": di separazione e passaggio, ancora una volta, dall'acqua alla terra.

<sup>14</sup> Per Bion (1970), ad esempio, la possibilità di avere uno spazio mentale riempibile/rappresentabile dai pensieri è legato alla possibilità di sopportare l'assenza momentanea dell'oggetto ("*the place where something was*").

<sup>15</sup> Per un'analisi del tema dell'oceanico in Melville in relazione al Freud del *Disagio della civiltà* rinvio ancora ad Ackerman (2017).

<sup>16</sup> Il titolo di *Totem e tabù* era ben presente allo scrittore, che vi fa anche riferimento nella prefazione alla prima edizione dei *Dialoghi con Leucò*. Non risulta tuttavia che egli abbia letto il libro: Rosowsky 1992 rileva anzi come, sorprendentemente, nemmeno uno dei tanti riferimenti all'opera presenti nel volume Payot degli *Essais de psychanalyse* sia evidenziato da sottolineature di Pavese.

sole (frequenti *senhals* del femminile)<sup>17</sup> si può in effetti osservare che sono “la vita e la morte” (nota 1): essi incarnano cioè un oggetto totale dai quali la vita bensì promana, ma la cui densità irresistibile attira all'indietro minacciando finanche di estinguerla. Ancora una volta, il margine fragile dell'esistenza risiede nel *non tornare troppo (o soltanto) indietro*.

Si prenda allora, in “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”, il fatale “scenderemo nel gorgo muti” indirizzato a Constance Dowling: verso che icasticamente dà corpo alla fantasia di (ri)diventare da due (differenza oggettuale) uno solo (identità narcisistica) – fusi insieme,<sup>18</sup> quindi, nel punto centrale di un vortice dove anche quei ponti con l'altro che sono il linguaggio e il simbolico si contraggono nel silenzio e nella concretezza della distruzione (qui un suicidio chiaramente preannunciato).<sup>19</sup> Ecco: ciò che di fronte a rappresentazioni di questo tipo preme osservare è che il gorgo rappresenta per Pavese non soltanto la fine e la morte, ma accanto a queste – fatto significativo, per lui che in quegli anni traduceva la *Teogonia* di Esiodo (nota 5) – anche l'origine. I *Dialoghi con Leucò* (1947), ad esempio, si erano chiusi con la seguente rievocazione della palude Boibeide:

Una landa nebbiosa di fango e di canne, com'era al principio dei tempi, in un *silenzio gorgogliante*. Generò mostri e dèi di escremento e di sangue [...] Nessuna voce vi giunge [...] Non avete un istante [...] che non *sgorghi dal silenzio delle origini*. (Pavese 2014, 166; corsivi miei)

Uno s-gorgare affiancato anche qui al silenzio (“nel gorgo *muti*”) – e che significativamente, se si tiene presente il nesso istituito da Freud tra religioso e oceanico, ritroviamo associato già qualche anno prima nientemeno che alla “divinità” e alla “sommersione in un mare”. Si legge infatti nell'appunto del *Mestiere* del 29 gennaio 1944:

si vorrebbe soltanto goder sempre quello sgorgo di divinità. È questa senza dubbio la *mia* strada per giungere alla fede, il mio modo di esser fedele. Una rinuncia a tutto, una sommersione in un mare di amore, un mancamento al barlume di questa possibilità. (Pavese 2000, 272)

Anche in *Feria d'agosto* (1946), del resto, Pavese connota lo stesso mitologema attraverso categorie che nella sostanza ricalcano quelle utilizzate da Freud (e Ferenczi): l'acquatico (tuffo, gorgo), il binomio preistoria/infanzia e l'arcaica dinamica identificatoria (“*eravamo* il gorgo stesso”). Nella citazione che segue si prenda nota di come, alla riduzione di distanza attuata mediante il tuffo, corrisponda la regressione postulata da Freud da una logica del pensiero transitiva/oggettuale, “lo ammirassimo”, a una copulativa di identità: “eravamo”):

<sup>17</sup> Cfr. Capello 2020.

<sup>18</sup> Nicola Turi (2018) ha rilevato acutamente il carattere di “plurale simbiotico” (454) di questo verso.

<sup>19</sup> Cfr., a conferma, l'appunto sul *Mestiere* del 27 maggio 1950: “Adesso, a modo mio, sono entrato nel gorgo [...] La risposta è una sola – suicidio” (Pavese 2000, 396).

Perché davvero nell'infanzia eravamo un'altra cosa. Piccoli bruti inconsapevoli, il reale ci accoglieva [...] Nessun pericolo che allora lo ammirassimo e volessimo tuffarci nel suo gorgo. Eravamo il gorgo stesso. (157)

Si è visto tuttavia come alla fine, in questo gorgo-indifferenziato, Pavese non rinuncerà a tuffarsi nemmeno da adulto: sfidando con uno di quei salti all'indietro da cui Freud aveva messo in guardia il "pericolo" del rapporto non-mediato con l'essenza originaria.

Avviandomi a concludere, mostro succintamente come tre racconti calviniani scritti tra il 1964 e il 1967 – un periodo in cui Pavese era certo molto presente a Calvino, allora impegnato a curarne l'epistolario insieme a Lorenzo Mondo, che gli aveva da poco mostrato il Taccuino segreto – si possano credibilmente leggere come critica al discorso pavesiano sulle origini. Una critica a seconda dei testi più o meno esplicita, ma in tutti i casi radicale nei suoi termini – e soprattutto, alla luce di quanto argomentato sinora, fondata su assunti vicini a quelli di Freud.

Del primo testo, la cosmicomica "Tutto in un punto", rilevo intanto come la colorita reinvenzione del *Big bang* offra l'immagine affettivamente capovolta della nera entropia di "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi". Al mortale gorgo centripeto fa qui da contraltare l'esplosione della vita, che insieme allo spazio-tempo vede affacciarsi anche altre forme di distanza: quelle della *relazione* e del *pensiero*. Qfwfq ricorda come, prima che accadesse quel "qualcosa di straordinario" (122) che è la nascita (del cosmo, dell'individuo, della psiche), "si stava così bene tutti insieme" (*ibid.*); riconosce del resto anche l'insufficienza di questa beatitudine ("qualcosa... doveva pur accadere", *ibid.*), dopo aver rilevato come uno scenario siffatto non lasciasse *spazio* per la coppia sessuata<sup>20</sup> ma soltanto per le totalità speculari del promiscuo e della castità:

...la felicità che mi veniva [dalla signora Ph(i)nk<sub>o</sub>] era insieme quella di celarmi io puntiforme in lei e quella di proteggere lei puntiforme in me, era contemplazione viziosa (data la promiscuità del convergere puntiforme di tutti in lei) e insieme casta (data l'impenetrabilità puntiforme di lei). (121)

Ora se da un lato, tenendo a mente le personali vicende di Pavese, l'idea di castità/impenetrabilità può evocare lo spettro dei ripetuti fallimenti insieme sessuali e relazionali di cui il *flirt* con l'idealizzata Dowling, dedicataria di "Verrà la morte", è solo l'ultimo esempio,<sup>21</sup> sul piano del raffronto testuale e rispetto alla "contemplazione viziosa" dell'universo in stato prenatale ci si sente sollecitati da un altro ricordo: nei versi di "Verrà la morte", infatti, il richiamo del gorgo prefigurato da un narcisistico ripiegarsi

<sup>20</sup> Figura del pensiero nel mito non meno che in psicoanalisi: basti pensare a come, nelle cosmogonie della Grecia arcaica, il corso della vita e delle generazioni prenda avvio grazie allo spazio (sessuale) aperto da Cronos tra Gaia e Urano. Sul piano simbolico, il "taglio" subito da quest'ultimo segna il passaggio da un legame adesivo (da "cordone ombelicale") con la madre-terra a un rapporto di coppia sessuata (basata cioè sulla separatezza: sulla distanza creata dal taglio, dal *secare*).

<sup>21</sup> Cfr. Capello 2021 su alcuni risvolti psicologici delle rappresentazioni relazionali e sessuali in Pavese, e anche sugli elementi che autorizzano a ricondurre a Pavese una serie di scritti calviniani di questo periodo che pure non lo menzionano esplicitamente.

su se stessi (“su te sola ti pieghi / nello specchio”) è associato all’idea di un “vizio assurdo”.<sup>22</sup> Un *vizio*, quello di Narciso, a cui Calvino (1992) contrappone una virtù, la generosità della signora Ph(i)nk<sub>0</sub>: “in mezzo al chiuso nostro mondo meschino era stata capace d’uno slancio generoso, il primo” (122). Nemmeno sembra casuale che Calvino si soffermi qui particolarmente sulla generosità del seno della signora, nelle forme come nell’offerta (“la signora Ph(i)nk<sub>0</sub>, il suo seno, i suoi fianchi . . . il petto di lei calando sul gran mucchio di farina e uova che ingombrava il largo tagliere”, 120-22): il movimento a cui assistiamo nell’istante in cui alla signora, per la prima volta nella storia universale, viene in mente di nutrire qualcun altro (““Ragazzi, che tagliatelle vi farei mangiare!””, 122), è infatti un passaggio di nascita dall’auto-centratezza all’orizzonte etico, dall’identificazione narcisistica primitiva all’amore oggettuale,<sup>23</sup> e insomma (mi rifaccio al Franco Fornari de “La nascita psichica”), *dall’utero al seno*. Ma come Freud aveva compreso, questa civile prosocialità che *apre* e libera – nella metafora fisica del racconto lo spazio e il tempo, sul piano psichico il mondo delle relazioni e degli scambi (perché si possa dare occorre infatti una separatezza) – ha un prezzo: quello del distacco e del rimpianto per ciò che si è lasciato indietro, per l’origine appunto (“...e lei [la signora Ph(i)nk<sub>0</sub>] da quel momento perduta, e noi a rimpiangerla”, 123).

Si tratta tuttavia di un conto che bisogna essere in grado di pagare, perché chi tenta di sottrarsi alla nostalgia finisce poi per restarne vittima: ed è questo il freudianissimo (auto)ammonimento che trapela dall’ultima cosmicomica di *Ti con zero* (1967), “Il sangue, il mare” (Calvino 1992). Nel cappello introduttivo il lettore è tentato di riconoscere una ripresa diretta di *Thalassa*:<sup>24</sup>

Le condizioni di quando la vita non era ancora uscita dagli oceani non sono molto mutate per le cellule del corpo umano, bagnate dall’onda primordiale che continua a scorrere nelle arterie. Il nostro sangue ha infatti una composizione chimica analoga a quella del mare delle origini. (257)

Proprio verso quel mare ineluttabilmente si dirige il conducente dell’auto in cui viaggia anche Qfwfq: un “Dottor Cècere” che richiama Pavese fin dal nome (Cesare) e che condivide con lui, insieme alla passione per i primordi, anche altri correlati segni particolari – la propensione all’innamoramento, alla perdita dell’autocontrollo, alla fretta di vicinanza, persino al “cannibalismo”. L’esito sarà un “tuffo” mortale da uno strapiombo

<sup>22</sup> Il Pavese saggista, spesso in controtendenza e direi anzi in lotta con quello lirico (Ferretti 2017), scriveva a questo proposito nel 1943-44 di “Mal di mestiere” (in *Feria d’agosto*): “La tentazione di riattingere con amplesso innaturale l’universo preinfantile delle cose, è il peccato” (Pavese 1946, 157).

<sup>23</sup> Ha ragione Belpoliti (2006) a definire Calvino “uno degli scrittori più antinarcisisti della letteratura italiana; egli legge il mito di Narciso come una doppia perdita: dell’io e del mondo” (288). Implicita nel discorso di Belpoliti è anche la contrapposizione, da parte di Calvino, dello specchio liquido/immersivo di Narciso a quello separante di Perseo: separante in quanto collegato da un lato alla triangolazione (interruzione dello sguardo diretto) e dall’altro al *taglio* della testa di Medusa, figura della totalità e della morte (288-93).

<sup>24</sup> Calvino scrive il racconto un anno dopo la pubblicazione italiana del testo di Ferenczi per Astrolabio (1965); sebbene nello “scaffale di psicoanalisi” della sua biblioteca non si trovi traccia del volume, potrebbe comunque averlo letto e venirne ispirato.

che ricondurrà Cècere nel mare (di sangue) da cui proviene. Ai fini della mia lettura, non è peraltro secondario che la perdita di controllo dell'auto che porta alla caduta nel burrone – il venir meno della capacità di controllo/direzionamento propria dell'Io – sia causata dalla fretta-fame di Cècere, il quale, istigato da una compagna di viaggio di cui è invaghito ad affrettarsi verso una stazione di servizio per mangiare un minestrone freddo e non restare a pancia vuota, è subito pronto a farsi spericolato alla guida. Alla luce di quanto argomentato si può allora osservare come, *rifiutando di dover attendere il seno* – l'oggetto che in quanto separato non si può controllare asservendolo ai propri bisogni – *Cècere torna indietro nell'utero* (mare-ambiente-amniotico privo di vuoti).<sup>25</sup> Prima di schiantarsi insieme ai compagni di viaggio, ad ogni modo, il compagno di viaggio Qfwfq-Calvino fa ancora in tempo a qualificare la manovra dell'incauto guidatore come “rischiosa, una finta manovra rischiosa” (262). Se la natura del rischio è evidente, è soprattutto su quel “finta” che interessa soffermarsi – anche perché enfaticamente ribadito poco oltre:

... questa stolta storia di sorpassi [continua] a cercare un significato . . . nel solo stolto modo che sa . . . un finto ritorno a un mare di sangue che non sarebbe più sangue né mare . . . rischio del possibile ritorno del nostro sangue dal buio al sole, dal diviso al mescolato, finto ritorno, come tutti noi nel nostro ambiguo gioco fingiamo di dimenticare, perché il dentro d'adesso una volta che si versa diventa il fuori d'adesso e non può più tornare a essere il fuori d'allora. (262-63)

*Finti* sono per Qfwfq la manovra e il ritorno (rispettivamente mezzo e scopo) perché frutto entrambi di un autoinganno (“fingiamo di dimenticare”), di un miraggio: di un fraintendimento, insomma, analogo nella struttura ideativa non solo ai tuffi pavesiani nel gorgo, ma agli ondeggiamenti teorici del Freud di *Al di là del principio di piacere*: precisamente quelli che, in apertura, non escludevo potessero aver favorito il travisamento psicoanalitico di Pavese nell'appunto del *Mestiere*. Non meno dello scrittore, infatti, anche l'analista prende un abbaglio laddove crede di scorgere sul terreno della realtà fisica uno scenario che pertiene alla psiche. È quanto accade a Freud quando concettualizza la pulsione di morte come entità biologica prima che psicologica: a suo modo “dimentico”, in quelle pagine, di come le radici del sentimento oceanico affondino nell'indistinto – e cioè a una forma di relazione, nella misura in cui appartiene all'esperienza umana – e non nell'inorganico. Ed è ciò che, su un piano drammaticamente più concreto, accade a Pavese quando si dà la morte. Il momento in cui egli abbandona il registro del simbolico (della distanza/separatezza) per riparare nel grado zero dell'azione non mediata e del gesto suicida (“nel gorgo *muti*”; “*Non parole. Un gesto. Non scriverò più*”, Pavese 2000, 400; corsivi miei) coincide infatti con la scelta paradossale di liberarsi da una sofferenza della psiche eliminando il corpo. Al che Calvino sembra rispondergli

<sup>25</sup> L'itinerario dall'utero al seno di “Tutto in un punto” viene qui dunque percorso in senso inverso. Rispetto al “mare di sangue comune” che ne risulta, cfr. l'associazione di sangue e gorgo nella lettera che Pavese scrive a Muscetta a proposito del *Tiro al piccione* di Giose Rimaneli (11 maggio 1950), di poco anteriore alla già citata affermazione del 27 di quel mese (“Adesso, a modo mio, sono entrato nel gorgo”): “. . . il giovane traviato, preso nel gorgo del sangue . . .”.

qui: “ti sei illuso che uccidersi permettesse di ritornare al grembo materno continuando a vivere al riparo da vuoti, tensioni e sofferenze”. Così infatti si prestano, a mio avviso, a esser lette le parole “il dentro d’ adesso una volta che si versa diventa il fuori d’ adesso e non può più tornare a essere il fuori d’ allora”: tanto più alla luce della ben nota natura fusionale delle fantasie suicide.<sup>26</sup>

In definitiva, quello che Calvino rimprovera a Cècere-Pavese è un errore di metodo: espressione significativamente utilizzata nel racconto che chiude *Ti con zero*, “Il conte di Montecristo” (Calvino 1992), per definire i tentativi di evasione dell’ Abate Faria dai vincoli che lo imprigionano. Un personaggio, Faria, non meno irrequieto di Cècere nella sua ricerca di una gratificazione/liberazione che, in perfetta tradizione pavesiana, egli si attende di trovare nel centro della fortezza scoprendone “quel punto più interno di tutti gli altri punti che è la grotta del tesoro” (351) – meta ultima che gli sarà dato di raggiungere soltanto... dopo un tuffo in mare.<sup>27</sup> Calvino-Dantès sa però che la strada che risale verso il centro, l’essenza o l’origine non conduce alla salvezza, ma al fallimento. E per questo ritorna sulla morfologia radiale di gorgi e spirali: per riflettere ancora una volta su Faria-Pavese, sul suo “errore di metodo in cui continua a incorrere e che io grazie alla mia corretta impostazione saprò evitare” (349):

Una spirale può girare su se stessa verso il dentro o verso il fuori: se si avvita all’interno di se stessa, la storia si chiude senza sviluppo possibile; se si svolge in spire che si allargano potrebbe a ogni giro includere un segmento del Montecristo col segno più . . . superarlo nella ricchezza delle occasioni fortunate. La differenza decisiva tra i due libri – tali da farli definire *l’uno vero e l’altro falso* anche se identici – starà tutta nel metodo. (355-56; corsivi miei)

Nel metodo, nel verso.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Cfr. Campbell (1999): “The suicide fantasy represent[s] a solution to the conflict which results from the wish to merge with mother, on the one hand, and the consequent primitive anxieties about annihilation of the self, on the other. By projecting the hated, engulfing or abandoning primal mother on to the body and then killing it, the surviving self is free to fuse with the split-off idealised, desexualised, omnipotently gratifying mother represented by states of oceanic bliss, dreamless eternal sleep, a permanent sense of peace, becoming one with the universe or achieving a state of nothingness” (65).

<sup>27</sup> Calvino mostra qui forse un debito con il Pavese saggista: nel già citato “Mal di mestiere”, l’immagine del tuffo e quella del tesoro si trovano infatti associate proprio in virtù della loro pertinenza al tema dell’infanzia/punto-di-origine: “nell’infanzia [...] nessun pericolo che volessimo tuffarci nel suo gorgo. Eravamo il gorgo stesso”; “ben poco la vita adulta può aggiungere al tesoro infantile di scoperte” (Pavese 1946, 157).

<sup>28</sup> Anche ne “Il sangue, il mare” la linea temporale è, come questa spirale, sempre la medesima: se la si percorre all’indietro anziché nel senso dell’umana esperienza del tempo, il rischio è però di effettuare una “finta manovra” che porterà a un “finto ritorno”.

## BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, S. 2017. "Exploring Freud's Resistance to The Oceanic Feeling." *Journal of the American Psychoanalytic Association* 65/1: 9-31.
- AGAMBEN, G. 2005. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- BELPOLITI, M. 2006. *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.
- BION, W. R. 1970. *Attention and Interpretation*. Londra: Tavistock.
- BORGOGNO, F. e VIOLA, M. 1994. "Pulsione di morte." *Rivista di Psicoanalisi* 3: 459-83.
- CALVINO, I. 1992. *Romanzi e racconti*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- CAMPBELL, D. 1999. "The Role of the Father in a Pre-suicide State." In R. Perelberg (ed.). *Psychoanalytic Understanding of Violence and Suicide*, 63-74. Londra: Routledge.
- CAPELLO, F. 2020. "'Sulla riva d'un gorgo'. Oralità, fantasie fusionali e logica del trauma in Pavese." *L'Ulisse* 23/2020: 58-96.
- . 2021. "Pavese, Calvino e il lutto originario. 'Primitivo' e 'matrimonio' come trasposizioni discorsive di stati ed eventi psichici." *Between* 21: 74-105.
- CASSULLO, G. 2011. "Freud, Abraham, Ferenczi y el problema de la identificación: Un debate a tres voces." In P. Boschan (ed.). *Sándor Ferenczi y el psicoanálisis del siglo XXI*, 61-70. Buenos Aires: Letra Viva.
- FERENCZI, S. 1922. "Freud's 'Group Psychology and the Analysis of the Ego'." In Id. 2002. *Final Contributions to the Problems and Methods of Psycho-Analysis*, 371-77. Londra: Karnac.
- . 2014 [1924]. *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità*. Milano: Cortina.
- FERRETTI, G.C. 2017. *L'editore Cesare Pavese*. Torino: Einaudi.
- FORNARI, F. 2017. "La nascita psichica." In F. Borgogno, A. Luchetti e L. Marino Coe. *Il pensiero psicoanalitico italiano. Maestri, idee e tendenze dagli anni '20 ad oggi*, 153-60. Milano: Franco Angeli.
- FREUD, S. 1960. *Lettere 1873-1939*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1975 [1914]. *Introduzione al narcisismo*. In Id. *Opere. Vol. 7, 1912-1914*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1976 [1917]. "Lutto e melanconia." In Id. *Opere. Vol. 8, 1915-1917*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1977 [1920]. *Al di là del principio di piacere*. In Id. *Opere. Vol. 9, 1917-1923*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1977 [1921]. *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*. In Id. *Opere. Vol. 9, 1917-1923*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1978 [1929]. *Il disagio della civiltà*. In Id. *Opere. Vol. 10, 1924-1929*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1979 [1932]. *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*. In Id. *Opere. Vol. 11, 1930-1938*. Torino: Bollati Boringhieri.
- GASPERINA GERONI, R. 2020. *Cesare Pavese controcorrente*. Macerata: Quodlibet.
- ISOTTI ROSOWSKY, G. 1992. "Il mestiere di leggere Freud." *Belfagor* 47: 452-460.
- LAPLANCHE, J. 1998. "Obiettivi del processo psicoanalitico." *Ricerca Psicoanalitica* IX/2: 109-25.
- PARSONS, W.B. 1999. *The Enigma of the Oceanic Feeling. Revisioning the Psychoanalytic Theory of Mysticism*. Oxford: OUP.
- PAVESE, C. 1946. *Feria d'agosto*. Torino: Einaudi.
- . 1998. *Le poesie*. Torino: Einaudi.
- . 2000. *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, Torino: Einaudi.
- . 2014 [1947]. *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*. A cura di S. Savioli. Torino: Einaudi.
- SPEZIALE-BAGLIACCA, R. 1982. *Sulle spalle di Freud. Psicoanalisi e ideologia fallica*. Roma: Astrolabio.
- . 2002. *Freud messo a fuoco. Passando dai padri alle madri*. Torino: Bollati Boringhieri.
- TURI, N. 2018. "'Ogni cosa, nel buio, la posso sapere.' Notturmo metamorfico nella poesia di Pavese." In A. Dolfi (ed.). *Notturmi e musica nella poesia moderna*, 445-54. Firenze: Firenze University Press.
- VERNANT, J.P. 2000. *L'universo, gli dèi, gli uomini*. Torino: Einaudi.

VIGNA-TAGLIANTI, M. 2020. "Pulsione di morte, ripetizione e identificazioni inconsce a cent'anni da *Al di là del principio di piacere*." *Rivista di Psicoanalisi* LXVI/ 4: 955-89.

FEDERICA ROCCHI

## “HAI LASCIATO METÀ DEI TUOI CAPELLI IN ALAMANIA”

*Origine e dislocamento in Emine Sevgi Özdamar*

**ABSTRACT:** This contribution aims at presenting the work of the Turkish writer Emine Sevgi Özdamar (1946-) who chose to write in German after her emigration. The focus will be on how origin and dislocation are featured in her life and works. Writers who represent migration literature could be better defined when cultural passage is taken into consideration. In this case, Özdamar does built bridges among cultures by connecting Turkey to Germany through the language of both countries. As it can be seen in her collected short stories *Mutterzunge* (1991), the author's literary aim seems to be the infinite recollection of fragments of cultures.

**KEYWORDS:** Emine Sevgi Özdamar; Migration Literature; Origin; Dislocation; Translinguism.

Il fenomeno migratorio porta con sé problematiche di identificazione delle personalità letterarie che a tale contesto appartengono, nonché dei generi di scrittura stessi. Che sia per ragioni di esilio o di emigrazione, gli autori che lasciano il proprio luogo d'origine per approdare in un altro si rendono protagonisti di una letteratura del passaggio, definibile appunto come transculturale (Welsch 2017). Alcune realtà geografiche sono interessate dal fenomeno transculturale sotto diverse prospettive, dall'ottica di chi emigra a quella di chi accoglie. La Germania, che a partire dagli anni Cinquanta registrò un alto flusso migratorio in entrata, aveva offerto a sua volta, nel periodo tra le due Guerre Mondiali, un ricchissimo panorama di intellettuali esiliati, costretti a rappresentare altrove la propria letteratura nazionale.

Dal secondo dopoguerra in poi, si assiste all'ingresso di un numero consistente di lavoratori in Germania, inizialmente definiti proprio come “Gastarbeiter”, mentre negli anni Settanta si osserva un'emigrazione di natura più politica. Esempio di ciò fu proprio il massiccio arrivo di cittadini dalla Turchia, a seguito dei tumulti del 1976. Da lì in poi, infatti, per riferirsi ai migranti si impiegò il termine “Asylanten” e la questione politica entrò così a caratterizzare in modo più specifico il tema della migrazione, poiché si cominciava a porre l'accento sulle motivazioni dell'abbandono del Paese d'origine (Chiellino 2016, 81).

Fortemente influenzati da quelli che sono gli effetti dello spostamento, gli esponenti della *Migrationsliteratur* cominciarono ben presto a diffondere le proprie voci letterarie,

che risentivano di tale condizione.<sup>1</sup> I nuovi autori di origine straniera richiedevano l'attenzione del pubblico e ciò avveniva anche in modo alquanto programmatico, come dimostra l'attività del *Werkkreis Literatur der Arbeitswelt* (Circolo letterario dei lavoratori). L'esigenza di ottenere un nuovo spazio venne poi soddisfatta anche da diverse case editrici tedesche quali Rotbuch, ad esempio, che nel 1975 pubblicò le prime opere degli scrittori con esperienze di migrazione, tra i quali figurava anche l'autrice turca Emine Sevgi Özdamar (1946-) con i suoi primi racconti.

L'intento di cominciare a conferire un valore letterario a tali autori attestò di fatto l'impatto che le voci di quella letteratura anche detta “interculturale” (Chiellino 2016) ebbero sul pubblico. In particolar modo, ciò avvenne attraverso l'istituzione dello “Chamisso-Preis.”<sup>2</sup> Attraverso il premio “Chamisso” si conferiva di conseguenza un riconoscimento agli intellettuali che avevano acquisito la lingua del Paese ospitante, dopo l'allontanamento dal proprio luogo di origine. Tale percorso, come dimostra l'opera di Özdamar, precorre all'integrazione del migrante nella cultura d'arrivo stessa. Personalità come questa scrittrice turca hanno infatti appreso emigrando la cultura tedesca, ma hanno anche cercato di appropriarsi di una lingua straniera per impiegarla nel processo della scrittura (Baumann 2008). Un aspetto che Özdamar stessa rievoca proprio nel suo ultimo romanzo *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021):

Die Toten in den Särgen, wir zu acht im Zugabteil, die gemeinsame Sprache Deutsch. Es entstand fast ein Oratorium, die Fehler, die wir in der deutschen Sprache machten, waren wir, wir hatten nicht mehr als unsere Fehler. Diese Sprache, ja, mit dieser Sprache sollte ich mein Theaterstück schreiben, dachte ich (Özdamar 2001, 47).<sup>3</sup>

L'episodio citato rievoca il contesto della genesi della pièce *Karagöz in Alamania* (1982) e, dunque, il momento della decisione da parte dell'autrice di scrivere l'opera in tedesco, una lingua che non avrebbe più costituito un ostacolo insormontabile se si cominciava a ripensare anche alle implicazioni dell'errore nella lingua (Ibidem). Anche altri autori emigrati in Germania hanno affrontato in termini metaletterari la tematica della barriera linguistica, come il siriano Rafik Shami (1946-) o gli italiani Franco Biondi (1947-), Gino Chiellino (1946) e Carmine Abate (1954-), solo per citare alcuni esempi tra esponenti della stessa generazione.<sup>4</sup> Tuttavia, lo stesso conferimento del premio “Chamisso”, se da un lato costituisce motivo di grande prestigio, dall'altro potrebbe

<sup>1</sup> I primi a problematizzare la definizione di *Gastarbeiterliteratur* furono proprio Rafik Shami e Franco Biondi con il saggio *Literatur der Betroffenheit* (Biondi, Schami 1981).

<sup>2</sup> Questo riconoscimento prende il nome da Adelbert von Chamisso (1781-1838), autore di origine francese ma naturalizzato tedesco. Cfr. anche Chiellino 2016, 440.

<sup>3</sup> [“I morti nelle bare, noi in otto nella carrozza di un treno, accomunati dalla lingua tedesca. Ne venne fuori quasi un oratorio, negli errori che facevamo nella lingua tedesca c'eravamo noi stessi e non avevamo nient'altro che i nostri errori. Quella lingua, sì, era in quella lingua che avrei dovuto scrivere la mia opera teatrale”, trad. mia.]

<sup>4</sup> Si veda la poesia di Chiellino del 1983 *Die Anfänge* che verrà citata più avanti. Sulla percezione della lingua straniera nel soggetto migrante in Özdamar cfr. Allocca 2016, 71.

trasformare l’etichetta di scrittore “non madrelingua” in una forma di “declassamento” (Schneider 2008, 90).

D’altronde, gli autori che vanno incontro a fenomeni di transculturalità e translinguismo si ritrovano a operare in uno spazio difficilmente categorizzabile (Tunner 2004, 166), in particolare se lo si rapporta alla dimensione nazionale (Schmitz 2009, 7). Si pensi a questo proposito al personaggio di Abel Nema, rifugiato protagonista di *Alle Tage* (2004), uno dei più celebri romanzi dell’autrice ungherese Terézia Mora (1971-). Pur parlando dieci lingue, il giovane Abel non riesce a usarne nessuna: “Ich habe keine Sätze, nur Worte”<sup>5</sup> (Mora 2004, 90).

Scrittori e scrittrici che appartengono ai contesti appena descritti meritano perciò un ripensamento classificatorio in senso transnazionale, che di conseguenza ci porta a ripensare categorie come *Heimat* e *Nation* (Paoli 2018, 43). Ancor prima dello scoppio della Seconda Guerra mondiale, autori provenienti dai territori dell’Impero Austro-ungarico, come l’ungherese Ödon von Horváth, nonché alcuni rappresentanti di origine ebraica della lettera mitteleuropea quali Elias Canetti o Jura Soyfer, avevano già vissuto la condizione del dislocamento approdando dalla periferia alla capitale dell’impero. Alla domanda se ci fosse per lui una patria, proprio Horváth sentenziava: “Una patria? Non la conosco” (Horváth 1988, 184). Non era sempre possibile per essi riconoscersi in una patria, ma il passaggio di luoghi aveva consentito a tanti autori di tenere le fila tra un mondo periferico e quello centrale, in particolar modo nel caso della Mitteleuropa. Le letterature nate in seno allo spostamento creano inevitabilmente relazioni, “ponti” di collegamento fra più culture e di questo Emine Sevgi Özdamar si è resa senz’altro sapiente interprete. La metafora del ponte, per l’appunto, alla quale peraltro ricorrono i critici e gli stessi autori, si attua nell’autrice attraverso il collegamento fra Germania e Turchia ed è anche il titolo di un suo romanzo autobiografico del 1998: *Die Brücke vom goldenen Horn* (*Il ponte del Corno d’oro*).

Emine Sevgi Özdamar nacque a Malatya nel 1946 da una famiglia della media borghesia turca e giunse per la prima volta in Germania nel 1966 come *Gastarbeiterin*, reclutata dall’azienda Telefunken e impiegata in uno stabilimento di radiolampade a Berlino. Dopo due anni decise di tornare in Turchia e lì ebbe occasione di partecipare al movimento studentesco del 1968. Osservando il sostrato culturale della Özdamar e il ruolo che successivamente assunse nella Berlino Est degli anni Settanta, è evidente come abbia forgiato la propria identità anche grazie all’assorbimento della cultura tedesca (Perrone 2006, 312). “Fu il pensiero brechtiano – già approdato nell’ambiente teatrale turco degli anni Settanta – a facilitarne la migrazione permanente dalla Turchia alla Germania o forse gli incentivi alla migrazione della forza lavoro di quegli anni?” (Ibidem). Probabilmente furono entrambi i fattori. È vero che quelli furono gli anni in cui iniziò la sua formazione teatrale, che interruppe per ritrasferirsi in Germania, dopo il colpo di Stato del 1971. Dietro la sua seconda emigrazione si celava da un lato l’intento di allontanarsi dal Paese d’origine per la situazione politica in cui versava; dall’altro lato, vi

<sup>5</sup> [“Non ho frasi, solo parole”, trad. mia.]

era l'ambizione di studiare recitazione. Questo aspetto sembra tornare nelle parole della protagonista del romanzo *Die Brücke vom goldenen Horn (Il ponte del Corno d'Oro)*, la quale difende con ardore proprio la sua vocazione teatrale:<sup>6</sup>

Ich schaffe die Schule nicht mehr. Meine Mutter weinte. „Kann jetzt Molière oder Shakespeare dir helfen? Theater hat dein Leben verbrannt.“ - „Theater ist mein Leben, wie kann mein Leben sich selbst verbrennen? Jerry Lewis hat auch kein Abitur gemacht, aber du liebst ihn, Mutter. . .“ „Theater ist mein Leben, wie kann mein Leben sich selbst verbrennen? Jerry Lewis hat auch kein Abitur gemacht, aber du liebst ihn, Mutter. Auch Harold Pinter hat für das Theater die Schule verlassen“ . . . (Özdamar 1999, 12)<sup>7</sup>

Ad ogni modo, Emine Sevgi Özdamar entrò a far parte dell'ensemble *Volksbühne* di Berlino Est, sotto la guida del regista Benno Besson, allievo di Bertolt Brecht. Non terminarono però i suoi spostamenti, in quanto alcune borse di studio per la recitazione la condussero anche in Francia e negli Stati Uniti. Nel 1979, quando E. S. Özdamar fece ritorno di nuovo in Germania – questa volta in quella occidentale – era ormai una teatrante affermata e iniziò ad affiancare personalità come il regista Claus Peymann presso la Schauspielhaus di Bochum, per poi tornare di nuovo a Berlino.<sup>8</sup> Considerando l'intensa attività teatrale dell'autrice come drammaturga, regista e attrice, vale la pena ricordare la sua prima pièce, *Karagöz in Alamania* (1986), titolo che appartiene anche al racconto contenuto in *Mutterzunge* (1990), raccolta nella quale ci addenteremo più avanti. È riscontrabile in quest'opera non solo l'influenza dell'esperienza teatrale tedesca ma anche il legame con la cultura turca. Lo stesso titolo, *Karagöz*, porta il nome di una figura del teatro d'ombre tradizionale turco, a dimostrare come sin dalle opere teatrali giovanili, l'autrice costruisca ponti tra la sua cultura d'origine e il teatro occidentale.<sup>9</sup>

Ma la cultura turca e quella tedesca dialogano anche nel dramma onirico del 2011 *Periziki. Ein Traumspiel*. Attraverso gli echi dello straniamento brechtiano, il contenuto appare di fatto come la parabola della vita stessa dell'autrice, riproposta attraverso la figura stilizzata della protagonista, Periziki. In quasi tutte le sue opere, dalle pièce teatrali alla narrativa, ricorrono elementi autobiografici che richiamano le vicende personali di Özdamar.

Per introdurre il discorso del dislocamento della scrittrice, vale la pena soffermarsi un istante sul significato del secondo romanzo appartenente alla trilogia berlinese, *Die Brücke vom goldenen Horn*, che ha principio proprio con il primo viaggio della

<sup>6</sup> Sul rapporto tra elementi autobiografici e scrittura in Emine Sevgi Özdamar cfr. Lange-Müller 2016, 2 e sul processo di dispiegamento dell'io letterario nelle opere di Özdamar cfr. Gutjahr 2016.

<sup>7</sup> [“A scuola non ce la facevo più. Mia madre piangeva. ‘Credi che Shakespeare o Molière possano aiutarti a questo punto? Il teatro ti ha bruciato la vita’. ‘Il teatro è la mia vita, come può la mia vita bruciare se stessa? Neanche Jerry Lewis ha preso la maturità, però ti piace, mamma. Anche Harold Pinter ha lasciato la scuola per il teatro’ . . .” Trad. Özdamar 2010, 10-11.]

<sup>8</sup> Sul ruolo di Emine Sevgi Özdamar nel panorama teatrale berlinese cfr. Gezen 2018, 77-103.

<sup>9</sup> Sul legame con la tradizione turca cfr. Palermo 2013.

protagonista a Berlino.<sup>10</sup> Si narrano infatti, le tappe fondamentali della vita del personaggio: del lavoro in fabbrica e dei movimenti studenteschi del 1968. In quest’opera, lo sguardo torna sempre nel Paese di origine, segnato da movimenti di contestazione e dittatura militare. Il viaggio termina con il suo ritorno in Germania, dove ella si reca per lavorare come assistente presso la *Volksbühne* berlinese, con Benno Besson. Il ritorno a Berlino avviene dichiaratamente per sfuggire alla repressione dittatoriale e proprio nella sezione intitolata *Il ponte del corno d’oro* si percepisce la condizione di Istanbul ormai in subbuglio a causa delle contestazioni.

Nonostante il chiaro contesto storico, in *Die Brücke vom goldene Horn* la protagonista “non soddisfa le aspettative del lettore riguardo alla tipica donna turca o alla socialista militante, ma si mostra come un’identità in mutamento, non definibile” (Perrone Capano 2006, 15). In particolar modo, l’ibridismo della sua poetica emerge attraverso la fusione linguistica di più idiomi, ma anche attraverso la compresenza di diversi registri. L’utilizzo letterale dei termini turchi, tuttavia, non va limitato alla contaminazione, bensì si tratta di un effetto di ben più alta portata stilistica che costituisce un notevole raggiungimento poetico, frutto di quella che è di fatto una *mimesis* linguistica. L’aspetto metalinguistico riscontrato in quest’opera è stato definito dalla critica come “Sprachmagie” (magia linguistica) e l’impostazione dei racconti “polifonica” (Leonardi, Thüne 2009, 24), proprio poiché la narrazione è affidata non solo alla pluralità di lingue, ma anche a una moltitudine di voci.

La raccolta *Mutterzunge* ha principio con l’omonimo racconto, il cui titolo è giocato sulla giustapposizione dei due termini tedeschi “Sprache” e “Zunge”, e si articola poi in quattro racconti, ovvero *Mutterzunge* (*La lingua di mia madre*), *Grossvaterzunge* (*La lingua di mio nonno*), *Karagöz in Alamania* (*Schwarzauge in Deutschland = Occhi neri in Germania*) e *Karriere einer Putzfrau* (*Carriera di una donna delle pulizie*). Oltre alla voce dei personaggi esterni al narratore, vi sono anche riferimenti intertestuali a preghiere, storielle e alle letterature tedesca, turca e araba. Preponderante è il fenomeno delle licenze poetiche, in particolar modo nella costruzione delle metafore, che risentono della semantica di una lingua straniera; esse si ritrovano anche nella trasposizione dei modi di dire e in costrutti che generano anomalie.

Il primo racconto, *La lingua di mia madre*, si apre proprio con la spiegazione del neologismo “Mutterzunge”: “In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache” (Özdamar 2007, 18)<sup>11</sup>, che, come si evince, presenta non pochi ostacoli traduttivi. L’autrice ci introduce infatti il suo concetto di lingua, specificando come in turco essa venga intesa sia come organo che come facoltà del parlare, a differenza del tedesco. Lei stessa tenta di ricomporre proprio i pezzi di una lingua in movimento e le sue vicende, che lasciano pensare a dei veri ricordi, sono presentate in questi racconti attraverso la voce di un

<sup>10</sup> La trilogia berlinese di E. S. Özdamar si compone dei seguenti romanzi: *Das Leben ist eine Karawanserei* (*La vita è un caravanserraglio*), 1992; *Die Brücke vom Goldenen Horn* (*Il ponte del Corno d’Oro*), 1998 e *Seltsame Sterne starren zur Erde* (*Stelle rare fissano a terra*), 2003.

<sup>11</sup> “Nella mia lingua, per dire lingua si dice *lingua*” tr. it. Özdamar 2007, 19.

narratore che fonde la focalizzazione “zero” con quella interna. Inoltre una pluralità di voci, che caratterizza soprattutto gli ultimi due racconti.

Lo sviluppo personale della protagonista, come dimostrano queste narrazioni “semifittizie” di E. S. Özdamar contenute in *Mutterzunge*, avviene in una cultura che per lei è “sia estranea che familiare” (Perrone Capano 2007, 9). Ed è la voce del personaggio della madre a denotare tale aspetto:

„Weißt du, du sprichst so, du denkst, daß du alles erzählst, aber plötzlich springst du über nichtgesagte Wörter, dann erzählst du wieder ruhig, ich springe mit dir mit, dann atme ich ruhig“. Sie sagte dann: „Du hast die Hälfte deiner Haare in Alamania gelassen.“ (Ivi, 18)<sup>12</sup>

Proprio questa figura di madre, infatti, rappresenta il legame con l’infanzia e l’aspetto emozionale dei ricordi, come si intuisce dal coinvolgimento dell’io narrante. Oltre alla questione dell’ineffabilità che si verifica in situazioni in cui convivono due o più lingue, quella compiuta dall’autrice è anche una ricerca culturale, che si consolida poi nel secondo racconto, ma che compare già nell’incipit del primo: “Ich erinnere mich an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur wenn ich ihre Stimme mir vorstelle, die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache” (Ivi, 20).<sup>13</sup>

In *Grossvaterzunge*, vi è sempre la ricerca di una lingua originaria, ma non si tratta solo del turco, bensì anche della lingua che la precedette, l’arabo, e che fu sostituita dal turco nel 1927 con l’avvento della Riforma di Mustafa Kemal Atatürk. A tal proposito, nella narrazione si riferisce di un certo nonno della narratrice-protagonista e di come egli utilizzasse ancora le lettere arabe e non i caratteri occidentali che oggi giorno caratterizzano la lingua turca. L’io narrante compie dunque un’ulteriore tappa di avvicinamento alla lingua madre attraverso lo studio dell’arabo, guidata dall’orientalista Ibni Abdullah. Attraverso questa rappresentazione dell’eteroglossia, Özdamar giunge dunque a creare il suo terzo spazio – proprio quel “third space” di cui parla Homi K. Bhabha (Bhabha 2012, 56), ed è stato visto come il rapporto tra il mondo di provenienza e quello di approdo si configuri come un costante processo di avvicinamento a una nuova cultura. (Matthes 2005, 1)

In *Großvaterzunge* Emine Sevgi Özdamar rende gli intrecci culturali servendosi di dettagliate riflessioni su termini arabi, turchi e tedeschi, ma anche ragionando su corrispondenze e su parole intraducibili. Per attuare queste riflessioni l’autrice ricorre a una figura fondamentale per il racconto, ovvero quella dell’insegnante di scrittura araba, rappresentante di una cultura su cui si fonda in parte quella turca:

<sup>12</sup> “Lo sai, tu parli così, credi raccontare tutto, ma all’improvviso fai un salto oltre parole non dette, poi ricominci a raccontare, tranquillamente, io salto con te, poi respiro tranquilla.” Poi disse: ‘Hai lasciato metà dei tuoi capelli in Alamania.’” Ivi, 19.

<sup>13</sup> “Ricordo ora le frasi di mia madre, pronunciate nella sua lingua madre, solo dopo aver immaginato la sua voce, le frasi stesse giunsero alle mie orecchie come in una lingua straniera che avevo imparato bene.” Ivi, 21.

Ich suchte arabische Wörter, die es noch in türkischer Sprache gibt. Ich fragte Ibni Abdullah:

“Kennst du sie?”

*Leb* – Mund

*Ducar* – Befallen

*Mazi* – Vergangenheit

*Medyun* – verbunden

*Meytap* – Feuerwerkskörper

*Intizar* – Waise.<sup>14</sup>

Ancor più significativo risulta essere poi il sincretismo tra citazioni della scrittura religiosa (*Corano*) e le poesie d'amore turche, che riflette la doppia valenza del rapporto tra la voce narrante e il precettore, una relazione in continua tensione tra amore e insegnamento:

Ich lernte nicht nur mein Schriftstück, lernte die Wörter, die hinter dem Vorhang gesprochen wurden, mit, dann kam wieder ein türkisches Lied, und das mischte sich in die arabischen Wörter:

Koran: “Wenn jener Tag kommt, dann wird keine Seele sprechen.”

Türkisches Lied: “Mein Leben lang will ich deine reine Liebe in meinem Herzen lassen.”

Koran: “Es sei denn, mit seiner Erlaubnis.”

Türkisches Lied: “Ich werde sie nie beschmutzen, wenn ich mich auch ins Feuer werfe.”

Koran: “Was die Elenden anlangt, so sollen sie ins Feuer kommen.”

Türkisches Lied: “Ich werde nie satt werden, wenn ich auch tausend Jahre an diesem Busen läge.”

Koran: “Ewig sollen sie darinnen verbleiben, solange Himmel und Erde dauern.” (*Ivi*, 52)<sup>15</sup>

L'effetto della sticomitia rappresentato nel passo citato rende perfettamente l'ibridismo culturale che permea questi racconti e fa sì che si disgreghino i confini di quella che può essere concepita come cultura d'origine.

Il terzo racconto, *Karagöz in Alamania*,<sup>16</sup> invece, è quello che meglio getta luce sulle implicazioni dell'essere migranti, che vengono osservate proprio a partire dalla dimensione corporea. Le vicende di numerosi *Gastarbeiter* si ripropongono qui simbolicamente e in una narrazione unica. Originariamente, si trattava di un esperimento drammaturgico del 1986, intitolato proprio *Karagöz in Alamania*, la cui struttura teatrale persiste fortemente nel racconto. La storia è quella delle peregrinazioni di un uomo e del suo asino al di fuori e al di dentro della “porta tra Germania e Turchia” che diviene

<sup>14</sup> “Cercavo parole arabe che sono anche presenti nel turco. Domandai ad Ibni Abdullah: ‘Le conosci?’. *Leb* – bocca/ *Ducar* – vittima/ *Mazi* – passato/ *Medyun* – legato/ *Metyap* – fuoco d’artificio/ *Yetim* – orfano.” *Ivi*, 53.

<sup>15</sup> “Non imparai solo il mio brano delle Scritture, ma anche le parole pronunciate dietro la tenda e poi arrivò un'altra canzone turca, che si mescolò alle parole arabe: / Corano: ‘Quando verrà quel giorno, nessuno parlerà’./ Canzone turca: ‘Per tutta la vita voglio conservare nel mio cuore il tuo amore puro. / Corano: ‘Senza il Suo permesso’. / Canzone turca: ‘Non lo sporcherò mai, dovessi gettarmi nel fuoco’. / Corano: ‘E gli infelici saranno nel Fuoco’. / Canzone turca: ‘Anche se giacessi su questo petto per centinaia di anni, non ne avrei mai abbastanza’. / Corano: ‘Per rimanervi fintanto che durino i cieli e la terra’. / Canzone turca: ‘Voglio che la notte passata con te rimanga viva per tutta la vita’. / Corano: ‘A meno che il tuo Signore non decida altrimenti, ché il tuo signore fa quello che vuole.’” *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>16</sup> Versione in prosa della pièce già menzionata nel primo paragrafo.

pertanto un confine simbolico tra la terra d'origine e quella del dislocamento. La migrazione avviene attraverso passaggi alterni tra i due mondi con una sorta di rappresentazione realistica delle implicazioni dell'immigrazione, sotto i più disparati punti di vista (i migranti, i loro congiunti, le donne, gli abitanti dei paesi ospitanti).

Oltre alla messa in luce della condizione subalterna di alcune categorie sociali e dei problemi derivanti dall'integrazione, è la riflessione sulla lingua a giocare un ruolo predominante. Una sorta di riproduzione acustica contraddistingue infatti questo insieme di voci dei migranti: “Ich bauen Autos, ich bauen Autos” (*Ivi*, 131).<sup>17</sup> Ed è in quest'ottica che può essere vista anche la contaminazione del turco con termini tedeschi che poi diventano intraducibili: “Sonra Dolmtescher geldi. Finanzamt cok fena dedi.”<sup>18</sup> Tale espediente costituisce la rappresentazione piuttosto fedele di uno spaccato sociale, ma anche etnico, e ci rimanda a uno dei pionieri della *Gastarbeiterliteratur*, Franco Biondi, in particolare alla sua poesia del 1983 *Die Anfänge (Gli inizi)*, in cui egli si esprime in quella stessa lingua dei lavoratori, dimostrando poi come si riesca dopo gli inizi a passare al tedesco standard:

maine nix gut doitsch  
isch waiss -  
isch sprech ja  
nur gastarbeiterdoitsch  
und immer problema  
iberall  
doitsch leute nix verstee  
was isch sagen was isch wollen  
aber langsam langsam  
geets:  
isch jetzz meer verstee  
doitsch loite  
aber  
maine sprache  
nix viil verstee  
gastarbeiterdoitsche sprache  
schwere sprache<sup>19</sup>.

Le norme grammaticali vengono qui stravolte e l'ortografia tende ad avvicinarsi concretamente ai suoni pronunciati, il che dimostra come quella dell'apprendimento linguistico sia una delle fasi più caratterizzanti dell'avvicinamento a un'altra cultura.

Nel quarto racconto, dal titolo *Karriere einer Putzfrau*, l'autrice conclude il ciclo narrativo ristabilendo il legame con la cultura europea, determinante nella sua stessa

<sup>17</sup> “Io costruire auto, io costruire auto.” *Ivi*, 131-132.

<sup>18</sup> “Sonra interprete geldi: Meisterle konustu. Bu stipendio tassa kaybetmis dedi.” *Ivi*, 134-135.

<sup>19</sup> “Mio tedesco non buono / lo so - / io parlo / solo il tedesco “gastarbeiter” / e sempre problema / dappertutti / persone tedeschi non capire / quello che io dico quello che io voglio / ma piano piano / va meglio: / io ora capire di più / persone tedeschi / ma / mia lingua / non capisco tanto / lingua tedesca “gasterbeiter” / lingua difficile.” Biondi 1979, 37.

formazione teatrale. Ispirandosi infatti alla figura femminile di Ophelia del dramma postmoderno *Hamletmaschine* (1978) di Heiner Müller (1929-1995), E. S. Özdamar sposta ancora una volta il punto di vista su questioni come l'emigrazione e l'integrazione in una nuova cultura, che in *Karriere einer Putzfrau* vengono osservate con gli occhi di un altro personaggio femminile. In questo insieme di citazioni intertestuali, dove spiccano le allusioni shakespeariane, emerge il legame dell'autrice con la letteratura europea, che si attua soprattutto attraverso l'influenza teatrale di Brecht, com'era avvenuto nel dramma *Periziki*. Il rapporto tra origine e luogo del dislocamento, peraltro, è particolarmente evidente anche in questa pièce, in cui il concetto di tradizione si osserva sia dalla prospettiva turca, che è la prima radice culturale della protagonista, sia da quella dell'eredità europea che lei abbraccia. (Pelloni 2017, 165)

Dispiegando queste identità nelle sue opere E. S. Özdamar ci dimostra dunque di essere localizzabile solo all'interno di uno spazio mobile, che per quanto le impedisca di uniformare la propria cultura e la propria lingua, le consente tuttavia di provare all'infinito a ricompone i frammenti, come dimostra il suggestivo combaciare di suoni, tra la parola anima (*Ruh* in turco) e quiete (*Ruh* in tedesco) nel racconto *Karriere einer Putzfrau*:

“Was machen Sie in Deutschland?” fragte das Mädchen mich. Ich sagte: “Ich bin Wörtersammlerin” Und Ibni Abdullah, die Seele in meiner Seele, dachte ich und erinnerte mich noch an ein Wort in meiner Mutterzunge:  
Ruh - “Ruh heißt Seele”, sagte ich zu dem Mädchen.  
“Seele heißt Ruh”, sagte sie.<sup>20</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- ALLOCCA, D. 2016. *BerlinoGrafie, letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*. Milano: Led Edizioni Universitarie.
- BAUMANN, B. 2008. “Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich. Sprachbewusstheit und Neuinszenierungen des Themas Sprache in den Texten Emine Sevgi Özdamars.” In M. Bürger-Koftis, H. Schweiger, S. Vlasta (eds.). *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, 225-250. Wien: Praesens.
- BHABHA, H. K. [1994] 2012. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- BIONDI, F., SCHAMI, R. 1981. “Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zu Gastarbeiterliteratur.” In C. Schaffernicht (ed.). *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*. Fischerhude: Verlag Atelier im Bauernhaus.
- BIONDI, F. 1979. “Die Anfänge.” In *Nicht nur Gastarbeiterdeutsch*. Klein: Winterheim.
- CHIELLINO, C. 1995. *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991*. Stuttgart: Metzler.

<sup>20</sup> “Cosa fa Lei qui in Germania? Mi chiese la ragazza’. Dissi ‘Sono una collezionista di parole’. E Ibni Abdullah, l'anima nella mia anima, pensai, e mi venne in mente un'altra parola nella mia lingua madre: *Ruh* – ‘*Ruh* vuol dire anima’, dissi alla ragazza. ‘Anima vuol dire quiete, *Ruh*’, disse lei.” *Ivi* 84-85.

- . 2001. *Parole erranti. Emigrazione, letteratura e interculturalità. Saggi 1995-2000*. Isernia: Cosmo Iannone.
- . 2016. “Literatur der italienischen Minderheit.” In C. Chiellino (ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, 63-83. Stuttgart: Metzler.
- GEZEN, E. 2018. *Brecht, Turkish Theater and Turkish-German Literature. Reception, Adaptation and Innovation after 1960*. Ontario: Camden House.
- GUTJAHR, O. 2016. “Inszenierungen eines Rollen-Ich. Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren.” *Text + Kritik (et+k)* 211: 8-18.
- LANGE-MÜLLER, K. 2016. “Der Hund und die Kälte – Das ist doch mal der Anfang.” *Text + Kritik (et+k)* 211: 2-7.
- LEONARDI, S., THÜNE, E. M. 2009. *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*. Roma: Aracne.
- MATTHES, F. 2005. “Beyond Boundaries? Emine Sevgi Özdamar’s *Mutterzunge* and V.S. Naipaul’s *The Enigma of Arrival* as Creative Processes of Arrival.” *Borders and Boundaries*: 1-14. University of Glasgow: eSharp.
- MORA, T. 2004. *Alle Tage*. München: Luchterhand.
- ÖZDAMAR, E.S. 1999. *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenhauer & Witsch. Tr. it. U. Gandini.
2010. *Il ponte sul corno d’oro*. Milano: Ponte alle Grazie.
- . [1991] 2001. “Der Hof im Spiegel.” In *Id. Der Hof im Spiegel*, 11-46. Köln: Kiepenhauer & Witsch.
- . [1991] 2010. *Mutterzunge*. Berlin: Rotbuch Verlag. Tr. it. S. Palermo. 2007. *La lingua di mia madre*. Bari: Palomar.
- PALERMO, S. 2013. “Ich will nach Europa!': lingua e performance in *Perikizi*. Ein Traumspiel di E. S. Özdamar.” *Testi e linguaggi* 7: 229-240.
- PAOLI, S. 2018. *L’occidente transculturale al femminile. Emine Sevgi Özdamar, Rita Ciresi e Yasemin Samdereli*. Mimesis: Milano.
- PELLONE, G. 2017. “Verso l’Europa. Miti moderni in Zehra Cirak e Emine Sevgi Ozdamar.” In S. De Lucia (ed.). *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*, 157-164. Roma: Sapienza Università Editrice.
- PERRONE CAPANO, L. 2007. “Le storie sulla lingua di Emine Sevgi Özdamar.” In *La lingua di mia madre*: 7-13. Bari: Palomar.
- PERRONE, G. 2006. “La letteratura della migrazione in Germania e il rischio delle metafore: il caso Emine Sevgi Özdamar.” In *La giovane germanistica italiana*, 308-321. Pisa: Jacques 46.
- SCHMITZ, H. 2009. “Von der nationalen zu der internationalen Literatur.” In H. Schmitz (ed.). *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, 7-16. New York-Amsterdam: Edition Rodopi.
- SCHNEIDER, A. 2008. “Com’è che Saša Stanišić.” In M. Boschiero (ed.). *Scrivere tra due culture: letteratura di migrazione nell’Europa contemporanea*, 87-116. Perugia: Morlacchi Editore.
- TUNNER, E. 2004. “Über die Wechselwirkungen zwischen Leben und Schreiben - „am Schreiben gehen“: Emine Sevgi Özdamar”. In M. Durzak, N. Kuruyazici (eds.). *Die andere Deutsche Literatur*, 162-167. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- VON HORVÁTH, Ö. 1988. “Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München.” In *Gesammelte Werke* Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WEBER, A. 2009. *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*. Bielefeld: Transkript.
- WELSCH, W. 2017. *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: Nap.
- ZIERAU, C. 2008. “Mehrsprachigkeit und Sprachreflexionen bei Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada.” In M. Bürger-Koftis, H. Schweiger, S. Vlasta (eds.). *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, 412-434. Wien: Praesens.

FRANCESCA MEDAGLIA

# IL MITO COME FORMA DI NARRAZIONE ORIGINARIA

*Star Wars e le narrazioni complesse degli universi espansi*

**ABSTRACT:** This essay aims to investigate the myths of origins as an innovative form of storytelling within the contemporaneity. In this light, the new numerous expanded universes produced by transmediality are now able to structure amplified experiences and, at the same time, will provide insights into the universality of creation myths as patterns from which the narrative action radiates. In this sense, this contribution intends to pay attention to *Star Wars* as an example of a storytelling, within which myth, as a form of literary creation, is used not only in its more traditional guise, but also as a source of new narrative structures of the metamodern sphere.

**KEYWORDS:** Myth; Storytelling; Transmediality; Expanded Universe; Star Wars.

I miti delle origini, da sempre, sono al centro delle narrazioni. Di conseguenza, questo saggio si propone di indagare il mito come forma di narrazione originaria all'interno di *Star Wars*. Le narrazioni complesse della transmedialità, con i loro universi espansi, sono ormai in grado di creare esperienze amplificate, che si sviluppano attraverso diversi media. In questo senso, il mito può divenire l'asse portante della costruzione di questi nuovi universi in espansione. In particolare, l'attenzione di questo intervento si concentrerà sull'analisi del mito come modello di creazione narrativa letteraria sfruttato in certi casi dai prodotti transmediali e, al contempo, sulla fluidità dello *storytelling* contemporaneo, in quanto portatore di strutture narrative innovative. In tal senso, non si prenderanno in considerazione tanto i passaggi da un *medium* all'altro, quanto piuttosto l'impianto complessivo dello *storytelling* dell'universo espanso con il mito quale epicentro da cui la narrazione si irradia.

Prima di procedere con un esempio in particolare, quello relativo all'uso del mito delle origini all'interno della saga di *Star Wars*, è bene fornire alcune coordinate teoriche di base relative alla questione del *transmedia storytelling*, al fine di comprendere come ciò ha reso ancora più complesse le narrazioni contemporanee.

L'interpretazione di un nuovo *medium* nel momento in cui compare, e di tutto ciò che esso comporta, è un problema che si è sempre posto: a partire dal XX secolo, però, le trasformazioni che hanno caratterizzato il mondo sono divenute, via via, sempre più veloci, giungendo ad assumere dimensioni impegnative da indagare dal punto di vista teorico nel momento stesso in cui i processi di convergenza sono divenuti tali da

sovrastare le capacità di identificare in modo analitico le eterogenee componenti dei differenti media e di concettualizzarle in modo compiuto.

Di per sé il termine *transmedia storytelling* sta a indicare una pratica che espande sensibilmente la portata di un racconto in una gamma di media tra loro differenti, ma collegati tramite esso; dunque si “lavora sull’estensione, ovvero sull’ampliamento dello *storyworld* che ruota intorno alla matrice originaria e al quale si aggiunge qualcosa di nuovo e diverso a ogni suo spostamento di *medium*. Ogni ampliamento diventa, quindi, una nuova emanazione testuale che aggiunge comprensione e profondità al testo originario” (Mallamaci 2018, 47). Di conseguenza, ogni singolo prodotto transmediale diviene così una porta d’accesso all’insieme della complessità narrativa nella sua totalità (Jenkins 2006a, 95), aumentando anche l’ampiezza della fruizione, anche in relazione al fatto che alcuni media risultano essere più congeniali di altri per differenti tipologie di fruitori. Per Giovagnoli, ad esempio, il

Compito del transmedia storytelling è, infatti, quello di creare ‘universi immaginativi’ articolati in più *story worlds* composti da storie distribuite su più media in grandi progetti editoriali ordinati in ‘sistemi comunicativi’ complessi. ‘Orchestre di contenuti’ i cui spartiti sono suonati allo stesso tempo da opere testuali, audiovisive, videoludiche, interattive, grafiche, sonore, fisiche e digitali, fruite in mondi reali e/o virtuali, in solitaria o in modalità interoperativa. (Giovagnoli 2020, 139)

### Secondo Jenkins, il *transmedia storytelling*

represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story. (Jenkins 2011)<sup>1</sup>

Al centro di ogni movimento e mutamento del nuovo panorama mediatico vi è la convergenza, tanto che Jenkins definisce quella attuale come appunto una cultura di tipo convergente (Jenkins 2006a, 2-3): prima di lui, già de Sola Pool aveva parlato dei processi di convergenza che stavano confondendo i confini tra i differenti media (de Sola Pool 1983, 23). In questo senso, la convergenza culturale diviene un processo onnicomprensivo: “There will be no single black box that controls the flow of media into our homes. Thanks to the proliferation of channels and the portability of new computing and telecommunications technologies, we are entering an era where media will be everywhere” (Jenkins 2006a, 16).

La convergenza è, dunque, un processo che si realizza grazie a due spinte provenienti da lati opposti: “Convergence, as we can see, is both a top-down corporate-driven process and a bottom-up consumer-driven process. Corporate convergence coexists with grassroots convergence” (Jenkins 2006a, 18). Al concetto di convergenza, in ambito mediatico, si aggiunge quello di rimediazione, nel senso che un singolo *medium*,

<sup>1</sup> Anche se da molti è considerato il capostipite degli studi sulla transmedialità, in realtà il lemma fu utilizzato ancor prima da Marsha Kinder nel 1991 in riferimento a *franchise* di intrattenimento per bambini in continua espansione, caratterizzato dall’intertestualità transmediale (Kinder 1991, 38-40).

all'interno della cultura contemporanea, non è in grado di operare in modo isolato e si appropria di tecniche, forme e significati che sono propri degli altri media, rimodellandoli: secondo Bolter e Grusin, i media tradizionali – sia quelli elettronici, che quelli a stampa – sentitisi minacciati da parte delle nuove tecnologie hanno cercato, nel corso del tempo, di affermare nuovamente la necessità della loro presenza rimarcando la loro posizione all'interno dell'universo culturale odierno (Bolter, Grusin 2000, 5). Ciò che si rivela come nuovo, però, sono i modi in cui i nuovi media operano una rimediazione e una ri-modellazione dei media precedenti, nel momento in cui questi ultimi tentano di reinventarsi per rispondere alle esigenze del mondo contemporaneo (Bolter, Grusin 2000, 15).<sup>2</sup> In questo senso, come sottolinea McLuhan, il contenuto di un *medium* è sempre un altro *medium* (McLuhan 1966, 14-17): tutto ciò conduce alla possibilità di costruire universi espansi, che siano rappresentativi nella loro complessità dell'apparato mediale contemporaneo.

Date queste premesse teoriche sulla transmedialità, è possibile ora occuparsi dell'utilizzo dei miti delle origini all'interno delle narrazioni complesse degli universi transmediali contemporanei e, in particolare, di quanto avviene all'interno di *Star Wars*, una delle saghe certamente più note al mondo.<sup>3</sup> Il *franchise* di *Star Wars* è iniziato in *medias res* nel 1977 con il primo episodio – successivamente divenuto il IV della serie con il titolo *Episode IV – A New Hope* – a cui sono seguiti a distanza di tre anni l'uno dall'altro altri due episodi *Episode V – The Empire Strikes Back* e *Episode VI – Return of the Jedi*, rispettivamente del 1980 e del 1983. A questi primi tre episodi – in ordine temporale, ma non narrativo – è seguito un *prequel*, costituito da ulteriori tre film: *Episode I – The Phantom Menace* (1999), *Episode II – Attack of the Clones* (2002) e *Episode III – Revenge of the Sith* (2005). Vengono poi fatti uscire nelle sale ancora tre episodi: *Episode VII – The Force Awakens* (2015), *Episode VIII – The Last Jedi* (2017) e *Episode IX – The Rise of Skywalker* (2019). In aggiunta a questi nove episodi principali, vi sono poi *Rogue One* (2016) e *Solo: A Star Wars Story* (2018), che si situano temporalmente tra il *prequel* e la trilogia originale.

Quando dalla mente di Lucas nasce inizialmente l'universo espanso di *Star Wars*, questo vi riversa interamente il contesto storico-culturale in cui è immerso e il fermento tipico di quegli anni di profondo cambiamento artistico. Con le sue idee innovative e la sua attenzione agli effetti speciali e alla fotografia, Lucas può certamente essere considerato come uno di quelli che hanno contribuito alla creazione della 'nuova Hollywood'. Infatti, la sua appartenenza ai *The Movie Brats* – insieme a Coppola, De Palma, Milius, Schrader e Spielberg – ne segna profondamente la visione artistica, orientata verso la valorizzazione delle competenze tecniche acquisite all'USC e la predilezione per i film che vengono intrisi di citazioni e rimandi. Di conseguenza, il contesto culturale dell'epoca penetra in *Star Wars* attraverso la visione di Lucas e dei suoi

<sup>2</sup> Risulta particolarmente interessante la riflessione di Bolter e Grusin circa il fatto che i nuovi media – e in particolare quelli legati alla rete – rappresentino una tipologia di *medium* per il quale il fine ultimo è rendersi invisibile (Bolter, Grusin 2000, 21-22).

<sup>3</sup> A tal proposito, si veda Taylor 2015, XI-XV.

colleghi, che spesso lo hanno aiutato a completare l'universo espanso, finendo per caratterizzarne i nuclei narrativi principali.

L'universo espanso di *Star Wars* è, dunque, ben più complicato di quanto potrebbe sembrare e, in qualità di *franchise*, è costituito non solo da questi film, ma da una serie interminabile di *spin-off* televisivi, fumetti, romanzi e videogiochi (Taylor 2015, 321), per non parlare del fenomeno del *fandom* (Zecca 2012, 15). In questa sede, non si intende dar conto dell'ampiezza dell'universo espanso che costituisce questo *franchise*, bensì del riutilizzo dei nuclei mitologici e religiosi originari in particolare della serie filmica. Si tralasceranno, dunque, tutte le informazioni relative ai molteplici e differenti prodotti che ruotano intorno a questo universo espanso<sup>4</sup> e di cui numerosi studiosi si sono già occupati, nonché anche tutta la serie di indicazioni, proprie dei *film studies*, relative agli aspetti più prettamente cinematografici dell'opera. *Star Wars* si affronterà, dunque, dal punto di vista narrativo, andando a indagare come gli elementi propri dei miti delle origini ricompaiano all'interno della saga sotto forma di rielaborazione complessa della narrazione transmediale: è quella che viene chiamata "teologia pop" (Ciaccio, Köhn 2015, 5), la quale individua le connessioni tra le tradizioni religiose, i miti e le opere pop più vicine alla contemporaneità.

Per quel che concerne *Star Wars* sembra essere piuttosto facile trovare dei collegamenti in tal senso, in quanto l'universo espanso altro non è che un mondo parallelo fortemente caratterizzato da un apparato mitologico. La cosmogonia della saga oggetto di questa analisi sembra basarsi su un miscuglio di miti ed elementi religiosi provenienti da differenti ambiti e tempi.

Al centro della prima trilogia in ordine di narrazione – dunque gli episodi I, II e III – si trova la storia dall'origine alla caduta di Anakin Skywalker: il prescelto che, divenuto quasi una figura messianica nel corso del racconto, fallisce davanti alle tentazioni.

Anakin è generato dalla Forza – là dove quest'ultima è certamente una figura divina, una sorta di Dio Padre di ogni cosa – ed è colui che la profezia afferma dovrebbe riportare l'equilibrio nella Forza stessa. Sua madre, Shmi Skywalker, nel I Episodio, afferma: "There was no father, that I know of...I carried him, I gave him birth...I can't explain what happened" (IMSDb 2021a). Anakin, infatti, per come lo definisce il Jedi Qui-Gon Jinn, che per primo gli riconosce una marcata eccezionalità, è il prescelto, in quanto è stato concepito dai midi-chlorians – una forma microscopica di vita intelligente e che consente l'interazione con la Forza di chi ne ha una maggiore quantità nel sangue – e, dunque, è generato dalla Forza. Nel momento stesso in cui Shmi si rappresenta come la Vergine Maria, viene confermata l'identificazione di Anakin come Cristo. Risulta interessante, però, anche il nome stesso di Shmi, che sembrerebbe richiamare il diminutivo di Lakshmi, la dea della purezza, sposa di Visnu nel pantheon induista (Ciaccio, Köhn 2015, 19). In *Star Wars*, dunque, i pantheon divini dei miti originari si mescolano, senza per questo perdere in logica o efficacia. A tal proposito, un ulteriore punto di contatto con

<sup>4</sup> Tali informazioni sono già facilmente disponibili, anche al grande pubblico, attraverso siti internet ufficiali dedicati all'universo espanso: <<https://www.starwars.com>>.

l'induismo è rappresentato, sempre per Anakin, dalla presenza nella sua vita, oltre che di sua madre, della donna che ama, Padmé Amidala. Infatti, anche in questo caso il nome della donna si riferisce alla cultura induista: Padmé significa loto, che rappresenta il ciclo di morte, vita e rinascita, ovvero il Samsara (Ciaccio, Köhn 2015, 19). Sembra, dunque, essere indicativo il fatto che proprio le due persone a cui il 'cristico' Anakin tiene di più prendano i loro nomi dal mondo orientale, rendendo Anakin il punto di contatto tra mondi differenti. Al contempo, però, i nomi potrebbero venire per Lucas, il creatore della saga, anche da altre forme di collegamento: Padmé Amidala ricorda da vicino l'amigdala – quella parte del cervello che controlla la paura, facoltà fondamentale per non cadere nel Lato Oscuro della Forza – così come Anakin potrebbe essere dovuto al nome del caro amico di Lucas, Annekin (Ciaccio, Köhn 2015, 19).

Tornando alla questione della presenza della religione cristiana in *Star Wars*, si può affermare che Anakin, al contrario di Cristo, fallisce quando è posto davanti alle tentazioni e passa al Lato Oscuro, quello del male, rappresentato dall'Imperatore – una sorta di Satana personificato. Ciò si realizza anche in relazione al fatto che Anakin non è dotato di un padre vero e proprio: “The fact that Anakin has no natural father leads him to be alternately seeking and rebelling against father figures, and helps explain how he is able to become the monstrous, more-than-half-machine that is Darth Vader” (Vogler 2007, 288).

Vi è, dunque, Cristo-Anakin, Spirito Santo-Forza<sup>5</sup> e Satana-Imperatore: alla fine il sacrificio stesso da parte di Anakin della propria vita – una volta ormai divenuto Darth Vader nelle mani dell'Imperatore che lo ri-costruisce come angelo caduto – sarà necessario per la salvezza degli altri, come era stato per Cristo prima di lui. A ciò si aggiunge che Anakin, nel suo viaggio di formazione, segue una certa ciclicità: inizialmente diviene il prescelto, poi cade e passa dalla parte del male, infine, salva tutti con il suo sacrificio. Tale ciclicità non può non far pensare anche a quell'idea dell'eterno ritorno teorizzato da Nietzsche (2000, 265-266).

Nel corso della storia, si affaccia in modo sempre più palese la presenza della Trinità vera e propria composta da Padre, ovvero Anakin, Figlio, ovvero Luke Skywalker e Spirito Santo, ovvero la Forza: sembra proprio che tale idea sia stata centrale nella mente di Lucas nel momento della creazione narrativa, in quanto era profondamente influenzato dalla lettura di *The Hero with a Thousand Faces* di Campbell, nel quale vengono individuate le caratteristiche dei protagonisti di saghe e miti e le loro somiglianze attraverso un approccio diacronico e diatopico per quel che concerne i monomiti all'interno della narrazione (Campbell 2008). Luke, al contrario di suo padre Anakin, è colui che realmente ristabilirà l'equilibrio nella Forza, risolvendo, attraverso la speranza, il conflitto che la nascita di suo padre, un Jedi potente, ma con ferite troppo profonde, aveva generato.

---

<sup>5</sup> In realtà, alcuni studiosi stabiliscono una differenza tra la Forza e lo Spirito Santo, basandosi sul fatto che la prima non implica la presenza di un essere supremo (Stone 2000, 135). A mio parere, però, la somiglianza non è data tanto dal modo in cui la Forza si incarna, quanto da ciò che mette in campo e che rappresenta.

Al contempo, a questa Trinità, si oppone la presenza del male puro, rappresentato dall'Imperatore – chiamato anche Darth Sidious: infatti l'analogia tra il cancelliere Palpatine – il volto dell'Imperatore prima della sua completa rivelazione – e Satana risulta evidente. La sua arte tentatrice si basa sulla fascinazione delle parole e sul potere della retorica. Proprio con la sua abilità retorica, infatti, Palpatine convince dapprima la Federazione dei mercanti a mettere sotto embargo il pianeta Naboo; poi Padmé a chiedere la sfiducia del cancelliere Finis Valorum – anche qui il nome è indicativo –; successivamente a prendere il completo potere all'interno del Senato e, infine, Anakin a passare al Lato Oscuro, tradendo tutto ciò che ha di più caro (Ciaccio, Köhn 2015, 20). A tal proposito, basta prendere in considerazione il discorso che Satana rivolge a Cristo nell'episodio delle tentazioni (Matteo 4, 3 – 11) e quello di Palpatine nel III Episodio per Anakin:

Anakin, if one is to understand the great mystery, one must study all its aspects, not just the dogmatic, narrow view of the Jedi. If you wish to become a complete and wise leader, you must embrace a larger view of the Force. Be careful of the Jedi, Anakin. They fear you. In time they will destroy you. Let me train you ... Only through me can you achieve a power greater than any Jedi. Learn to know the dark side of the Force, Anakin, and you will be able to save your wife from certain death. ... Use my knowledge, I beg you. (IMSDb 2021b)

Il legame tra Darth Sidious e il suo nuovo apprendista diviene così profondo che il primo può, di fatto, battezzare il secondo, facendolo rinascere con un nuovo nome, quello di Darth Vader: Anakin perde la sua vecchia identità cristologica per abbracciare completamente quella di angelo caduto. Dunque, Anakin, creato come essere differente dagli altri – senza un padre e con una straordinaria presenza di midi-chlorians dentro di sé – diviene una creatura costantemente in bilico tra il divino e l'umano, nonché tra il bene e il male.

Ciò appare ancora più evidente quando suo figlio Luke cercherà di riportare Darth Vader a ciò che era prima che l'Imperatore si impadronisse della sua vita e della sua anima; Luke, infatti, è profondamente convinto che ci sia ancora del buono in suo padre, nonostante questo cerchi di mostrargli in modo palese la sua completa appartenenza all'Imperatore:

LUKE: Search your feelings, father. You can't do this. I feel the conflict within you. Let go of your hate. VADER: It is too late for me, son. The Emperor will show you the true nature of the Force. He is your master now ... LUKE: Then my father is truly dead. (IMSDb 2021c)

In realtà, Anakin e Luke, nel corso della narrazione, invertono i propri ruoli; infatti, Luke diventerà il padre nella rinascita di Darth Vader che ridiventerà, poco prima di morire, Anakin:

VADER: Luke, help me take this mask off. LUKE: But you'll die. VADER: Nothing can stop that now. Just for once... let me look on you with my own eyes ... ANAKIN: Now...go, my son. Leave me. LUKE: No. You're coming with me. I can't leave you here. I've got to save you. ANAKIN: You already have, Luke. You were right about me. Tell your sister...you were right. (IMSDb 2021c)

Sono la speranza di Luke e la sua caparbità nel credere che nel padre ci sia ancora del buono a salvare l'intera galassia: proprio grazie a una delle tre virtù teologali – la speranza – il mondo può essere redento attraverso un atto di fede che ristabilisce l'equilibrio nella Forza. La stessa formula costantemente presente in tutta la saga, ovvero *May the force be with you*, non può non essere vista come una forma di benedizione, che viene scambiata di Jedi in Jedi: ciò potrebbe ricordare i saluti ebraici di *hazak veematz* o *chazak ve'ematz*, ovvero sii forte e coraggioso, oppure quelli yiddish di *yashar koyech* o *yashir koyech*, ovvero che la tua forza rimanga, che la forza sia con te (Ciaccio, Köhn 2015, 66-67). L'epopea di Anakin non può non riportare alla mente anche le storie narrate in quella relativa a Gilgamesh: al centro vi è sempre la ricerca dell'immortalità – Anakin vorrebbe sconfiggere la morte, motivo per il quale si unisce all'Imperatore, per poter salvare la sua amata Padmé, come prima non era riuscito a salvare sua madre –, la quale, però, è concessa solo agli dei.

La presenza di un sostrato mitico-religioso, nonché in particolare della Trinità presente nell'opera, si stabilizza sempre di più, nonostante la presenza, nella seconda trilogia in ordine della narrazione, oltre a Luke, di sua sorella gemella Leila: si potrebbe, infatti, pensare che questa presenza femminile, in qualche modo, rompa l'equilibrio trinitario, ma al contrario lo conferma. In realtà, la presenza di una coppia, costituita dal maschile e dal femminile, potrebbe rappresentare il dualismo gnostico, che prevede la generazione di coppie di eoni (Ciaccio, Köhn 2015, 22).

Inoltre, Anakin non è il padre solo dei gemelli predestinati Luke e Leila, ma anche del droide protocollare C-3PO, il quale è uno dei pochi personaggi che resta presente per tutto il corso della serie. Per lui Anakin è fin all'inizio il suo creatore, il quale dapprima lo lascia con sua madre quando è costretto a partire per Coruscant insieme a Qui-Gon e che successivamente lo porterà con sé a casa Lars. Questa figura di C-3PO, nonché il rapporto presente tra lui come creatura e Anakin come creatore non può non far pensare al *posthuman* (Braidotti 2017, 9-25) con l'inserimento della robotica e delle biotecnologie all'interno delle dinamiche socio-culturali: a tal proposito si può considerare anche il rapporto padre-figlio tra Jango Fett e il suo clone non modificato Boba (Ciaccio, Köhn 2015, 43-44).

Si sommano a questa serie di figure e miti primordiali rivisitati anche delle figure alquanto particolari, che assurgono a continui protagonisti della saga, ovvero i Jedi. Almeno fino alla presa di potere da parte di Palpatine, il Consiglio dei Jedi è un organo indipendente dal Senato e dall'esecutivo, costituito da una sorta di guardiani della pace e della giustizia della galassia. I Jedi appaiono da un lato come un ordine monastico, dall'altro come un ordine militare: si potrebbero paragonare ai cavalieri templari posti a difesa della Repubblica. Ed il fallimento dei Jedi, che consentono in qualche modo la penetrazione della corruzione nella galassia, rappresenta lo sgretolarsi stesso della Repubblica. Ciò è valido per quel che concerne la figura dei Jedi in generale, ma osservando più da vicino, ciò che risulta interessante è che i Jedi innescano fra di loro rapporti di profonda vicinanza e parentela.

Il rapporto di Qui-Gon Jinn con Obi-Wan Kenobi, così come quello tra Obi-Wan e Luke è, a tutti gli effetti, un rapporto tra padre e figlio: i Jedi, infatti, ripropongono la stessa tipologia di rapporti della comunità monastica, in cui la nuova famiglia, in qualche modo, annulla quella precedente. In questo senso i Padawan, ovvero gli apprendisti Jedi, sono i figli stessi dell'intera comunità: gli allievi vengono ammessi in età giovanile per ridurre la possibilità che cedano al Lato Oscuro della Forza, anche a causa degli eventuali legami che potrebbero creare prima di diventare Padwan. In effetti, ciò non può non ricordare l'esperienza buddhista, nella quale il noviziato inizia a sette anni, se non prima. Al centro della saga, infatti, vi è l'idea buddhista che la vita vada accettata senza attaccamento: il personaggio che maggiormente incarna questa idea è Yoda, maestro spirituale di ogni Jedi, che – nonostante il suo nome in sanscrito significhi guerriero (Stevens 2005, 17) – ispira i suoi allievi ad accettare la realtà per come essa si presenta, senza mai essere colti dalla rabbia o essere in balia di altre emozioni, con un atteggiamento di tipo stoico (Stevens 2005, 19-24).

In maniera evidente, dunque, è proprio un rapporto tra Jedi, che non nasce nel modo corretto e con il richiesto legame emotivo, a contribuire alla rovina generale: se si pensa al rapporto tra Obi-Wan e Anakin non si rintraccia un rapporto tra padre e figlio, ma tra fratelli. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che nel momento in cui Anakin diviene allievo di Obi-Wan, questo è stato promosso a maestro Jedi da troppo poco tempo e frettolosamente in relazione alla morte di Qui-Gon. Anakin e Obi-Wan, dunque, si ritrovano sullo stesso piano, entrambi orfani al contempo del loro padre-maestro Qui-Gon.

Tale affermazione viene dimostrata proprio dal dialogo disperato che i due, Anakin e Obi-Wan, hanno nel momento in cui il primo cede al Lato Oscuro della forza:

OBI-WAN: I have failed ... Anakin, Chancellor Palpatine is evil. ANAKIN: From the Jedi point of view! From my point of view, the Jedi are evil. OBI-WAN: Well, then you are lost! ANAKIN: This is the end for you, My Master. I wish it were otherwise. ... OBI-You were the Chosen One! It was said that you would, destroy the Sith, not join them. It was you who would bring balance to the Force, not leave it in Darkness... ANAKIN: I hate you! OBI-WAN: You were my brother, Anakin. I loved you. (IMSDb 2021b)

E questo rapporto tra fratelli che culmina nel sangue e nel tradimento, non può non riportare alla mente quello di biblico di Caino e Abele (*Genesi* 4, 9-11) o quello evangelico del figliol prodigo (*Luca* 15, 11-32). In *Star Wars* viene, dunque, ripreso il *topos* della faida tra fratelli.

Al centro della saga non vi sono le singole epiche battaglie che caratterizzano ogni episodio combattute dai diversi personaggi ed eroi, quanto, come in ogni rilettura mitologica, una riflessione più profonda sul bene e sul male come valori universali, che mutano rapidamente, anche in relazione all'avvento delle nuove tecnologie:

Lo sviluppo tecnologico che corre ad altissima velocità minaccia i rapporti tradizionali tra le persone, i rapporti familiari, o le relazioni tra le diverse popolazioni o nazioni. Il potere tecnologico e anche la stessa fede nella tecnologia comunque non risolvono affatto i problemi più radicali e profondi del

limite (spazio, tempo) e della disuguaglianza (ingiustizia) legati all'esistenza stessa. (Ciaccio, Köhn 2015, 81)

Di conseguenza, il modo più adatto a narrare questa sorta di epopea intergalattica, che si interroga sui valori morali della modernità, era senz'altro quello della rielaborazione mitologica, attraverso la quale il buio e la luce, così come il bene e il male, si oppongono in un continuo scambio di chiaroscuri.

La forma narrativa degli episodi, dunque, appare chiaramente basata sulla morfologia del mitico, soprattutto per quel che concerne l'archetipica struttura del viaggio dell'eroe: in particolare, in *Star Wars* vengono rispettati i dodici momenti propri dei grandi cicli (Vogler 2007, 81-227), non solo all'interno di ogni singolo episodio,<sup>6</sup> ma più in generale nell'intera saga.<sup>7</sup> In questo senso, infatti, "All stories consist of a few common structural elements found universally in myths, fairy tales, dreams, and movies" (Vogler 2007, XXVII). *Star Wars*, già a partire dall'Episodio IV, "filled the same function for millions that the old myths did, giving standards for comparison, providing metaphors and meaning, inspiring people to stretch beyond their earthly bounds" (Vogler 2007, 285).

Alla luce di quanto fin qui affermato, appare evidente che *Star Wars*, in molte sue parti, compie una rielaborazione di miti originari, provenienti da culture e tempi tra loro differenti, riadattandoli per un'epopea contemporanea: la narrazione transmediale, dunque, articolandosi attraverso episodi esperiti anche attraverso media differenti, riutilizza archetipi mitologici e religiosi, tradizionali e letterari, appartenenti al passato mondiale. Al centro di tutto il portato narrativo rimane, però, non tanto la rappresentazione della lotta tra il bene e il male, quanto la raffigurazione dei chiaroscuri che albergano l'animo umano nella modernità: in questo senso, l'innovazione, per quel che concerne il riutilizzo degli archetipi mitici, prevede che questi vengano riletti e piegati in funzione della fluidità narrativa contemporanea.

---

<sup>6</sup> Si veda a tal proposito, un contributo in cui si è testato l'approccio di Vogler sull'episodio IV di *Star Wars*: Lee 2009.

<sup>7</sup> In questo senso, risulta interessante anche il ragionamento di Galipeau riguardante in particolare la trilogia originale – Episodi IV, V e VI – in cui lui rintraccia una sorta di movimento onirico collettivo basato sull'esplorazione di dodici differenti tappe (Galipeau 2001).

**BIBLIOGRAFIA**

- BOLTER, J.D., GRUSIN, R. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. New York: MIT Press.
- BRAIDOTTI, R. 2017. "Posthuman Critical Theory." *Journal of Posthuman Studies* 1: 9-25.
- CAMPBELL, J. 2008 [1949]. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.
- CIACCIO, P., KÖHN, A. 2015. *Il vangelo secondo Star Wars. Nel nome del padre, del figlio e della Forza*. Torino: Claudiana.
- GALIPEAU, S.A. 2001. *The Journey of Luke Skywalker. An Analysis of Modern Myth and Symbol*. Chicago: Open Court.
- GIOVAGNOLI, M. 2020. "Il transmedia storytelling." In S. Calabrese, G. Grignaffini (eds.). *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*, 139-160. Roma: Carocci.
- IMSDb (*The Internet Movie Script Database*). 2021a. "Star Wars. The Phantom Menace." Accessed September 2021. <<https://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-The-Phantom-Menace.html>>.
- . 2021b. "Star Wars. Revenge of the Sith." Accessed September 2021. <<https://imsdb.com/scripts/Star-Wars-Revenge-of-the-Sith.html>>.
- . 2021c. "Star Wars. Return of the Jedi." Accessed September 2021. <<https://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-Return-of-the-Jedi.html>>.
- JENKINS, H. 2006a. *Convergence Culture*. New York: New York U.P.
- . 2006b. "Eight Traits of the New Media Landscape." *Confessions of an Aca-Fan*. Accessed September 2021. <[http://henryjenkins.org/blog/2006/11/eight\\_traits\\_of\\_the\\_new\\_media.html](http://henryjenkins.org/blog/2006/11/eight_traits_of_the_new_media.html)>.
- . 2011. "Transmedia 202: Further Reflections." *Confessions of an Aca-Fan*. Accessed September 2021. <[http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html)>.
- KINDER, M. 1991. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press.
- LEE, M. 2009. "The Hero's Journey Breakdown: Star Wars." *TheScripLab*. Accessed March 2020. <<https://thescripLab.com/features/screenwriting-101/12309-the-heros-journey-breakdown-star-wars/>>.
- MALLAMACI, V. 2018. *Tv di serie. Analisi delle pratiche e dei temi che hanno cambiato un medium*. Roma: Viola.
- MCLUHAN, M. 1966. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- NIETZSCHE, F. 2000. *Così parlò Zarathustra*. Milano: Adelphi.
- DE SOLA POOL, I. 1983. *Technologies of Freedom*. Cambridge: Harvard U.P.
- STEPHENS, W.O. 2005. "Stoicism in the Stars: Yoda, the Emperor, and the Force." In K.S. Decker, J.T. Eberl (eds.). *Star Wars and Philosophy. More Powerful than you can possible imagine*, 16-28. Chicago: Open Court.
- STONE, BRYAN P. 2000. *Faith and Film. Theological Themes at the Cinema*. Saint Louis: Chalice Press.
- TAYLOR, C. 2015. *Come Star Wars ha conquistato l'Universo*. Perugia: Edizioni Multiplayer.
- VOGLER, C. 2007 [1992]. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City: Michael Wiese Production.
- ZECCA, F. 2012. "Cinema Reloaded. Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale." In F. Zecca (ed.). *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, 9-37. Milano: Mimesis.

# PERCORSI





GIACOMO DE FUSCO  
**SULLA MANCATA EQUAZIONE TRA AUTORE  
E PERSONAGGIO**

*Posture littéraire ed eteronimia quadratica*

**ABSTRACT:** Autofiction is often defined as a false biography. However, considering how the authors today are used to mediatize their selves, trying to make themselves look like their own character, we can think about autofiction as a true biography of a fictional author. In fact, analyzing the different versions of the of a single author in these kinds of novels, we can see that each has their own biography, and their proper style. Therefore, it is possible to think of them as heteronym of the author, having the same name, giving the result of a quadratic heteronymy which changes the approach that the reader should have to the text.

**KEYWORDS:** Autofiction; Author; Posture; Media; Character; Reader.

Interrogarsi sul rapporto tra autore e personaggio nel genere dell'autofiction significa innanzitutto porsi il problema dell'origine di questo nuovo genere letterario. Il legame tra i due aspetti in questione passa per un paradosso: la nuova forma di realismo che l'autofiction propone sembra quasi autoprodursi, in quanto essa è, in un certo senso, generata dalla realtà stessa. Si porrà dunque l'accento su questo paradosso, analizzando dunque l'autofiction non solo da un punto di vista letterario ma anche alla luce di quei procedimenti che oggi sembrano caratterizzare il panorama mediatico-culturale ed influenzare quindi l'autore e, di conseguenza, la stessa opera. Ciò condurrà ad una riflessione sulla rappresentazione della figura dell'autore – origine pragmatica dell'opera – per come appare dentro e fuori dal testo, e su quale sia appunto il rapporto tra l'autore ed il proprio “doppio” in un testo autofinzionale.

La prospettiva privilegiata sarà quella dello sguardo del lettore, figura che sembra giocare sempre più un ruolo determinante all'interno del panorama letterario, tanto più che l'apporto delle scienze cognitive, cui si farà brevemente riferimento, può oggi garantire straordinari mezzi di analisi relativi all'effetto di determinate operazioni stilistiche sulla mente del fruitore dell'opera.

Relativamente all'autofiction, quello della ricezione è un tema chiave. Essa, per definizione, si presenta come una finta autobiografia, o meglio “una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti.” (Donnarumma 2011, 32). Si capisce come ciò ponga dei problemi dal punto

di vista della ricezione, tanto più che testo e paratesto sono spesso ricchi di indicazioni volte non ad orientare bensì a confondere maggiormente il lettore. Nell'autofiction coincidenza onomastica o di dati anagrafici, narrazione rigorosamente in prima persona per favorire l'identificazione del narratore con il personaggio, informazioni di vario genere che il lettore può riconoscere come vere, tendono a creare l'illusione di una narrazione veritiera, nel senso di non-finzionale.

L'inclusione di dati non realistici e spesso palesemente inverosimili coglie quindi impreparato il destinatario dell'opera, che si trova spiazzato, costretto a rivedere l'assetto della sua interpretazione. Il fine di una simile operazione è quello di inibire le difese del lettore, fare breccia nel muro emotivo solitamente eretto dalla consapevolezza della finzionalità di un'opera per far sorgere il dubbio che ciò che si legge sia veramente accaduto.

Si tratta, a ben vedere, di disinnescare quel meccanismo che Coleridge definì "volontaria sospensione dell'incredulità" (Coleridge 1968, 6), facendo in modo di porre un limite all'orizzonte delle aspettative del lettore. Gli eventi che poi supereranno tale limite, avranno dunque un forte impatto emotivo, altrimenti irraggiungibile. Tuttavia una simile operazione non è priva di controindicazioni: nello studiare il rapporto tra autore e personaggio, in relazione alla genesi dell'opera, il presente studio privilegerà proprio il punto di vista del lettore, proponendo una possibile linea interpretativa, un filo d'Arianna che conduca fuori dal labirinto dei paradossi autofinzionali.

In particolare, si cercherà di risolvere quello che sembra essere un effetto indesiderato dal punto di vista del destinatario: disattivare il meccanismo di volontaria sospensione dell'incredulità, infatti, risulta in ultima analisi un'arma a doppio taglio, poiché nel momento in cui si riesce ad illudere il lettore della coincidenza tra autore, narratore e personaggio, convincendolo quindi di trovarsi di fronte ad un testo non finzionale, si consente implicitamente al lettore di attribuire al personaggio e al narratore tutte le informazioni relative alla vita e al pensiero dell'autore in generale. In tal modo si limita la partecipazione del lettore nella costruzione del personaggio-narratore e ciò fa sì che la sua capacità d'immedesimazione e di empatia venga ridotta. Sappiamo infatti che

Il testo è [...] intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario [...]. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare. (Eco 1979, 78)

Ora, è evidente che minore è il numero di "spazi bianchi" (oppure "gaps" o "blanks" secondo la dicitura di Iser (1980)), minore sarà la partecipazione del lettore alla costruzione del testo stesso e di conseguenza minore sarà anche il grado di possibile immedesimazione. Già secondo Palumbo Mosca, infatti, "Grazie al processo di identificazione/riconoscimento, il lettore costruisce quindi non solo ipotesi sulle qualità

del personaggio, ma mette in discussione la sua stessa identità immaginando un se stesso possibile e diverso.” (2014, 103).

Un esperimento di Marisa Bortolussi e Peter Dixon ha confermato una riprova scientifica dei concetti teorici sopra espressi. I due studiosi hanno infatti dimostrato che la facilità di accesso alla mente del narratore, definita come *trasparenza*, cambia a seconda del numero d'informazioni sul narratore di cui il lettore dispone. Di fronte ad un testo ricco d'informazioni relative alla figura del narratore i lettori percepiscono una maggior difficoltà di immedesimazione; laddove invece le informazioni scarseggiano, vi è una maggior trasparenza, quindi una facilità di accesso alla mente del personaggio narrante. Ora, se il minor numero d'informazioni comporta una maggior facilità di accesso alla mente del narratore, l'equivalenza di autore e narratore porta il lettore ad accedere con più difficoltà alla sua mente, poiché tutte le informazioni sull'autore verranno automaticamente attribuite anche al narratore, andando così ad inficiare l'immedesimazione e di conseguenza il coinvolgimento emotivo del lettore.

Ciò dimostra che il meccanismo autofinzionale, nel momento stesso in cui fa abbassare le difese al lettore in cerca di una maggior efficacia emotiva, ottiene al contempo l'effetto inverso.

Si suggerirà una riflessione che permette di proporre una linea interpretativa sinora mai adottata per questo particolare genere, prendendo in analisi in primo luogo la spettacolarizzazione dell'autore nel panorama culturale contemporaneo per poi giungere ad una considerazione sull'origine del testo, in modo da far emergere il complesso rapporto tra autore e personaggio nell'autofiction.

### La posture littéraire

Una possibile chiave di lettura per la comprensione di tale rapporto sembra essere offerta da una riflessione di Jérôme Meizoz sul comportamento dell'autore contemporaneo, il quale ad oggi, spiega lo studioso svizzero, si trova a dover creare una rappresentazione di se stesso in quanto autore, più che come persona, diventando così anch'egli una sorta di sua creazione, un personaggio-autore. Meizoz ha parlato a tal proposito del concetto di *posture*, già formulato precedentemente da Alain Viala. Secondo Viala “posture” è innanzitutto un termine che si riferisce ad una dimensione corporea: esso rimanda ad un modo di porsi, di gestire il proprio corpo in termini di atteggiamento, gesticolazione, espressioni facciali ecc... Ma da ciò assume immediatamente una valenza sociale, in quanto l'esigenza di porsi in un dato modo è dettata dal contesto sociale in cui l'individuo si trova. DA CIÒ, MEIZOZ TRAE L'IDEA PER FORMULARE IL CONCETTO DI UNA *POSTURE LITTÉRAIRE*, PIÙ GENERICA E INGLOBANTE RISPETTO A QUELLA DI VIALA, PERCHÉ PRENDE IN CONSIDERAZIONE L'*ETHOS* DELL'AUTORE. Secondo Meizoz, ‘à l'ère du marketing d'image, tout individu jeté dans l'espace public est poussé à construire et maîtriser l'image qu'il donne de lui’ (Meizoz 2007, 14). Quest'immagine, non

spontanea, bensì attenta e studiata che il personaggio pubblico fornisce di sé, sarebbe la propria *posture*.

In tale prospettiva, la letteratura è analizzata secondo una strategia dinamica che prende in considerazione il suo rapporto con il mondo. “Elle consiste à lire sociologiquement la littérature comme un ‘discours’ en interaction permanente avec la rumeur du monde.” (Meizoz 2007, 11). Un simile approccio analizza dunque il modo in cui l’autore, assieme alla sua opera, si rapporta alla realtà esterna. Rispetto alla definizione di *posture* proposta da Viala, intesa come un *ethos auctorial*, quella fornita da Meizoz è più inclusiva in quanto riguarda sia la dimensione retorica, cioè testuale, che quella *actionnelle*, relativa cioè al comportamento sociale dell’autore, dunque *contextuelle* (Meizoz 2007, 17). Essa si afferma su un doppio terreno: ‘*externe* d’une part, celui de la présentation de soi dans les contestes où la personne incarne la fonction-auteur (intervention dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique. etc...); *interne*, d’autre part, quant à la construction de l’image de l’énonciateur dans et par les textes’ (Meizoz 2007, 23). La *posture* è dunque una sorta di personalità ufficiale, nel senso di pubblica, socialmente riconosciuta e riconoscibile, dell’autore in quanto autore, riscontrabile sia all’interno della sua opera che al di fuori di essa. Sullo stesso fenomeno si è espresso in termini simili anche Simonetti:

Tale espediente è tanto più sfruttato quanto più l’autore/narratore in prima persona tende a presentarsi non come romanziere, o letterato, ma come intellettuale polivalente [...]; in generale come figura pubblica e maschera sociale, pronta a interagire con i *mass media*. Si afferma così, idealmente, la tendenza a quella che definirei una “prima persona integrale”, non solo letteraria ma transmediale, che trae energia da diversi linguaggi e diverse narrative (telesive, giornalistiche, da social network) con conseguente effetto di moltiplica (Simonetti 2016, 154).

L’autore è dunque già allenato ad essere un “personaggio-autore”, a giocare il ruolo di intellettuale polivalente, che offre al pubblico non più solo la propria produzione artistica ma anche delucidazioni sul proprio pensiero etico, politico, sociale, economico, pronto ad offrire il proprio parere su fatti di cronaca, a commentare rumors e gossip. Gli autori odierni sembrano come spinti da uno spasmodico desiderio di *dimostrare* di essere loro stessi e dunque, pur senza un copione, recitano. Recitano la parte di loro stessi, influenzando dunque non solo il loro comportamento pubblico ma i contenuti e lo stile della loro opera. Secondo Meizoz, è un’intera generazione di scrittori ad essere coinvolta:

Toute une jeune génération d’écrivains nés dans l’ère de la culture de masse (Angot, Beigbeder, Nothomb, Donner, Despentès ou Houellebecq), assument désormais pleinement la mise en scène publique de l’auteur à travers les fréquents polémiques portant sur leur personne et leurs écrits. L’échange littéraire s’étant peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l’image, ces mises en scène sont devenues partie intégrante d’une nouvelle manière d’envisager l’existence publique de la littérature. Ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et *l’incluent à l’espace de l’œuvre*: leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance*. (Meizoz 2007, 19-20)

Tale aspetto è dunque comune ad un'intera generazione di scrittori e attraversa trasversalmente diversi generi e stili, tuttavia nell'autofiction sembra avere una rilevanza maggiore che altrove, soprattutto per ciò che Meizoz definisce *l'effett rétroactif* che si può verificare. "Un effet rétroactif s'observe souvent: la posture adoptée, comme mise en scène publique du soi-auteur, peut avoir un effet en retour sur celui-ci, lui dictant alors des propos et des conduites générées tout d'abord par le choix postural." (Meizoz 2007, 31).

Recitare la parte di se stesso in pubblico non basta. L'effetto deve essere riprodotto anche all'interno dell'opera. Si innesca dunque un circolo vizioso: la *posture* impone all'autore reale di *essere* nient'altro che l'autore della sua opera; l'opera impone al narratore (o forse sarebbe più opportuno parlare di autore implicito, sebbene tale istanza narrativa sia spesso discussa) di seguire l'immagine pubblica dell'autore reale, e in tal modo le due figure tendono a somigliarsi, si avvicinano sempre più giungendo ad un'implosione che crea una loro fusione. In un genere in cui narratore e autore (e personaggio) portano lo stesso nome, l'abbattimento delle frontiere tra queste istanze narrative è un'operazione di straordinaria efficacia.

Se dunque un'intera generazione di scrittori può essere considerata (in maggior o minor misura) coinvolta, è nell'autofiction che il meccanismo della *posture* produce il suo massimo effetto, oggi che la società sembra andare in una direzione sempre più mediatizzata, più fintamente vera, più pirandelliana. "Non per nulla la moda è fiorita proprio adesso, sull'onda del bisogno di mentire di un'intera società." (Siti, 75) sostiene infatti Walter Siti.

Secondo Marchese "L'autofiction può anche essere un punto d'arrivo in cui chi scrive prende la sua immagine pubblica, ne estrapola stereotipi, critiche e leggende alimentate dall'informazione e crea una nuova versione fantasmagorica di sé, in un esercizio polemico ma anche di riappropriazione creativa." (Marchese 2021, 194).

La parola d'ordine è dunque fingere. Fingere la realtà, e paradossalmente questa sembra essere la versione del realismo più attuale e fedele, proprio perché "Le nostre esistenze, secondo la logica dell'autofiction, sono comunque impastate di qualcosa che ha l'odore della fiction, e che si è ormai insediato nei fatti stessi, non solo nel loro racconto." (Donnarumma 2011, 39)

Una buona parte degli scrittori di autofiction sembra dunque riflettere questo concetto (anche se in maniera talvolta involontaria o inconsapevole) ed essere riuscita a rigirarlo a proprio favore. Emblematica in questo senso è la strategia del premio Nobel J.M. Coetzee in merito alle sue apparizioni pubbliche: egli opta per una sostanziale fusione di posture interna ed esterna, scegliendo di non uscire mai dal suo personaggio-autore. Nel momento in cui prende parola di fronte ad un pubblico, egli si limita a leggere passi (spesso inediti) delle sue opere, senza rilasciare interviste. Con ciò realizza un'idea fortissima: quella di esporre il proprio io, quindi l'autore reale, solo ed esclusivamente in qualità di autore della sua opera, come se si volesse ridurre l'autore reale all'autore implicito. L'atto stesso di leggere a voce alta passi delle sue opere è una sorta di

*performance* che promuove la figura di un autore in quanto autore, che punti cioè a fondere la figura dell'autore reale con l'istanza narrativa dell'autore implicito.

Un altro caso celebre è quello di Bret Easton Ellis, che dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, *Less Than Zero*, del 1985, venne dipinto dalla critica e dunque visto dai suoi lettori come quel mostro di nichilismo che era il personaggio della sua opera, descritto tramite la prima persona, e il cui nome coincideva con quello dell'autore; di qui, il facile fraintendimento. Successivamente, con *American Psycho*, egli va infatti ad infierire sul turbamento generale causato dall'abiezione presente nell'opera prima, creando un romanzo sconcertante, incentrato su violenza, cinismo, decadenza etica e pornografia. Cavalcando l'onda del rumore causato dall'apparizione di un simile romanzo, l'immagine pubblica che è stata fornita dell'autore è tutta tesa a far sì che egli assumesse su di sé i tratti dei personaggi che costituivano i protagonisti e narratori della sua opera (giovani californiani di buona famiglia in preda alla noia della vita, priva di difficoltà e di reali obiettivi). Su questo *misunderstanding* l'autore ha fondato di fatto il successo di *Lunar Park*, romanzo autofinzionale nel quale il personaggio scrittore esaspera l'immagine di decadenza con cui era stato etichettato, attribuendosi tutti i vizi e i difetti che i media sostenevano avesse.

La confusione di autore, narratore e personaggio è passata sia per una *posture* interna, dovuta allo stile dell'autore, al racconto in prima persona, e ad una descrizione degli eventi "in presa diretta", cioè narrati come se stessero accadendo in quel preciso momento, sia tramite una *posture* esterna, creata cioè dalla sua immagine mediatica, volutamente fatta coincidere con quella dei personaggi.

Egli [...] dopo aver assistito alla massiccia ricostruzione mediatica della sua identità, causata dai mass-media e alimentata dalla polemiche sorte intorno ai suoi romanzi, giudicati amorali, violenti e osceni da una buona parte della comunità dei lettori (in particolare dopo l'uscita di *American psycho*, 1991), ha reagito con la pubblicazione di un'autobiografia menzognera (*Lunar Park*, 2005) che attribuiva al personaggio di Bret Easton Ellis l'oscenità e la volgarità immorale proprie dei suoi testi di *fiction* (Marchese 2014, 15).

La *posture* che il pubblico attribuiva all'autore è stata quindi strumentalizzata da quest'ultimo e rigirata a proprio favore per la creazione dell'opera, dando al lettore ciò che voleva, confermando l'immagine di sé diffusa a livello pubblico e mediatico. In una pirandelliana inversione del loro rapporto, autore e personaggio sembrano essersi scambiati di ruolo: è il primo che imita il secondo, non viceversa.

Un caso celebre in Francia è quello di Houellebecq, il quale, pur non passando per una scrittura autofinzionale, gioca molto sulla forza delle opinioni e sugli eccessi caratteriali, tanto suoi quanto dei suoi personaggi. La figura pubblica dell'autore reale sembra quindi "seguire" il tono della scrittura finzionale:

Ainsi, Céline ou Houellebecq mettent en scène une posture discursive dans leurs romans, et la reproduisent à titre d'acte public, lorsqu'on les interpelle en tant qu'auteurs, brouillant ainsi la frontière entre auteur et narrateur : en ce cas, tout se passe comme si la posture discursive adoptée comme parti pris littéraire de départ dictait ensuite leur conduite public. (Meizoz 2007, 31)

L'autore, dunque, gioca a fare il personaggio. Ora, se chi si presenta come autore di tali opere è già la figura caricaturale di se stesso, mediatizzato e spettacolarizzato, più che una finta autobiografia di un autore vero, l'autofiction può essere definibile come la vera autobiografia di un autore finzionale, in altre parole di uno pseudonimo, dove il prefisso *auto-* è giustificato dal fatto che essa è scritta dalla caricatura stessa, per via della fusione dell'autore reale e della versione di "sé personaggio", per come emerge fuori ma soprattutto dentro il testo, quello che si potrebbe appunto definire l'autore implicito. La *posture* porta quindi alla fusione di autore reale ed autore implicito, facendo soccombere il primo al secondo, poiché ad oggi 'Sembra scomparsa la *Bildung*, cioè il tempo per trasformarsi; nel mondo dell'informazione-intrattenimento i personaggi sono quello che sono una volta per tutte' (Siti 2003, 262-263).

### L'origine, le origini

In questo senso, l'origine dell'opera non può essere ricondotta alla mera figura dell'autore reale, né il momento della sua genesi può coincidere con l'inizio della stesura: i meccanismi sociali, mediatici, editoriali che stanno alla base di un testo autofinzionale e che creano una sorta di caricatura della figura autoriale sono da considerarsi come vera origine del testo, come motore primo della nascita di questo genere. Ciò che infatti è interessante notare è che la realtà stessa (il mondo mediatico in cui viviamo) genera un processo che finisce per influenzare la sua rappresentazione, come se la realtà fosse essa stessa regista della propria messa in scena. Ci si trova quindi a fare i conti con una considerazione paradossale: al giorno d'oggi la realtà *crea* una nuova forma di realismo.

Se da un lato queste forme di realismo nascono da una consapevolezza di natura antropologica e sociologica sulla condizione dell'uomo, che sente la necessità di rappresentare se stesso, di porsi continuamente in una vetrina, dall'altro sembra che l'origine di questo tipo di opere nasca più da un effetto della realtà sull'autore che da una riflessione dell'autore sulla realtà. Di più: anche volendo attribuire all'autore il ruolo di origine (se non altro pragmatica) dell'opera, non ci si può esimere dal distinguere, all'interno della produzione di uno stesso autore, diversi personaggi-autori o autori impliciti. Di opera in opera, infatti, gli stessi dati anagrafici o più in generale le caratteristiche del personaggio-autore protagonista della storia variano, pur mantenendo di norma sempre lo stesso nome. Ciò costringe a considerarli personaggi diversi e distinti. Nella trilogia di Siti, ad esempio, i tre Walter, nonostante un insieme di elementi comuni (primo tra tutti il nome), presentano anche alcune differenze, in primo luogo anagrafiche. Sono dunque ontologicamente diversi tra loro, ed infatti a ben vedere anche lo stile narrativo cambia sensibilmente da un'opera all'altra, anche per la notevole distanza cronologica tra di esse, che per forza di cose presentano mutata l'intenzione di Siti rispetto alla sua autofiction, tesa di volta in volta a mettere in risalto differenti questioni in diversi modi.

All'altezza di *Scuola di nudo* Siti mirava soprattutto a compensare la vergogna della confessione, a camuffarsi senza particolari assunzioni circa la posizione della letteratura o il ruolo dell'io nel romanzo contemporaneo. Il battage teorico viene soprattutto con *Un dolore normale*, che infatti è piuttosto un'autofinzione sperimentale composta da scritture che si rimandano e s'influenzano l'un l'altra in un gioco di specchi compiaciuto: il citazionismo estenuato, la continua interrogazione intimistica e alcuni specifici temi rendono l'opera prossima agli esempi francesi, un passo indietro rispetto a *Scuola di nudo* e molto lontana da *Troppi paradisi* (Marchese 2014).

La differenza tra i tre personaggi e quella tra gli stili dell'opera, consente di formulare l'ipotesi che di volta in volta sia il diverso personaggio a redigere l'opera. Ognuna delle tre autofiction appare quindi, effettivamente, come un'autobiografia, ma di volta in volta di un autore(-personaggio) diverso, proprio perché le differenze caratteriali e anagrafiche che si possono riscontrare nel passare da un'autofiction di Siti ad un'altra, vanno di pari passo con il diverso stile adottato.

Ciò permette di considerare gli eventi narrati non come finti episodi capitati ad una persona reale, bensì come tante distinte biografie di autori finzionali. Si potrebbe quindi parlare di biografie di pseudonimi o meglio di eteronimi, simili a quelli di cui fu maestro Pessoa.

L'eteronimo, infatti, ha una propria biografia, diversa da quella del suo ortonimo (l'autore reale, suo creatore), il quale può decidere quali avvenimenti ascrivere alla biografia di questo suo *alter ego*. Il poeta portoghese, ad esempio, soleva non firmare l'opera con il suo nome proprio, inventando invece diversi eteronimi, ognuno con una propria storia, personalità, modo di scrivere, e delegando a loro la responsabilità di firmatari. È evidente che l'obbiettivo di un'autofiction non è quello di nascondere l'autore, o il suo nome, al contrario. Tuttavia l'intento potrebbe essere quello di moltiplicare la personalità dell'autore, di non limitare la figura di colui che scrive all'unicità di una persona biografica, persino in un testo che si presenta come un'autobiografia. Per questa ragione il nome non cambia da un'autofiction all'altra, e tuttavia il personaggio presenta di volta in volta caratteristiche dissimili. In linea con questa lettura è il celebre incipit di *Troppi paradisi*: 'Mi chiamo Walter Siti, come tutti.' (Siti 2006, 6). Una riflessione sugli eteronimi di Pessoa proposta da D'Angelo sembra essere estendibile anche alle figure dei personaggi-autori delle autofiction:

Non si tratta infatti di *noms de plume* assunti casualmente per coprire un'identità che non si vuole rivelare, ma di autori fittizi attorno ai quali viene costruito un fantasma di personalità [...] e che, soprattutto, costituiscono una sorta di sdoppiamento e di proliferazione rispetto alla personalità dell'autore. [...]. Inoltre, proprio come nel caso di Pessoa, si tratta in qualche misura di proiezioni dell'autore al di fuori di se stesso, di maschere o di travestimenti teatrali (D'Angelo 2003, 112).

Anche nella produzione autofinzionale di Siti o di Ellis, i diversi personaggi "personaggi-autore" sono una messa in scena teatrale della persona, una maschera, una caricatura. È quanto avviene anche in autori come Houellebecq, seppur senza ricorrere all'uso dell'autofiction: gli eccessi caratteriali o comportamentali dei personaggi sono tali da renderli quasi irrealistici, poiché essi sono più che altro dei portatori di valori generali,

delle “funzioni” più che dei personaggi. (Sturli 2020, 37). L’attitudine caratteriale dell’autore segue tale principio: egli estremizza le sue idee, le sue posizioni politiche, i lati più controversi del suo carattere e persino il suo aspetto estetico, per restare in linea con quella che è l’immagine dell’autore che emerge dai suoi testi tramite i personaggi da lui creati, spesso riconducibili in maggiore o minor misura alla sua persona (si pensi al Michel di *Le particelle elementari*, ma anche al di lui fratellastro Bruno, entrambi portatori di valori o aspetti caratteriali attribuibili allo stesso “personaggio-autore” Houellebecq).

A proposito dell’uso degli eteronimi in Pessoa, Octavio Paz commenta: ‘in a sense they are what Pessoa could and would have liked to be; in another, deeper sense, what he did not wanted to be: a personality’ (Paz 1995, 11). Se la creazione di diversi *alter ego* è un tentativo di non fornire un’unica versione di sé, è pur vero che il risultato della loro unione lascia intuire la ricchezza dell’io poetico e della personalità dell’autore, in opposizione all’iniziale intento autoriale. L’autore vuole prendere le distanze da se stesso, scindendo il proprio io creativo, quindi il proprio autore implicito, in tante parti, assegnando loro diversi nomi, ma nel complesso fornisce un quadro della sua persona più ricco dunque più profondamente veritiero di se stesso. Nella produzione di Pessoa, infatti, “L’uno vive respirando nei molti” sicché “Legati tra loro, i molti nomi sfumano le loro personalità l’una nell’altra” (Mati 2010, 3), tanto che la traccia di una comune origine, di un’identità unica è sempre riscontrabile.

La particolarità di questo fenomeno in relazione all’autofiction (in Siti in particolare, ma non solo) è che i diversi eteronimi portano tutti lo stesso nome, uguale anche al nome ortonimo, per un curioso caso di pseudonimia quadratica. Ma d’altra parte la somiglianza del personaggio-narratore con l’autore è un tratto tipico delle scritture pseudonime, in quanto il falso nome nasconde un autore solo parzialmente: vi è sempre un insieme di elementi dello pseudonimo che sono riconducibili all’autore reale, siano essi dei tratti stilistici, le scelte di contenuti, o persino somiglianze fisiche o anagrafiche (si pensi agli pseudonimi creati a partire dall’anagramma del nome autoriale), forniti in maggiore o minor misura come degli indizi nel testo.

Lo stesso Siti, nell’*Avvertenza* che conclude *Scuola di nudo*, afferma infatti che “la coincidenza delle mie generalità con quella del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia.” (Siti 1994, 3). Ciò che però Siti non dice, e che nel presente contributo si vuol sostenere, è che proprio lo stesso personaggio, suo omonimo, è da considerare come *autore*, oltre che come personaggio. Rappresentando di volta in volta la vita di un diverso personaggio in prima persona, egli vi si incarna nell’atto di scrittura, *diventa* il Walter che sta rappresentando.

Un discorso analogo può essere esteso alla trilogia di Coetzee, la quale nasce come vera (o verosimile) autobiografia, per poi concludersi con un ultimo volume palesemente finzionale, in quanto composto da cinque finte interviste che ruotano intorno alla morte dello stesso Coetzee. Se dunque le generalità sono rispettate, e anche lo stile segue quello dei primi due romanzi della trilogia, dal punto di vista della componente finzionale lo scarto è evidente.

Tutti i lettori di Coetzee riconosceranno nel romanziere descritto in *Summertime* (2009) l'autore solitario e introverso già raffigurato in *Youth* (2002), non solo per la conformità del ritratto, ma anche per i temi affrontati, lo stile asciutto e la consuetudine a parlare di sé in terza persona e al presente, i riferimenti alla sua opera narrativa e alle sue vicende biografiche; e tuttavia, il testo è chiaramente una finzione (come si legge coerentemente sulla quarta di copertina), perché inscena la controfattuale morte dell'autore fingendosi biografia postuma, e perché gli eventi raccontati non trovano conferma o vengono puntualmente sconfessati dalle biografie [...]. (Fiorella 2019, 244)

In ultima analisi, la riflessione svolta è tesa a mettere in evidenza il complesso rapporto tra autore e personaggio all'interno del genere dell'autofiction. Partendo dall'importanza del fenomeno della *posture littéraire*, si è cercato di dimostrare come l'origine del genere affondi le radici proprio in quei contesti paraletterari come la mediatizzazione della figura dell'autore, il quale si avvicina dunque alla stesura della propria opera già fortemente condizionato dall'immagine di sé che deve restituire nel testo. L'autore si è incarnato nella sua caricatura e tale paradosso, che riscrive il rapporto tra autore e personaggio, è legato a doppio filo all'origine dell'opera, proprio poiché nello scrivere l'autore implicito è già il personaggio caricaturale descritto. Plurale rispetto alla singola contingenza di un autore reale, il personaggio-autore, l'eteronimo, varia da testo a testo, assume in sé l'istanza narrativa dell'autore implicito e al contempo coincide con il personaggio narrato all'interno del mondo diegetico, e proprio questa corrispondenza permette di parlare di *autobiografia* e di individuare diversi eteronimi come autori delle diverse opere, delle loro rispettive autobiografie. Essi sono dunque rappresentazione di diverse origini dell'opera, firmata solo in apparenza sempre dalla stessa persona, per la coincidenza onomastica che altro non è che una plurale pseudonimia quadratica: un caso in cui i vari eteronimi dell'autore portano tutti lo stesso nome.

In conclusione la riflessione di Meizoz sulla *posture littéraire* permette, se applicata al genere dell'autofiction, di comprendere come nasca il circolo vizioso che porta l'autore ad inscenare una caricatura di se stesso e anzi a diventare quella caricatura. Ciò legittima la lettura secondo cui per molti autori di autofiction si possa parlare di un caso di eteronimia, mascherato dalla coincidenza omonima. Si potrebbe quindi coniare l'espressione di 'eteronimia quadratica' per quel che riguarda gli autori che adottano e fanno propria questa operazione.

Una simile interpretazione permette inoltre al lettore un approccio diverso e una miglior fruizione dell'opera: l'autore implicito, separato dal suo corrispettivo reale, è una sagoma, i cui connotati sono disegnati dal lettore che, trovando facilità di accesso alla mente di un personaggio finzionale, più di quanto non ne avrebbe verso un narratore che coincide con un autore reale, si immerge maggiormente nel testo, si immedesima ed empatizza con il narratore.

Entrambi gli aspetti analizzati hanno uno stretto rapporto con il tema dell'origine: da un lato, infatti, si è fatta chiarezza su come nasca il genere, sui meccanismi che portano la realtà quasi ad autoprodursi; dall'altro, si è tentato di dimostrare come spesso all'interno della produzione autofinzionale di uno stesso autore siano da individuare una pluralità di eteronimi come reale origine dell'opera.

**BIBLIOGRAFIA**

- BORTOLUSSI, M., DIXON, P. 2002. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLERIDGE, S.T. 1968. *Biographia Literaria*, vol. II, a c. di J. Shawcross. Oxford: Oxford University Press.
- D'ANGELO, P. 2003. *Estetismo*. Bologna: Il Mulino.
- DONNARUMMA, R. 2011. "Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno." *Allegoria* 64: 15-50.
- ECO, U. 1979. *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- FIORELLA, L.C. 2019. "L'autofinzione delle celebrità letterarie: Philip Roth, J.M. Coetzee, Bret Easton Ellis." In D. Pallotti e A. Antonielli (eds.). *'Granito e arcobaleno'. Forme e modi della scrittura auto/biografica*. Florence University Press, 241-255.
- ISER, W. 1980. *The act of Reading. A theory of aesthetic response*. Baltimora: John Hopkins University Press.
- MARCHESE, L. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.
- MARCHESE, L. 2014. "L'io possibile di Walter Siti." *Le parole e le cose* <<http://www.leparoleelecose.it/?p=16614>> (consultato il 1/12/2022).
- . 2021, "L'autofiction." In R. Castellana (ed.). *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, 194. Roma: Carocci.
- MATI, S. 2010. "Kierkegaard e Pessoa. Un'amicizia stellare." *Xaos, Giornale di confine*. <[http://www.giornalediconfine.net/2010/susanna\\_mati.htm](http://www.giornalediconfine.net/2010/susanna_mati.htm)> (consultato il 1/12/2022).
- MEIZOZ, J. 2007. *Postures littéraires. Mise en scène moderne de l'auteur*. Genève: Slatkine Éditions.
- PALUMBO MOSCA, R. 2014. *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, 103. Roma: Gaffi.
- SIMONETTI, G. 2016. "Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni." In S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalambert, A. Tosatti (eds.). *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*. Massa: Transeuropa, Pronto intervento.
- PAZ, O. 1995. "Unknown to himself." In AA.VV. *A centenary Pessoa*, 3-20. Manchester: Carcanet Press Limited.
- SITI, W. 1994. *Scuola di nudo*. Torino: Einaudi.
- . 1999. *Un dolore normale*, Milano: Bur.
- . 2006. *Troppi paradisi*. Milano: Bur.
- . 2003. "Il tempo veloce del romanzo contemporaneo." In *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di A. Casadei, Bologna: Pendragon.
- . 2013. *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo: Roma
- STURLI, V. 2020. *Estremi occidentali. Forme del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano-Udine: Mimesis.



STEFANO CANDELLIERI, DAVIDE FAVERO

# MEMORIA DEL FUTURO TRA PARADIGMA E SINTAGMA

**ABSTRACT:** The reflection of this work develops along a renewed dialogue between psychoanalysis and the humanities, in particular semiotics understood as the science of signification, a science, according to the definition that Saussure gave in the early twentieth century, “that studies the life of signs in the context of social life”. The specific object of our reflection is whether and how the mentalizing abilities of modern man have changed along with modern digital media. If what MacIver observed about “anomia” is true, that is, that the anomic man “lives on the fragile thread of immediate sensations that do not have a past as they do not have a future”, the specific structure of social media seems to determine psychosocial processes characterized by the flattening of a perspective existential dimension. Social media, in fact, are marked by a linear dimension, indicated by linguists as syntagmatic, and by an extreme redundancy of the other fundamental dimension of language, namely the paradigmatic one. This linguistic and, in our opinion, also profoundly psychological imbalance towards a horizontal superficiality “without past and without future”, in fact, in clinical experience, is a contiguous-autistic dimension. Psychotherapeutic work therefore aims more than ever at recovering the capacity of a procedural journey, session after session, in order to reconstruct a vital “psycho-semio-narrative” capacity. Remembering to invent, therefore, is a “memory of the future” such that the relationship between narration and Origins is not so much and only the “narration of origins”, but rather narration as a profoundly mental and dreamlike tool to originate a future never imagined first.

**KEYWORDS:** Psychoanalysis; Semiotics; Humanities; Internet.

## Introduzione

Le teorie del linguaggio e la psicoanalisi appaiono oggi campi eterogenei a causa della progressiva attrazione di quest’ultima verso l’area delle scienze naturali in generale e delle neuroscienze in particolare, ma più in profondità non è mai venuta meno la grande e naturale affinità che lega questi ambiti del sapere, affinità suggellata nel 1930 dal conferimento dell’importante premio Goethe al fondatore della psicoanalisi, Sigmund Freud.

È peraltro necessario osservare come la psicoanalisi degli esordi risentisse anche di un marcato spirito positivistico tardo ottocentesco e fosse conseguentemente attenta alla perlustrazione del sintomo psichico all’interno di un paradigma indiziario, intravedendo in tal modo, ad esempio, come possibile ambito critico letterario percorribile, la ricostruzione della personalità dell’autore attraverso l’analisi dei suoi testi. Ricordiamo,

fra i tanti, il celebre studio psicoanalitico di Marie Bonaparte su Edgar Allan Poe, pubblicato nel 1933 con prefazione proprio di Freud.

La nostra prospettiva, in linea con gli sviluppi più recenti della teoria e della pratica analitica, cerca invece di capovolgere l'approccio del pensiero psicoanalitico tradizionale che finiva con l'usare i testi letterari per propositi extra-testuali, come appunto l'inquadramento personologico di un determinato autore o come la spiegazione del fenomeno della creatività artistica. Il nostro punto di vista prevede, piuttosto, l'applicazione degli strumenti della teoria letteraria, della linguistica e della semiotica alla psicoanalisi e non già il contrario.

Il nostro saggio, presentato con alcune variazioni al Convegno internazionale *Narrations of Origins in World Cultures and the Arts* nel maggio 2021, parte con una rilettura necessariamente sintetica dell'archetipo del mito delle origini che, almeno nella tradizione giudaico-cristiana ed ellenistica, istituisce l'ἀρχή, il "principio", un prima e di conseguenza un dopo, e permette l'uscita da un tempo circolare, "uroborico", consentendo l'inizio dello scorrere del tempo verso un τέλος, verso un orizzonte che con il suo limite dà senso all'esistenza stessa, donandogli profondità e tragicità.

Si tratta di un mito potente e pervasivo che attraversa sia l'immaginario collettivo sia quello individuale, tant'è che anche nel nostro lavoro clinico di psicoanalisti continuamente ritroviamo nelle narrazioni dei pazienti una eco profonda di questo mito dell'origine. Quante volte abbiamo sentito dire dai pazienti:

"Tutto è iniziato quando..."

E questo "quando" è sempre il big bang, o semioticamente il *débrayage*, di infinite storie: quando sono stato operato, quando è cambiato il capoufficio, quando ho cambiato casa, quando i miei si sono separati... Il primo difficile tentativo di ogni racconto di sé quasi sempre richiede un principio tanto definito quanto mitologico.

Ma qualcosa nei racconti dei pazienti sta cambiando. Oggi, infatti, quello che osserviamo sempre più di frequente nelle nostre stanze di analisi, così come nella realtà sociale che ci circonda, sembrerebbe essere una crescente difficoltà nel ritrovare il proprio μῦθος, il proprio racconto, il proprio filo di Arianna, come se quest'ultimo si stesse progressivamente sfilacciando; in altri termini, come se l'asse sintagmatico che dovrebbe essere alla base del racconto si stesse frammentando e disorganizzando a favore di una ipertrofica crescita della dimensione paradigmatica.

## I due assi fondamentali del linguaggio

Cerchiamo di precisare meglio la questione: il riferimento è ai due assi fondamentali del linguaggio: l'asse paradigmatico, o del sistema e l'asse sintagmatico, o del processo,

che ci permettiamo di richiamare in breve, chiarendo subito che la nostra attenzione per le teorie del linguaggio nasce dal profondo convincimento della verità della celebre affermazione di Lacan relativa alla strutturazione dell'inconscio come linguaggio.

Il primo asse, quello paradigmatico, è costituito da tutte le possibili forme di un elemento linguistico o, più genericamente, comunicativo: avremo il paradigma di un determinato verbo così come, secondo la lezione di Roland Barthes, il paradigma di un certo indumento: il paradigma della “scarpa” includerà, ad esempio, ballerine, stivaletti, mocassini, sandali, pantofole, e via discorrendo. Come ricorda Roland Barthes in *Elementi di semiologia* (2002, 53) questo asse è di tipo *associativo*: gli elementi che hanno qualcosa in comune si associano nella memoria secondo criteri di senso o di suono e ogni gruppo di associazioni costituisce un “tesoro di memoria” (Saussure 2009, 170) da cui attingere per un'eventuale messa in discorso.

Questa dimensione è retta da un criterio di *sostituzione*, da un *aut aut*: gli elementi, all'interno di un paradigma dato, sono *simili* tra di loro sotto un certo riguardo, ma si escludono reciprocamente: un paio di scarpe esclude per definizione la possibilità di indossarne un altro. L'attività analitica che si applica a questo piano paradigmatico-associativo è la *classificazione* (*ibid.*).

Il secondo asse, quello sintagmatico, rappresenta la concretizzazione discorsiva lungo un *segmento* discreto che può essere una frase o un abbinamento vestimentario, per rimanere negli esempi fatti, della ampia potenzialità paradigmatica. All'interno di questa dimensione sintagmatica, il rapporto tra gli elementi sarà quindi di *contiguità*: i termini di un sintagma sono uniti realmente *in praesentia*. L'attività analitica che si applica al sintagma è la *scomposizione* (*ibid.*).

Ogni atto comunicativo somiglia a una sorta di reazione chimica, in cui le possibili forme di un elemento, il paradigma, precipitano in una manifestazione definita e irreversibile. Ogni volta che una potenzialità si attualizza in un'evenienza concreta, che si tratti di una frase o di un qualsiasi altro fenomeno comunicativo, una “enunciazione” ha avuto luogo, ed è così intuibile, parlando di enunciazione ovvero anche di forme retoriche, come uno stretto correlato del rapporto tra sintagma e paradigma sia la fondamentale opposizione retorica tra metonimia e metafora, tanto che, specie nella riflessione di Barthes, metonimico e metaforico sono di fatto sinonimi di sintagmatico e paradigmatico. Come chiarisce Ugo Volli (2003):

La prima figura (metonimia) sostituisce infatti un elemento linguistico con un altro contiguo sull'asse del processo (“*le prue*” per “*le navi*”), la seconda (metafora) un elemento con un altro “*simile*” secondo il sistema (“*occhi luminosi*” con “*stelle*”). (39)

Nel concludere questa breve definizione dei due assi o piani del linguaggio ricordiamo che per Saussure essi corrispondono a due forme differenti di attività mentale.

## Sintagma, paradigma e relazioni con il Web

Possiamo ora riprendere la nostra riflessione, interrogandoci su se e come queste due dimensioni si modifichino reciprocamente passando dall'esempio più intuitivo del linguaggio parlato o della scrittura tradizionale, al moderno universo linguistico e psicologico del Web e della comunicazione digitale; universo entro cui siamo tutti ormai pienamente immersi, nessuno escluso, e di cui conosciamo la straordinaria possibilità, pressoché illimitata, di “navigare” di post in post, di link in link e da una piattaforma a un'altra. Assistiamo alla concreta realizzazione di quell'“ipertesto”, definito per la prima volta nel 1965 da Ted Nelson nel modo seguente:

Con “ipertesto” intendo scrittura non sequenziale, testo che si dirama e consente al lettore di scegliere; qualcosa che si fruisce al meglio davanti a uno schermo interattivo. Così come è comunemente inteso, un ipertesto è una serie di brani di testo tra cui sono definiti legami [*links*] che consentono al lettore differenti cammini. (1992, 2)

In questa definizione troviamo come parte distintiva dell'ipertesto, la nozione di “non sequenzialità”, opposta alla sequenzialità della scrittura tradizionale di cui il libro è l'esempio per antonomasia. L'ipertesto sconvolge tale sequenzialità, specie se accolto all'interno della nozione di “ipermedia”, proposta sempre da Nelson (*ibid.*) e intesa come un ipertesto includente non solo parole, ma anche immagini, suoni e animazioni. L'ipermedia, ancor più che l'ipertesto, fu il cuore del lavoro di Nelson, il progetto Xanadu, una vera e propria labirintica biblioteca universale multimediale, scotomizzata da un luogo fisico.

### Implicazioni psicologiche dell'“Ipermedia”

Tornando ai due assi del linguaggio, possiamo quindi chiederci che implicazioni, in modo particolare psicologiche, abbia questa profonda natura ipertestuale e ipermediale del Web e, in particolare, dei Social media. È evidente, innanzitutto, che si tratta solo di uno spostamento di accenti: l'asse sintagmatico-metonimico non può essere eliminato, pena il cadere nella dissoluzione del linguaggio; come accade in quelle afasie che ritroviamo nella clinica, dalle forme gravi di schizofrenia disorganizzata – pensiamo alla cosiddetta “insalata di parole” dell'ebefrenia – a quelle afasie organiche in cui il danno neurologico abbia colpito proprio l'asse sintagmatico-metonimico: i cosiddetti *disturbi della contiguità*, secondo la lezione di Roman Jakobson (2012), cui consegue un “agrammatismo” per la perdita delle parole con funzioni prettamente grammaticali, come le congiunzioni, i pronomi e le preposizioni.

Senza escludere una possibile deriva “afasica” nei fruitori compulsivi del Web, dobbiamo assumere che il piano sintagmatico non sia destrutturato a tal punto nell'universo dei Social media ma, piuttosto, ridimensionato a favore della dimensione paradigmatica.

È infatti esperienza comune quella che rende rapidamente obsoleta qualsiasi contenuto “postato” su un social, con la conseguente fatica che si prova nel tentativo di recuperare post o messaggi scritti in precedenza. Si viene così a creare un perenne presente, e passato e futuro – l’asse sintagmatico – processuale per eccellenza – divengono scarsamente fruibili e depotenziati: ἀρχή e τέλος si dissolvono e polverizzandosi risultano difficili da identificare. Questo “perenne presente” è pressoché illimitato: un oceano di significanti (testi, immagini, video) collegati da labirintiche reti associative tramite link, in costante e incessante trasformazione che stentano a coagularsi in percorsi processuali di conoscenza.

L’estrema e caotica sovrabbondanza di significanti implica almeno due ordini di conseguenze possibili: a un primo e più semplice livello, siamo convinti che abbia una conseguenza paralizzante, come se si dovesse scegliere un vestito in un guardaroba sterminato. L’utente medio del Web è di fatto inibito nell’opera di approfondimento che le moderne tecnologie informatiche gli consentirebbero in una misura mai vista prima, e la sua azione rischia di diventare “mordi e fuggi”, scivolando sulla superficie di un mondo orizzontale e inquietante. Questa prima conseguenza è di tipo psicologico e individuale.

Una seconda conseguenza emerge riflettendo sul complesso sistema dei produttori del Web, dai proprietari delle piattaforme ai produttori di software, e nasce dalla necessità di organizzare il materiale immenso messo a disposizione degli utenti. Si pensi agli infiniti cataloghi di film, serie tv e documentari a disposizione su piattaforme come Prime Video, Netflix o Sky, il cui uso sarebbe virtualmente impossibile se non fossero in qualche modo indicizzati; e il modo più pratico e intuitivo di indicizzazione è l’organizzazione in “categorie”, modello ormai familiare a tutti noi (a titolo esemplificativo: ultimi usciti, cinema italiano, film comici, film drammatici). Siamo così entrati dentro la dimensione paradigmatica: ogni categoria, ogni classificazione è un paradigma. Il problema è che la scelta di come organizzare le categorie è un’operazione tutt’altro che neutra dal punto di vista ideologico. Ne consegue come l’organizzazione in categorie finisca col creare veri e propri percorsi di fruizione tanto privilegiati quanto nascosti: il vocabolo “indicizzazione” si ricongiunge così col significato originario di indicare, laddove alcuni percorsi sono “indicati” in modo tacito e dunque favoriti, e la funzione persuasiva, perlocutoria e manipolatrice del Web assume quindi una posizione centrale all’interno di un universo multimediale che mira in definitiva a “far essere”, “far fare”, “far pensare”; un mondo narrativamente – con riferimento allo strutturalismo greimasiano – sostanzialmente *performativo*.

Così, da un lato abbiamo un utente/consumatore spaventato e pronto ad aggrapparsi, come osservò Wilfred Bion, a qualsiasi cosa abbia la parvenza di un sistema, e ricordiamo per inciso che “sistema” è un altro modo per nominare il piano paradigmatico. Disse Bion in uno dei celebri *Seminari Tavistock*:

Quando siamo sconcertati inventiamo qualcosa per colmare la natura della nostra ignoranza – quella vasta zona di ignoranza, di non conoscenza entro la quale dobbiamo muoverci. [...] Siamo disposti

ad aderire a qualsiasi sistema, recependo qualsiasi cosa a disposizione sulla quale costruire una specie di struttura. (1985, 20)

Dall'altro lato abbiamo un universo complesso di emittenti, di "soggetti enuncianti", che non soltanto producono i testi multimediali che condividono sul Web ma forniscono anche le tacite "istruzioni per l'uso" di ciò che mettono a disposizione degli utenti, venendo incontro in modo manipolativo a questo disperato bisogno di "adesione a qualsiasi sistema" di cui parlava Bion nel passo citato, e sfruttandolo commercialmente e magari anche a livello politico. Tutto è disponibile sul Web ma in un certo senso alcune cose sono "più disponibili" di altre, come certe merci meglio esposte sugli scaffali o vicino alle casse dei supermercati. Per motivi e finalità diverse, insomma, gli utenti del Web e i "padroni" del Web si usano a vicenda.

### Produttori, consumatori e pornografia

Il tacito e reciproco sfruttamento tra produttori e consumatori digitali all'interno di un universo discorsivo prettamente paradigmatico può essere ulteriormente esplorato riflettendo sull'universo della pornografia online. In origine, il film pornografico fruito nelle sale manifestava già ampiamente il netto assottigliarsi della componente sintagmatica, reggendosi su una stringata *fabula* narrativa, funzionale soltanto a costituire il telaio delle scene esplicitamente sessuali. I plot narrativi usati a questo scopo erano estremamente poveri e circolarmente ricorrenti. Tale povertà narrativa si è in seguito accentuata nel mondo della pornografia online. Tutte le piattaforme specializzate sono, infatti, organizzate ancora in categorie, in stretta analogia ai siti di intrattenimento canonici già citati e ogni categoria è, di fatto, un archivio di brevi filmati contrassegnati da una esile ombra di percorso narrativo, spesso solo in modo implicito suggerita dalle diverse scenografie utilizzate (l'ufficio, la sala massaggi, la palestra, la villa, ecc.). Più che mai la fruizione dell'utente è "mordi e fuggi" e, in questo caso specifico, funzionale al soddisfacimento sessuale, in un universo piuttosto povero dal punto di vista sintagmatico-processuale e, per contro, illimitato dal punto di vista paradigmatico.

Nell'universo pornografico vediamo rappresentate in modo parossistico le caratteristiche principali dei Social media, nei quali abbiamo in scena un utente passivo alla ricerca compulsiva di qualche soddisfacimento libidico: sessuale nel caso specifico della pornografia online e, più in generale evacuativo: un acquisto inutile online fatto con finalità ansiolitica, ad esempio, oppure lo sfogo dell'aggressività dei cosiddetti "leoni da tastiera". Questo utente, predatorio nella misura in cui mira al proprio soddisfacimento evacuativo e ansiolitico, si trova in interazione con un sistema (il Web e i suoi produttori) che ha finalità persuasive e manipolative, ma altrettanto predatorie, generalmente – come detto – per motivi commerciali o ideologici. Di fatto quindi, lo ribadiamo, la struttura psico-semio-linguistica di questa interazione appare sbilanciata verso un'offerta paradigmatica a scapito della costruzione sintagmatica e processuale di autentici percorsi di conoscenza.

## Ipermedia e demitologizzazione

Premesso che nella *Poetica* di Aristotele il termine  $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  designa il racconto, inteso come “composizione di una serie di atti o di fatti”, e se il “mito” soddisfa la necessità, vitale per la mente, di organizzare in narrazioni i propri contenuti per poterli rappresentare, condividere e approfondire, il mondo ipertestuale e ipermediale del Web rischia fortemente di diventare una dimensione “demitologizzata” e “denarrativizzata”. Il pericolo concreto è che ciò cui stiamo assistendo non si limiti *sic et simpliciter* al significativo calo di lettura di libri e al conseguente marcato impoverimento lessicale e culturale dell’uomo medio; si tratterebbe, piuttosto, di un profondo cambiamento qualitativo delle capacità psico-semio-narrative profonde della mente individuale e collettiva (Candellieri & Favero 2019, 202), una mente sempre più “pornografica”, impulsiva e primitiva e, in definitiva, bidimensionale.

Nella stanza di analisi si iniziano a vedere i primi effetti di questi cambiamenti, soprattutto coi pazienti più giovani. Non possiamo parlare attualmente di nuove patologie, ma dell’accentuarsi di tratti psico-sociali già presenti da tempo nelle moderne società industrializzate e di cui un fenomeno particolarmente rappresentativo è quello dell’Hikikomori. Non è un caso se più di mezzo secolo fa il sociologo scozzese Robert MacIver già descriveva con precisione l’uomo “anomico”, mutuando il concetto di “anomia” da Émile Durkheim: un uomo anomico che “vive sul fragile filo delle sensazioni immediate che non hanno un passato come non hanno un futuro” (MacIver 1950, 84-85) pienamente in linea con questo individuo “de-mitologizzato” e prigioniero del presente che stiamo cercando di descrivere.

### Un caso clinico: Pietro<sup>1</sup>

Il caso di Pietro è rappresentativo della tipologia testé tratteggiata.

Pietro è un giovane afflitto da un’intensa emotività che lo ha portato nella vita a costruire robuste barriere relazionali di impronta autistica, in linea con quanto messo a fuoco dalla psicoanalista britannica Frances Tustin.

Pietro inizia la psicoterapia in seguito ad alcuni ricoveri in reparto psichiatrico a causa di agiti distruttivi di tipo pantoclastico. All’inizio del lavoro psicoterapeutico sta assumendo importanti dosaggi di psicofarmaci che lo aiutano a controllare l’impulsività, ma rimane imprigionato nelle barriere autistiche che si è costruito nel corso degli anni: alla soglia dei trent’anni vive con la madre, non lavora, non studia, passa la gran parte del tempo chiuso nella propria stanza. Ha esclusivamente contatti sociali su Internet tramite chat e Social media, assumendo in alcune occasioni un’identità femminile per ricevere

---

<sup>1</sup> Nome e altri dati sensibili sono stati cambiati in modo da non rendere riconoscibile, neppure dallo stesso soggetto descritto, l’individuo reale.

più attenzioni. Frequenta siti pornografici online praticando compulsivamente la masturbazione. Nei colloqui, Pietro appare “normale”, parla in modo corretto, anche se emotivamente coartato, è curato, sia pure in modo anonimo, nella persona e nel vestire.

È un giovane uomo anomico, senza passato e senza futuro: Pietro non vuole ricordare il proprio passato, non ha progetti per il futuro, ignora completamente la Storia (che, a terapia avviata, inizierà a studiare riprendendo in mano i manuali scolastici), non è orientato nella città in cui abita e di cui non conosce i nomi delle vie, salvo alcune della zona in cui risiede. Raramente sogna e ne parla malvolentieri: per Pietro i sogni non vogliono dire nulla e parlarne rappresenta una perdita di tempo. Piuttosto, cerca nella psicoterapia strumenti “pratici” per imparare a dialogare con gli altri senza paura, una sorta di *coaching* che lo aiuti a costruire la maschera sociale che gli è necessaria per relazionarsi nel mondo e che sente di non possedere. I sogni di cui comunque si riesce a parlare sono piuttosto poveri: situazioni di piccoli o grandi pericoli che lo vedono impegnato a nascondersi, pericoli spesso rappresentati da bulli e prepotenti.

Un primo fattore terapeutico di estrema importanza, in una storia come quella di Pietro, è rappresentato dal procedere regolare del lavoro psicoterapeutico, per ricostituire a un livello basale, seduta dopo seduta, quel filo di Arianna sintagmatico che nella sua esistenza aveva fatto fatica a prendere forma. All'interno di questa regolare cornice di lavoro, il setting, sarà poi l'intrecciarsi dei racconti in ogni singola seduta e il loro comporsi metonimico in sedute diverse a rinforzare ulteriormente il lento ripristinarsi di quel νόμος psicologico e narrativo perduto dall'uomo anomico, uomo letteralmente “privo di norme” e privo di quell'ordine esistenziale che solo percorsi coerenti di conoscenza possono sostenere.

### Serie TV come compensazione sintagmatica

Vale la pena, tornando alla dimensione sociale, di soffermarci sull'importanza della perdita della sequenza processuale sintagmatica a livello socio-culturale, chiedendoci se sia il suo indebolimento a spiegare indirettamente il vero e proprio boom delle serie televisive cui stiamo assistendo negli ultimi anni; boom accompagnato dal fenomeno del “binge watching”, cioè a dire la visione “bulimica” e senza interruzioni di più episodi consecutivi della stessa serie televisiva.

La “serie” è per definizione il susseguirsi sequenziale di quei particolari segmenti discorsivi che sono le singole puntate, e dunque costituisce l'asse sintagmatico su cui stiamo riflettendo. Alla luce del nostro ragionamento, non sembra casuale questo crescente fenomeno delle serie tv e del binge watching, una sorta di compensazione psichica enantiodromica dello sbilanciamento che stiamo vivendo verso un confusivo universo paradigmatico e anomico il cui vessillo sono le ormai ubiquitarie *icone* che designano le categorie, diffuse oggi in tutto il vasto universo digitale.

## Psicoanalisi e sintesi nella dialettica paradigma/sintagma

La psicoanalisi, intesa come percorso di armonizzazione tra *langue* e *parole*, tra paradigma e sintagma, tra sistema e processo, tra metafora e metonimia, tra significante e significato rappresenta, per contro, un percorso di armonizzazione presente fin dall'inizio nel cuore stesso della disciplina in quanto pratica terapeutica prettamente linguistica, la "talking cure" come la definì la geniale paziente di Freud Bertha Pappenheim, nota come Anna O.

Già nell'opera di Freud troviamo una particolare formula per integrare i due assi psico-linguistici su cui stiamo riflettendo: da un lato, la minuziosa indagine biografica, secondo la linea del pensiero prettamente metonimico e lineare dell'Io cosciente; dall'altro lato, la *regola aurea* delle libere associazioni, protesa all'espansione metaforica del pensiero grazie all'allentamento, favorito dal setting terapeutico, dei nessi logici e al conseguente accesso a una dimensione più prettamente onirica; la stanza d'analisi, insomma, come luogo elettivo di integrazione, in termini nuovi e creativi per l'individuo, di queste due fondamentali dimensioni: il romanzo biografico ed il pensiero onirico, il piano dei sintagmi e quello delle associazioni.

Anche alle radici del pensiero junghiano troviamo una riflessione sistematica sulla lingua, esplorata con strumenti psicologici. Ci riferiamo agli esperimenti di associazione linguistica condotti al Burghölzli da Jung insieme a Franz Riklin. Com'è noto, Jung e Riklin verificarono sperimentalmente gli studi di Gustav Aschaffenburg, assistente di Emil Kraepelin a Heidelberg, insieme al quale aveva studiato gli effetti della stanchezza sulle associazioni verbali. Secondo Aschaffenburg, con l'aumento della stanchezza indotta nei soggetti studiati, si notava un indebolimento delle associazioni verbali di tipo semantico (ad esempio, "pero" associato con "frutta") e un aumento delle associazioni per assonanza ("pero" associato con "vero"), spiegabili per Aschaffenburg in termini prettamente organicistici.

Jung e Riklin arrivarono a una differente conclusione, osservando che le reazioni agli stimoli verbali sono rapportabili non tanto alla stanchezza ma al livello dell'attenzione, la cui diminuzione aumenta, per così dire, la presenza dell'inconscio nelle associazioni verbali. Come riassume l'analista Paul Kugler:

la coscienza egoica tende ad associare le parole metonimicamente, secondo un criterio di contiguità lineare, vale a dire secondo associazioni predicative e spazio-temporali. Alla parola 'fiore', per esempio, una risposta metonimica è "cresce" oppure "mio". Entrambe le reazioni sono predicative: la prima crea il sintagma narrativo "il fiore cresce", mentre nella seconda c'è una contiguità propositiva nel sintagma "il fiore è mio". (2002, 56)

Al contrario l'inconscio:

è caratterizzato da uno spostamento drammatico dalla modalità metonimica a quella metaforica nel processo associativo, accentuando (nelle risposte) la somiglianza di immagine-suono e analogia. (*ibid.*)

E quindi osserva Kugler riassuntivamente:

Il movimento psichico dal conscio all'inconscio è accompagnato da uno spostamento linguistico dall'accentuazione operata dall'Io sul significato a un'insistenza inconscia sul significante (immagine-suono). (*ibid.*)

Si tratterebbe, espresso qui in termini più strettamente linguistici, di quanto già osservato da Freud nel distinguere processo primario e processo secondario.

### Identikit dell'homo digitalis

Potremmo a questo punto perfezionare ulteriormente il provvisorio identikit dell'*homo digitalis* che stiamo tratteggiando: uomo non solo *anomico*, senza passato e senza futuro, ma anche profondamente *sensoriale*, con meccanismi mentali in cui prevale l'associazione metaforica di immagini e suoni, ma deprivata della potenzialità poetica e polisemica che potrebbe possedere poiché troppo svincolata da linee di senso e significazione di tipo metonimico/sintagmatico: inconscio e conscio, in fondo, hanno bisogno uno dell'altro per poter funzionare.

Sempre più, dunque, incontriamo uomini e donne, soprattutto giovani, che coniugano un immaginario iper-stimolato dall'universo digitale a una complessiva confusione emotiva e a una modalità di comportamento conformistica, ripetitiva e piuttosto concretistica; non è casuale che spesso in seduta sentano la necessità di utilizzare il proprio smartphone per leggere all'analista scambi di messaggi oppure per mostrare una foto rappresentativa di ciò di cui stanno parlando. Il linguaggio verbale sembra in questi casi non sufficientemente sviluppato per esprimere quanto confusamente percepito interiormente.

È inevitabile, a nostro avviso, che gli psicoanalisti vengano incontro a queste nuove e sempre più diffuse modalità comportamentali; diversamente si correrebbe il rischio di frustrare quelli che sono, comunque, autentici tentativi di comunicare, anche se tramite il *débrayage* di frammenti di senso in attesa di una migliore *significazione*, sul freddo schermo di uno smartphone. Se lo slogan semiotico "mettere il senso in condizioni di significare" è valido anche per la psicoanalisi nel suo insieme, sembra anzi doveroso che gli psicoterapeuti accolgano le nuove tecnologie come strumento, figlio dello *Zeitgeist*, di espressione psicologica.

### Conclusioni

Arriviamo ora alle conclusioni, certamente provvisorie, di questa riflessione. Ci troviamo sempre più di fronte a una tipologia umana che vive in un universo caotico, iperstimolato da immagini e suoni più ancora che da parole, imprigionate queste ultime in sintagmi sempre più brevi e sempre più prossimi a un *tweet* o a un *whatsapp*. Un

universo linguisticamente e psicologicamente iper-paradigmatico e iper-metaforico, che fatica a coagularsi in “miti” costruttivi, salvo il capovolgimento enantiodromico di cui abbiamo detto, rappresentato in modo esemplare da una fruizione compulsiva di serie tv. Si tratta di una *waste land* senza un Eliot che sia in grado di cantarla. Se il grande poeta angloamericano diceva, con una certa amarezza, alla fine della sua *Waste Land* (2013, 132-133): “these fragments I have shored against my ruins” (“con questi frammenti ho puntellato le mie rovine”), il nostro rischio è di avere un’enormità di frammenti e una mente – individuale e collettiva – del tutto incapace anche solo del tentativo di puntellare le proprie rovine, scollegata com’è dalla dimensione sintagmatica e processuale del mito e del racconto.

L’avventura psicoanalitica è allora uno dei mezzi che abbiamo a disposizione per ritrovare quelle “storie che curano” cui James Hillman aveva dedicato un bellissimo saggio. Imparare a raccontare la propria storia, il proprio romanzo biografico, permette di rivitalizzare la dimensione paradigmatico-metaforica restituendole l’enorme potenzialità poetica che possiede; permette di riprendere a sognare i propri sogni anziché i sogni di altri sognatori, come ironicamente e profondamente cantava Giorgio Gaber nella canzone *Il Conformista*. E se torniamo a essere capaci di sognare con autenticità, potremo anche per la prima volta percorrere i “corridoi che non prendemmo” e aprire “la porta che non apriamo”, per citare nuovamente T.S. Eliot, questa volta in *Burnt Norton* (2013, 337).

Raccontare la propria storia e riprendere a sognare vuol dire alla fine poter ricordare il futuro che era fin dall’inizio in attesa di essere realizzato; vuol dire, pensando al lavoro di Thomas Ogden (2008), poter finalmente sognare quei sogni-non-sognati che sono alla base della sofferenza psichica.

**BIBLIOGRAFIA**

- ARISTOTELE. 2008. *Poetica*, a c. di P. Donini. Torino: Einaudi.
- BARTHES, R. 2002. *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi.
- BION, W. R. 1985. *Seminari Tavistock*. Roma: Borla.
- BONAPARTE, M. 1976. *Edgar Allan Poe. Studio psicoanalitico*. Roma: Newton Compton.
- CANDELLIERI, S., FAVERO, D. 2019. *Hyde Park. Officina di psicoanalisi potenziale*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- DURKHEIM, É. 2016. *La divisione del lavoro sociale*. Milano: Il Saggiatore.
- ELIOT, T.S. 2013. *La Terra Desolata*, a c. di Alessandro Serpieri, Milano: BUR.
- 1957. “I Quattro Quartetti”. In: *Opere 1939-1962*. Milano: Bompiani.
- FREUD, S. 1932. *Introduzione alla psicoanalisi*. In *Opere*, vol. XI. Torino: Bollati Boringhieri.
- HILLMAN, J. 1983. *Le storie che curano*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- JAKOBSON, R. 2012 [1956]. “Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia.” In *Saggi di linguistica generale* (1963), a c. di L. Heilmann. Milano: Feltrinelli.
- JUNG, C.G. 1984. *Ricerche sperimentali sulle associazioni di individui normali*. In *Opere II/1*. Torino: Boringhieri.
- KUGLER, P. 2002. *L'alchimia delle parole. Un approccio archetipico al linguaggio*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- LACAN, J. 1964. *Il Seminario, Libro XI*. Torino: Einaudi.
- MACIVER, M. 1950. *The Ramparts We Guard*. New York: The Macmillan Company.
- MCLUHAN, M. 2015. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- NELSON, T.H. 1992. *Literary Machines 90.1. Il progetto Xanadu*. Padova: Muzzio.
- OGDEN, T.H. 2008. *L'arte della Psicoanalisi. Sognare sogni non sognati*. Milano: Raffaello Cortina.
- (De) SAUSSURE, F. 2009. *Corso di linguistica generale*. Bari: La Terza.
- TUSTIN, F. 1986. *Barriere autistiche nei pazienti nevrotici*. Roma: Edizioni Borla.
- VOLLI, U. 2003. *Manuale di semiotica*. Bari: Editori Laterza.

MONICA VENTURI DELPORTE

## IL TRANSUMANESIMO OVVERO IL PROMETEO POST-MODERNO?

*L'artista, l'uomo, l'uomo enhanced, nell'arte contemporanea*

**ABSTRACT:** Among the many archetypal figures that are hidden behind transhumanist thought, the myth of Prometheus is, without a doubt, the one with the greatest semantic force. In the arts, hybrid artistic forms, at the border of different disciplines such as sculpture, performance, dance, biotechnology, information technology, seem to approach this sensibility. How do transhumanist artists use this post-modern "new grammar"? Through which iconographic, technical, symbolic elements the man of the transhumanists is translated into artistic representations? Our analysis, transdisciplinary and cross-cultural, aims to answer these questions through the reading of some works by artists closely next to transhumanism: Orlan, shaper of her own body through plastic surgery, Neil Harbisson, known as the first cyborg, or the Fronte Vacuo's artists who hybridize themselves with computer slugs and artificial intelligences.

**KEYWORDS:** Transhumanism; Posthumanism; Arts; Performance; New Technologies.

Tra le molte figure archetipiche che si celano dietro al pensiero transumanista, il mito di Prometeo è quello dotato di maggior forza semantica. A sua volta creatore dell'uomo, ribelle all'autorità divina, pioniere delle scoperte scientifiche, paladino della specie umana, il titano incarna la natura demiurgica e il potere creatore del mito di cui il movimento transumanista si fa portatore. L'ideale transumanista sembra essere in effetti quello di ri-creare l'uomo prometeico, ovvero l'uomo inteso come essere libero dalle catene dell'incarnazione: la vecchiaia, la malattia e la morte - in definitiva i mali del mondo che Pandora ha liberato dal suo vaso - ricorrendo a strumenti mutuati dall'universo delle nuove tecnologie e della scienza. Nelle arti, pratiche ibride, ai margini di discipline come la scultura, la performance, la danza, le biotecnologie, e l'informatica, sembrano avvicinarsi a tale sensibilità. Partendo dall'affermazione del sociologo francese David le Breton, secondo il quale "le corps est le lieu où est questionné le monde" (Le Breton 2013, 41), con il nostro contributo cercheremo di analizzare alcuni degli interrogativi sollevati, attraverso le loro opere, da artisti di area europea, che si proclamano apertamente transumanisti o i cui lavori rivelano una comunanza con i principi del transumanesimo, attingendo alle stesse fonti o utilizzandone grammatica e strumenti. Nonostante sia un fenomeno quotidianamente dibattuto in tutti gli ambiti disciplinari, il transumanesimo appare oggi un movimento di pensiero dai contorni ancora indefiniti. Se ci atteniamo al prefisso, è chiaro che il prefisso 'trans' ci rimanda all'

‘oltre’, al ‘più’, all’ espansione (e non ad una semplice condizione di passaggio, in particolare da un’umanità a una post-umanità, come spesso si afferma). Dalla lettura delle diverse dichiarazioni pubblicate sui siti delle varie associazioni transumaniste, il transumanesimo si “auto-qualifica” come un movimento che prona un utilizzo etico delle nuove tecnologie al fine di migliorare la condizione umana<sup>1</sup>. Per l’artista trans e postumanista l’opera d’arte coincide con la ricostruzione del corpo, mutato nella sua identità organica essenziale, in un processo che unisce arte, scienza e tecnologia, e che mira a una trasformazione genetica, un nuovo corpo, una nuova identità, anche un nuovo spirito. Potremmo porci dunque la domanda: gli artisti transumanisti, in virtù dell’essere artisti (demiurghi dell’immagine) e transumanisti (demiurghi del soggetto dell’immagine), e dunque capaci di generare simultaneità tra l’atto della rappresentazione e quello della creazione, possono essere considerati i veri Prometei postmoderni, o meglio dei Prometei “potenziati”? ORLAN, artista spesso annoverata tra gli artisti transumanisti, fa del proprio corpo in seno alla società contemporanea il suo campo d’azione privilegiato: lo modella, lo modifica, lo potenzia, con l’ausilio dei mezzi offerti dalle nuove tecno-scienze. In ORLAN et ORLANOÏDE, *strip-tease électronique et verbal*, performance presentata in occasione della mostra “Artistes & robots”, tenutasi al Grand Palais di Parigi nel 2018, l’artista realizza un’entità composita, e risultato di un’ibridazione tra scultura, video, performance, informatica, chirurgia, e biogenetica. Il suo scopo è quello di rappresentare “futuristicamente”, ovvero utilizzando i medium del futuro, l’emancipazione “futuristica” dell’umanità, in particolare l’emancipazione femminile, attraverso la creazione di una “nuova Eva ribelle e femminista”.<sup>2</sup> Una nuova Eva che, essendo un’Eva del futuro, non può non vestire i “panni” di metallo, poliuretano, plastica, e silicio del cyborg. Piuttosto che creare un essere nuovo, asessuato, privo di genere, alla maniera dei cyborg di Donna Haraway,<sup>3</sup> ORLAN preferisce modellare un androide dai tratti distintivi chiaramente femminili, i suoi, con la missione di farne la sua nuova personale eroina femminista del XXI secolo. Nelle serie di operazioni di chirurgia plastica che “non” ha subito ma di cui è stata la committente, la regista, la scenografa

<sup>1</sup> “Noi transumanisti ci siamo dati un obiettivo chiaro e ambizioso: creare nel nostro paese le condizioni per una rivoluzione morale e intellettuale di orientamento prometeico. Vorremmo vedere l’Italia e l’Europa protagoniste di una nuova fase di sviluppo tecnologico, scientifico, industriale, culturale, ma anche biologico – allungamento della vita, rallentamento del processo di invecchiamento, salute dei cittadini, potenziamento fisico e psichico di disabili e normodotati, anche oltre i limiti della nostra attuale struttura biologica”. Citazione dell’articolo 1 del Manifesto dei transumanisti italiani. <[http://www.transumanisti.it/2\\_articolo.asp?id=46&nomeCat=MANIFESTO+DEI+TRANSUMANISTI+ITALIANI](http://www.transumanisti.it/2_articolo.asp?id=46&nomeCat=MANIFESTO+DEI+TRANSUMANISTI+ITALIANI)> (Consultato il 24/10/2022).

<sup>2</sup> “Artistes & Robots : ce que nous avons aimé de l’exposition du Grand Palais”, *Artwork in promess*, <[https://www.artworkinpromess.com/blog-articles/2018/5/14/artistes-robots\\_pourquoi-on-a-aim-lexposition-du-grand-palais](https://www.artworkinpromess.com/blog-articles/2018/5/14/artistes-robots_pourquoi-on-a-aim-lexposition-du-grand-palais)> (Consultato il 24/10/2022).

<sup>3</sup> Donna Haraway (1944-) è una biologa, filosofa, storica, sociologa americana, fra le promotrici del “Cyberfemminismo”, di cui scrive uno dei testi fondatori: *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985). L’obiettivo primario della teoria Cyborg è quello di andare oltre il sistema binario della società moderna: uomo/donna, genere maschile e femminile.

(come lei stessa tiene a precisare) e che si sono svolte dal 1990 al 1993, l'artista, in linea con i principi della body art, trasforma il proprio corpo, in un vero e proprio "luogo", un luogo fisico, tangibile, percorribile nel senso del tempo e dello spazio, ovvero il tempo e lo spazio del mondo virtuale. Ogni intervento infatti è stato fotografato, filmato, proiettato ed esposto in musei e gallerie, a volte trasmesso via satellite: alcuni spettatori hanno assistito alla nascita di ORLAN in tempo reale; altri hanno viceversa partecipato alla sua "ri" nascita in differita, nelle sale di musei e gallerie. Il corpo per ORLAN, diventa così un corpo pubblico, politico, in quanto terreno di dibattito, di discussione o, piuttosto, di "messa in discussione".<sup>4</sup> Nel suo *Manifeste de l'art charnel*<sup>5</sup>, parlando del suo lavoro, l'artista dichiara che:

[il] est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et ré-figuration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer. (49)



Orlan © Epicure 2020

In queste sue performance ORLAN ricorre a quella che, sempre David le Breton (43), definisce "la medicina post moderna" per eccellenza, ovvero la chirurgia plastica, uno

<sup>4</sup> Si legga l'intervista rilasciata al quotidiano francese "Le Monde" il 22 marzo 2004: [lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat\\_357850\\_3238.html](http://lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html)

<sup>5</sup> ORLAN (1999, 49). Consultabile anche sul sito: <<https://socphilqc.ca/pdf/12-MarchalOrlan.pdf>> (Consultato il 24/10/2022).

strumento caro ai transumanisti invertendone però il senso. Nelle sue intenzioni non c'è alcuna volontà di potenziamento né di miglioramento, fosse solo di natura estetica, del proprio corpo. Siamo lontani dal "First Posthuman" di Natasha Vita More,<sup>6</sup> artista designer statunitense che, nelle vesti del Prometeo femminile, con la sua protesi *total body*, offre al mondo (e non solo a quello dell'arte ma a quello della scienza) il prototipo dell'uomo del futuro.<sup>7</sup> ORLAN interviene sul proprio corpo mossa dalla volontà di affermare la propria libertà individuale, di annullare qualsiasi determinismo, qualsiasi potere precostituito (soprattutto quello della natura e di Dio, come lei stessa sostiene), qualunque cosa abbia il gusto dell'ineluttabile e dell'immutabile (ORLAN 1997, 41). Potremmo dunque affermare che ORLAN non è una transumanista "tout court" ma "un'artista" transumanista, volendo significare che il suo essere transumanista passa necessariamente dal suo essere artista. A differenza di Natasha Vita More, le sue opere dimostrano un'inscindibilità evidente tra l'"io", personale e sociale, e l'"io" artista. A testimoniare una tale affermazione è l'onnipresenza dell'arte, anzi della "storia dell'arte" in tutte le sue realizzazioni. In *Naissance d'ORLAN sans coquille*, ad esempio, l'artista fa chiaramente riferimento alla "Nascita di Venere" di Botticelli; la sua bocca è stata modificata per assomigliare a quella della figura dell'Europa di François Boucher nell'opera *L'Enlèvement d'Europe* [1747]; la sua fronte e le sue sopracciglia modellate con la stessa tecnica dello sfumato della *La Gioconda leonardesca*<sup>8</sup>. Le sue performance sono al contempo affermazione della ferma volontà di rompere i canoni della bellezza classica (utilizzando, in modo quasi ossimorico, un mezzo, quale la chirurgia plastica, che tende al raggiungimento di tali canoni) e dell'inscindibilità assoluta tra l'identità umana, biologica, e l'identità artistica. Nella performance, ORLAN accouche d'elle-m'aime [1964], l'artista partorisce un manichino, simbolo di un individuo inerte, che non ha sesso determinato né tratti distintivi, dando vita così a un'identità "altra" rispetto alla sua. Benché lontana dai propositi di Ray Kurzweil<sup>9</sup>, (futurista, direttore dell'ingegneria di

<sup>6</sup> Natasha Vita-More (nome di battesimo: Nancie Clark), classe 1950, consegue un dottorato in *New Media Art and Design* presso il Planetary Collegium, Plymouth University, UK6. La sua tesi di dottorato si concentra sul potenziamento dell'essere umano e sul prolungamento della vita. Possiede inoltre un Master in *Futurology Studies* presso l'Università di Houston e un diploma in "Fine Arts", ottenuto presso l'Università di Memphis. Nel 1983 pubblica, con il marito Max More, *The Transhumanist Manifesto*. Nel 1997 realizza un prototipo di protesi *total body* che ha chiamato "Primo Posthuman", ad oggi esposto al National Center for Contemporary Art in Russia, e al Memphis Brooks Museum of Art. Nel 2018 è stata presidente del consiglio di amministrazione di *Humanity +*, in passato *World Transhumanist Association*, un'associazione non governativa che milita per un utilizzo etico delle nuove tecnologie al fine di migliorare la condizione umana. ([www.humanityplus.org](http://www.humanityplus.org)) (Consultato il 19/09/2022). Dal 2012 è docente presso la *University of Advancement of Technology*. È anche membro dell'Institute for Ethics and Emerging Technologies. <<https://laspirale.org/texte-33-natasha-vita-more-le-manifeste-transhumaniste.html>> (Consultato il 19/09/2022).

<sup>7</sup> <https://natashavita-more.com/innovations/> (Consultato il 19/09/2022).

<sup>8</sup> Idibem.

<sup>9</sup> Ray Kurzweil (1948-) è uno scienziato pioniere in campi come il riconoscimento ottico dei caratteri e del text-to-speech. I temi principali delle sue ricerche sono l'apporto delle nanotecnologie alla scienza moderna, il transumanesimo e la nascita della singolarità tecnologica. Per ulteriori approfondimenti, si

Google, e il cui obiettivo è resuscitare il proprio padre partorendolo)<sup>10</sup>, è pur vero che in ORLAN questo atto di auto-creazione e auto-ricreazione, incarna la lotta, profondamente transumanista, contro l'ineluttabile e l'inesorabile, ovvero la malattia e la morte. Esso è un atto demiurgico che l'artista compie su sé stessa, al contempo creatrice e creazione. Se ORLAN contribuisce all'arte del futuro, plasmando il proprio corpo attraverso la chirurgia plastica e creando cyborg futuristi e femministi a sua immagine e somiglianza<sup>11</sup>, Neil Harbisson è un vero e proprio artista-cyborg<sup>12</sup>.



Neil Harbisson © Lars Norgaard

Affetto, sin dalla nascita, da acromatopsia<sup>13</sup>, una patologia che impedisce di percepire i colori, l'artista si fa impiantare, all'interno della sua scatola cranica, un microchip collegato ad un'antenna che termina con una fibra ottica a sensore situata in

---

rimanda a SPICER, D. (13/07/2009). Ray "Kurzweil Interview". Mountain View, California: Computer History Museum. <https://archive.computerhistory.org/resources/access/text/2013/05/102702108-05-01-acc.pdf> (Consultato il 19/09/2022).

<sup>10</sup> Fabien Benoit. (17 agosto 2017). "Ray Kurzweil, l'homme qui voulait faire revivre son papa", in d'Usbek&Rica, 19. <https://usbeketrica.com/fr/article/ray-kurzweil-l-homme-qui-voulait-faire-revivre-son-papa> (Consultato il 19/09/2022).

<sup>11</sup> "C'est une œuvre non plus seulement à partir de mon corps, un alter ego qui me représente, qui est moi sans être moi. L'œuvre a été pensée comme un tout, un *work in progress*, conçue pour évoluer en fonction des innovations technologiques." ORLAN 2021, 161.

<sup>12</sup> Nel 2004, in seguito all'istallazione del suo *eyeborg*, Neil Harbisson è diventato la prima persona al mondo ad indossare un'antenna. Dopo aver condotto una lunga battaglia con le autorità britanniche, Neil Harbisson ottiene finalmente l'autorizzazione a far comparire il suo nuovo dispositivo sulla fotografia del suo passaporto. Per molti (in ogni caso per l'artista) questa decisione è considerata come l'accettazione ufficiale del suo status di cyborg. <<https://www.europe1.fr/sciences/Neil-Harbisson-le-premier-cyborg-avec-un-passeport-896634>> (Consultato il 19/09/2022).

<sup>13</sup> Per ulteriori approfondimenti, si veda la voce "Acromatopsia" dell'Enciclopedia della medicina Treccani: <[treccani.it/enciclopedia/acromatopsia\\_res-ffa7a317-98e3-11e1-9b2fd5ce3506d72e\\_%28Dizionario-di-Medicina%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/acromatopsia_res-ffa7a317-98e3-11e1-9b2fd5ce3506d72e_%28Dizionario-di-Medicina%29/)> (Consultato il 19/09/2022).

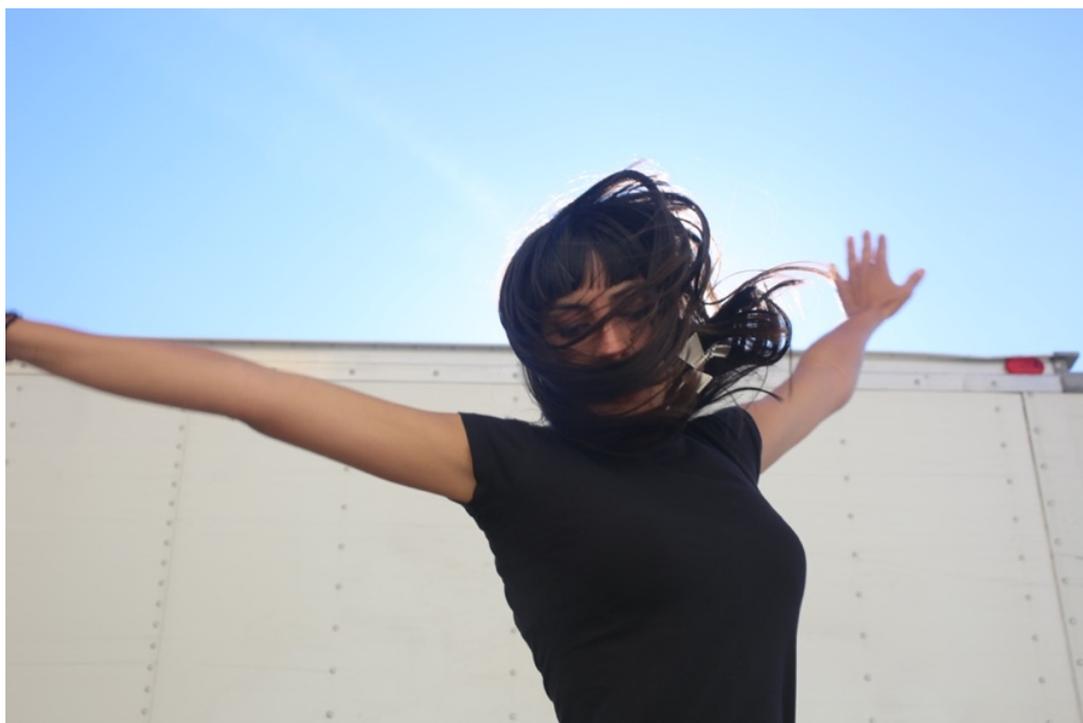
corrispondenza degli occhi; le luci colorate catturate dal sensore vengono trasmesse al microchip che le converte in suoni musicali; ogni colore corrisponde a una nota musicale; le onde sonore prodotte dal microchip viaggiano attraverso il cranio e vengono captate dall'orecchio interno. Grazie a un tale dispositivo, un vero e proprio occhio cibernetico, chiamato *eyeborg*, Neil Harbisson, riesce così ad "udire" i colori. Ora, è bene precisare che la protesi neuronale dell'artista non è un semplice elemento di correzione di una patologia ma un potente strumento per migliorare le sue capacità percettive. Grazie a questo dispositivo l'artista è in grado di vedere, anzi, "sentire" (nel senso di udire) sia gli infrarossi che i raggi ultravioletti, andando ben oltre la capacità di cui l'uomo è dotato "naturalmente". Inoltre, il suo *eyeborg* è in grado di connettersi tramite Bluetooth ai dispositivi vicini (altri computer o smarphone, ad esempio) così come a internet, sfiorando alcuni dei sogni transumanisti più folli, esattamente come il mind uploading, la criogenizzazione e la creazione di un'anima digitale.<sup>14</sup>

Con Neil Harbisson, siamo dunque in presenza dell'uomo *enhanced* tanto auspicato dagli scienziati transumanisti. Harbisson stesso dichiara il suo "potenziamento" quando sostiene di essere diventato un cyborg nel momento in cui l'unione tra l'organismo e la cibernetica ha creato un nuovo tessuto neuronale nel suo cervello, che gli permette di percepire i colori attraverso un nuovo senso. Nell'affermazione: "Io non creo l'opera, io sono l'opera", l'artista sostiene inoltre l'assoluta inseparabilità tra la condizione di "esistere" e l'atto di creare, tra il suo status di entità vivente di cyborg e il suo status di entità artistica (essendo la sua artisticità insita non soltanto nel suo essere l'artista creatore dell'opera ma l'opera stessa, "l'artefatto" inteso come "l'oggetto artistico"). Anche Moon Ribas,<sup>15</sup> cyborg, artista-performer e ballerina catalana, in un approccio squisitamente transumanistico, ha sviluppato quello che chiama il suo "*sixth sense*".

---

<sup>14</sup> Il *mind uploading* (o emulazione del cervello) viene considerato da alcuni scienziati visionari come l'obiettivo più ambito nei campi della neuroscienza computazionale per assicurare la sopravvivenza della coscienza dopo la morte del corpo biologico. Si tratta di un processo (per adesso utopico o distopico) che prevede la scansione e la mappatura dettagliata del cervello biologico e il trasferimento della copia così ottenuta in un sistema informatico o su di un supporto non biologico. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al testo di Keith Wiley (2014).

<sup>15</sup> Neil Harbisson e Moon Ribas fondano nel 2013 la "*Cyborg Foundation*", "an online platform for the research, development and promotion of projects related to the creation of new senses and perceptions by applying technology to the human body. Our mission is to help people become cyborg, promote cyborg art and defend cyborg rights." [Cyborgfoundation.com](http://Cyborgfoundation.com)



Moon Ribas © Lars Norgaard

Nel 2013 l'artista si fa impiantare nei piedi e nelle braccia un dispositivo collegato a un sismografo che rileva i movimenti tellurici su tutto il pianeta. Ad ogni scossa e secondo le magnitudini, ella avverte delle vibrazioni che trasforma in seguito in coreografie di danza. Durante le sue rappresentazioni artistiche, come ad esempio *Waiting for earthquakes*, nella quale fa vibrare le sue braccia a seconda dei terremoti che percepisce, la performer intende trasmettere al suo pubblico il messaggio che la Terra ci invia. Come lei stessa afferma, la Terra è compositrice e coreografa, mentre lei è l'interprete. Ciò che Moon Ribas cerca di tradurre su scena è il rapporto privilegiato che, grazie al potenziamento del proprio corpo, è riuscita a instaurare con la natura, con la Terra e persino con la luna. Infatti, grazie al suo "seismic sense", l'artista riesce a percepire anche l'attività sismica sulla Luna. Espandendo i nostri sensi per percepire al di fuori del pianeta, è fermamente convinta che tutti possiamo diventare dei "senstronauts". Come Neil Harbisson, ella si interroga sulle percezioni e sui sensi, aggiungendo a questi la componente del movimento, una componente spesso fondamentale per gli artisti che lavorano sul corpo e sullo sviluppo dei sensi, se crediamo alle parole di Michel Serres: "*Le corps en mouvement fédère les sens et les unifie en lui*" (Serres 2019, 12). Un movimento che, attraverso il corpo potenziato dell'artista, si trasforma da vibrazione a gesto. E non solo. Come la performer ha affermato, l'aggiunta di questo nuovo senso le consente di essere fisicamente sulla Terra mentre i suoi piedi sentono la Luna, conferendo al suo corpo una sorta di ubiquità interplanetaria. Grazie al tempo reale che il tempo virtuale (inteso come il tempo della virtualità informatica) genera, le opere di Moon Ribas si interrogano sul rapporto dell'uomo del futuro con lo spazio e il tempo, tempo e spazio,

reale e “artificiale”, e Spazio fisico al di fuori del nostro pianeta. Se il dominio dello Spazio, come dello spazio e del tempo sarebbe, secondo i transumanisti (e non solo), una condizione inevitabile<sup>16</sup>, l’approccio dell’artista al mondo (anche a quello del futuro) sembra essere lontano da ogni pretesa demiurgica di controllo sulla natura. Le sue opere sono piuttosto immagini (cinetiche e sonore), racconti di viaggi immersivi attraverso i fenomeni naturali, come ad esempio, *Wonders*, realizzata nel 2020 per Ars Electronica Garden di Barcellona<sup>17</sup>, in cui l’artista fa entrare nell’usuale connubio di suono e movimento anche il senso della vista. Opera frutto dell’ibridazione tra performance, realtà aumentata, codifica creativa e narrazione, *Wonders* mira, nelle intenzioni dell’artista, a innescare emozioni primordiali, ricordando al pubblico, seduto in cerchio attorno alla performer, la vastità del cosmo. Durante la performance Moon Ribas trasforma in gesti le vibrazioni di terremoti, di eruzioni vulcaniche e di esplosioni cosmiche percepite in tempo reale in suoni immersivi che, a loro volta, sono proiettati sotto forma di effetti visivi interattivi sulla superficie di una cupola. Forme geometriche, fili e fasci di luce colorati danzano rispondendo ai gesti dell’artista e disegnando lo spazio che avvolge lo spettatore. Uno spazio che diventa irreali, quasi onirico, perché frutto di suoni, di gesti e di forme che vengono da un “altrove”. Come per Neil Harbisson e Moon Ribas, anche i tre artisti di Fronte Vacuo<sup>18</sup> ricorrono ai medium prodigati dalle nuove tecnologie, al contempo per denunciare i loro stessi limiti, per annunciare il pericolo del loro eventuale abuso e per promuoverne un uso etico. Il progetto dal titolo *Human methods*<sup>19</sup>, iniziato nel 2019, è una riflessione sulla “brutalizzazione algoritmica” verso tutti gli esseri viventi. Le performance che per adesso costituiscono il ciclo,  $\Delta$ NFANG (2019) e UR (2020), riunendo le arti teatrali, le arti plastiche, la bioarte, la scienza e la tecnologia AI, sono perfetti esempi di opere transdisciplinari e transmediali, che

---

<sup>16</sup> Per ulteriori approfondimenti, si rimanda a F. Malerba, A. Lo Campo, *Professione astronauta. La lunga strada per arrivare allo spazio*, Sageb, Genova 2018, 143-150.

<sup>17</sup> Il *Festival Ars Electronica*, che ha luogo dal 1979 con cadenza annuale a Linz (Austria), nel 2020 si è tenuto in modo decentralizzato nelle più grandi città del mondo, tra cui Barcellona. <<https://ars.electronica.art/news/de/>> (Consultato il 27/10/2022).

<sup>18</sup> Fronte Vacuo è stato fondato nel 2019 a Berlino dai tre artisti Marco Donnarumma, Margherita Pevero e Andrea Familiari, “as a response to the convergence of ecological disruption, socio-political polarization and technological advance, Fronte creates hybrid performances and live art events as social experiments”. [frontevacu.com](http://frontevacu.com) (Consultato il 19/09/2022).

<sup>19</sup> *Human Methods* (2019-oggi) è il primo progetto in corso del trio di artisti “Fronte Vacuo. Il progetto consiste in una serie di eventi e produzioni teatrali che agiscono come “rizomi”, il cui perno tematico è il rapporto tra l’uomo (inteso come individuo e come collettività) e le nuove tecnologie. [frontevacu.com](http://frontevacu.com) (Consultato il 19/09/2022).

“mettono in discussione non solo l'etica degli algoritmi, ma anche quella degli individui umani”.<sup>20</sup>



© Marco Donnarumma performing *Humane Methods* [UR] by Fronte Vacuo. Photo by Damir Zizic.

In UR<sup>21</sup>, un corpo dall'identità indefinita, deliberatamente cancellata da una maschera-involucro posata sul volto, cammina nel buio, accompagnato dal suo strumento musicale, l'XTH Sense<sup>22</sup>, un sistema di apprendimento automatico interattivo, che trasforma, in tempo reale, il suono interiore degli organi interni, del sangue e delle ossa in una coreografia fatta di movimenti, suoni e luci. L'artista avanza mentre l'IA cerca di rappresentare ciò che vede. Tuttavia, l'algoritmo entra in un circolo vizioso: più impara a vedere, più la luce diventa abbagliante. Il corpo dell'artista viene così inghiottito dai bagliori luminosi e diventa sempre meno visibile agli occhi del pubblico. Il lavoro di Fronte Vacuo rimane una riflessione sui sensi e sullo studio dell'interazione uomo-macchina. Una riflessione che, in UR, assume la forma di un dialogo, di una danza, di un

<sup>20</sup> “UR reflects on violence as a foundation of current algorithmic societies: a violence of instructions, of systems, of infrastructures created with the specific purpose of abusing all living beings”. [marcodonnarumma.com](http://marcodonnarumma.com) (Consultato il 19/09/2022).

<sup>21</sup> Per visionare la performance, si segua il link seguente: [marcodonnarumma.com/works/ur/](http://marcodonnarumma.com/works/ur/).

<sup>22</sup> L'XTH Sense è uno strumento musicale “biofisico gratuito e aperto”, creato da Marco Donnarumma nel 2010 e presentato per la prima volta presso Inspace a Edimburgo il 15 marzo 2011. Lo strumento restituisce, dopo averli amplificati, i suoni degli organi interni, del sangue e dei muscoli del corpo e li utilizza per creare musica, video o luci in tempo reale. Donnarumma lo utilizza in tutte le sue opere, dalle performance, ai concerti di musica biofisica alle installazioni. [marcodonnarumma.com/works/](http://marcodonnarumma.com/works/).

percorso rituale che l'uomo e la macchina compiono assieme. Non sappiamo se si tratti di una lotta per la prevaricazione o l'annientamento dell'uno o dell'altro (l'IA aumenta l'intensità della luce impedendo a sé stessa di vedere, di interagire e quindi di "esistere", sottraendo al contempo il corpo alla vista del pubblico) o un tentativo di reciproco avvicinamento e di reciproca comprensione (l'artista "indirizza" i suoi movimenti alla macchina che li integra e li restituisce sotto forma di luce). Si tratta, forse, di un rituale sacrificale.<sup>23</sup> Ma se così fosse, a quale sacrificio stiamo assistendo? A quello dell'uomo, del suo corpo, o della sua identità?



©Marco Donnarumma performing *Humane Methods* [UR] by Fronte Vacuo. Photo by Damir Zizic

Le opere di Fronte Vacuo danno forma e senso a questo interrogativo. Poiché i gesti, i suoni, le forme sembrano essere sospese in questo *entre-deux* dove si situa questo incontro-scontro tra l'uomo e la macchina, e da cui provengono i sentimenti più contrastanti: attrazione e rifiuto, fascino e paura. Una liminalità della percezione che ritroviamo ugualmente nello spazio circostante il quale al contempo delimita e avvolge il cammino: una strada dritta e terrosa che conduce l'uomo verso la sorgente di luce, un sentiero dapprima immerso nell'oscurità, poi gradualmente ravvivato da lampi luminosi intermittenti e sempre più accecanti. Un percorso che ci immerge in uno scenario della fine o forse dell'inizio. Non sappiamo infatti se stiamo assistendo alla nascita/rinascita dell'uomo o piuttosto alla sua scomparsa. In ogni caso, l'atmosfera del rito (che è evocata anche dalla terminologia usata dagli artisti nel video della performance: *prayer, sense, loop, annihilation, transformation*, ecc.) sembra evocare quello che il filosofo Mario Costa definisce "il sublime tecnologico": un sentimento al contempo di terrore e stupefazione,

<sup>23</sup> Per maggiori informazioni, si rimanda alla descrizione dell'opera nella sezione del sito dedicata al ciclo *Humane methods*. <<https://frontevacuo.com/humane-methods/>> (Consultato il 19/09/2022).

di fascino e timore che, in passato, l'uomo avrebbe provato di fronte alla grandezza della natura e che, in epoca post-moderna, sarebbe ormai suscitato dalla presenza "fisica" e "tangibile" delle nuove tecnologie nella nostra vita.<sup>24</sup> Quello che Fronte Vacuo rappresenta è questa dualità, questa tensione che è anche sospensione, interrogazione, e altresì attesa, come si evince dalla domanda che chiude la recensione di *ΔNFANG*: "Il rituale porterà comunione o tragedia?"<sup>25</sup>.

L'ibridazione uomo-macchina non è la sola chimera dell'uomo e dell'artista trans e post umanista. Tra le visioni (e le rappresentazioni) possibili dell'uomo del futuro, sono sempre più numerosi gli artisti e i performer che, sulla scia della body art contemporanea, mettono "in opera" l'ibridazione intraspecifica (cioè tra due individui o popolazioni geneticamente diversi ma della stessa specie) e interspecifica (cioè tra individui di specie diverse). È il caso del collettivo, anzi di una coppia, di artisti francesi, formato da Marion Laval-Jeantet e Benoît Mangin, dal nome *Art orienté objet*. Nato sulla traccia del movimento art-bio-tech, il collettivo pone l'ecologia al centro dei suoi lavori. Si tratta di un'ecologia intesa nel suo senso originario, ovvero come scienza che studia le relazioni tra organismi o gruppi di organismi e il loro ambiente naturale, che avvicina le opere dei due artisti alla biologia e alle scienze comportamentali, prime fra tutte la psicologia e l'etologia. L'approccio dei due artisti mette in scena la permeabilità tra i regni, tra le specie, tra le sottospecie, tra il mondo animale e quello umano, non esita a combattere ogni resistenza di natura etica, culturale e amministrativa allo scopo di mettere in discussione la presunta onnipotenza dell'uomo e la sua capacità (virtuale) di asservimento totale della natura. Tra le loro tematiche privilegiate ci sono le nozioni di dissomiglianza e di alterità. Se in principio l'altro è rappresentato dall'individuo appartenente a una minoranza sociale, culturale ed etnografica,<sup>26</sup> in seguito è l'animale a diventare il soggetto centrale delle loro ricerche. Durante la performance *Laisse que le cheval vive en moi*, *Art orienté objet* ha completato il suo progetto di ricerca iniziato nel 2008 quando i due artisti, con l'aiuto di diversi laboratori medici extraeuropei, cominciano a sensibilizzare il corpo di Marion Laval-Jeantet a diverse immunoglobuline equine al fine di rendere il suo sangue compatibile con quello dell'animale. La trasfusione di sangue di cavallo nel corpo dell'artista Marion Laval-Jeantet, realizzata il 22 del 2011 a

<sup>24</sup> Costa 1990, 10-15.

<sup>25</sup> "In a ritual of self-sacrifice a machinic deity is born in the form of twin prosthetic arms. They are without a body and use their artificial neural networks to seek flesh, dancing with the skin, the muscle and the bones. Will the ritual bring communion or tragedy?"

<<https://frontevacuo.com/works/anfang/>> (Consultato il 19/09/2022).

<sup>26</sup> Nel 2003, durante un viaggio in Gabon, i due artisti sono iniziati a un rituale della religione sciamanica Bwiti. Durante la cerimonia, il consumo di una pianta psicotropa, l'iboga, provoca in loro visioni di lavori che poi realizzeranno in seguito, come *Bwiti Turning, Sommet*. Per informazioni più dettagliate su questa ed altre esperienze artistiche, si rimanda al volume *Art orienté objet 2001-2011*, uscito nel 2022, scritto a più mani una retrospettiva su dieci anni di lavoro dei due artisti, con testi di Emmanuelle Lequeux, Pascal Pique, Stéphane Dumas, Sophia Bouratsis, Jens Hauser, John Lippens, Dominique Lestel... e degli artisti stessi.

Ljubljana (Slovenia), costituisce la tappa finale del progetto. Un progetto che l'artista definisce in questi termini:

Une incorporation du sens. Et, possiblement, cette compréhension s'est étendue ici par l'expérience de l'altérité. L'Autre, l'animal, n'est plus à travers cette expérience l'incarnation d'une angoisse sans objet, l'inconnu effrayant. [...] Non, ici, l'Autre est l'outil maïeutique qui va révéler la spécificité de sa conscience incarnée à l'artiste. L'Autre est, dans l'expérience *Que le cheval vivant en moi*, l'Hybris, la démesure, sans laquelle Dikê, la justice des hommes ne saurait exister. L'Autre prend dans l'acte artistique la valeur de la figure qui manquerait à la conscience humaine pour envisager son devenir (Laval Jeantet 2011, 157).



Marion Laval-Jeantet © Miha Fras



Marion Laval-Jeantet © Miha Fras

A proposito di *Que le cheval vive en moi*, Jens Hauser, curatore della mostra *La part animale*, svoltasi al museo d'arte contemporanea "Rurart", di Vouillé nella primavera 2011, spiega: "Il y a une signification qui change fondamentalement. Ce n'est plus l'animal allégorique, mais l'animal partagé corporellement. C'est cela qui est nouveau, parce qu'on retire à l'animal le caractère symbolique octroyé par l'être humain pour se concentrer sur une physiologie partagée" (Hauser 2012, 247). Le ibridazioni uomo - animale di Art orienté objet eliminano al contempo ogni confine specista e ogni residuo simbolico legato al mito. Liberatosi della zavorra della metafora, il suo centauro postmoderno rifiuta ogni inflessione demiurgica per "incarnare" invece l'anelito, da parte dell'uomo e di tutte le specie viventi, a partecipare a quello che l'artista australiano Stelarc definirebbe il "processo post-evoluzionistico" (Stelarc cit. in Teixeira-Queiroz 2021, 22). Un tentativo, quello del collettivo francese, come di tutti gli artisti, scienziati e filosofi della futura umanità, di rispondere alla domanda che già il filosofo tedesco Hans Jonas si poneva nei suoi *Philosophical essays* [1974]: "Nous nous heurtons à des questions ultimes dès que nous nous proposons de toucher à la fabrication de l'être humain. Toutes convergent en une seule : quelle en sera l'image ?" (Jonas, in Le Breton 2013, 97).

**BIBLIOGRAFIA**

- AUGSBURG, T. 1998. "ORLAN's Performative Transformations of Subjectivity." *The Ends of Performance*. New York: NY University Press.
- BERTRAND DORLEAC, L., NEUTRE, J. (eds.). 2018. *Artistes & robots*. Paris : RMN.
- BESNIER, J.-M. 2012. *Demain le post-humain : Le futur, a-t-il encore besoin de nous ?* Paris : Fayard/Pluriel.
- BRAIDOTTI, R. 2015. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi.
- BRUDAR, B., PERIĆ, N., 2021. "Transhumanism and Its Relationship With Art." *Culture of Polis*, 45. DOI: 10.51738/Kpolisa2021.18.2r.2.02
- CQFD (dir.). 2012. *Art Orienté Objet 2001-2011*. Paris : CQFD
- COSTA, M. 1990. *Il sublime tecnologico*. Salerno: Edisud.
- CROS, C. 2004. *ORLAN-Carnal Art*, Paris : Flammarion.
- DEVILLERS, L., MARTIN, V., ORLAN. 2018. *Orlanoïde robot hybride avec intelligence artificielle et collective*, Paris : Lienart.
- HARAWAY, D.J. 2022. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologia e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli.
- HAUSER, J. 2003. *Art biotech*. Paris: Filigranes édition (hors collection).
- . (2012). "Fraternisation par le sang." *Art Orienté Objet, 2001-2011* : 245-247. Montreuil : Éditions CQFD.
- HEGYI, L. VIOLA, E. 2007. *ORLAN. Le récit-The narrative*, Milano: Charta.
- HOTTOIS, G. 2007. "Transhumanisme et posthumanisme : un essai de clarification", *Archives de philosophie du droit* 2017/1 (Tome 59) : 30-37.
- HOTTOIS, G., MISSA, J.-N., PERBAL, L. 2015. *Encyclopédie du trans/posthumanisme - L'humain et ses préfixes*, Paris : Vrin.
- JONAS, H. 1974. *Philosophical essays: from ancient creed to technological man*, Prentice Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall., Inc.
- LANOT, L. 23/12/2021. "Un artiste cyborg "écoute" les couleurs et "sent" le temps qui passe". *Konbini*, <<https://www.konbini.com/arts/grace-a-son-antenne-cet-artiste-cyborg-ecoute-les-couleurs-et-sent-le-temps-qui-passe/>> (Consultato il 20/10/2022).
- LAVAL-JEANTET, M. 2011. "Interspécificité. À propos de *Que le cheval vive en moi*". *Multitudes*, 011-4/47: 152-157. Paris : Multitudes.
- MALERBA, F. LO CAMPO, A. 2018. *Professione astronauta. La lunga strada per arrivare allo spazio*, Genova: Sageb.
- Le BRETON, D. 2013. *L'adieu au corps*. Paris : Anne-Marie Métailié.
- ORLAN. 1997. *De l'Art charnel au baiser de l'artiste*. Paris : Jean-Michel Place.
- . 1999. "Manifeste de l'art charnel". *La Voix du Regard*, 12. Fontenay-aux-Roses : La voix du Regard.
- . 2021. *Strip-tease : Tout sur ma vie, tout sur mon art*. Paris : Gallimard.
- PIRSON, C. 2013. *Art orienté objet*. Paris : Press du réel (collection Art contemporain).
- SERRES, M. 2019. *Variations sur le corps*. Paris : Le Pommier.
- TEIXEIRA-QUEIROZ, S. 2021. "Stelarc, les limites et les extrêmes, corps et écran. Mise en scène d'une société post-humaine." *Ligeia*, 1 : 185-188, 5 -31. Paris : Ligeia.
- WILEY, K. 2014. *A Taxonomy and Metaphysics of Mind-Uploading*. Seattle: Alautun Press.



POIESIS





ALBERTO RIZZUTI

**ARIONE***Le ragioni di una riscrittura*

All'alba della sua storia, tra fine Cinque- e inizio Seicento, il teatro musicale privilegiò sovente le vicende i cui protagonisti erano musicisti cantori. Oltre a incarnare soggetti ideali per una rappresentazione sonorizzata, personaggi come Orfeo e Apollo fornivano a librettisti e compositori una sorta di giustificazione per la loro scelta, all'epoca sensazionale, di farli recitare cantando.<sup>1</sup> Vantaggiosa in termini teatrali risultava in particolare la loro abilità di grandi citaredi ovvero di dèi virtuosi di uno strumento la cui pratica, comportando il solo uso delle mani, consentiva l'uso simultaneo della voce. Molto più limitata risulta infatti, al di fuori dell'arte della danza, la fortuna scenica di un virtuoso di *aulòs* come Marsia, semplice sileno frigio obbligato ad alternare il suono al canto, ovvero impossibilitato ad accompagnare strumentalmente il proprio eloquio;<sup>2</sup> si consideri, per fare la controprova, la brevità del motivo del più celebre di essi: Papageno, l'uccellatore mezzo uomo e mezzo pennuto che alterna recitazione, canto e, sul flauto – non quello magico, l'altro – nulla più che una scaletta.<sup>3</sup>

Anche nel novero dei grandi citaredi antichi (oltre a Orfeo e Apollo, almeno Lino, Anfione e Arione) si nota un certo divario nella frequentazione da parte dei drammaturghi musicali. Maestro delle Muse, Apollo è spesso protagonista dei prologhi anteposti fin verso metà Settecento alle rappresentazioni di molte vicende, mitologiche e non. Orfeo è di gran lunga il favorito nelle trame, prova ne sia l'eccezionale circostanza della stampa della partitura dell'opera che lo vede protagonista, concepita da Striggio e

---

<sup>1</sup> La bibliografia sugli albori del teatro d'opera, fenomeno indagato da diversi autori tanto sul fronte letterario quanto sul fronte musicale, è assai ingente. In italiano una sintesi agile è offerta dalla versione espansa dell'articolo, originariamente apparso in inglese quale lemma "Italy" nel *New Grove Dictionary of Opera*, vedi Stanley (ed.) 1992, e poi a firma di Bianconi 1993. Utili sono anche alcuni fra i contributi pubblicati nei voll. 4-5-6 della *Storia dell'opera italiana*, vedi Bianconi e Pestelli 1987-88; fra gli altri, vedi anche i contributi dedicati al balletto da Kathleen Kuzmick Hansell e alla scenografia da Mercedes Viale Ferrero.

<sup>2</sup> In ambito coreutico la fortuna di Marsia raggiunge un picco significativo a metà del Novecento con due balletti, uno coreografato da Aurel Milloss su musica di Luigi Dallapiccola e scene di Toti Scialoja, vedi *Marsia*, 1948; l'altro da Rallou Manou su musica di Manos Hadjidakis (*Marsyas*, Atene, 1949).

<sup>3</sup> Emanuel Schikaneder – Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, Vienna, Theater and der Wien, 30 settembre 1791; per l'edizione critica della partitura vedi: Gruber e Orel 1970.

Monteverdi in occasione di un evento nuziale alla corte dei Gonzaga;<sup>4</sup> o la scelta di Gluck, che al momento di presentarsi a Parigi fece seguire all'*Iphigénie en Aulide* (1773) tratta dall'omonima tragedia di Racine (1674) il rifacimento dell'*Orfeo ed Euridice* composto dodici anni prima per Vienna.<sup>5</sup>

Completamente scevra di presenze femminili, la vicenda di Arione ha suscitato attenzioni molto più episodiche, tanto che un'opera in musica incentrata sulla sua figura si rinviene a stento nel catalogo – stimabile in circa 15.000 titoli – di lavori prodotti in un arco cronologico la cui ampiezza eccede ormai i quattro secoli: un dramma a otto mani andato in scena a Milano a fine Seicento, una *tragédie-lyrique* rappresentata a Parigi una ventina d'anni più tardi, e poco altro.<sup>6</sup> Il supposto inventore del ditirambo è più sovente protagonista di cantate ed opere corali;<sup>7</sup> o di lavori non concepiti in vista di un'intonazione musicale, scaturiti dall'ingegno di artisti non di rado illustri, da Schlegel a Tieck, da Wordsworth a Puškin, da Ruskin a Klinger.<sup>8</sup> In assenza di musica, però, queste opere attenuano di molto le potenzialità spettacolari della vicenda di cui è protagonista Arione; questo il motivo che mi ha indotto a ritornarci sopra con un lavoro scenico in cui la narrazione è integrata da suoni e canti.

Figura sospesa fra storia e leggenda, Arione è un musicista che appartiene alla vasta categoria di smemorati di cui abbonda il mondo antico. Nativo di Metimna, città dell'isola di Lesbo, al culmine della sua fama egli è l'artista di punta del tiranno di Corinto, Periandro; il quale, nel quadro di un grande progetto di rilancio delle sorti della città, lo

<sup>4</sup> Alessandro Striggio – Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, favola in musica, Mantova, Palazzo Ducale, 24 febbraio 1607; edizione coeva della partitura Venezia, Amadino, 1609; per un'edizione critica contemporanea, vedi Vacchelli 2014.

<sup>5</sup> Ranieri de' Calzabigi – Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Vienna, Burgtheater, 5 ottobre 1762; edizione critica della partitura in Abert e Finscher 1963; vedi anche per la versione francese Finscher 1967.

<sup>6</sup> Oreste D'Arles – Carlo Ambrogio Lonati, con Alessandro Scarlatti, Dionigi Erba, Carlo Valtolina, e altri, *L'Arione*, dramma musicale, Milano, 9 giugno 1694 (superstite il solo libretto: ibidem, Vigone, 1694); Louis Fuzelier – Jean-Baptiste Matho, *Arion*, tragédie-lyrique, Parigi, Académie Royale de Musique, 10 aprile 1714; come di consueto nel caso delle opere rappresentate in tale istituzione, la partitura fu edita contestualmente: Paris, Ballard, 1714.

<sup>7</sup> Sul controverso argomento dell'attribuzione ad Arione dell'invenzione del ditirambo si veda la panoramica offerta in Ieranò 1997. In ambito musicale, ma al di fuori del genere operistico in senso stretto, la fortuna di Arione si limita alla messa sotto la sua protezione dei sei libri di opere per vihuela o per vihuela e canto di Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin de musica*, Valladolid, 1538; ai Cori dei marinai composti da Sigismondo D'India per *La favola di Arione*, piscatoria recitata nell'Isola del Parco torinese del Viboccone nel 1619, la cui partitura è disponibile in edizione moderna in D'India, 2000 (sul genere della piscatoria e sulla sua diffusione nel Seicento in ambiente sabaudo si veda Emanuele, 1997); alla cantata per soprano, flauto traverso e basso continuo composta da André Campra su testo di autore non indicato, pubblicata come quinta nel primo dei tre libri di *Cantates françoises mêlées de symphonies* (1708-28); al lavoro corale composto su testo di Ernst von der Recke da Peter Erasmus Lange-Müller, op. 62 (1899); alla romanza per voce e pianoforte composta da Sergej Rachmaninov su testo di Puškin (v. nota seguente), *Arion*, quinta delle quattordici che formano la raccolta op. 34 (1912).

<sup>8</sup> Schlegel 1798; Tieck 1821 [1797]; William Wordsworth, 1835; Puškin 1837; Ruskin 1882; Klinger 1886. A quest'ultima opera è dedicato il capitolo conclusivo di Rizzuti 2017.

manda in *tour* – si direbbe oggi in gergo - per la Magna Grecia, con l'incarico di esibirsi illustrando il nome e procurando guadagni ingenti alle casse di Corinto. Arione inanella una serie di trionfi, l'ultimo dei quali a Taranto, città dal cui porto la nave su cui viaggia deve salpare per tornare in patria. Fin qui tutto bene, ma da qui in poi le acque s'intorbidano e la fantasia – quella dei protagonisti, prima ancora di quella di coloro che ne narrarono le vicissitudini - incomincia a viaggiare.

Dalla Magna Grecia – Ulisse e soci ne sanno qualcosa – una bava di vento basta e avanza per sospingere un'imbarcazione verso la madrepatria. Quello in grado di gonfiare le vele in modo utile è il vento maestro, che soffiando da Nord-Ovest si allinea in modo perfetto alla rotta Taranto-Corinto. Senza farsi attendere troppo come nel caso riferito da Omero, il maestrale prende a spirare in poppa alla nave su cui Arione viaggia, condotta da un equipaggio per molti versi insofferente, spazientito dal ritardo accumulato a causa di inconvenienti, accidenti e imprevisti vari, e invidioso degli introiti principeschi del musico cantore, affatto incomparabili ai loro risicati salari. Ora, un mito non sarebbe tale se non esistesse in più versioni; ma in quello di Arione le divergenze si producono anche all'interno di ciascuna versione. Sì, perché al di là dei dettagli, pur avvincenti, questo mito configura un'opportunità di riflessione sul concetto di verità: un concetto declinato a proprio modo da tutti i protagonisti della vicenda, dal tiranno al cantore, dalla ciurma al comandante. Ma andiamo con ordine.

Secondo la versione prevalente, attestata con qualche variante in Erodoto (*Storie*, 1, 23-24), Ovidio (*Fasti*, 2, 79-118), Igino (*Fabulae*, 194) e Luciano (*Dialoghi degli dei marini*, 8), durante la navigazione nel mar Ionio Arione fu derubato dei suoi guadagni e costretto a tuffarsi in mare. Nell'impossibilità di sottrarsi alla sorte per lui decisa dalla ciurma minacciosa, Arione chiese soltanto di poter levare un'ultima volta il suo canto. Incapaci di valutare le conseguenze che un atto del genere avrebbe potuto causare, i marinai gli accordarono il permesso, a cui il comandante aggiunse il privilegio di potersi tuffare indossando la tunica d'oro e portandosi dietro il suo strumento. Levato un meraviglioso canto estremo, Arione si tuffò e scomparve alla vista di quanti occupavano un'imbarcazione che, sospinta dal vento favorevole, puntava rapida verso il golfo di Patrasso. In soccorso di Arione, forse attirato dalla bellezza del suo canto, giunse però un delfino; il quale, per ordine di Poseidone, si caricò il cantore in groppa e lo condusse sulla riva di Capo Tènaro, la propaggine più meridionale del Peloponneso, sulla cui sommità sorgeva un tempio dedicato al re del mare. Giunto a riva, malgrado la grande spossatezza Arione s'inerpicò rapido sul fianco della collina per correre a innalzare un canto a Poseidone, ma così facendo compì un'omissione fatale: dimenticò di sospingere in acqua il delfino che, incapace di riguadagnare il mare da solo, si spense sulla battaglia mentre Arione, in cima al monte, ringraziava Poseidone. Mentre a Capo Tènaro si compiva il dramma del delfino, a Corinto si consumava la vendetta di Periandro; il quale, vedendo attraccare la nave priva del suo passeggero eminente, chiese conto ai marinai della sua sorte. Ottenute risposte contraddittorie ed evasive, e constatata la mancanza dei denari che con le sue esibizioni Arione avrebbe dovuto procurare all'erario, il tiranno non perse tempo e passò per le armi il comandante e tutto il suo equipaggio.

Questa, a grandi linee, la materia ricavabile dalle fonti antiche.<sup>9</sup> Nel riconfigurarla in termini scenici ho basato il mio lavoro sulla prima legge del teatro, quella secondo cui dal proprio punto di vista ogni personaggio sente, e soprattutto dimostra di avere ragione. Ha ragione Periandro, a essere furioso per l'esito fallimentare della missione finanziata coi fondi della *polis*; hanno ragione i marinai, stremati da settimane di fatica mal pagata inopinatamente divenute mesi; ha ragione Poseidone, a indignarsi per il comportamento dei marinai e a salvare un artista del valore di Arione; ha ragione Arione, nel voler correre a ringraziare il dio del mare, confidando nella capacità del delfino di riguadagnare autonomamente l'onda; e ha ragione infine il comandante, a non opporsi ai suoi uomini pronti a sopraffarlo e a concedere ad Arione il privilegio di tuffarsi in mare con uno strumento che, con la sua scomparsa, sarebbe rimasto muto per sempre.

In termini drammaturgici l'operazione di riscrittura ha calibrato un'emersione graduale delle diverse verità, affidando la decifrazione dello scenario in continua evoluzione alla ninfa Anfitrite. Sposa di Poseidone, Anfitrite ne conosce almeno in parte i disegni; essa non è in grado però di attingere le verità rinchiuse nei cuori dei protagonisti di una vicenda in cui le ombre sopravanzano le luci. Nella riscrittura che qui si presenta l'approdo in porto della nave e il ritorno a piedi di Arione a Corinto avvengono durante lo svolgimento dei Giochi Istmici, un evento i cui aspetti cerimoniali erano preminenti su quelli sportivi. Istituiti a suo tempo da Sisifo e posti da allora sotto la protezione di Poseidone, i Giochi Istmici erano stati sospesi a lungo prima dell'avvento di Periandro; il quale, in un ambizioso progetto di rilancio delle sorti della città, comprendente la costruzione di un collegamento stradale – il *diolkos* – fra il Golfo di Corinto e il Golfo Saronico, e la costruzione di un porto nuovo affacciato su quest'ultimo, aveva deciso di tornare a convocarli, e dunque a celebrarli.<sup>10</sup>

La sospensione delle condanne capitali durante lo svolgimento dei Giochi, inaugurati senza disporre del grande altare e senza celebrare – in assenza del Grande Sacerdote, anch'egli in missione in Magna Grecia con Arione – i riti in onore del dio del mare, crea la bolla temporale entro cui emergono, prevalendo un po' alla volta sulle reticenze iniziali, le diverse verità dei protagonisti. Il contrasto più evidente è quello che si produce fra la vittima e il suo (mancato) carnefice: mentre Arione confessa gradualmente, mediante cinque canti che intervallano la narrazione di Anfitrite, le sue colpe (oltre ad aver lasciato morire il delfino, egli ha circuito una ninfa al solo scopo di carpirle il segreto di una fonte magica in grado di rivelargli il luogo in cui i marinai tengono nascoste le sue ricchezze), il Comandante attende la propria esecuzione in silenzio, scolkpendo con un coltello un

<sup>9</sup> Nel rinviare alle fonti antiche si indicano qui alcune edizioni moderne commentate e con testo italiano a fronte. Erodoto, *Le storie, Libro I. La Lidia e la Persia* 1988, 26-31; Ovidio, *I fasti* 1998, 134-139; cf. anche Igino 2017, 198-199; Luciano, *Dialoghi*, 1976, 308-309. Uno sguardo d'insieme su queste ed altre fonti antiche è offerto da Perutelli 2003, 9-63. Altri contributi rivelatisi utili sono Bowra 1963, 121-134; Hooker 1989, 141-146; Gray 2001, 11-28; Curtis 2017, 283-310.

<sup>10</sup> Le letture che hanno orientato la creazione del contesto entro cui è calata la riscrittura del mito di Arione sono state, fra le altre: Patrucco 1972; l'introduzione a Pindaro, *Le Istmiche*, a c. di Aurelio 1982; vedi anche Pindaro, *Canti*, 1991; Broneer 1962, 259-263; Pettegrew 2011, 549-574.

grande tronco di legno. La ridda delle ipotesi avanzate a mano a mano da Periandro e l'emersione dolorosa delle verità discordi di cui sono custodi Arione e i marinai è contrappuntata dall'emersione della coda di un delfino dal tronco di legno scolpito nottetempo dal lupo di mare. Il silenzio in cui questi ha scelto di rinchiudersi è indicativo di una fiducia incondizionata nella venuta a galla delle diverse verità, tutte plausibili, tutte in contrasto e tutte accomunate dall'ineludibile debolezza della natura umana. A tale debolezza fa da contraltare la forza – d'animo, oltre che fisica – di un giovane atleta che, affermandosi nella gara più difficile, regala a Corinto un'insperata vittoria nei Giochi, inducendo Anftrite a chiedere a Periandro un atto di clemenza. Se nell'esito felice della vicenda abbiano avuto un ruolo dirimente gli dèi, nel caso in specie Poseidone, è il dubbio che attanaglia come sempre gli umani, ma nel contempo dà loro la forza e la speranza necessarie per affrontare a ogni alba il mare incerto della vita.

## BIBLIOGRAFIA

- ABERT, A.A., FINSCHER, L. (eds.). 1963. *Gluck-Gesamtausgabe 1951-*, Serie I/1. Kassel, Bärenreiter.
- BOWRA, C. M. 1963. "Arion and the Dolphin". *Museum Helveticum* 20/3: 121-134.
- BIANCONI, L. 1993. *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna: il Mulino.
- BIANCONI, L., PESTELLI, G. 1987-1988. *Storia dell'opera italiana*. Torino: EDT.
- BROONER, O. 1962. "The Isthmian Victory Crown". *American Journal of Archaeology* 66.3: 259-263.
- CURTIUS, L. 2017. "Becoming the Lyre: Arion and Roman Elegy." *Arethusa* 50.3: 283-310.
- D'INDIA, S. 2000. *Le musiche e i balli a quattro voci con il basso continuo*. In R. Bez, C. Chiavazza e M. Less (eds.). Lucca: LIM.
- EMANUELE, M. 1997. "Arione e il melodramma alla corte dei Savoia". *Studi musicali* 27.2: 313-330.
- ERODOTO. 1988. *Le storie. Libro I. La Lidia e la Persia*. In D. Asheri. Trad. di V. Antelami. Roma – Milano: Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori: 26-31.
- FINSCHER, L. 1967 [1774]. *Orphée et Euridice* Serie I/1. Kassel, Bärenreiter.
- GRAY, V. 2001. "Herodotus' Literary and Historical Method: Arion's Story (1.23-24)." *The American Journal of Philology* 122/1: 11-28.
- HOOVER, J. T. 1989. "Arion and the Dolphin." *Greece and Rome* 36.2: 141-146.
- IERANÒ, G. 1997. *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- IGINO. 2017. *Miti del mondo classico*. In F. Gasti (ed.). Milano: Rusconi: 198-199.
- KLINGER, M. 1886. *Arion*. Litografia per il frontespizio dell'edizione di J. Brahms, *Lieder* op. 96. Berlino: Simrock.
- LUCIANO. 1976. *Dialoghi*, 2 voll. In V. Longo. Torino: UTET: 308-309.
- MOZART, W. A. 1970. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke 1954-2007*, Serie II/5/19. In G. Gruber e A. Orel (eds.). Kassel: Bärenreiter.
- OVIDIO. 1998. *I fasti*. In L. Canali, note di Marco Fucecchi, Milano, BUR, 1998: 134-139.
- PATRUCCO, R. 1972. *Lo sport nella Grecia antica*. Firenze: Olschki.
- PERUTELLI, A. 2003. "Tante voci per Arione." *Materiali e discussioni per l'analisi di testi classici* 51: 9-63.
- PETTEGREW, D. K. 2011. "The 'Diolkos' of Corinth." *American Journal of Archaeology* 115.4: 549-574.
- PINDARO. 1991. *Canti. Per i vincitori dei giochi olimpici, pitici, nemei, istmici*. In G. Bonelli. Milano: Bompiani.

- PRIVITERA, G. A. 1982. "Introduzione" a Pindaro. *Le istimiche*. Roma – Milano: Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori.
- PUŠKIN, A. 1982[1837]. "Mednyi vsadnik (Il cavaliere di bronzo)." *Sovremennik*. In T. Landolfi (ed.). *Poemi e liriche*. Torino: Einaudi.
- RIZZUTI, A. 2017. *Musica sull'acqua. Fiumi sonori, mari in tempesta e fontane magiche da Händel a Stravinskij*. Roma: Carocci.
- RUSKIN, J. 1882. *The Last Song of Arion*. In J. Osborne (ed.). *Poems*. New York: Wiley.
- von SCHLEGEL, A. W. 1798. *Arion. Musen-Almanach für das Jahr 1798*. In F. Schiller (ed.). Tübingen: Cotta.
- TIECK, L. [1797]. 1821. *Gesang des Arion. Gedichte*. Dresden: Hilscher.
- VACCHELLI, A. M. 2014. *Edizione nazionale di tutte le opere di Claudio Monteverdi 1970-*, vol. 17. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi.
- WORDSWORTH, W. 1835. *On the Power of Sound*. In P. Longman (ed.). *Yarrow Revisited and Other Poems*. London: Longman & Co.
- SADIE, S. (ed.). 1992 [1980, 1981, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995]. *The new Grove's dictionary of music and musicians*, 20 voll. London: Macmillan.

ALBERTO RIZZUTI

**IL DELFINO DI LEGNO***Monologo mitologico con suoni e canti***Presentazione***Buio. Mentre nell'aria risuona***Flauto/1: Syrinx I.***il buio cede poco alla volta il passo alla luce dell'alba. La scena presenta al centro un cumulo di massi nei cui pressi sono sparpagliate alcune frasche di pino. Anfitrite in piedi su un lato. Sul lato opposto una cassa di legno. Sullo svanire del suono Anfitrite comincia a narrare*

Il buio, quello che oggi occorre cercare in montagna, in mare o nel deserto, nell'antica Grecia regnava ovunque: al calar del sole poco alla volta il cielo si accendeva di stelle, alcune grandi, altre piccole, alcune pallide e fredde, altre vive e sfolgoranti. I primi a ringraziare erano i marinai: osservando il cielo disegnavano le loro rotte e navigavano sicuri; e poi le loro donne, che affidavano agli astri sogni, desideri, speranze.

Anch'io, che in mezzo al mare ci sono nata, posso stare ore a osservare il cielo. Una sera facevo il bagno con le mie amiche, nelle acque di Nasso. Nuotavamo, scherzavamo, giocavamo a schizzarci. Dalle onde all'imbrunire emerge un uomo: bello, uno sguardo fiero, un portamento da re. Il tempo che l'acqua gli scorra via dalle spalle e mi chiede di sposarlo. Ero giovane, allora. Non avevo mai ricevuto una proposta di nozze. Rimasi sbalordita, mi tuffai e mi misi a nuotare a tutta velocità. Il primo respiro lo presi fra l'Africa e la Sicilia; il secondo quando mi fermai, col cuore in gola, sotto le colonne d'Ercole. Solo allora ebbi il coraggio di voltarmi. L'uomo non c'era più; in compenso mi trovai davanti un gigante. Disse di chiamarsi Atlante. Gli raccontai la mia storia, e lui mi rassicurò. Vissi presso di lui per qualche tempo.

**Flauto/2: Syrinx II-III.***Sullo svanire del suono Anfitrite riprende a narrare*

Un giorno, mentre facevo il bagno, dalle onde spuntò un delfino. Esseri intelligenti, i delfini; animali sensibili, qualcuno dice alla musica, addirittura. Ma quello parlava, con una voce melodiosa. Mi disse che l'uomo che m'aveva chiesto di sposarlo era il re del mare.

*Ammiccando*

Non m'ero sbagliata, dunque: in quell'uomo c'era qualcosa di regale.

*Animandosi, sognando*

E quell'uomo non solo aveva scelto me, quella sera; anche dopo tanto tempo, continuava a pensare a me. Tutto sommato lì dove mi trovavo non è che la vita fosse un granché. Atlante era sempre occupato a presidiare i confini del mondo, a fronteggiare i mostri e le minacce che si levavano dall'Oceano. Nuotandomi intorno, il delfino mi descriveva le meraviglie del palazzo di Poseidone, giù nelle acque dell'Eubea.

*Decisa*

Accettai. Il delfino mi fece cenno di montargli in groppa, sbatté rapido le pinne e si mise a nuotare, velocissimo. Costeggiammo l'Africa, passammo sotto la Sicilia e puntammo dritti verso la Grecia. Quando giungemmo in vista di Capo Tènarò il delfino mi disse che avrei potuto proseguire a nuoto, e che il re del mare mi sarebbe venuto incontro. Mi dispiacque, perché era stato un compagno dolce e premuroso. Quando Poseidone lo rapì al mio sguardo ci rimasi male, ma poi capii. Era il suo regalo di nozze: trasformò il delfino in una costellazione, assegnandole un posto magnifico lassù nel cielo.

*Riscuotendosi*

Il mio nome è Anfitrìte. Nella storia che vi sto per raccontare c'è di mezzo un delfino; o meglio, due; anzi, tre.

**Flauto/3: Syrinx IV**

## Prologo

ANFITRITE

Un giorno, mentre nuotavo, avvistai l'imbocco di un golfo. Forse c'ero passata davanti, qualche volta, ma dovevo aver tirato dritto. Invece quel giorno vidi una nave che ci s'infilava e provai a seguirla. Era malandata, non era difficile starle dietro. Però non volevo avvicinarmi troppo: sentivo gridare, parlare forte; il clima, a bordo, doveva essere teso. A un certo punto comparve un porto, credo fosse Patrasso; benché sgangherato, il veliero riuscì a virare verso destra e ad attraccare. Io proseguii dritto; il golfo cominciava a stringersi, volevo vedere dove andava a finire. Dopo un po' avvistai un'altra città. L'acqua era calma e il porto brulicava di navi. Mi avvicinai. Sui moli andavano e venivano dei giovani bellissimi, roba da lustrarsi gli occhi.

A Corinto, seppi poi, stava per cominciare un evento straordinario. Periandro, il tiranno, aveva istituito dei giochi. Gare di salto, di corsa, di lotta. Aveva voluto fare le cose in grande: aveva convocato nella sua città i migliori atleti di tutta la Grecia. Agli ormeggi

c'erano navi che venivano da Creta, da Rodi, da Lesbo, e in città non si contavano le delegazioni arrivate via terra da Atene, da Tebe, da Argo, da Micene. Si respirava un'aria di festa; ma stando un po' attenti si capiva che qualcosa non funzionava.

Venni a sapere che Poseidone – non lo vedevo da un po', ma fra noi nereidi le notizie circolano – era di umore pessimo. Le mie compagne lo avevano visto imperversare dall'altra parte dell'istmo, nel mare in cui si specchia lo stadio. Sì, perché Corinto si affaccia da un lato su un golfo stretto – quello calmo e freddo in cui m'ero infilata io – e dall'altro su un golfo ampio e baciato dal sole. Dalla riva la città non si vede, perché c'è di mezzo una collina. Ci ho giocato tante volte, con quelle onde calde, ma solo adesso ho scoperto che là dietro c'è Corinto.

I Giochi Istmici – li ha chiamati così, Periandro, per distinguerli da quelli di Olimpia – avrebbero dovuto cominciare sotto l'ultima luna piena. Ma l'altare non era pronto, dunque non era possibile compiere i riti in onore di Poseidone.

*Accennando ai massi*

L'altare non è pronto nemmeno ora, a dire il vero. I massi sono ancora lì che attendono qualcuno in grado di sollevarli, sovrapporli e incastrarli. Gli atleti non ci pensano neppure, a costruire l'altare: si devono allenare e devono evitare i rischi. Gli ambasciatori però sbuffano, perché il ritardo fa sì che gli atleti tirino tardi nelle taverne, vadano dietro alle ragazze, perdano la concentrazione. E poi, le delegazioni sono ormai sulle spese: per aiutarle Periandro ha attinto alle riserve auree, ma il popolo mugugna e il malcontento cresce.

L'altare avrebbero dovuto costruirlo gli uomini di fiducia del tiranno, una volta rientrati dalla loro missione d'oltremare. Dovevano arrivare con la luna piena scorsa, invece la nave su cui viaggiavano sembra svanita nel nulla. Periandro è preoccupato, perché oltre agli uomini più forti di Corinto su quella nave ci sono il Grande Sacerdote e Arione di Metimna, il cantore la cui fama tiene alto nel mondo il nome della città. Periandro lo ha mandato a esibirsi in Magna Grecia: Akragas, Siracusa, Naxos, Zancle, Locri, Thurii, Metaponto, Taranto e altre città si sono svenate pur di potersi assicurare una sua esibizione. Oltre che dal Grande Sacerdote e dal suo seguito, Periandro ha fatto scortare Arione dai suoi fidi: gli egineti, gente di mare, uomini forti, reclutati attraverso una selezione accurata e addestrati dagli istruttori migliori.

*Anfitrite ha un sussulto*

Grande notizia! La nave di Arione è entrata in porto!

**Flauto/4: Syrinx III**

## Scena I

*Il Comandante entra in scena spingendo un grande tronco, lo configge a terra, estrae un coltello e si mette a intagliarlo. Anfitrite lo osserva sorpresa, resta un attimo in silenzio e poi riprende a narrare*

Se Poseidone è inquieto, Periandro è furioso. La nave è arrivata, ma Arione non c'è. I marinai dicono che è sparito durante la sosta a Taranto, e che loro lo hanno cercato per tutta la città, prima di partire. Poseidone s'è alterato, e intorno a Cefalonia ha scatenato una tempesta violenta. Il veliero ha subito danni gravi: c'è voluta tutta l'esperienza del Comandante per ricoverarlo nel porto di Patrasso. Periandro è furibondo, perché la missione in Magna Grecia l'aveva finanziata sì per portare in giro il nome della città, ma soprattutto per ricavarne un utile. Era prevista una dozzina di esibizioni: i guadagni sarebbero andati un decimo ad Arione e nove decimi a Corinto, città che il tiranno vuole abbellire, ammodernare, ingrandire collegando i suoi due golfi con una grande strada, il *diolkos*. E invece niente. Arione è svanito nel nulla e i marinai sono giunti a mani vuote; gli ultimi soldi li hanno spesi a Patrasso – dicono – per riparare il veliero.

Periandro però non è convinto. I danni alla nave erano lievi, gli hanno detto i periti, e non comportavano grandi spese. Dove sono finiti, dunque, i proventi della missione? Se l'è intascati il Comandante? Se li sono spartiti i marinai? Se li sta scialacquando Arione nei lupanari di Taranto? Come sarebbe a dire, "Arione è sparito"? Il Comandante e i suoi uomini che ci stavano a fare? Perché non sono riusciti a tenerlo d'occhio, o quanto meno a riportarlo a bordo dopo le gozzoviglie? E poi, anche la storia del naufragio. Cosa ci faceva al largo di Cefalonia un veliero che da Taranto un filo di maestrale avrebbe condotto a fari spenti a Corinto? Secondo Periandro il vecchio ha perso il controllo dell'equipaggio, e i marinai – insofferenti delle settimane di ritardo – gli hanno imposto di far rotta verso Egina, la loro isola. Quando ha capito che senza la forza di quegli uomini, senza l'autorità dei sacerdoti e senza l'arte di Arione Corinto non sarebbe riuscita a onorarlo Poseidone s'è alterato, e s'è vendicato scatenando la tempesta.

La situazione s'è fatta critica perché nei giorni scorsi gli ambasciatori delle città interne, gente che del mare ha un'idea vaga e del suo dio nessuna, hanno minacciato di ritirare gli atleti e di inviare i soldati. In pratica, hanno costretto Periandro a inaugurare i Giochi rinunciando ai riti in onore di Poseidone. Periandro è una furia: i marinai li ha ridotti in schiavitù, e il Comandante lo ha condannato a morte. Il tiranno però sa che durante i Giochi le condanne sono sospese; dunque per divertirsi, già che le gare vanno malissimo – nessun atleta di casa ha vinto niente, e domani c'è soltanto il pentathlon, la gara più difficile – ha offerto al vecchio un'improbabile via di salvezza: revocherà la sua condanna se all'alba gli farà trovare l'altare pronto. Una sfida impossibile: poche ore per compiere un lavoro che richiede almeno una settimana. L'inaugurazione dei Giochi è saltata, ma la cerimonia di chiusura non può saltare, Periandro lo sa: Poseidone ci metterebbe un attimo a rovesciare su Corinto un maremoto, facendone un'altra Atlantide. Fossi nel Comandante non saprei da dove incominciare. Lui però s'è messo a intagliare un tronco, chiuso nel suo silenzio. O è impazzito, o ha in mente una soluzione.

*Arione entra in scena con passo stentato e cantando sommessamente. Dopo un po' comincia ad arpeggiare. Anfitrite lo osserva ripetendo incredula*

Arione!

*Sempre arpeggiando, Arione comincia un lungo vocalizzo, poi prende un respiro e dice*

Eccomi a te, Corinto! Ho visto tante città, ma solo tu sei degna di udire il mio canto!

*Arione si produce in un nuovo vocalizzo. Anfitrite vorrebbe intervenire, ma è come impietrita.*

Hai rischiato di perdermi, Corinto, di perdermi per sempre! E lo sai perché?

*Arione comincia a cantare*

Disprezzando il mio talento,  
lusingati dai denari,  
invidiosi i marinari  
m'aggredivano così:

“Tu coperto d'oro e gemme,  
noi stremati di fatica:  
basta, in men che non si dica  
svesti il manto e sali lì.

Guarda il mare quant'è bello,  
pare proprio che ti chiami:  
sciolto il piede, o fra i cordami  
dèi finirci, scegli tu.”

“Sempre libero viss'io,  
non fia mai che stretto mora:  
levar” – dissi – “un canto ancora,  
questo chiedo, nulla più.”

Dopo qualche esitazione  
della ciurma l'uom più anziano  
fece cenno con la mano  
di volere dir di sì.

Sciolsi quindi al vento un'ode

lieve al suono della cetra:  
ripugnante, laida e tetra,  
la masnada ammutolì.  
Di clemenza il Comandante  
s'illustrò per parte sua:  
“La preziosa veste tua  
ti r avvolga in questo dì;

ugualmente il tuo strumento  
t'accompagna giù nell'Ade:  
le tue note, benché rade,  
ci diletta di costi.”

Con la cetra e d'oro involto  
spiccai il volo dalla poppa;  
d'acqua qual sommersa coppa  
la mia gola si colmò.

Attirato dal mio canto  
- molto più che dal mio tuffo,  
il destino a volte è buffo -  
un delfino m'accostò.

“Sali in groppa, sventurato,  
tu non dêi perir tra i flutti:  
oggi stesso ai farabutti  
giusta pena un dio darà.”

Ai miei occhi e alle mie orecchie  
non credetti sul momento;  
lesto come e più del vento  
il delfino m'involò.

Dianzi a noi d'un promontorio  
si stagliò la massa grigia;  
lì, ben oltre la battaglia,  
il delfino mi posò.

Vidi in cima al monte un tempio  
dedicato a Poseidone;  
m'affrettai, e col fiatone

lo raggiunsi a mezzo il dì.

Con un filo sol di voce  
in onor del dio cantai,  
quindi al suolo m'accasciai,  
persi i sensi e svenni li.

Dunque faceva bene, Periandro, a sospettare dei marinai. A quei grezzoni dell'arte di Arione importa poco, l'unica cosa che li interessa sono i soldi. Qualche ragione ce l'hanno; le loro famiglie, a Egina, muoiono di stenti. Se da mesi mangi pane e sardine pensando che intanto i tuoi familiari mangiano pane e forse olive, la tentazione di affondare le mani in un forziere pieno d'oro a un certo punto ti assale.

Le cose devono essere andate così: dopo l'ultima esibizione a Taranto Arione s'è imbarcato regolarmente per Corinto. Solo che a un certo punto la ciurma s'è ammutinata, ha esautorato il Comandante e ha deciso di spartirsi il bottino. Ovviamente i marinai non potevano portare Arione a Corinto e svignarsela a Egina coi soldi; così hanno deciso di far fuori il cantore durante il viaggio, consentendogli di scegliere – bontà loro – fra omicidio e suicidio. Quando Arione ha deciso di tuffarsi da solo quel buon vecchio del Comandante non ha potuto far altro che consentirgli di lanciarsi in mare indossando la sua tunica dorata e portando con sé la sua cetra. Resosi conto dell'emergenza – Arione è un grande artista ma nel nuoto è un mattone, parola di nereide – Poseidone ha inviato in suo soccorso un delfino. Toccata terra Arione s'è inerpicato sul sentiero ed è andato a rendere grazie a Poseidone. Poi s'è fatto a piedi tutto il Peloponneso ed è arrivato a Corinto. Era distrutto, ma nel giro di qualche ora s'è rimesso in sesto, e adesso canta in modo meraviglioso.

*Arione (entra nella torre e) si siede sulla cassa*

Uomo concreto, Periandro ha stentato a credere al racconto di Arione. La storia del delfino, mah... Per approfondire avrà tempo. Adesso ha rinchiuso il cantore in una torre del palazzo, imponendogli di comporre l'inno per la cerimonia di chiusura in programma domani. Se nel frattempo il Comandante e i suoi uomini saranno riusciti a innalzare l'altare, forse quando il sole calerà sui Giochi Poseidone placherà la sua furia e sull'istmo tornerà la pace.

## Scena II

*Arione arpeggia, improvvisa, compone*

Chiuso dentro la torre, Arione suona e canta. Il Comandante e i suoi uomini, invece, devono faticare in silenzio perché vicino allo stadio c'è il ginnasio in cui dormono gli atleti impegnati domani nella gara del pentathlon. Corsa veloce, salto in lungo, lancio del disco,

lancio del giavellotto e all'ultimo lotta: il pentathlon è la gara regina perché incorona l'atleta più forte, più agile e più astuto. Le altre competizioni sono state vinte tutte da forestieri; nel pentathlon però Corinto può sperare in un giovane eccellente: Adamanthios, il figlio del Comandante. Un atleta straordinario; solo lui, ormai, può regalare a Corinto una vittoria. I Giochi hanno premiato sinora atleti cretesi, ateniesi, tebani; senza contare i tanti giovani che, pur senza vincere, hanno regalato al loro pubblico emozioni indimenticabili. Corinto niente. Sarebbe desolante se l'unica città senza vittorie fosse proprio lei: ma Poseidone è adirato, e quando il dio del mare s'incollerisce non ce n'è per nessuno.

*Anfitrite assume un tono narrativo*

Erano anni che Periandro sognava di far rivivere i Giochi; da quando Arione, un giorno, gli ha raccontato la loro storia. Quella storia la so perché ero là, quando Sisifo istituì i Giochi antichi. Anzi, vi dirò di più: siamo state noi nereidi a suggerire al fondatore di Corinto di istituirli. Lo incontrammo sconsolato, una mattina: sulla spiaggia aveva trovato morto un giovane bellissimo. Melicerte – si seppe poi – era precipitato in mare da uno strapiombo insieme alla madre che, uscita di senno, lo aveva trascinato con sé. Di lei Poseidone ebbe pietà; la trasformò in divinità, incaricandola di soccorrere chi, come suo figlio, stava per perire in mare. Anche di Melicerte Poseidone ebbe pietà: lo fece soccorrere da un delfino, solo che essendosi fracassato il capo su uno scoglio giunse a riva morto. Sisifo non poté far altro che seppellirlo. Noi gli suggerimmo però di istituire dei giochi, per ricordarlo attraverso le gesta di uomini giovani e aitanti come lui. Nel luogo in cui Melicerte fu sepolto Sisifo eresse anche una statua in memoria del delfino, morto poco dopo di malinconia, e stabilì che in quell'area sarebbe sorto lo stadio. Mise i Giochi sotto la protezione di Poseidone, decretando lo svolgimento di riti solenni nel giorno dell'inaugurazione e in quello della chiusura; riti che gli antichi hanno sempre svolto con sfarzo, cura e devozione, assicurando a Corinto un lungo periodo di prosperità. Poi guerre e carestie hanno fatto saltare qualche edizione, e poco alla volta l'uso dei Giochi s'è perso; se ne svolgevano a Delfi, a Olimpia, in altre sedi: ma qui a Corinto riti e gare sono mancati per secoli.

Volendo rilanciare le sorti della città, Periandro ha avviato un gran numero di riforme e di opere pubbliche: la rinascita dei mitici Giochi istituiti da Sisifo sarebbe stato il coronamento del suo progetto. Anche Poseidone attendeva la rinascita dei Giochi istmici; quando li ha visti inaugurare senza alcuna cerimonia in suo onore è montato su tutte le furie e ha scatenato gli elementi. Chissà se Arione e il Comandante riusciranno a placarlo, domani. A proposito del Comandante: Periandro ha disposto che, se non saranno riusciti a erigere l'altare, i marinai dovranno uccidere il vecchio scagliandogli addosso le pietre destinate alla costruzione; dopodiché saranno incatenati, ridotti in schiavitù e incaricati di costruire il *diolkos*, l'opera con cui il tiranno intende passare alla storia.

*Arione attacca all'improvviso la seguente ballata. Anfitrite lo ascolta e lo osserva stupefatta.*

Come son sette a Tebe le porte  
tante le corde son delle cetre:  
sian esse lunghe, mediane o corte,  
se ben sfiorate smuovon le pietre.

Della potenza del loro suono  
era ben conscio l'esperto Anfione,  
colui che a Tebe prezioso dono  
fece di mura di protezione.

Nell'edilizia ingegno possente  
questi poteva a quel tempo vantare:  
al divo Apollo, adolescente,  
aveva un giorno eretto un altare.

Impressionato da tanto zelo,  
fecegli il dio splendido omaggio:  
uno strumento sotto ad un melo  
brillare fece al sole di maggio.

Appena l'ebbe fra le sue mani  
arse la fiamma della passione:  
suoni d'incanto già l'indomani  
seppe cavarne il giovane Anfione.

Quando ormai grande insieme al fratello  
si proclamò di Tebe sovrano  
il re cantore un carne assai bello  
rivolse allora al monte lontano.

Là sull'Olimpo giunsero i suoni  
destando unanime ammirazione;  
furon cantate a pieni polmoni  
le lodi sue in un'altra occasione.

"D'ampio fossato, di spesse mura,  
Tebe non è" – disse – "oggi recinta:  
edificarle sarà mia cura,

non sia giammai essa tocca né vinta.”

Un grande mucchio di pietre bianche  
al guardo offrivasi di re Anfione:  
ma l'aspra Tebe sol braccia stanche  
poteva mettergli a disposizione.

Affidamento poteva fare  
egli però su di un'arma segreta:  
scesa la notte prese a suonare  
solo alla luna, come un asceta.

Come d'incanto, una si mosse;  
l'altre seguirono al magico suono,  
l'una sull'altra, piccole e grosse,  
presto raggiunsero il cubito nono.

Così acquisite solide mura  
senza fatica, senza rumore,  
l'antica Tebe visse sicura  
grazie al talento del suo re cantore.

*Anfitrite, entusiasta*

Che storia! Non la conoscevo, questa storia. La ballata è un grande elogio dei poteri della musica; forse Arione l'ha cantata, lassù nella torre, per incoraggiare il Comandante e i suoi uomini a costruire l'altare, stanotte. La cetra di Anfione seppe animare le pietre dell'antica Tebe; chissà se quella di Arione saprà fare altrettanto con le pietre dell'odierna Corinto. Mi pare improbabile che tutto ciò accada, ma hai visto mai.

### Scena III

*Mentre il Comandante finisce di scolpire il tronco cala la notte. Buio. Arione riprende ad arpeggiare. Il Comandante finisce l'opera ed esce, mentre Arione continua ad arpeggiare. Sugli ultimi arpeggi*

**Flauto/5: Syrinx I.**

*Il Comandante rientra e si siede nei pressi del tronco. Sorge l'alba. I massi sono sempre nella stessa posizione. La parte superiore del tronco adesso ha la forma di una coda di delfino. Intorno al tronco sono sparpagliate alcune frasche di pino. Mentre la luce del giorno invade la scena Anfitrite riprende, con tono desolato*

Pensavo di trovare uno scenario diverso rispetto a ieri sera. Invece nulla, i massi sono rimasti là dov'erano. Gli egineti non ci hanno neanche provato, a costruire l'altare. L'unica novità è il tronco su cui il Comandante ha armeggiato tutta la notte, mentre i suoi uomini sbadigliavano e sonnecchiavano. Eppure – dico io – lo sanno quale destino li attende: possibile che alla libertà, alla vita, anche solo alla sorte dei loro figli non riescano a dare un valore, quei miserabili? L'impresa era disperata, d'accordo, ma io al posto loro mi sarei data da fare, avrei mostrato un po' di intraprendenza, un po' di volontà. Si vede che oltre che stanchi sono sfiduciati, i marinai; forse perché sanno che Periandro, quando s'impunta, è più testardo di Poseidone.

*Contemplando il tronco rozzamente scolpito, Arione comincia ad arpeggiare e nel contempo a parlare*

ARIONE

Mi hai chiuso nella torre, o Periandro,  
imponendomi di comporre un canto.  
L'ho composto, giuro, con tutto il cuore,  
mettendoci il talento  
e tutto quel che m'ha insegnato Apollo;  
di certo tu e – spero – il dio del mare  
saprete riconoscerne il valore,  
quando lo ascolterete.

*Sempre seduto a terra, il Comandante prende in mano qualche frasca di pino*

Ora però, Periandro,  
consentimi di elogiare un grand'uomo,  
capace di un'impresa straordinaria.  
Un piccolo coltello,  
due mani grandi e forti,  
una verità scolpita nel cuore:  
con queste sole armi il Comandante  
ha affrontato il destino.  
Entro l'alba tu volevi vedere  
un altare dinanzi allo stadio;  
trovi invece solo un palo confitto  
nella terra che copre Melicerte.  
Osserva cosa ha fatto, il Grande Vecchio:  
chiuso nel suo silenzio  
ha ringraziato col sudore il dio  
che mi soccorse inviando un delfino,

quando stavo per affogare in mare.  
 Vedi la coda del pesce spuntare  
 dal cuore del tronco:  
 il resto del corpo è ancora nascosto,  
 come la verità che vai cercando,  
 o mio signor Periandro,  
 dentro le pieghe di questa storia.  
 Aspetta a giudicare,  
 non esser schiavo del tuo puro istinto:  
 tu metti a morte un giusto  
 per sottomettere cento canaglie  
 soltanto perché ti occorrono braccia.  
 Tu hai bisogno di questa masnada  
 per realizzare il *diolkos*, Periandro:  
 l'opera che consentirà al tuo nome  
 di echeggiare nell'aria  
 di qui all'eternità.

*Elevando il tono della voce*

Rendi giustizia a Corinto, o Periandro:  
 RISPARMIA L'INNOCENTE, UCCIDI ARIONE!

*Dopo qualche secondo di silenzio Anfitrite, visibilmente scossa, dice con voce sgomenta*

Su Corinto è calato un silenzio di ghiaccio. Il sole è scomparso dietro una nube, il mare è divenuto grigio e dai monti ha preso a soffiare un vento gelido. Il giavellotto scagliato da un atleta cretese s'è conficcato nel prato come le parole di Arione nelle orecchie del tiranno. Periandro è divenuto terreo: perché Arione, un giovane artista pieno di talento, sta offrendo la propria vita in cambio di quella di un vecchio marinaio? Il tiranno non sa darsi una risposta. "Il MIO sangue, NON quello di un innocente" – ha gridato Arione – "potrà placare la furia del re del mare! Se non lo verserai tu, ottuso tiranno, sarò io stesso ad aprirmi le vene!", ha soggiunto. Poi, rivolgendosi verso lo stadio, ha invitato ad alta voce gli atleti a riprendere le gare. Quelle di corsa veloce, di salto in lungo e di lancio del disco si sono già concluse; resta da completare il lancio del giavellotto, poi si svolgerà la gara di lotta: quella in cui astuzia, forza e agilità si devono combinare alla perfezione. Sì, perché nel pentathlon allo scontro finale giungono gli atleti che hanno sconfitto tutti gli avversari delle gare precedenti. Atene schiera Geta, un atleta eccellente; e così Micene ed Argo. Gli atleti di Delfi, Tebe, Olimpia e Salonicco sono stati eliminati, ma Adamanthios tiene ancora vive le speranze di Corinto.

*Dopo una breve pausa*

La gara di giavellotto è ripresa, intanto. E mentre tutti erano ancora intenti a osservare la torre in cui Periandro ha rinchiuso Arione, il giavellotto ha descritto nell'aria una parabola sensazionale. Quando s'è conficcato a terra, dagli spalti s'è levato un urlo assordante: con quel lancio il figlio del Comandante s'è guadagnato l'accesso alla finale; oggi pomeriggio sfiderà nella lotta l'invincibile Geta. Il Comandante è rimasto impassibile: la dichiarazione di Arione e l'impresa di Adamanthios non sembrano aver avuto alcun effetto su di lui. S'è seduto in un angolo e s'è messo ad intrecciare una corona. Gli egineti, invece, se ne stanno da ore con la schiena contro i massi, rassegnati a essere condotti in catene al cantiere del *diolkos*.

Periandro, che in città conta diversi oppositori, ha fretta di mettere Corinto dinanzi al buon esito delle proprie imprese: il viaggio trionfale di Arione in Magna Grecia, il ripristino dei Giochi istmici e soprattutto la realizzazione del collegamento fra i due golfi. I successi però tardano: dal punto di vista economico il viaggio di Arione è stato un fallimento; oltre a non aver ancora regalato vittorie, sinora i Giochi hanno procurato la furia di Poseidone e una voragine nelle casse della città; il *diolkos*, di fatto, è un sentiero da capre. Su tutto questo piomba adesso la notizia che Arione intende morire al posto del Comandante. Mentre Periandro medita, il popolo trepida per il suo atleta e si dispera per il suo artista. Ma... Arione sta accordando la sua cetra. Forse vuol cantare. Sì, vuol cantare.

*Arione, accompagnandosi con la chitarra*

In cielo splendon fulgide  
in numero di cinque,  
fra loro assai propinque  
le stelle del Delfin.

Divin disegno e calcolo  
fan sì che la lor vista  
ispiri in ogni artista  
un canto senza fin.

Delfin, delfin...

Su un'ampia spiaggia Sisifo  
un uomo trovò morto;  
in preda allo sconforto  
dovette 'l seppellir.

Non lungi dal suo tumulto  
un palo egli confisse:

“S'onori qui” – poi disse –  
“chi 'l vide un dì perir”.

Delfin, delfin ...

Spossato sì, ma incolume  
io pur, grazie a un delfino,  
nei pressi di un bel pino  
toccai la terra un dì.

Dal viso la salsedine  
fregai via con un braccio;  
per tergermi qual straccio  
la tunica servì.

Delfin, delfin ...

Seppur stremato e debole  
al tempio volli andare  
al fine di onorare  
del mare il gran signor.

Lungo il sentier di un albero  
m'impressionò il colore,  
e ancor di più l'odore  
pregno di fresco umor.

Delfin, delfin ...

Fra i muschi fresca e limpida  
scorrea una ricca fonte:  
chiare nel sen del monte  
l'acque mi si svelâr.

Era una fonte celebre  
fra gli uomini più accorti;  
la posizion dei porti  
sapea lor indicar.

Delfin, delfin...

D'informazione prodiga  
era su navi e barche  
d'uomini e merci carche  
come più non si può.

Io pur volli conoscere  
del mio veliero il punto;  
ove mai fosse giunto  
chi l'oro a me rubò.

Delfin, delfin...

In mio soccorso splendida  
si palesò una ninfa:  
nuova, copiosa linfa  
scorrer sentii in me.

Di quella fonte magica  
mi rivelò l'arcano;  
mi diede poi la mano,  
mi trasse infine a sé.

Delfin, delfin...

Completamente immemore  
del mio dover restai;  
non solo il dio obliai,  
scordai pure il delfin.

Quando ripresi a intendere  
verso la spiaggia corsi:  
oppresso dai rimorsi,  
ne paventai la fin.

Delfin, delfin...

Scorto il compagno esanime  
 alto levai il mio grido:  
 “Chi mi salvò io uccido,  
 chi più meschin di me?”

Dinanzi al dio colpevole  
 mi dichiarai all’istante:  
 “la cosa più importante  
 dimenticai, ohimè”.

Delfin, delfin...

In mare risospingerlo  
 sarebbe stato d’uopo  
 prima, non certo dopo  
 d’esser salito sù.

D’un assassinio orribile  
 l’autor io son, signore:  
 infranto ormai è il mio cuore,  
 non voglio viver più.

Delfin, delfin...

*Arione posa sconcolato la chitarra*

#### Scena IV

*Osservando Arione con un misto di sdegno e compassione, Anfitrite  
 mostra d’aver compreso la situazione ed esclama*

Ecco perché Poseidone menava rovina! Arione, l’artista sommo, quello che tutta Corinto sperava solo di riabbracciare, s’è macchiato di un crimine orrendo: ha lasciato morire sotto il sole il delfino che l’ha salvato. Solo per correre al tempio ed innalzare un canto al dio del mare; per mostrarsi riconoscente, certo, ma dimenticando che la vita, quella del delfino come la sua, viene prima di ogni cosa. E passi ancora la dimenticanza: tutto sommato Arione s’è inerpicato scalzo fra rovi e sterpi per ringraziare il dio che l’aveva soccorso; ma lungo il sentiero s’è fermato a una fonte, e non solo per il tempo di dissetarsi. Certo, non capita tutti i giorni d’imbattersi in una ninfa...

*Civettuola*

(ninfe, sirene e nereidi sanno essere irresistibili, a volte...)

*Riprendendo il tono normale*

Arione non s'è limitato a trascorrere qualche ora alla fonte in dolce compagnia, cosa di cui Poseidone lo avrebbe perdonato, se un po' lo conosco; no, alla ninfa Arione ha estorto – seducendola con l'arte del canto, immagino – il segreto delle acque; e non per trarne ispirazione, ma per un motivo molto più materiale: per localizzare la nave su cui viaggiavano le sue ricchezze.

*Traendo le somme*

Assassino, perdigiorno e irriducibilmente avido: tale s'è dimostrato Arione agli occhi di Poseidone. Logico che il dio si sia infuriato e logico che, nella speranza di placarlo, Arione gli offra in dono la propria vita, chiedendo a Periandro di ucciderlo.

*Pensosa*

Quello che Periandro non riesce a capire, però, è perché Arione offra la propria vita in cambio di quella del Comandante. Non è che il vecchio si sia dannato l'anima per lui: gli ha solo consentito di suicidarsi portandosi dietro cetra e tunica. Poi Arione s'è salvato, ma grazie al delfino, non grazie a lui. Allo stesso modo, Periandro non riesce a capire l'atteggiamento del Comandante. Da quando è sbarcato non ha aperto bocca. Ha lasciato che fossero i marinai a raccontare la storia del naufragio e della sosta a Patrasso. Ha ascoltato in silenzio le parole con cui Periandro lo ha condannato a morte. Anche quando Periandro, complice la tregua comportata dai Giochi, gli ha fatto intravedere una via di salvezza, non ha fatto assolutamente nulla.

*Dopo una pausa brevissima, riprendendo*

No, non è che non abbia fatto nulla: intagliando un grande tronco con un piccolo coltello ha fatto una cosa straordinariamente difficile e sommamente inutile. Cos'ha voluto dire, con quel gesto, il Comandante? Anziché ordinare ai suoi uomini di spostare massi, accumulare pietre e costruire l'altare, il Comandante ha preso un tronco, l'ha confitto nel suolo e s'è messo a intagliarlo.

*Accennando al tronco*

Eccola, quella è la coda di un delfino. Il Comandante l'ha realizzata in una notte, la coda, aiutandosi solo col suo coltello; un'impresa che a un intagliatore dotato di scalpelli, sgorbie e raspe richiederebbe come minimo tre giorni. Che prova di forza ha dato quel vecchio: Periandro non sa se esserne ammirato o irritato. Possibile che un uomo con una tale grandezza d'animo non sia riuscito a tenere a bada una marmaglia intenzionata a far fuori l'uomo che illustra nel mondo il nome di Corinto? Periandro freme, ma da mente fina qual è s'arrovella anche su un'altra questione:

*Elevando all'improvviso il tono della voce*

CHI È, QUEL DELFINO?

*Riacquistando gradualmente un tono normale*

Quello morto di malinconia dopo aver condotto a riva Melicerte o quello morto d'asfissia dopo aver condotto a riva Arione? Quale fra i due delfini ha inteso onorare il Comandante? Chi lo sa. All'alba di domani, in ogni caso, Periandro intimerà l'ordine di lapidarlo. Poco fa l'ufficiale più anziano ha chiesto la parola. Il tiranno gli ha concesso un minuto. L'ufficiale ha annunciato che se l'ordine di lapidazione dovesse mai arrivare lui e suoi compagni si combatteranno a pietrate fino all'ultimo sangue, ma non scaglieranno nemmeno un ciottolo contro il Comandante; perché conducendo sino a Patrasso il veliero devastato dalla furia di Poseidone il Comandante ha salvato le loro vite, e loro gli debbono riconoscenza eterna. Periandro è rimasto a bocca aperta. "Noi", ha proseguito l'ufficiale, "da te vogliamo una cosa sola: il permesso di tornare dai nostri vecchi, dalle nostre mogli e dai nostri figli che ci aspettano da mesi a Egina mangiando pane e forse olive. Solo questo ti chiediamo. Fra tre lune torneremo qui, portandoci dietro i nostri giovani migliori. Insieme a loro ti aiuteremo a innalzare l'altare, a costruire il *diolkos*, a scavare il porto nuovo sul grande golfo in cui si specchia la nostra isola".

*Arione balza in piedi e si mette a suonare in modo sovraccitato. Anfitrite ha un sussulto, guarda verso la torre e, sugli accordi sempre più rapidi e festosi di Arione, annuncia esultando*

Adamantios ha vinto!!! Corinto ha vinto la gara di pentathlon!!! Il popolo ha invaso lo stadio e corre ad abbracciare il vincitore!!!

*In piedi, Arione si produce in un'improvvisazione festosa.*

Scena V

*Quando Arione conclude la sua improvvisazione Anfitrite prende un lungo respiro, si stringe nelle spalle e, assumendo un tono serio, si rivolge a Periandro*

Periandro, grande Periandro, degnati di ascoltarmi. Sono Anfitrite: una creatura del mare, quel mare che poco alla volta ti ha restituito i tuoi uomini, e con loro anche un pezzo di verità. Ma l'altro pezzo di verità, quello che ancora ti manca per comprendere il Tutto, lo puoi apprendere solo da me. Ascoltami. Contro Geta, il campione ateniese, Adamantios ha vinto una sfida impossibile; è stato grandissimo, ma il merito non è solo suo. Oltre che su di lui, capace di restare concentrato sulla gara pur sapendo che sulla testa di suo padre pende una condanna a morte, Corinto può contare su tre grandi uomini. Uno è il Comandante. Con la sua calma, il suo silenzio, la sua abnegazione – in

breve: col suo esempio – il padre ha saputo trasmettere al figlio una grande serenità. Sapendo di essere l'unico in grado di regalargli l'ultima gioia, Adamanthios lo ha ripagato con una prova fantastica; una gara in cui, combinando forza, agilità e astuzia, è riuscito a sconfiggere un avversario che sinora non aveva perso un solo incontro. Il Comandante è stato grande a conservare la calma, la notte scorsa; ma è stato grande anche quando ha condotto in porto il suo veliero disastroso; e soprattutto quando, ancora prima, ha consentito ad Arione di tuffarsi in mare con la sua cetra e la sua tunica. Il Comandante lo sapeva, che Poseidone non lo avrebbe lasciato affogare, un uomo del valore di Arione. Dando l'ordine del tuffo il Comandante ha compiuto un gesto lungimirante: se si fosse messo contro il suo equipaggio, qualcuno gli avrebbe vibrato una coltellata ancora prima che Arione finisse in acqua; e quando si fosse trovata sotto una tempesta, anche meno violenta di quella scatenatasi al largo di Cefalonia, senza di lui la nave sarebbe colata a picco. Dunque, confidando nell'aiuto di Poseidone il Comandante ha salvato in un sol colpo Arione, il suo equipaggio e sé stesso. Certo, non senza difficoltà: anche perché malgrado la sua capacità di vedere lontano il Comandante non poteva prevedere che Arione si sarebbe dimenticato di rispingere in acqua il delfino, una volta toccata terra.

*Elevando un poco il tono della voce*

Ora che la grandezza del Comandante ti è nota, o Periandro, considera quella di Arione. Non parlo dell'artista, che tu ben sai essere sommo, ma dell'uomo. Quanti avrebbero chiesto di poter regalare il proprio talento al mondo, al momento di doverlo lasciare? Quanti avrebbero offerto la loro vita, dopo essere stati salvati nientemeno che da un dio, in cambio di quella del loro mancato carnefice? Malgrado l'odio nei confronti dell'uomo che aveva avallato la sua condanna, Arione ha capito di essere stato autore di un crimine ancor più grande, provocando la morte di un innocente; e non di un innocente qualsiasi, ma di colui che lo aveva salvato per ordine di un dio. Dunque, Arione sa benissimo di essere il primo, per non dire l'unico responsabile della furia di Poseidone.

*Elevando ulteriormente il tono della voce*

E veniamo infine a te, o Periandro. Tu – sì, proprio tu – sei il responsabile della sventura abbattutasi su Corinto. Inaugurando i Giochi senza celebrare i riti in suo onore, hai fatto indignare Poseidone molto più di quanto l'abbiano fatto i marinai attentando alla vita di Arione, e Arione lasciando schiattare il delfino sotto la canicola. Il dio del mare si sarebbe accontentato, viste le condizioni, anche di un omaggio semplice, povero, minimo; ma tu sei un uomo vanaglorioso, vuoi sempre fare le cose in grande: senza il grande altare, senza il Grande Sacerdote, senza il grande cantore avevi timore di sfigurare dinanzi agli ambasciatori, alle delegazioni, agli atleti venuti da tutta la Grecia; avevi timore di vedere intaccata la tua fama di uomo potente, in grado di illustrarsi con imprese memorabili. E allora ci hai provato, a inaugurare i Giochi senza onorare il dio, e lui ti ha ripagato impedendo alla tua città di vincere. Oggi, però, proprio in occasione della gara più importante, un atleta corinzio ha trionfato. Ti sei chiesto il perché?

*Scolpendo le parole, dopo un attimo di silenzio*

Ascoltami bene, Periandro. Poseidone ha revocato il suo anatema perché ha avuto la forza di riconoscere il valore di tre grandi uomini: Adamanthios, Arione, e il Comandante. E adesso che addirittura un dio ha trovato una ragione per placare la propria furia, tu aspetti solo che su Corinto tramonti il sole per chiudere i Giochi e dare sfogo al tuo istinto, uccidendo un povero vecchio e rendendo schiavo un branco di disgraziati?

*Con passione crescente, mentre il Comandante appende la corona sulla coda del delfino ed esce*

Pensa al bene di Corinto e degli uomini che hanno saputo e che sapranno farla grande, o Periandro; posa sul capo di Adamanthios la corona di pino intrecciata da suo padre, e poi preparati ad ascoltare l'inno composto da Arione mentre il vecchio dava vita a un delfino liberandolo da un tronco. Alza lo sguardo, o Periandro; sgombra la mente e pensa al tutto,

*Gridando*

“MELETE TO PAN!”

*Anfitrite crolla esausta. Arione esce dalla torre, comincia ad arpeggiare assumendo una postura solenne e poi canta*

Un canto a te io innalzo,  
o sommo Poseidone,  
adesso che un campione  
Corinto può onorar.

Lo cinga la corona  
dal padre suo intrecciata,  
ben più che meritata  
nell'arte di lottar.

*Anfitrite prende la corona appesa dal Comandante sulla coda del delfino e la osserva con ammirazione; poi, mentre Arione continua a cantare, la eleva a due mani verso il cielo, quindi la posa solennemente sul cumulo di pietre*

Impresa ancor più grande  
compiuto ha il buon vegliardo,  
veloce come un dardo  
nell'arte di scolpir.

Al lume della luna,  
sol d'un coltello armato,  
un tronco ha modellato  
vietandosi il dormir.

Nel legno riconosco  
colui che m'ha salvato,  
da me poi abbandonato,  
meschino, sotto il sol;

ed anche suo fratello,  
colui che Melicerte  
esangue, spento, inerte  
posò su questo suol.

Le imprese lor io canto,  
e invoco in te clemenza,  
virtù che a ognun potenza,  
forza e tenacia dà.

Dell'uomo la grandezza  
non sta nel non sbagliare,  
bensì nel confessare  
amare verità.

*Terminato l'inno Arione posa la cetra e si avvicina al tronco, mentre Anfitrite ripete due volte le parole dell'ultima strofa. Arione accarezza il tronco scolpito come se fosse il delfino che seppe salvarlo dalle acque; poi lo spinge fuori scena, s'inginocchia e china il capo.*

*Buio.*

**Flauto/6: Syrinx III**

FINE

# Syrinx

à Louis Fleury

Cl. Debussy  
(1913)

FLÛTE SEULE

*Très modéré*

*mf*

*p*

*Retenu*

*p*

*Un peu mouvementé (mais très peu)*

*p*

Copyright by J. Jobert 1927  
Renouvelé 1954

**Société des Éditions JOBERT**

76, Rue Quincampoix  
75003 PARIS

J.J. 844

*Tous droits d'exécution et d'arran-  
gements réservés pour tous pays.*

# LETTURE





CARMEN BONASERA

## LO SPAZIO FUORI DALLA STANZA

*Note a partire da Lo spazio delle donne (2022) di Daniela Brogi*

**ABSTRACT:** This article discusses the notion of space as it relates to the condition of women in history, society, culture, and literature. The concept of space has been widely used by 20<sup>th</sup>-century feminist theorists as a key metaphor to warn against the marginalization of women from cultural and power discourses. Alternatively, through the idea of a “politics of location”, spatial metaphors were used to highlight the diverse contexts and perspectives pertaining to each individual woman, which must be taken into consideration in contemporary multicultural feminist debates. This article aims at exploring how the notion of space was reframed by Italian scholar Daniela Brogi in her recently published essay *Lo spazio delle donne* (2022), which precisely revolves around the metaphor of space, and which represents a multifocal take on the condition of women in Italian culture and society and proposes new ways to deconstruct widespread patriarchal logics, as well as new lenses to look at women’s experiences with a view to encouraging opportunities for intercultural growth.

**KEYWORDS:** Space; Politics of Location; Italian Feminist Criticism; Women’s Studies; Women’s writing.

### Spazi di riflessione

Secondo l’ultimo Global Gender Gap Report – lo studio pubblicato dal World Economic Forum che annualmente informa sulla portata del divario di genere in base a una serie di indicatori economici, politici, culturali e sociali – se si manterranno i parametri attuali saranno necessari ben 132 anni per colmare il divario tra le condizioni di vita di uomini e donne nel mondo, e dunque per tentare di raggiungere la parità.<sup>1</sup> Nell’ultimo anno, il *gender gap* si è espanso come una voragine, anche e soprattutto per le conseguenze della pandemia di Covid-19 sul mondo del lavoro e sulla lenta e debole ripresa economica, tant’è che soltanto due anni fa – con i dati precedenti alla diffusione della pandemia – il report stimava in cento anni le possibilità di recupero. Non si trattava certo una situazione rosea, ma fino al 2020 la direzione sembrava essere verso il restringimento di quel *gap*; oggi, invece, l’impressione è di essere tornati quasi ai blocchi di partenza, intimoriti da quella voragine, da quello *spazio* che sembra quasi incolmabile.

Non è per niente casuale che quando si deve affrontare criticamente la condizione delle donne, nella storia e nella società come nella cultura, si finisca in un modo o

---

<sup>1</sup> Il report completo, pubblicato il 13 luglio 2022, è disponibile all’indirizzo: <https://www.weforum.org/reports/global-gender-gap-report-2022> (consultato il 13/12/2022).

nell'altro per parlare di *spazi*. D'altronde, per descrivere i diseguali rapporti di potere tra i sessi, le teorie femministe del Novecento hanno sempre fatto un ampio uso della relazione fra i soggetti femminili e l'idea di spazio, inteso in senso immaginativo e simbolico, ma anche in senso fisico. In particolare, si è insistito molto sulla descrizione dei luoghi domestici entro cui le donne erano spesso relegate, oppure anche sugli spazi istituzionali e di potere dai quali erano escluse e che erano quindi luoghi da conquistare e rivendicare. Tra gli spazi da reclamare come propri, i territori della creatività e dell'espressione, letteraria e artistica in genere, sono stati cruciali nella riflessione femminista. Naturalmente, il pensiero corre subito alla *stanza* tutta per sé, che Virginia Woolf in *A Room of One's Own* (1929) considerava necessaria perché le donne esercitassero la scrittura, e che serviva da metafora per l'auspicio che si ritagliassero e appropriassero di uno spazio all'interno del canone letterario tradizionalmente maschile, cominciando così a costruire, tassello dopo tassello, una storia della scrittura femminile. All'inizio del nuovo millennio, anche Doris Lessing tornò sulla concezione di spazio per scrivere, declinandolo nei termini di uno *spazio vuoto*, anch'esso fondamentale per favorire l'ispirazione: quello spazio, mentale ma anche fisico, che permette alle idee di formarsi e trovare espressione:

Writers are often asked, How do you write? With a wordprocessor? an electric typewriter? a quill? longhand? But the essential question is, "Have you found a space, that empty space, which should surround you when you write?" Into that space, which is like a form of listening, of attention, will come the words, the words your characters will speak, ideas—inspiration. If a writer cannot find this space, then poems and stories may be stillborn. (Lessing 2008, 783-784)

Guardando allo spazio come metafora privilegiata per parlare della creatività femminile, si individua facilmente un *fil rouge* che dalla *Città delle dame* di Christine de Pizan (1405) si dipana fino ai giorni nostri, con la pubblicazione del saggio *Lo spazio delle donne* (Einaudi, 2022) di Daniela Brogi. L'agilità e la *brevitas* di questo pamphlet (128 pagine in formato tascabile) non devono trarre in inganno. È indubbiamente un saggio snello, che l'autrice propone di leggere "in un pomeriggio di studio come di festa; [...] durante una vacanza, nel giardino di una biblioteca, in metro, in un sabato pomeriggio passato al lago" (Brogi 2022, 5). In realtà, sono pagine dense di riflessioni impegnate e di molteplici riferimenti letterari, artistici, storici che costruiscono un indispensabile *vademecum* per chi voglia guardare con occhi nuovi alla discussione pubblica sulla condizione femminile e sui femminismi. Pagine che, pur senza mai tralasciare un'impronta personale e a tratti autobiografica, tracciano una cartografia precisa e puntuale del lavoro delle donne, abbracciando ed esplorando i diversi spazi di espressione che le hanno viste alternativamente protagoniste ed emarginate.

Ora, questa privilegiata attenzione per lo spazio nella riflessione intellettuale non è solo prerogativa degli studi di ambito femminista, bensì è perfettamente in linea con la rilevanza che la dimensione spaziale ha acquisito nel XX° secolo, nell'estetica, nella critica letteraria, e negli studi filosofici e culturali, avvalorando la tesi che Michel Foucault proponeva già nel 1967, secondo cui il Novecento è *l'epoca dello spazio*:

La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, com'è noto, la storia: temi dello sviluppo o del blocco stesso, temi della crisi e del ciclo, temi dell'accumulazione del passato, grande sovraccarico di morti, il raffreddamento che minacciava il mondo. È nel secondo principio della termodinamica che il XIX secolo ha trovato gli elementi essenziali delle sue risorse mitologiche. Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa. (Foucault 2001, 19)

La centralità dell'idea di spazio ha inoltre determinato, specialmente a partire dagli anni Novanta, una vera e propria svolta nella riflessione contemporanea, uno "spatial turn" che si traduce concretamente in un progressivo addensarsi di metafore spaziali e geografiche nel vocabolario degli studi umanistici, che Robert Tally ha definito in questi termini:

One cannot help noticing an increasingly spatial or geographical vocabulary in critical texts, with various forms of mapping or cartography being used to survey literary terrains, to plot narrative trajectories, to locate and explore sites, and to project imaginary coordinates. A great many literary studies and academic conferences have been devoted to matters of space, place, and mapping, and the spatial or geographical bases of cultural productions have, in recent years, received renewed and forceful critical attention. (Tally 2012, 11-12)

Il carattere precipuo di ogni riflessione sullo spazio è il suo essere inestricabilmente legata ai temi dell'identità e del corpo, in particolar modo nella critica femminista,<sup>2</sup> ma anche negli studi di genere, culturali, etnici e postcoloniali: tutti terreni critici in cui l'idea di spazio diventa motivo di dibattito sul posizionamento marginale delle minoranze identitarie rispetto ai discorsi di potere, oltre a divenire anche metafora per la rivendicazione di un proprio ruolo nella Storia. Già in "Notes toward a Politics of Location" (1984), la poetessa e teorica femminista Adrienne Rich insisteva sull'idea di *posizionamento* dell'esperienza e dell'identità delle donne, considerandola nei termini di diversi conglomerati di storie e percezioni personali. A partire dal luogo più immediato, ovvero il proprio corpo, Rich illustra infatti come la posizione culturale, geografica e sociale plasmi la percezione e l'esperienza che le donne hanno di sé e del mondo, incoraggiando ad abbandonare quel diffuso senso di una sorellanza universale che era stato al centro del pensiero femminista delle prime ondate e che rischiava, però, di condurre a pericolose generalizzazioni: "I need to understand how a place on the map is also a place in history within which as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create" (Rich 1986, 212). Le idee di Rich sono state poi riprese e perfezionate dieci anni più tardi dalla filosofa Rosi Braidotti, che in *Nomadic Subjects* (1994) ha insistito sull'idea della politica del posizionamento come metodo imprescindibile per acquisire una consapevolezza della posizione *individuale* e *situata* delle donne, all'interno dei singoli spazi storici e socioculturali da contestualizzare:

<sup>2</sup> A questo proposito, si vedano ad esempio i saggi di Elizabeth Grosz (1994; 1995).

[the] recognition of a common condition of sisterhood in oppression cannot be the final aim; women may have common situations and experiences, but they are not, in any way, *the same*. In this respect, the idea of the politics of location is very important. This idea, developed into a theory of recognition of the multiple differences that exist among women, stresses the importance of rejecting global statements about all women and of attempting instead to be as aware as possible of the place from which one is speaking. Attention to the *situated* as opposed to the universalistic nature of statements is the key idea. (Braidotti 1994, 163; corsivi nell'originale)

Giova ricordare, dunque, che nell'ambito della critica femminista, man mano che le riflessioni si facevano più sofisticate e si smaltiva il fervore rivendicatore degli anni Settanta, le studiose sono passate a osservare e prendere in considerazione il concetto di spazio non più solo declinandolo nei luoghi di esclusione, marginalizzazione e confinamento, come era stato per la stanza tutta per sé di Virginia Woolf, ma anche nelle sue accezioni più positive, favorendo le prospettive di attraversamento e transizione e a spazi più aperti, complessi e fluidi.<sup>3</sup>

### Margini e oblio

Il saggio di Daniela Brogi si inserisce proprio in questo filone di riflessione, dichiarando fin dalle prime pagine che lo spazio delle donne si configura come “una zona di passaggio, di transizione” (Brogi 2022, 6), nella quale l'esperienza femminile deve essere osservata non attraverso una lente essenzialista, che guarda alle donne in quanto donne e basta, bensì in modo più fluido, come “identità sempre in movimento e in trasformazione” (*ibid.*). Per questo, lo spazio teorizzato da Brogi è un “campo di espressione e verifica delle identità” (9), che si attiva quando è necessario andare alla ricerca di “uno spazio proprio, dove potersi sentire e poter contare come soggetti” (12). L'impostazione volutamente ampia di questo saggio – che *spazia* in diversi campi e linguaggi del sapere: letteratura, cinema, arte, filosofia, politica, storia – riesce ad armonizzarsi con la trattazione sintetica imposta dalla destinazione editoriale, nonostante si possa a tratti percepire, dietro l'angolo, il rischio paventato di non riuscire a restituire bene la profondità critica che l'argomento richiede. Tuttavia, la metafora dello spazio regge in maniera piuttosto solida, declinandosi in diverse interpretazioni che corrispondono grosso modo ai capitoli del saggio: lo spazio è considerato via via come contesto storico e politico, come luogo di creatività, come linguaggio e discorso pubblico, come insieme di forme e stili espressivi, e infine come “campo di messa alla prova della contemporaneità” (5). Nel corso del pamphlet, però, l'attenzione di Brogi non si ostina tanto a tenere salda la corrispondenza tra ambiti di riflessione e scansione in capitoli, quanto a far luce su una serie di possibili *spazi di alterità*, spesso richiamati lungo tutto il testo. Si tratta di luoghi metaforici che le donne hanno storicamente abitato poiché vi sono state relegate; si parte infatti dal “*recinto* di minorità in cui le donne sono state messe

<sup>3</sup> In quest'accezione, cfr. Shands (1999).

e tenute per millenni” (13), destinate a essere escluse dalla vita culturale perché condannate a un ruolo passivo, di musa ispiratrice o di oggetto di rappresentazione da parte dell’artista uomo. Emarginate anche dalla vita pubblica, le figure femminili sono state associate agli spazi domestici e privati e alle attività di accudimento e servizio; questa rappresentazione della donna ha avuto caratteri di continuità talmente stabili che l’ambito chiuso e privato delle attività domestiche è apparso per lungo tempo l’unico spazio possibile per la donna, organico e connaturato all’esperienza femminile. Altro spazio di confinamento individuato da Brogi è l’*abisso* in cui le attività creative delle donne sono state rimosse, occultate: “piani di realtà resi invisibili, oscurati e lasciati fuori dall’inquadratura della memoria ufficiale, in una condizione di black out” (14). Nel Novecento, le teoriche femministe, le intellettuali, le artiste, le studentesse, ma anche le donne comuni, hanno tentato di riscattare queste esperienze dell’oblio, sovvertendo le logiche patriarcali tanto diffuse da essere divenute la norma, il senso comune. Non a caso, sostiene Brogi, il Novecento è per le donne doppiamente il secolo della paura: “la paura che si è fatta alle donne; e quella che le donne hanno fatto, man mano che diventavano sempre di più soggetti della storia” (28). Ma le narrazioni patriarcali, ormai incancrenite, si sono rivelate dure a morire: le donne che si sono volute collocare in posizioni scomode al solo fine dell’emancipazione sono state additate come matte, isteriche, streghe e prostitute: “quasi sempre le donne che ce l’hanno fatta a non essere sommerse dall’oblio sono state consegnate all’immortalità a condizione di un’eccezionale stranezza di vita e di temperamento, che di fatto le ricollocava comunque fuori dalla storia” (29). Ecco perché il femminile che prende la parola acquisisce i tratti di quel continente nero e pericoloso che la filosofa femminista Hélène Cixous descriveva già nel 1975:

[...] dès qu’elles commencent à parler, en même temps que [elles apprennent] leur nom, [elles apprennent] que leur région est noire : parce que tu es Afrique, tu es noire. Ton continent est noir. Le noir est dangereux. Dans le noir tu ne vois rien, tu as peur. Ne bouge pas car tu risques de tomber. Surtout ne va pas dans la forêt. Et l’horreur du noir, nous l’avons intériorisée. (Cixous 2010, 41)

Non solo dimenticate nell’abisso della memoria, quindi, ma anche demonizzate, stigmatizzate, o più banalmente mal rappresentate: Brogi infila impietosamente una sequela di rappresentazioni sessiste ampiamente diffuse nel dibattito pubblico e nella stampa, a partire, per esempio, dal ricorso a formule confidenziali per riferirsi a donne premi Nobel, scienziate, letterate, leader politiche, atlete: singolarità neutralizzate dall’appellativo “una donna”, infantilizzate attraverso il riferimento col solo nome proprio, o identificate tramite relazioni familiari (“mamma di”, “moglie di”, “figlia di”), come se fosse l’unica marca identitaria possibile per le donne. La stampa italiana è tristemente avvezza a questo tipo di operazioni: si incorre spesso, infatti, in titoli del calibro di “una donna al comando”, “supermamma si laurea”, “l’addio di Angela, la ‘ragazza’ venuta dal freddo” – il riferimento qui era ad Angela Merkel, cancelliera tedesca dal 2005 al 2021. Titoli di questo tenore vengono prodotti quotidianamente, tanto che

può anche capitare di non farci più caso.<sup>4</sup> Questa retorica sessista andrebbe invece defamiliarizzata, deautomatizzata nel senso šklovskijano del termine, portando alla luce le dinamiche di fondo che la muovono, cioè quel “paternalismo benevolo” (Brogi 2022, 103) di cui parla Brogi: un ordine simbolico per il quale le donne non sono ancora ritenute al pari degli uomini, che nasconde l’implicito sessista di volerle tenere imbrigliate in una condizione di innocuità, e che non si discosta granché dal “maschilismo benpensante” (56), di cui Brogi mette in luce la qualità trasversale ai sessi – basti pensare alle donne che hanno interiorizzato frasi come “non fare la vittima” o “sono tutti uomini perché evidentemente più competenti”: l’ennesimo strumento usato per ammutolire e offuscare lo spazio delle donne, afferma.

Uno dei meriti del saggio, a questo proposito, è quello di non opporre mai il termine femminismo al maschilismo: i femminismi – Brogi rimarca l’uso del plurale per rendere la profonda multifocalità che contraddistingue l’esperienza femminista contemporanea – non vengono qui intesi come schieramento opposto al maschilismo, bensì come la sua naturale risposta storica, un “capitale culturale enorme” (4) che ha regolarmente bisogno di essere rinvigorito da una riflessione puntuale e circostanziata, oltrepassando i sospetti e le smorfie che il termine ancora suscita, specialmente in Italia. È per questo motivo che Brogi offre anche una *timeline* essenziale per ricostruire la storia dell’emancipazione femminile in Italia: cinquant’anni di tappe imprescindibili nella storia recente dei diritti delle donne, che vanno dal 1946 (data dell’estensione del diritto di voto alle donne) al 1996 (quando lo stupro viene dichiarato crimine contro la persona e non contro la morale), passando naturalmente per la legge sul divorzio (1970) e quella sull’interruzione di gravidanza (1978). Questa *timeline* è necessaria non solo a guardare alla strada percorsa in termini di diritti civili, traendo forza dalle conquiste femministe, mettendole inoltre in prospettiva con la situazione odierna, ma anche a riflettere più criticamente e lucidamente sulle condizioni in cui certe scritture si sono sviluppate e certe opere sono state concepite, dunque contestualizzandole: come illustra Brogi, non c’è da storcere il naso se Natalia Ginzburg ed Elsa Morante, in modo “poco femminista”, volevano essere chiamate “scrittori”, al maschile, se si contestualizza il loro pensiero, tenendo a mente quali erano le condizioni di vita e di lavoro delle donne nel secondo dopoguerra e quanto sia stato lento e graduale il raggiungimento di certi diritti.

Neutralizzare le singolarità femminili, svalutare l’esperienza delle donne, sono tutte operazioni che hanno avuto lunga vita anche nel campo della critica letteraria, che ha ripetutamente spostato l’attività di scrittura femminile ai margini dell’esperienza letteraria, ritenendo che al femminile si confacessero piuttosto i generi sentimentali, le scritture intimiste, le memorie famigliari, le scritture dell’io. Oltre a questo, assai frequentemente le opere a firma di donne sono state interpretate attraverso una lente

---

<sup>4</sup> A tal proposito, segnalerei positivamente un account italiano presente sul social network Instagram, chiamato eloquentemente “Una donna a caso” (@ladonnaacaso), che si adopera a raccogliere esempi simili nella stampa cartacea e online, con l’intento di sensibilizzare gli utenti del social network e accrescere la consapevolezza di queste onnipresenti dinamiche di sessismo.

biografica: si è tramandata, cioè, la logica per cui le donne scrivono di sé, come se le esperienze di vita femminili non possano far altro che tracimare in modo dilagante e acritico nella scrittura, e quindi come se in quest'ultima si dovessero rinvenirne le tracce; celebre è il caso della prima letteratura critica sulla poetessa statunitense Sylvia Plath che, offuscata dai noti disturbi depressivi della scrittrice e dal suo suicidio in giovane età, (con)fuse vita e opera, individuando in quest'ultima i sintomi dell'annunciato suicidio e alimentando un paradigma interpretativo aneddotico e sensazionalista. Ma si potrebbe citare anche l'interpretazione (auto)biografica che si è sempre data della *Giuditta* di Artemisia Gentileschi: nell'immaginario collettivo questa scena biblica di violenza è sempre stata ricondotta alla drammatica vicenda personale dell'artista, che subì uno stupro da parte di un collega del padre; l'opera, e in seguito l'intera carriera artistica della pittrice, sono state così interpretate alla luce della sua biografia, tanto che la sanguinosa decapitazione di Oloferne è divenuta, agli occhi dei fruitori, nient'altro che la sublimazione della vendetta agognata da Artemisia contro il suo aguzzino.

Riguardo a questa latente ma pervasiva equazione tra arte e vita nella scrittura di donne, non sarebbe da escludere che un contributo – forse involontario – sia venuto da una certa area del femminismo del secolo scorso, quella delle correnti “essenzialiste” che muovevano dall'intento di individuare nel biologico femminile, specialmente nel corpo, un *quid* che distinguesse, di conseguenza, tutta l'esperienza delle donne, incluso il modo di scrivere, l'attività creativa:

Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement. (Cixous 2010, 37; corsivo nell'originale)

Il concetto di *écriture féminine*, teorizzato da Hélène Cixous come una modalità particolare, intrinseca e misteriosa della scrittura delle donne, viene oggi ripensato e aggiornato da Brogi nei termini di un discorso funzionale e metodologico che tenga insieme “qualità diverse di voce, di sguardo e di immaginativa [...] sperimentando modi di fare e disfare identità attraverso il linguaggio” (Brogi 2022, 85). Sebbene anche Brogi sostenga che le donne hanno una propria esperienza del mondo, che hanno “abitato in maniera diversa la vita” (83), non cerca a tutti i costi una presunta qualità femminile, biologica ed essenziale, che determini e influenzi la scrittura: al contrario, la peculiarità della scrittura e della creatività femminile sta nella prospettiva, nello sguardo delle autrici che riescono a trovare “soluzioni diverse e originali a una domanda di fondo che è ricorrente e consiste nella ricerca formale di un sé sperimentato come essere metamorfico e in tensione con altre simultanee possibilità di vita e di espressione, più che come identità assoluta” (88). Dunque, qui il punto focale non è la tracimazione di un *contenuto* dalla vita all'opera, bensì sono le *forme*: lo stile e le forme espressive che Brogi incoraggia a considerare non “ingenuamente come bucce, banali involucri, ma come dispositivi originali di composizione e significazione del mondo” (*ibid.*). Le forme della

scrittura femminile, se si smette di intenderla come un'etichetta intrinseca, coincidono con certe modalità di giocare con le forme (auto)biografiche, oppure con l'uso di narrazioni stranianti, come il discorso indiretto libero o la plurivocità, ma anche con tutte le sperimentazioni espressive, l'uso di pseudonimi e altri travestimenti dell'identità personale, come ad esempio il genere dell'autofiction: ovvero, tutte modalità che hanno al proprio centro l'idea di "fare e disfare identità attraverso il linguaggio" (85), in una nuova reiterazione di quel vincolo tra spazi, identità e donne che abbiamo citato in apertura.

### Spazi di alterità e complessità

Attraverso l'exkursus sulle forme della scrittura femminile, *Lo spazio delle donne* oltrepassa nella sua trattazione gli spazi di marginalizzazione, gli abissi e recinti di oppressione e oscuramento. La *pars costruens* di questo pamphlet si estrinseca proprio dalla riflessione sulle forme, che dimostra l'esistenza di una serie di spazi *altri*, ovvero terreni e forme in cui le donne si sono *fatte spazio: l'interstizio*, "una figura di spaccatura prodotta a colpi di silenzio", uno spazio "rotto, oppure scollato" (Brogi 2022, 15), in cui inserirsi per dare voce alle identità destabilizzate e non allineate; ma anche la *mappa*, la cartografia delimitata e composita che dà rappresentazione all'esperienza delle donne, offrendo "un modello possibile del mondo" (16). Quella che Brogi costruisce è quindi una fenomenologia di territori che le donne occupano e abitano, e dai quali si muove la tensione a mettere in discussione la tradizione rigidamente patriarcale che in quei luoghi le aveva relegate o nascoste. A partire da questa fenomenologia, il senso dell'intero saggio è quello di *restituire*, cioè di "dare voce e prospettiva culturale a queste esperienze cancellate, senza trasformarle in emblemi isolati", e ancora "farle incontrare (e scontrare) anche con quella stessa tradizione che le ha fatte fuori" (101). Il "fuori", dove le esperienze delle donne sono state collocate, è il *fuori campo*, "ciò che non viene mostrato ma che tuttavia esiste" (104), il margine invisibile, escluso dall'inquadratura della Storia, ma presente.<sup>5</sup> Il proposito e, in un certo senso, la scommessa di Brogi sono di *attivare* questo fuori campo, attraverso una "messa a fuoco dinamica che genera dubbi e domande intorno a ciò che si vede, creando una dialettica tra ciò che è visibile e riconoscibile e ciò che invece è invisibile, ma tuttavia è implicato" (*ibid.*), mettendo quindi in dialogo il centro dell'inquadratura con il margine esterno. Il fuori campo potrebbe quindi essere reso critico e creativo con un nuovo sguardo sulla realtà e una rinnovata voglia di farsi domande, di interrogare criticamente le dinamiche di potere e posizionamento tra i sessi, ripensando le modalità tradizionali di inquadrare l'esperienza delle donne nel presente e nel passato, senza cadere in scelte retoriche tanto banali quanto superflue: sostiene Brogi che "non si tratterà dunque di infilare polemicamente delle tessere assenti, né di

<sup>5</sup> Non è casuale che l'immagine privilegiata di questo saggio sia ripresa dalla tecnica cinematografica e dai Visual Studies, di cui Daniela Brogi si è lungamente occupata.

rappezzare i buchi, o di aggiungere nomi tanto per far numero, ma di cambiare linguaggio e prospettiva, di formare un nuovo mosaico” (4), di chiedersi, cioè, perché certi nomi mancano, perché dovrebbero essere inseriti, e in che modo, con quali termini potrebbero essere inseriti per dare la giusta rappresentanza alle donne.

Questo nuovo mosaico sembra ancora lontano dal comporsi definitivamente, ma ciò non sminuisce la rilevanza di questa riflessione. Spesso, quando si affronta la cosiddetta “questione femminile”, si dà voce a giuste recriminazioni e si propongono auspici che però, assai frequentemente, rimangono parole sospese, astratte. Il merito di questo pamphlet è invece l’accento posto continuamente sulla domanda “come fare?”, che apre e chiude il saggio: un’attenzione rivolta sempre alle pratiche, ai modi, ai metodi di indagine e riflessione. Nonostante il rischio di poter perdere il filo del discorso per la quantità e varietà delle questioni chiamate in causa – per ognuna delle quali sarebbe servita certamente una trattazione dedicata – l’efficacia del libro sta proprio nell’aver tenuto salda una metodologia lucida e attenta a integrare uno sguardo ampio e diversificato con una focalizzazione più ristretta sui dettagli delle forme e dei linguaggi delle donne. Dunque, come fare? Come dare voce al silenzio? Come costruire spazi di rappresentanza? La risposta individuata da Brogi è cambiando prospettiva, ragionando attraverso sistemi di valori che riescano a soppesare ed esaminare la composizione del campo inquadrato, che ne interrogano la sistemazione dei soggetti tra centro e margine; riconsiderando, cioè, sia presenze che mancanze, e cominciando a farsi domande a partire da questa dialettica. Solo così ci si può accorgere che non si tratta poi di un silenzio, ma di voci spostate in una stanzetta che ormai non serve più, e dalla quale è necessario uscire e riportarsi al centro del mondo rappresentato: “si tratta di elaborare mappe centrifughe, per così dire, cioè capaci di spingere l’attenzione anche verso i bordi; e di interrogarsi non solo su cosa vediamo (come in un quadro, o in un film), o su cosa leggiamo, ma anche su come lo facciamo” (23).

Tutto questo è, naturalmente, un (nuovo) primo passo, un suggerimento chiaro e accorato, che offre numerosi spunti di riflessione e di azione non soltanto alle donne, né solo alle donne che si occupano intellettualmente e/o materialmente di tali questioni. È un invito anche e soprattutto agli uomini – scrittori e lettori, in primis – a interrogare il fuori campo e renderlo attivo, partecipe, integrato, scevro da cliché sessisti. Fare spazio alle donne “non è la sedia in più che si aggiunge” (22) solo perché si deve, perché è “politicamente corretto”. L’idea di fare spazio deve tradursi attivamente e concretamente nel ripensare la tradizione con una prospettiva più complessa, più adatta alla società multiculturale di oggi, circostanziata, multifocale, anche ricucendo lo strappo fra cultura e politica. Solo così sarebbe possibile restituire un’immagine della situazione che possa essere critica, ma al contempo fruibile a tutti, soprattutto alle nuove generazioni. Ed è questo l’augurio e il fine ultimo de *Lo spazio delle donne*: la metafora dello spazio, trasportata ai giorni nostri con l’esperienza accumulata nel Novecento, serve a costruire e consegnare una “mappa centrifuga” di donne alla quale le lettrici e i lettori, soprattutto i più giovani, possono ora rivolgersi per iniziare a cambiare prospettiva, per iniziare a *fare spazio*.

**BIBLIOGRAFIA**

- BRAIDOTTI, R. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- BROGI, D. 2022. *Lo spazio delle donne*. Torino: Einaudi.
- CIXOUS, H. 2010. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Préf. De F. Regard. Paris: Galilée.
- FOUCAULT, M. 2001. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. A cura di S. Vaccaro. Milano: Mimesis.
- GROSZ, E. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- . 1995. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge.
- LESSING, D. 2008. "On Not Winning the Nobel Prize." *PMLA* 123.3: 780-787.
- RICH, A. 1986. "Notes Towards a Politics of Location." In *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, 210-231. New York and London: W.W. Norton.
- SHANDS, K. W. 1999. *Embracing Space: Spatial Metaphors in Feminist Discourse*. London: Greenwood Press.
- TALLY, R. T. 2012. *Spatiality*. London: Routledge.

**SITOGRAFIA**

- Instagram, account "Una donna a caso" (@ladonnaacaso), <https://www.instagram.com/ladonnaacaso/> (Consultato il 10/08/2022).
- World Economic Forum, *Global Gender Gap Report 2022*, <https://www.weforum.org/reports/global-gender-gap-report-2022> (Consultato il 10/08/2022).



**CoSMo**  
*Comparative Studies  
in Modernism*

<https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/>



<http://centroartidellamodernita.it/>

**SOCI FONDATORI**

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,  
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana Ferreccio,  
Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi, Chiara  
Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara Sandrin,  
Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino



