



IL MONDO SCARDINATO

DISPOSITIVI POIETICI,
DINAMICHE E RAPPRESENTAZIONI
DEGLI STATI DI ECCEZIONALITÀ



A CURA DI

LORENZO FABIANI
SIMONA POLLICINO
IRENE ZANOT



Roma TiE-Press
2024

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

NELLA STESSA COLLANA

1. G. DE MARCHIS (a cura di), *Di naufragi ne so più che il mare. La Cattedra "José Saramago" ricorda Giulia Lanciani*, 2019
2. L. PIETROMARCHI, A. SILVESTRI (a cura di), *Séduction et Vengeance : La cousine Bette de Balzac*, 2020
3. S. POLLICINO, I. ZANOT (a cura di), *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*, 2021
4. M. NIED CURCIO, *L'uso del dizionario nell'insegnamento delle lingue straniere*, 2022
5. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2022
6. D. FARACI, G. IAMARTINO, L. LOPRIORE, M. NIED CURCIO, S. ZANOTTI (a cura di), *When I Use a Word It Means Just What I Choose to Mean - Neither More Nor Less. Studies in Honour of Stefania Nuccorini*, 2023
7. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2024
8. M. CAVALIERE (a cura di), *O romance histórico em língua portuguesa. Repensando, em Roma, o século XIX*, 2024

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

9

IL MONDO SCARDINATO

DISPOSITIVI POIETICI,
DINAMICHE E RAPPRESENTAZIONI
DEGLI STATI DI ECCEZIONALITÀ

A CURA DI
LORENZO FABIANI
SIMONA POLLICINO
IRENE ZANOT



Roma TrE-Press
2024

La Collana “*Xenia. Studi Linguistici, Letterari e Interculturali*”, edita dalla Roma TrE-Press, è stata creata nel 2019 per proporre, all’interno di una cornice editoriale comune, pubblicazioni scientifiche scritte o curate dai docenti del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre. La varietà delle proposte riflette le diverse linee di ricerca dipartimentali, nonché la pluralità teorica e metodologica che contraddistingue l’attività del corpo docente.

Direttore della Collana:
Giorgio de Marchis

Comitato scientifico:
Richard Ambrosini; Fausta Antonucci; Camilla Cattarulla; João Cezar de Castro Rocha (*Università dello Stato di Rio de Janeiro – UERJ*); Dora Faraci; Natal’ja V. Kovtun (*Università di Krasnojarsk – KGPU*); Giuliano Lancioni; Rosa Lombardi; Edoardo Lombardi Vallauri; Stefania Nuccorini; Luca Pietromarchi; Luca Ratti; Giovanni Sampaolo.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**.mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
AK11 (copertina e frontespizio)
Times New Roman (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, dicembre 2024
ISBN: 979-12-5977-409-5

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell’ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Indice

| | |
|--|-----|
| LORENZO FABIANI, SIMONA POLLICINO, IRENE ZANOT, <i>Introduzione</i> | 7 |
| CORRADO BOLOGNA, « <i>The time is out of joint</i> » | 19 |
| SARA BONANNI, <i>Philippe Jaccottet et la liturgie des morts - de Requiem à Chants d'en bas</i> | 33 |
| MARIE-PIERRE BONNIOL, <i>Création en période pandémique et émergence de nouvelles formes: Korridor et Hôtel des Autrices</i> | 45 |
| DARIO CECCHI, <i>Underdogs e altri animali politici. Piccolo bestiario post-pandemico</i> | 55 |
| VALERIO MASSIMO DE ANGELIS, <i>Emergenza e sommersione: Zone One di Colson Whitehead</i> | 69 |
| GIUSEPPE EPISCOPO, <i>Nei cardini del racconto: scrittura e oralità della memoria collettiva</i> | 87 |
| LORENZO FABIANI, <i>La rappresentazione della morte dell'eroe come "catastrofe" della collettività</i> | 105 |
| DARIA FARAFONOVA, <i>Dubbio amletico, cifra del moderno: fra Shakespeare e Dostoevskij</i> | 119 |
| SOTERA FORNARO, <i>Il mondo scardinato da Antigone</i> | 131 |
| GIANLUCA FRENGUELLI, <i>Il lessico "dell'emergenza" nei giornali italiani</i> | 143 |
| CATHERINE GRALL, <i>L'anthropocène en toile de fond: qu'est-ce qui peut encore faire événement dans le Kinshasa d'In Koli Jean Bofane?</i> | 157 |
| EMMA MALINCONICO, <i>Toujours ne dure orage ne guerre. La paremiologia incontra la Storia</i> | 167 |
| FRANCESCA MAZZELLA, <i>Tra mito e favola nera, l'orrore dell'infanzia violata ne L'Enfant Méduse di Sylvie Germain</i> | 179 |

| | |
|--|-----|
| CATHERINE MORENCY, <i>Bombardées</i> | 189 |
| SIMONA POLLICINO, « <i>Le temps est hors de ses gonds</i> », « <i>Tout se disloque. Le centre ne peut tenir</i> ». Yves Bonnefoy lecteur de Shakespeare et Yeats | 201 |
| AURELIO PRINCIPATO, <i>1793: la Rivoluzione precipita e il giovane Chateaubriand vuole farsi filosofo della storia</i> | 215 |
| CARMEN RUSSO, <i>Caratteri della narrazione bellica: tra giornalismo e “storytelling” Un’analisi lessicale corpus-based</i> | 229 |
| RAFFAELLA VICCEI, <i>La Tebe “scardinata” delle Baccanti di Euripide e nella ceramografia greca (VI-IV sec. a.C.)</i> | 243 |
| IRENE ZANOT, <i>Vortex, tourbillons et maelström. Notes sur une image « hors de ses gonds » dans l’horizon linguistique et littéraire français</i> | 257 |

Introduzione

Questo volume raccoglie alcuni dei contributi presentati in occasione del convegno internazionale *Il mondo scardinato. Dispositivi poetici, dinamiche e rappresentazioni degli stati di eccezionalità* (Roma-Zagarolo, 5-7 ottobre 2023). Animato dall'intento di indagare le implicazioni sociali, culturali ed etiche della rappresentazione del “fatto eccezionale” attraverso una varietà di discorsi e di immagini, l'incontro in questione è stato altresì occasione per interrogarsi sulle risposte suscitate dagli eventi fuori dalla norma, ovvero sulle reazioni dinanzi a questi (incredulità, rifiuto, illusione), ma anche sulla conseguente nascita di modelli innovativi, capaci di scardinare i generi e le forme d'arte tradizionali.

Il volume si apre con il contributo di Corrado Bologna, il quale prende avvio dalla celebre battuta dell'*Amleto* sotto il cui segno si sviluppa l'intero Convegno e – anche alla luce dell'interpretazione che ne viene proposta nel classico *Hamlet's Mill* (1969) da Giorgio de Santillana e Herta von Dechend – pone in rilievo la doppia natura del destino del principe shakespeariano: per un verso – in una dimensione individuale e “umana” – Amleto deve affrontare lo scandalo del tradimento consumato entro l'ambito più privato – per l'altro – su un piano universale e “mitico” – deve farsi carico, da *eroe culturale* quale è, del destino dell'universo, sul quale grava l'incubo di un tragico dissesto cui egli stesso sente di dover (ma forse non poter) porre rimedio ristabilendo l'ordine. Proprio per temperare l'aspra dissonanza fra la perfetta e lontanissima musica delle sfere celesti – *lassù* – e l'inquieto grido che – da *quaggiù* – egli lancia verso le stelle, l'essere umano – ricorda Bologna, riprendendo mirabili pagine di Leo Spitzer – ha cercato fin dai tempi più remoti un senso al suo esistere nell'idea di una superiore concordia, di un'armonia segreta del cosmo che pone in rapporto di somiglianza e di corrispondenza Cielo e Terra. Amleto è, osserva Bologna, un simbolo della crisi di un simile sistema antropologico, un archetipo culturale, assieme a Don Chisciotte (e il discorso tornerà nel saggio di Daria Farafonova), della catastrofe epistemica della modernità, nella quale si assiste alla graduale perdita dei riferimenti, delle certezze, della stessa Armonia. E il *gouffre* baudelairiano, immagine su cui Bologna chiude il suo testo, è un altro potente emblema dell'angoscia generata da tale crisi: lo stesso abisso

che per primo Amleto contemplò, intravedendo, al fondo di quel *Maelstrom*, l'immagine di un mondo uscito dai suoi cardini.

Nel suo contributo Sara Bonanni prende in esame *Requiem*, una delle opere giovanili in cui il poeta svizzero contemporaneo Philippe Jaccottet esplora il complesso tema della morte e si interroga su come affrontarla *avec justesse*. Scaturito dalla visione di alcune fotografie raffiguranti gli ostaggi francesi torturati e uccisi dai tedeschi nel Vercors durante la seconda guerra mondiale, il poema si sviluppa attorno a una lunga meditazione sul rapporto tra scrittura ed esistenza, nella quale il poeta esprime la sua condizione di profonda inquietudine, come pure il desiderio di superamento tramite la parola quale atto di «riparazione» del lutto. Questa assume, infatti, un ruolo fondamentale, osserva Bonanni, nel «traghetare» i defunti e fungendo da «strumento» che intona il canto di accompagnamento nel passaggio verso l'ignoto. Tale funzione salvifica della poesia implica una dimensione etica che per Jaccottet è inscindibile da quella estetica alla quale è sottesa. Al poeta *passeur* è assegnato il compito di comporre un'elegia «riparatrice», una liturgia dei morti «qui les apaise ou qui les sauve» e che, scevra di qualsiasi magniloquenza o virtuosismo, conservi la forma e il tono della preghiera, tra la modulazione del canto e la consapevolezza della finitudine.

L'artista Marie-Pierre Bonniol ripercorre nel suo saggio la genesi e le fasi di realizzazione di due «dispositivi poetici specifici» nati all'indomani del primo lockdown: il film *Korridor*, prodotto *home-made* girato dalla stessa Bonniol con l'ausilio del figlio Walter e di alcuni mezzi di fortuna (delle torce, uno stendino e un sintetizzatore-giocattolo) i quali, in maniera del tutto inattesa, si trasformano in strumenti artistici; e, in secondo luogo, la piattaforma *Hôtel des Autrices*, un luogo virtuale concepito come un «laboratorio del pensiero» e di dialogo dove la parola letteraria può liberamente affermare il suo diritto all'esistenza. Attraverso le modalità dell'intervista-presentazione, Bonniol narra dunque di come lo stato di emergenza sanitaria abbia potuto condurre all'ideazione di forme artistiche fortemente innovative; delle maniere «altre» del creare, scrive l'autrice, le quali si sono rivelate capaci di offrire «una risposta rapida a dei bisogni fondamentali» avvertiti in epoca pandemica come la «gestione dell'angoscia», ma anche la necessità, più prettamente fisica, di avere «uno spazio tutto per sé, individuale così come collettivo».

Mentre Bonniol indaga le potenzialità creative scaturite dall'insorgere del Covid-19, Dario Cecchi appronta una critica serrata (e tagliente) della «società delle narrative», come scrive il filosofo istituendo un paral-

lelo con Guy Debord e proponendo tale neologismo semantico come un'alternativa più adatta a descrivere la comunicazione contemporanea rispetto all'anglicismo *storytelling*. Definibile come una «distorsione della facoltà antropologica di narrare», la narrativa della nostra epoca, sottolinea Cecchi, rientra in una precisa «strategia di promozione delle merci» che «non vuole colpire più i sensi e i desideri dei consumatori, ma il loro immaginario», al punto di fare della «bellezza del racconto uno stereotipo al servizio di obiettivi ed effetti immediati». Ne è altresì testimone la necessità di «essere virali» che caratterizza la comunicazione politica odierna, prosegue l'autore passando ad analizzare nella fattispecie il «caso Meloni» e la fortunata autobiografia *Io sono Giorgia*, per poi riflettere su modelli alternativi come la scrittura di Michela Murgia e su alcuni esempi della narrativa della pandemia come la comunicazione istituzionale italiana (il «Distanti ma vicini» di Giuseppe Conte) e tedesca, o ancora, il film *Homemade* di Pablo Larrain.

La riflessione sul discorso politico e sulle retoriche attuate in tempi di «stati d'eccezione» offre anche il punto di avvio del contributo di Valerio Massimo De Angelis. Nel saggio, lo studioso immerge il lettore nella cultura angloamericana analizzando una «metafora privilegiata» che riaffiora puntualmente nei momenti più critici di tale civiltà: quella «dell'«emersione» di una forza che minaccia di sommergere catastroficamente la comunità umana», ovvero lo zombi. Nel collocarsi in quel «filone moderno» del genere che, già con un ispiratore di Whitehead quale Romero, collegava il *leitmotiv* del ritorno del morto vivente alla questione della razza, l'opera dello scrittore, nell'interpretazione di De Angelis, assume le fattezze di un vero romanzo «meta-apocalittico». Ne è testimone un finale di «assoluta emergenza» il quale riscrive «in modo ferocemente parodistico il mito del Nuovo inizio», riproponendo alla coscienza l'«incubo» americano della fondazione di una civiltà nata sul sangue dei nativi e sull'abominio della schiavitù.

Giuseppe Episcopo, guardando agli anni recentemente segnati dalla pandemia Covid-19, riflette nel suo saggio su come, accanto alla categoria di «eccezionalità» che molto è stata impiegata per descrivere quell'evento, vada anche – e forse meno prevedibilmente – chiamata in causa quella del «già visto/già vissuto». Episcopo mostra i modi in cui nel secolo scorso e nei primi due decenni degli anni Duemila la cultura cinematografica ha ragionato (in ciò ponendosi spesso in stretto rapporto con la letteratura) attorno al filone apocalittico, a volte perfino anticipando situazioni affini a quelle che si sarebbero vissute durante la

pandemia. Dalla rassegna e dall'analisi delle pellicole appartenenti al genere "catastrofico" selezionate da Episcopo emergono chiaramente le ragioni dell'effetto di *déjà-vu* sperimentato da coloro che, dopo lunga esposizione a quei prodotti culturali, hanno dovuto poi affrontare in prima persona le condizioni imposte dal contagio. Episcopo passa successivamente a considerare se e come i *topoi* e i meccanismi narrativi in tal modo elaborati siano entrati in gioco nel momento in cui occorre trovare strumenti per raccontare una crisi non più su un piano di *fiction*, ma di realtà; il discorso qui si allarga anche con riferimenti alle grandi rappresentazioni che nel corso della storia sono state date delle epidemie e alla maniera in cui queste sono state recuperate alla riflessione collettiva negli anni del Covid-19 come specchio su cui proiettare l'immagine del presente (su tutti, valga il caso del *Decameron Project* realizzato dal «The New York Times Magazine»).

Nelle pagine del saggio di Daria Farafonova trova luogo una densa riflessione attorno alla crisi che in età moderna ha spostato «l'uomo al margine dell'esistenza»: una svolta epistemica che ha il suo inevitabile riflesso nel rovesciamento delle modalità narrative, le quali non possono più poggiarsi sulla presupposizione, rivelatasi illusoria alla luce del progresso scientifico-filosofico, dell'esistenza di un "tutto" coerente e coerentemente rappresentabile. Il prodotto di tale crisi è un ripiegamento dell'uomo su di sé: situazione portata a piena visibilità nel personaggio tragico di Amleto il quale, di fronte a un mondo ormai "fuori di sesto", elegge la propria mente a unica misura delle cose, paragonandola a un guscio di noce in cui è racchiuso uno spazio potenzialmente infinito. Il «soggettivismo amletico» diviene così, come sottolinea giustamente Farafonova, la «cifra del moderno» e come tale viene assunto anche da un illustre lettore di Shakespeare, Fëdor Dostoevskij, il quale, chiuso nel carcere dove attendeva una condanna a morte che solo all'ultimo istante gli fu risparmiata, viveva «solo dei *suoi* mezzi, vale a dire, con la *sua* testa e nient'altro» e leggeva le opere del drammaturgo inglese in una copia fornitagli dal fratello, trovando nel principe di Danimarca un solidale fratello. Da quel giovanile incontro con Amleto, come mostra Farafonova, scaturirono molti dei personaggi usciti dalla penna di Dostoevskij e molti dei temi sviluppati dall'autore nella sua opera. E proprio in Dostoevskij l'inquietudine di Amleto di fronte al cosmo in frantumi – quell'inquietudine che determina un effetto di straniamento che Pirandello paragonò, in un passo di grande densità giustamente recuperato e valorizzato dall'autrice, a quello prodotto da uno strappo nel cielo di carta che sovrasta un teatro di marionette – apre la strada a

una nuova rappresentazione polifonica dell'essere, colto in tutte le sue contraddizioni.

Il contributo di Lorenzo Fabiani si concentra su due testi fondativi della tradizione letteraria romanza, la *Vie de saint Alexis* o la *Chanson de Roland*, entro i quali si dà la rappresentazione di una comunità umana che si stringe attorno alla figura dell'eroe – termine per cui si propone una doppia accezione: da un lato «operatore di imprese gloriose», dall'altro «personaggio sacro» – e si rinsalda specchiandosi nei valori da questi incarnati. Che l'eroe sia investito della funzione di portare a compimento un destino collettivo lo suggeriscono spesso, secondo un consolidato *topos*, i segni meravigliosi e i prodigi naturali che ne accompagnano la nascita; tali sconvolgimenti dell'ordine costituito delle cose tornano spesso a manifestarsi nel momento in cui la parabola esistenziale dell'eroe si chiude: la sua morte giunge così ad annunciare la fine di un mondo, o perlomeno il rischio del naufragio per la comunità che nel suo modello si identifica. Nel suo testo, Fabiani si propone un'analisi del tema della rappresentazione della morte dell'eroe, soprattutto attraverso gli effetti che questa produce sulla comunità, con l'obiettivo di approfondire gli strumenti espressivi e le formule ricorrenti attraverso cui la catastrofe di un intero sistema viene messa in scena. Nelle sue pagine, l'autore insiste anche sul rapporto che tali modalità di rappresentazione intrattengono con gli aspetti specifici della *performance* del testo nel mondo medievale, e sul valore catartico di una messa in scena che consente a chi vi assiste di “attraversare” la crisi e di sottoporre (la felice formula è di Ernesto De Martino) «a un trattamento di reintegrazione culturale» il lutto.

Riprendendo i grandi temi della tragedia antica, Sotera Fornaro propone una rilettura dell'*Antigone* di Sofocle che esplora lo “stato di eccezione” nella sua dimensione emotiva, osservando come la realtà contemporanea, caratterizzata dall'emergenza politica e sociale, dalle guerre permanenti e dalla crescente crisi ecologica, abbia cambiato la percezione della legge e della giustizia. La sua analisi si concentra sulla fenomenologia delle emozioni nella società, reinterpretando l'opera alla luce delle contraddizioni e delle tensioni globali del nostro tempo. La trama si inserisce nell'ambito di una guerra fratricida provocata da rivalità dinastiche, la cui tragedia solleva temi di pietà, giustizia e il peso del dovere familiare. Qui il personaggio di Antigone incarna un profondo rivolgimento della percezione della realtà, rappresentando un tema di eterna attualità che secondo Fornaro non si traduce soltanto in una pietà universale per i morti o nel rispetto ancestrale per i

legami familiari. Lo scardinamento operato da Antigone risiede nella capacità di interrompere il flusso degli eventi che gli altri considerano normali e inalterabili; tale dinamica genera una messa in discussione delle categorie etiche e politiche comunemente accettate, ponendo interrogativi profondi sulla moralità e sull'autorità. Così, nel suo gesto di opposizione e di resilienza, la figura di Antigone trascende la sua epoca invitando a riflettere su valori universali e sulle conseguenze delle scelte individuali.

Catherine Grall esplora il romanzo *Congo Inc., le testament de Bismarck* dello scrittore congolese In Koli Jean Bofane, evidenziando le conseguenze devastanti della corruzione economica e politica in Congo, paese sfruttato nel contesto globalizzato per le sue ricchezze minerarie. Il protagonista Isookanga è un giovane pigmeo che, abbandonando la foresta, tenta di arricchirsi a Kinshasa, ritrovandosi involontariamente a guidare una rivolta dei bambini di strada. Fa da sfondo un contesto postcoloniale e antropocentrico che induce Grall a interrogarsi sul concetto di "evento" («événement») in un caos apparente, dove il tempo sembra scardinato e le rivolte tradizionali risultano obsolete. La narrazione attraversa crisi contemporanee e un lungo periodo storicizzato, richiamando l'ironia del sottotitolo («le testament de Bismarck») che allude alla spartizione coloniale e all'impatto delle risorse congolese sulla storia europea. Bofane affronta massacri e torture, portando alla luce la violenza contro le donne, in un tragico panorama che riflette uno sfruttamento e dei conflitti storici che sembrano interminabili. Grall osserva come il romanzo si caratterizzi per la sua complessità narrativa e la rappresentazione di un antieroe in cerca di emancipazione; nella sua lettura, il testo critica anche la negazione della storicità, facendo emergere come questo tipo di approccio all'indigeno risulti anacronistico e celebrando una visione più autentica e rispettosa delle culture locali.

La pandemia torna di nuovo a farsi punto d'avvio della riflessione nell'indagine di Gianluca Frenguelli. Prendendo come corpus i primi tre quotidiani nazionali generalisti (il «Corriere della Sera», «La Repubblica» e «La Stampa»), Frenguelli propone «un'analisi diacronica dei vocaboli appartenenti al campo semantico dell'«emergenza»» come emergenza, rischio, paura, confrontandone le occorrenze nelle suddette testate lungo un asse temporale che si estende dal 1990 al 2023 (il periodo 2016-2023, nella fattispecie, è esaminato anno per anno): lo scopo è stabilire se ci siano stati dei «cambiamenti significativi di frequenza», così come individuare quei modelli che si

sono rivelati più produttivi per la creazione di nuovi termini derivati e composti. Dopo aver passato al vaglio le strategie di «domesticazione, settimanalizzazone, narrativizzazione» messe in atto dalla stampa «in un mondo dove ogni notizia ha lo stesso valore dell'altra», come scrive citando Dardano, lo studioso conduce una serrata analisi linguistica, la quale dimostra tutta la fondatezza dell'ipotesi iniziale: l'esistenza di un legame tra l'innalzamento del «tasso di emotività nella scrittura dei quotidiani italiani» e il sopraggiungere di due stati di eccezionalità di grande impatto sulle vite di ogni persona, il Covid-19 in primo luogo, e, successivamente e in misura minore, la guerra russo-ucraina.

Alla lingua e, più precisamente, alla paremiologia, è dedicato anche il saggio di Emma Malinconico, il quale intende ripercorrere i processi linguistico culturali che portano alla coniazione e all'affermazione di espressioni paremiologiche latine, francesi e italiane basate su eventi storici. In particolare, Malinconico si sofferma su un «tema ricorrente» in tali costruzioni, ossia «quel fenomeno che si ripresenta costantemente, sempre diverso eppure sempre uguale a sé stesso: la guerra». Lavorando su un corpus formato da cinque dizionari (fra cui, tra gli altri, il *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs* e il *Dizionario dei proverbi italiani* di Lappucci), l'autrice stila un elenco di proverbi, detti e massime, i quali rappresentano o dei «costrutti paremiologici derivanti da eventi storici ben precisi» oppure delle «espressioni basate su frasi celebri pronunciate da personaggi storici in occasione di eventi importanti». Il saggio si conclude con alcune prospettive circa la possibile nascita di fenomeni paralinguistici analoghi, i quali possano essere capaci di affermarsi al di là di mode passeggero effimere.

Il ricorso al mito (nella fattispecie, al *mythe du regard*) è al centro dell'analisi tratteggiata da Francesca Mazzella de *L'Enfant Méduse* di Sylvie Germain, autrice la cui scrittura si dà come specchio «delle manifestazioni tangibili del Male – inteso nelle sue innumerevoli declinazioni – e delle sue conseguenze». Ripercorrendo la trama e la struttura di questa «favola nera», Mazzella si sofferma sulla tecnica compositiva ideata da Germain sottolineandone l'assoluta originalità. Attraverso l'ideazione di capitoli-immagine i cui titoli evocano diverse tecniche pittoriche, l'artista si tramuta difatti in una «peintre de la narration», come evidenzia la studiosa; è difatti proprio grazie a questa «forma narrativa ibrida» che fonde i codici linguistico e visuale che Germain riesce a raccontare «l'indicibile orrore dell'infanzia violata» della protagonista Lucie, una bambina la cui spaventosa metamorfosi

corporea si dà come modalità di esteriorizzare il trauma nonché di attuare una disperata strategia di difesa.

Il tragico febbraio del 2022 che ha visto l'Ucraina affrontare un devastante bombardamento aereo sull'ospedale pediatrico di Marioupol suscita in Catherine Morency l'urgenza di esprimere la sua indignazione di fronte alle atrocità di questa guerra ancora in atto, da cui scaturiscono le sue poesie qui riunite con il titolo *Bombardée*. Nell'intento di cogliere l'essenza e la gravità delle immagini che ha visto scorrere davanti ai suoi occhi e a quelli del mondo, Morency intesse un discorso che intreccia scrittura, guerra e maternità, con uno sguardo rivolto alla drammatica situazione delle donne che si trovano a partorire sotto i bombardamenti e a quell'innaturale connubio di nascita nella morte. Non cede, infatti, al sentimento di impotenza e afferma con forza che scrivere può costituire un atto di resistenza e di riparazione dell'orrore e della violenza; come se, una volta generata, la parola poetica potesse solo continuare a germogliare lungo i sentieri che la creazione ha reso praticabili. Tra le maglie dei suoi versi inediti, Morency cerca le risposte agli interrogativi che l'evento «sur-exceptionnel» della guerra ha aperto, ovvero se sia ancora possibile concepire la letteratura come un dispositivo poetico capace di (ri)dare forma all'indicibile dell'esperienza umana traumatica e se il corpo del testo possa rappresentare la cassa di risonanza di quello umano violato che, nell'atto salvifico di una «mano tesa», può essere risanato.

Nel suo contributo Simona Pollicino ripercorre la riflessione di uno dei maggiori poeti e critici della seconda metà del ventesimo secolo, Yves Bonnefoy, la cui imponente opera affronta il dilemma dell'umanità e lascia in eredità una concezione della poesia capace di rinnovarsi con i cambiamenti della società, come pure di rimanere un punto di riferimento costante nei momenti cruciali della storia. Nella veste di lettore di Shakespeare e di Yeats, Bonnefoy medita sui motivi dello "scardinamento" di un'epoca, qui pienamente incarnati dalla figura di Amleto di fronte a un «monde déstructuré, des vérités désormais partielles, concurrentes, contradictoires» ed evocati dalle immagini apocalittiche di *The Second Coming*, nei cui versi misteriosi e potenti, il poeta irlandese racchiude il caos e il dolore all'indomani della prima guerra mondiale. Seguendo il filo invisibile che l'interpretazione di Bonnefoy snoda attraverso i secoli, Pollicino fa dialogare due poetiche animate dalla «nostalgie de l'unité» che investono la parola poetica di una funzione unificatrice. Rileggere oggi l'opera di Shakespeare e di Yeats significa esplorare la coscienza umana in relazione ai grandi

mutamenti del mondo e cogliere la finalità “universale” della poesia. Essa si fa tanto più urgente e necessaria quanto più le fratture epocali disorientano l’uomo; a dispetto dei cambiamenti e delle contraddizioni del progresso, il suo messaggio di speranza si fa strada come «*mémoire, voire expérience, d’un état originel, indécomposé, de notre présence au monde*».

Riprendendo il proprio contributo alla luce dei tragici fatti di Hamas del 7 ottobre 2023 e della sanguinaria reazione israeliana che ne è conseguita, nonché riflettendo su un altro fenomeno portatore di stravolgimenti catastrofici quale il cambiamento climatico, Aurelio Principato dimostra come il «confronto con il passato ci aiut[i] ad orientarci in un mondo che sentiamo come scardinato, a condizione di sapere cogliere le differenze». Come indica lo studioso attraverso un’approfondita disamina dell’*Essai sur les révolutions* (1797) di Chateaubriand, le reazioni dei contemporanei di fronte a un avvenimento eccezionale accaduto in altre epoche possono difatti mostrarsi diverse rispetto a quelle che caratterizzano i nostri tempi, ma anche suggerirci delle costanti che ci aiutano a comprendere i nostri sentimenti del presente, necessariamente distanti in termini storici dalla prospettiva che si può assumere a posteriori. Concepito durante l’esilio in Inghilterra e pubblicato nel pieno della tempesta rivoluzionaria, l’*Essai sur les révolutions* riflette lo sgomento, accresciuto dalle tragedie che colpivano la sua persona e la sua famiglia, del giovane aristocratico, il quale, in un progetto di un’ambizione tanto spontanea quanto spropositata, confronta la presente Rivoluzione con i dati ormai noti delle rivoluzioni trascorse, adottando un metodo di «dislocazione referenziale» che impregna di emotività la sua scrittura. Nell’immenso campo d’indagine affrontato da Chateaubriand si possono distinguere alcuni fenomeni che riscontriamo oggi, sottolinea Principato, quali il disorientamento, la difficoltà di comprendere la portata reale dell’avvenimento o la ricerca di una personale filosofica spiegazione.

Carmen Russo analizza, con particolare riferimento alla pandemia Covid-19 e alla guerra russo-ucraina, la rappresentazione degli stati di eccezionalità nel linguaggio giornalistico; obiettivo del contributo è mettere a confronto le modalità attraverso cui i due eventi sono stati descritti sulla stampa, introducendo alcune considerazioni anche sul peso esercitato dal *medium* prescelto (digitale o tradizionale). Dall’analisi emerge un progressivo avanzamento della dimensione emotiva nella scrittura giornalistica, che si manifesta ad esempio nell’uso frequente di un linguaggio metaforico, spesso alla ricerca di un

impatto sulle viscere del lettore, più che sulla sua parte razionale: traslati e slittamenti di senso hanno fatto sì, ad esempio, che il racconto della recente pandemia si sia realizzato spesso attingendo a un lessico bellico, fatto che ha schiacciato su una dimensione non sempre pertinente il fenomeno discusso. L'analisi di Russo si concentra su un ampio *corpus* testuale, che raccoglie e mette a paragone testi risalenti al periodo compreso tra gli anni Novanta del Novecento e oggi, e che viene analizzato sotto diversi aspetti (occorrenze e co-occorrenze di lemmi, modalità di significazione, considerazioni stilistiche): ne emerge, nelle parole di Russo, un'evoluzione segnata dalla tendenza a dare un «racconto della realtà più descrittivo che informativo» e l'impressione che il giornalismo, specie quello restituito dall'ibridazione di *media* diversi, tenda generalmente all'innalzamento dei toni al fine «di evocare immagini e sensazioni forti».

Attraverso l'analisi di alcuni passi delle *Baccanti* di Euripide che interseca con quella delle iconografie vascolari raffiguranti scene di *sparagmòs* del re Penteo, Raffaella Viccei sviluppa il tema della metamorfosi. L'intento è di esplorare le cause, le dinamiche e le conseguenze legate alla crisi della città di Tebe, destabilizzata dall'arrivo in forma umana del dio Dioniso, figlio di Zeus e di Semele, nonché generatore di eventi eccezionali e di svolte radicali. Richiamandosi ancora al *topos* shakespeariano condensato nelle parole di Amleto, «the time is out of joint», Viccei riflette sulla tragicità di un tempo scardinato in cui la *polis* subisce una frattura che indebolisce non soltanto la società ma anche le sue strutture politiche e familiari. Il testo si compone di due parti: la prima analizza alcuni passaggi significativi delle *Baccanti* che rappresentano una Tebe “scardinata”; la seconda esplora invece le iconografie vascolari realizzate tra il V e il IV sec. a. C. e raffiguranti il re di Tebe punito dal dio-uomo per essersi opposto al suo disegno. La presenza di Dioniso a Tebe, osserva Viccei, non coincide soltanto con un atto di vendetta, ma è anche una possibilità di riscatto e un'opportunità per i cittadini di riscoprire una parte fondamentale della loro eredità culturale. Tanto la rappresentazione scenica quanto quella iconografica tratteggiano uno scardinamento reale e simbolico della città-stato, che in questa duplice lettura estrinseca tutta la sua valenza archetipica.

Nel suo articolo, Irene Zanot, ricollegandosi idealmente all'analisi di *Hamlet's Mill* di Santillana tracciata da Corrado Bologna, si interroga sulla portata simbolica e mitica del *tourbillon* (parola traducibile nell'immediato come “turbine”) acquatico nell'immaginario francese attraverso alcune delle illustrazioni più celebri di tale figura. L'autrice

ripercorre la storia linguistica e semantica di tale termine, così come di alcuni dei suoi parasonimi quali *vortex* (“vortice”) o *gouffre* (“gorgo”), esplorando al contempo la simbologia inerente alla figura-matrice di tali immagini, la spirale. Dopo aver illustrato i possibili significati che le lessie in questione hanno acquisito nel corso del tempo, nonché dopo aver brevemente rievocato alcune delle opere che hanno contribuito alla diffusione di queste in Francia, l’autrice si sofferma su due idronimi che hanno alimentato la fantasia di numerosi autori e cartografi di ogni epoca, il *maelstrom* et la *suppolaris vorago*. Quest’ultima parte prospetta un’analisi di una delle elaborazioni artistiche moderne del mitologema, la quale ha guadagnato una popolarità senza pari: i *Voyages extraordinaires* di Jules Verne, epopea la cui geografia fittizia risulta, come ha evidenziato Michel Serres, interamente orientata attorno ai suddetti “poli del desiderio”.

Lorenzo Fabiani, Simona Pollicino, Irene Zanot

Corrado Bologna*

«*The time is out of joint*»

«*The time is out of joint*», proclama Amleto chiudendo la V e ultima scena del I atto, dopo essere stato costretto al fatale giuramento di vendetta dal Fantasma di suo Padre: «*The time is out of joint: O cursèd spite / That ever I was born to set it right!*», «Il tempo è fuor di sesto. Sorte maledetta, / dover essere nato per rimmetterlo a posto»¹. La frase, sibillina, ha una potenza da tragedia classica: è insieme apocalittica e cosmogonica, e fa cenno ambiguamente a un destino odioso e ineludibile (*cursèd spite*) che impone all'Eroe di restituire ordine e regolare funzionamento al Tempo (e al Mondo) scardinati. Si tratta esplicitamente di qualcosa di più che una rivalsa personale, “umana” e “politica”, del Figlio-Principe contro lo Zio che ha rovesciato il trono uccidendo il Padre-Re. In realtà Amleto, giurando di «set right», di «riportare all'ordine» il Mondo intero, che è stato sconvolto, prende sulle proprie spalle non solo il castigo dello zio usurpatore e della madre infedele: ma *il destino dell'intera umanità*. Il suo è lo stesso peso sostenuto da Atlante, altro eroe culturale, il quale regge l'Universo intero e lo mantiene in equilibrato, regolare e ritmico movimento.

L'uscita del Tempo dall'asse intorno al quale ruotava rappresenta uno scardinamento del Mondo, un cataclisma di proporzioni cosmiche. Giorgio de Santillana e Herta von Dechend, in *Hamlet's Mill* (1969), un geniale libro che essi stessi definirono «una monumentale “Arte della fuga”»², hanno dimostrato che l'idea di un dissesto universale affonda in un tessuto mitografico-astronomico antichissimo, un'immagine della macchina celeste immaginata dagli uomini, fin dalla preistoria, come l'incubo di un evento catastrofico, posto alla base della «Scordatura

* Scuola Normale Superiore di Pisa.

¹ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, I, V, in ID., *Amleto*, a cura di A. Lombardo, testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 70-71. Poco prima, nella stessa scena (pp. 62-63), Amleto ha definito il mondo «this distracted globe», «questo globo impazzito».

² G. DE SANTILLANA, H. VON DECHEND, *Hamlet's Mill. An essay on myth and the frame of time* (1969), trad. it. *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 1983, p. 25.

del Cielo» esplosa entro la perfezione dell'«Armonia delle Sfere»³. «Mulino di Amloði» era chiamato metaforicamente il mare in una *kenning* islandese molto antica citata da Snorri Sturluson (1178-1241); nel IV secolo avanti Cristo Pitea di Marsiglia, «primo esploratore del Nord, lo chiamò “il polmone del mare” e concluse che doveva trattarsi del limite estremo della terra, dove il cielo e le acque si ricongiungono nel caos originario»⁴.

Seguendo l'archeologia mitografica di Israel Gollancz, che nel 1898 studiò sui testi l'Amleto islandese⁵, de Santillana e von Dechend identificano nel *Maelstrom* quel gorgo spaventoso⁶, che molte pagine più tardi viene indicato come uno dei punti in cui, nel tempo dei tempi (ossia nel tempo del mito), l'«asse» o «palo» o «pilastro del mondo» (in sanscrito *skambha*) si sarebbe innestato nella terra, continuando a rimanere fissato in cielo, bucadolo, con la stella polare⁷. Trattando dell'antenato nordico dell'Amleto shakespeariano, Amloði, quello strepitoso teatro della memoria che è *Hamlet's Mill* fa riemergere dall'oblio una quantità impressionante di miti schidionati con strepitosa coerenza e vivacissima erudizione. Nel labirintico intreccio di varianti diffuse in tutto il mondo emerge con chiarezza un'idea fondamentale: il Mulino di Amloði, nelle sue molteplici versioni, si identifica con il cielo, e la *macina*, la *trottola* che quaggiù si vede ruotare spaventosamente nel Maelstrom, coincide con il «movimento rotatorio o rivoluzione dei cieli»⁸. Merita d'essere riferito il discorso dei due grandi studiosi sullo *scardinamento dell'asse*, di cui è traccia di forza mitografica e metaforica nell'affermazione di Amleto che «*The time is out of joint*». È un ragionamento basato su una serie di quesiti a cui le successive 400 pagine daranno numerose e intrecciate risposte, fondate sull'apprezzamento astronomico della «rimozione» della Stella Polare e della Precessione degli Equinozi, fenomeni già noti nella preistoria, secondo de Santillana e von Dechend:

L'identità del Mulino, nelle sue molte versioni, con il cielo è

³ *Ivi*, p. 32 (la prima frase è riferita a Keplero; la seconda è una citazione dallo storico della musica John Hollander).

⁴ *Ibidem.*, rispettivamente pp. 49 e 50.

⁵ Cfr. *Hamlet in Iceland, being The Icelandic Romantic Ambales Saga*, David Nutt, London 1898 (reprint 2020).

⁶ Cfr. DE SANTILLANA, VON DECHEND, *Il mulino di Amleto*, cit., pp. 123 ss.

⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 271-289 (capp. 16, *La pietra e l'albero*, e 17, *La struttura del cosmo*).

⁸ *Ivi*, p. 172 (nel cap. 9, *Il Titano Amloði e la sua trottola*, pp. 169-181); il riferimento è al *Corpus Poeticum Boreale* e al dizionario di Vigfusson.

dunque universalmente compresa e accettata; finora però, nessuno sembra essersi posto il problema della seconda parte della storia, anch'essa presente nelle molte versioni: come e perché accade sempre che questo Mulino, che ha come perno la Polare, deve finire distrutto o scardinato? Una volta che la mente arcaica ebbe afferrato quella sempiterna rotazione, che cosa la portò a pensare che l'asse venisse sbalzato dal foro? Quale ricordo di eventi catastrofici ha creato questa storia di distruzione? [...] La risposta è semplice e sta nei fatti: la stella polare va in effetti fuori posto, e ogni poche migliaia di anni è necessario scegliere un'altra stella, quella che più si approssima a tale posizione⁹.

«L'istante frantumato è per noi il *nunc* del Tempo», proclama Santillana nell'*Epilogo* del suo capolavoro¹⁰. «Il Tempo Arcaico», che «si conserva intatto nella filosofia di Platone», «è l'universo, come l'universo esso è circolare e definito. È l'essenza della definizione e tale continua a essere per tutta l'antichità classica, che credeva non nel progresso bensì negli eterni ritorni»¹¹. Il «tempo ciclico» era la struttura del cosmo, e «il Numero il segreto di tutte le cose»: quel «Tempo Cosmologico», che Platone definiva «la “danza delle stelle” [...], non era una semplice misura angolare, un ricettacolo vuoto, com'è diventato ora, per contenere la cosiddetta storia [...]. Maestosa e tremenda, la Misura ripeteva e riecheggiava la struttura in molti modi, scandiva il Tempo, era fonte delle inesorabili decisioni che determinavano la “scadenza” di un dato istante»¹².

Non a caso poco prima di pronunciare quell'indimenticabile battuta, che dietro all'accenno al disastro familiare cela una ben più sconvolgente allusione alla crisi del Mondo così come fino a quel momento l'Uomo lo ha pensato e vissuto, Amleto ha lasciato cadere con *nonchalance*, dialogando con Orazio, l'altra sua celebre frase, che ha ancora una volta a che fare con l'immensità stellare: «In cielo e in terra ci sono più cose, / Orazio, di quante non ne sogni la tua filosofia»¹³.

⁹ *Ivi*, p. 174 (nell'*Appendice* 15, pp. 441-443, si documenta «la rimozione della Polare» e l'apocalisse che ne consegue, in mitologie arcaiche diffuse in ogni parte del mondo).

¹⁰ *Ivi*, p. 390 (nell'*Epilogo. Il tesoro perduto*, a firma del solo G. de Santillana, pp. 383-402).

¹¹ *Ivi*, p. 399.

¹² *Ivi*, pp. 391-392.

¹³ SHAKESPEARE, *Hamlet*, a. I, sc. V, in ID., *Amleto*, cit., pp. 70-71.

Commenta finemente Piero Boitani che qui viene chiamato in causa «lo stupore primigenio dinanzi alla volta celeste», che proprio nell'età di Amleto comincia ad essere

travolto dalla mancanza di tempo e dalla sovrabbondanza di stelle. [...] Dalla Bibbia a Petrarca, da Leopardi a Valéry, l'impossibilità di «noverar le stelle ad una ad una» era stata [...] una delle caratteristiche che segnano la differenza tra la conoscenza dell'uomo e la sapienza. Adesso, quell'abisso viene colmato d'ora in ora, nuovi corpi celesti si scoprono ogni anno. L'antica frase di Amleto a Orazio: «Vi sono in cielo e in terra assai più cose di quante ne sogna la tua filosofia» recede di giorno in giorno verso l'irrilevanza. Però, le stelle sono *troppe*. Il loro numero, la loro natura, i paradossi che presentano (come quello dell'enorme grandezza che, per via della distanza, appare minuscola) sono "eccessi". Eccessi di natura, di essere, di informazione – e di inattività: «un sovrappiù per i giorni contati della vita»¹⁴.

Il verso conclusivo, citato da Boitani, è in una magnifica poesia di Wisława Szymborska, *Eccesso*, pubblicata nel 1986, dedicata alla scoperta di una nuova stella:

Hanno scoperto una nuova stella,
ma non vuol dire che vi sia più luce
e qualche cosa che prima mancava.
[...]
A che serve qui chiedersi
sotto quante stelle nasce l'uomo,
e sotto quante dopo un attimo muore¹⁵.

Già Platone e i neoplatonici avevano elaborato l'idea che l'uomo "nasce sotto una stella", la quale può essere "buona" o "cattiva". Il trovatore provenzale Raimbaut d'Aurenga, in una canzone in cui ogni verso ripeteva l'aggettivo, si definiva provocatoriamente *malastruc*, *malastrato*, ovvero «nato sotto un astro malvagio». Pensavano, gli antichi, proprio alla costellazione, al "segno astrologico" "sotto il quale" si nasce, allorché lo *pnéuma* universale trascina nel *soma* l'immortale *psyché*, da sempre "in attesa", nel cielo, su una stella, della congiunzione

¹⁴ P. BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 486.

¹⁵ W. SZYMBORSKA, *Eccesso*, in EAD., *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009, pp. 414-417.

di astri prevista dal destino. La stabilità celeste, la sua ritmata alternanza di luminosità e di tenebra, ha da sempre costituito la solida garanzia di immutabilità di ciò che è eterno, “in alto”, e quindi la protezione di ciò che è caduco sulla terra, “quaggiù”: la dialettica fra la quieta armonia celeste e l’inquieto sguardo lanciato verso le stelle dall’uomo quando è in preda al terrore per la fragilità della natura terrestre, si risolveva per gli antichi con la constatazione che l’essere umano è inserito in un sistema universale di consonanza. Studiò mirabilmente questo fulcro ideologico e mitografico dell’*epistème* antica il grande Leo Spitzer in un libro fondamentale per il nostro ragionamento, *L’armonia del mondo* (1963). Spitzer ha ricostruito la storia semantica dell’idea di *armonia universale*, le sue componenti musicali, politiche, metafisiche. Indimenticabile l’analisi del termine latino *concordia*, che nel latino medioevale veniva riconosciuto da Spitzer come legato sia a *cor*, *cordis*, “il cuore”, sia a *chorda*, *chordae*, “la corda di uno strumento”; «in tal modo *conchordia* può richiamare sia “un consenso di cuori, pace, ordine”, (*con-cordi-ia*), sia “un’armonia di corde, l’armonia universale” (**con-chord-ia*). Cioè l’armonia (e la disarmonia: *disc(h)ordia*), tanto psicologica quanto musicale, venivano a racchiudersi in una parola di poetica ambivalenza, che rendeva possibile un certo tipo di bisticcio metaforico»¹⁶.

A che serve «chiedersi sotto quante stelle nasce l’uomo, / e sotto quante dopo un attimo muore»? A che serve, «a che vale» porre, come fa Amleto, la fatale *question*, contando le Stelle, seguendo il corso del Sole o dialogando con la Luna? La domanda di Wisława Szymborska («A che serve qui chiedersi / sotto quante stelle nasce l’uomo?») è la stessa di Leopardi, che nel *Canto notturno* chiede invano alla Luna:

Dimmi, o luna: a che vale
A te quella tua vita,
La sua vita al pastor? Dimmi: ove tende
Questo vagar mio breve,
Il tuo corso immortale?

Per concludere poi la seconda strofe con l’indimenticabile rima minimalista e insieme cosmologica:

¹⁶ L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1963; trad. it. *L’armonia del mondo. Storia semantica di un’idea*, il Mulino, Bologna 1967; nuova ed. 2006, con *Introduzione* di C. Bologna: *Storia semantica di un titolo*, pp. VII-XXXIII (la cit. è da p. 93).

Vergine luna, tale
È la vita mortale¹⁷.

Alle fondamenta del pensiero occidentale, nel biblico *Qohelet*, di fronte alla constatazione che *vanitas vanitatum omnia vanitas*, e che «Ha la sua ora tutto / E il suo tempo ogni cosa sotto il cielo / C'è il tempo di nascere e il tempo di morire...» (la versione è di Guido Ceronetti), il quesito primario rimane appunto quel disperato «a che serve», quel derelitto «a che vale?». A che serve, a che vale faticare per scoprire un senso in questo alternarsi dei tempi regolari e inderogabili? «A che serve qui chiedersi / sotto quante stelle nasce l'uomo, / e sotto quante dopo un attimo muore». La fissità eterna del cielo stellato notturno, e la certezza dell'alternarsi ritmico, regolare del sole e della luna fra luce e tenebra, da sempre sono il polo dialettico della furiosa falce del Tempo, «del tacito, infinito andar del tempo»¹⁸, che, sulla terra, senza preavviso travolge e spezza tutto ciò che è mortale cancellandolo, riducendolo a vanità di polvere e di nulla:

E fieramente mi si stringe il core,
A pensar come tutto al mondo passa,
E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
Il dì festivo, ed al festivo il giorno
Volgar succede, e se ne porta il tempo
Ogni umano accidente. [...] ¹⁹

Secondo un finissimo commento di Claudio Colaiacomo, «il pensiero della fine del giorno festivo costituisce, in realtà, *un tornare al punto o a se stesso dell'Io*, dopo che l'immaginazione ha spaziato sui motivi tradizionali della caducità. Questo ritorno aveva concluso la meditazione, essendo al tempo stesso il momento culminante di essa e il punto di caduta della *rêverie*»²⁰. La meditazione sul tempo che «se ne porta ogni umano accidente» si ripiega in sé, crolla, trascina il cielo, il sole, la luna e le stelle in un cataclisma cosmico senza pari. E come

¹⁷ G. LEOPARDI, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 16-20 e 37-38, in *Id.*, *Canti*, ed. critica diretta da F. Gavazzeni, a cura di C. Animosi, F. Gavazzeni, P. Italia, M. M. Lombardi, F. Lucchesini, R. Pestarino, S. Rosini, 2 voll., Accademia della Crusca, Firenze 2006, I, pp. 432-433.

¹⁸ *Ivi*, p. 434, v. 72.

¹⁹ *Id.*, *La sera del dì di festa*, vv. 28-33, *ivi*, pp. 275.

²⁰ C. COLAIACOMO, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Liguori, Napoli 1992, pp. 80-81 (nel saggio *La sera del dì di festa*, pp. 49-135).

rileva Alain Schnapp in un'imponente ricerca, *Une histoire universelle des ruines*, uscita da Seuil nel 2020 e subito tradotta da Einaudi, «la riflessione sulla vanità delle azioni umane e sull'erosione delle loro tracce si rivela essere tema transculturale per eccellenza»²¹. E tuttavia la Modernità, dopo aver individuato nelle rovine un'immagine dialettica del *passaggio* (celebre la dichiarazione di Walter Benjamin nella sua tesi di dottorato: «le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose»)²², con l'Illuminismo trova, secondo Alain Schnapp, il modo «per resistere a questo *continuum* che estrae dalla natura forme che il tempo, un giorno, ineluttabilmente le restituirà», realizzando «un patto con le rovine, assegnando loro un posto in equilibrio tra lo scomparire e il restare»²³. Splendida la citazione dai *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand, che non riesco a trattenermi dal citare: «Ci sono popoli dell'Orinoco che non esistono più; non resta del loro dialetto che una dozzina di parole pronunciate sulle cime degli alberi dai pappagalli tornati in libertà, come il tordo di Agrippina che cinguettava poesie greche sulle balastrate dei palazzi di Roma»²⁴.

La Modernità, due secoli prima dell'Illuminismo e poi di Leopardi, irrompeva nell'*epistème* di quella che Michel Foucault ha chiamato l'età della somiglianza, incrinandola definitivamente, proprio nell'epoca nuova di Shakespeare, di Cervantes, di Galileo:

Sino alla fine del XVI secolo, la somiglianza ha svolto una parte costruttiva nel sapere della cultura occidentale. È essa che ha guidato in gran parte l'esegesi e l'interpretazione dei testi. È essa che ha organizzato il gioco dei simboli, permesso la conoscenza delle cose visibili e invisibili, regolato l'arte di rappresentarle. Il

²¹ A. SCHNAPP, *Storia universale delle rovine. Dalle origini all'età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2023, p. 452.

²² W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1971, p. 188 (poi in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, vol. II, *Scritti 1923-1927*, pp. 69-268, Einaudi, Torino 2001, a p. 213).

²³ SCHNAPP, *Storia universale delle rovine*, cit., p. 856 (è l'ultima pagina del volume, che sigilla le *Conclusioni. L'impunità delle rovine*, pp. 849-856).

²⁴ F-R. DE CHATEAUBRIAND, *Memorie d'oltretomba*, 2 voll., Einaudi, Torino 2015, vol. I, p. 219.

mondo si avvolgeva su sé medesimo: la terra ripeteva il cielo, i volti si contemplavano nelle stelle e l'erba accoglieva nei suoi steli i segreti che servivano all'uomo. La pittura imitava lo spazio. E la rappresentazione – fosse essa festa o sapere – si offriva come ripetizione: teatro della vita o specchio del mondo, tale era il titolo di ogni linguaggio, il suo modo di annunciarsi e di formulare il suo diritto a parlare. Occorre che sostiamo un po' in questo momento del tempo, quando la somiglianza sta per sciogliere la sua appartenenza al sapere e scomparire, parzialmente almeno, dall'orizzonte della conoscenza²⁵.

Fra le «similitudini» su cui si fondava «la trama semantica della somiglianza nel XVI secolo» Foucault sottolinea l'importanza dell'*aemulatio*: «Vi è nell'emulazione qualcosa sia del riflesso sia dello specchio: grazie ad essa le cose disseminate nel mondo si danno risposta. Visto da lontano, il volto è emulo del cielo»²⁶. Ma anche l'*analogia* svolge un ruolo fondamentale nell'*epistème* antropocentrica dell'età della somiglianza:

Il rapporto, ad esempio, tra gli astri e il cielo in cui scintillano viene ritrovato anche tra l'erba e la terra, tra i viventi e il globo che abitano, tra i minerali, i diamanti, e le rocce in cui sono racchiusi, tra gli organi dei sensi e il volto che animano, tra le macchie della pelle e il corpo che segretamente contrassegnano. [...] Esiste tuttavia, in questo spazio solcato in tutte le direzioni, un punto privilegiato: è saturato di analogie [...] e, passando attraverso di esso, i rapporti s'invertono senza alterarsi. Questo punto è l'uomo; egli è in rapporto di proporzione con il cielo come con gli animali e le piante, con la terra, i metalli, le stalattiti o le tempeste. [...] Lo spazio delle analogie è in fondo uno spazio d'irradiazione. Da ogni parte l'uomo è posto in riferimento ad esso; ma questo uomo medesimo, a sua volta, trasmette le somiglianze che riceve dal mondo²⁷.

Foucault identifica la fine della compatta, solidale prosa del mondo garantita dalla *somiglianza* con l'avvento della nuova *epistème*, l'età della *rappresentazione*, in cui i segni vengono «liberati da tutto il

²⁵ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio critico di G. Canguilhem, Rizzoli, Milano 1967, p. 31 (è l'inizio del cap. II della parte I, *La prosa del mondo*, § 1, *Le quattro similitudini*; da qui anche la citazione che apre il prossimo capoverso).

²⁶ *Ivi*, p. 33.

²⁷ *Ivi*, pp. 35-37.

brulichio del mondo entro il quale il Rinascimento li aveva dapprima ripartiti», e «abitano ormai l'interno della rappresentazione, l'interstizio dell'idea [...]»²⁸. Mi è sempre parso molto significativo che Foucault abbia scelto come *eroe* della crisi epistémica Don Chisciotte, che, appunto, «traccia il negativo del mondo del Rinascimento; la scrittura ha cessato di essere la prosa del mondo; le somiglianze e i segni hanno sciolto la loro antica intesa; le similitudini deludono, inclinano alla visione e al delirio; le cose restano ostinatamente nella loro ironica identità: sono soltanto quello che sono»²⁹.

Non però per Don Chisciotte, e in fondo anche per Amleto, che in una celebre conferenza del 1860 (a cui probabilmente assistette anche il suo amico Fëdor Dostoevskij) Ivan Turgenev accostò come archetipi della modernità e «tipi umani» opposti l'eroe generoso della fede e dello slancio e l'antieroe egoista che, senza fede, dubita di tutto³⁰. Entrambi si abbandonano al delirio, entrambi leggono i segni che credono di intravedere nella polvere alzata da greggi di pecore (creduti da Don Chisciotte eserciti nemici) e nelle nuvole che cambiano forma ogni istante (ma interpretate zoomorficamente da Amleto in un famoso duetto con Polonio). «*Don Chisciotte*», scrive Foucault, «è la prima delle opere moderne perché in essa si vede la crudele ragione delle identità e delle differenze deridere all'infinito segni e similitudini, poiché il linguaggio, in essa, spezza la sua vecchia parentela con le cose [...]»³¹. Ma mentre “legge le nuvole” o costruisce il suo incredibile impianto teatrale per rappresentare l'uccisione del Padre, evento tragico che ha scosso il cosmo e ha causato lo scardinamento del Tempo e del Mondo, anche Amleto cerca «le parentele sepolte delle cose, le loro similitudini disperse», come il poeta, o come il pazzo, «l'uomo delle somiglianze selvagge».

L'irruzione del Moderno è marchiata dalla crisi delle certezze, dal dubbio assunto come metodo d'indagine contro le *auctoritates*, dall'esplosione dell'ordine: in primo luogo dell'ordinata armonia

²⁸ *Ivi*, p. 83 (nel cap. III della parte I, *Rappresentare*, § 5, *L'immaginazione della somiglianza*).

²⁹ *Ivi*, p. 62 (§ 1, *Don Chisciotte*).

³⁰ Cfr. I. TURGENEV, *Amleto e Don Chisciotte*, a cura di M. A. Curletto, Il nuovo melangolo, Genova 2022.

³¹ FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit., pp. 63-64 (da qui anche la citazione seguente).

del mondo, del cielo stellato, che di colpo si amplia smisuratamente. Con la sua regola fondamentale, «provando e riprovando»³², Galileo, contemporaneo di Amleto e di Don Chisciotte (del quale, come ha dimostrato Marco Maggi, lesse le avventure nella versione italiana di Lorenzo Franciosini, 1622, assumendolo nel *Saggiatore* a modello del Ricercatore, del Curioso)³³, introduce nella scienza il principio della dimostrazione, a partire dalle «astronomiche e geometriche dimostrazioni, fondate prima sopra sensate esperienze ed accuratissime osservazioni», di cui parla nel 1615 nella celebre lettera a Cristina di Lorena, Granduchessa di Toscana, imperniata sulla difesa scientifica del nuovo sistema eliocentrico³⁴, già dimostrato nel *Sidereus nuncius* (1610). Con la rivoluzionaria *dimostrazione per prove* Galileo cambia alle radici la visione del mondo, come mai nessun essere umano aveva fatto prima.

È soprattutto decisiva, nella crisi epistémica del primo Seicento (lo ha mirabilmente rilevato Ludovico Geymonat), la cancellazione del concetto di *perfezione assoluta*, su cui si imperniava l'antichissimo modello tolemaico, ossia la bisecolare idea di armonia del mondo:

La polemica di Galileo contro la perfezione assoluta non può venire compresa in tutta la sua ricchezza di motivi critici, se non viene inquadrata nel rifiuto generale da lui opposto ad ogni tentativo di introdurre nella scienza concetti inverificabili. La superiorità della perfezione relativa rispetto a quella assoluta dipende invero – per Galileo – dal fatto che la prima può venire verificata, controllando se il mezzo del quale si discute la perfezione risponda o no al fine relativamente a cui viene giudicato perfetto, mentre la seconda sfugge ad ogni controllo possibile³⁵.

³² La frase diventò nel 1657 motto dell'Accademia del Cimento: cfr. *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento*, D. Lovisa, Venezia 1711, *Proemio a' lettori*, poi p. vii («la maestria del lavorare non si può insegnar per regole, volendo esser pratica e lunghissima esperienza») e p. CLIII («provando e riprovando più volte l'istessa esperienza»).

³³ Cfr. M. MAGGI, *Un «curioso», Galilei e Cervantes*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 4, 2017, pp. 349-363.

³⁴ G. GALILEI, *Lettere copernicane*, IV, *A madama Cristina di Lorena Granduchessa di Toscana*, in ID., *Opere*, a cura di F. Brunetti, 2 voll., UTET, Torino 2005 (1996), vol. I, pp. 551-593 (a p. 556).

³⁵ L. GEYMONAT, *Galileo Galilei*, Einaudi, Torino 1957, p. 69 (nel cap. III, *Le prime fortunate osservazioni astronomiche*, pp. 48-70).

Aprendo la lettera a Cristina di Lorena, con fierezza Galileo punta il dito sulla questione centrale, accennando alle polemiche scatenate dal *Sidereus nuncius*: «Io scopersi pochi anni a dietro, come ben sa l'Altezza Vostra Serenissima, molti particolari nel cielo, stati invisibili sino a questa età; li quali [...] mi eccitorno contro non piccol numero di professori; quasi che io di mia mano avessi tali cose collocate in cielo, per intorbidar la natura e le scienze»³⁶.

Il dato più interessante, sul filo del ragionamento intorno al *mondo scardinato* è che la reazione “personalistica” contro Galileo e le sue scoperte, sconsiderata, davvero incredibile, non aveva coinvolto solo gli astronomi, ma anche i letterati. La severa e altissima dimostrazione, nel libro del marzo 1610, non solo della reale natura “corruttibile” della Luna, delle Stelle e della Galassia («Lunae superficiem, non perpolitam, æquabilem, exactissimaeque spæricitatis existere, [...], sed, contra, inæqualem, asperam, cavitatibus tumoribusque confertam, non secus ac ipsiusmet Telluris facies»), ma addirittura dell’esistenza di «quatuor PLANETAS a primo mundi exordio ad nostra usque tempora nunquam conspectos» (ossia dei «Cosmica», poi definitivamente «Medicea Sidera», i satelliti di Giove), sconvolse le certezze, sembrò dissolvere l’Armonia universale. Specialmente inquietava quell’asserzione superba, che spazzava via in poche battute due millenni di osservazioni celesti: «hæc vero a nemine ante nos observatæ fuerunt»³⁷.

«Nessuno ha visto tutte queste cose prima di me». Quando Galileo, con l’occhio puntato al cielo attraverso le lenti del suo cannocchiale, scandisce queste parole fatali, l’*Amleto*, scritto probabilmente fra 1600 e 1602, è apparso nel 1603-1604, e il primo *Don Chisciotte* di Cervantes è uscito da cinque anni (1605). L’inizio del Seicento è, se si riprendono l’idea di Thomas S. Kuhn (*La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, 1962) e la definizione di Stephen J. Gould e N. Eldridge (*punctuated equilibria*), una *catastrofe*, un crollo dell’*epistème* dopo il lungo accumularsi di tensioni e progressive mutazioni del punto di vista.

L’anno successivo alla pubblicazione del *Sidereus nuncius* un poeta inglese, John Donne, stampa *An Anatomy of the World*, una composizione (dice ancora Piero Boitani) nella quale dichiara «tutta la sua angoscia

³⁶ GALILEI, *Lettere copernicane*, IV, *A madama Cristina di Lorena*, cit., p. 551.

³⁷ ID., *Sidereus nuncius*, in ID., *Opere*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, p. 18.

cosmica», un'«angoscia metafisica ed estetica che la “nuova filosofia” genera in alcuni uomini di cultura»³⁸ per la comparsa improvvisa di nuove stelle e lo sfumare dell'antichissima Armonia, definita nei primi versi «Anima ricca» («rich Soul») e «Regina» («Queen»)³⁹. Il richiamo a Galileo è esplicito nell'evocazione dei «Planets» e del «Firmament» in cui la «new Philosophy» cerca «so many new» (vv. 208-209). Secondo una finissima interpretazione di Francesco Zambon, «quello che ci presenta John Donne è un grandioso quadro barocco di decomposizione e sfacelo universale, che ben prima di Hölderlin e di Heidegger egli paragona a una *last long night*»; la morte di Lei, la Regina, la «rich Soul», la *Sophia*, la *Sapientia* «che ha abbandonato il mondo e la società e che abita ormai in un altrove inconoscibile», lascia l'uomo in una ricerca che «non avrà mai fine, non raggiungerà mai la sua meta: *she, she is dead*»⁴⁰:

Così, dalla sua prima ora il mondo decadde,
 la sera fu l'inizio del giorno,
 e ora le primavere e le estati che vediamo
 sono come figli di donne dopo i cinquant'anni.
*E la nuova filosofia mette tutto in dubbio [And new Philosophy calls
 all in doubt],
 l'Elemento del fuoco è affatto estinto;
 il Sole è perso, e la terra, e nessun ingegno umano
 può indicare all'uomo dove cercarlo.
 E apertamente gli uomini confessano che questo mondo
 è estinto [this world's spent], quando nei pianeti, e nel firmamento [in
 the Planets, and the Firmament],
 ne cercano tanti nuovi [they seek so many new]; vedono che questo
 si è sgretolato tornando ai suoi atomi.
 È tutto in pezzi, scomparsa ogni coesione,
 ogni giusto sostegno [all just supply] e ogni relazione [all coherence]:
 principe, suddito, padre, figlio son cose dimenticate,
 poiché ogni uomo per conto suo pensa di dover essere
 una Fenice, e che allora non potrà esserci
 nessun altro che lui di quella specie che è lui.
 Questa è la condizione del mondo ora [This is the world's condition
 now], e ora*

³⁸ BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, cit., pp. 307-308.

³⁹ J. DONNE, *An Anatomy of the World*, in Id., *Poems*, with an Introduction by H. l'Anson Fausset, Dent-Dutton, London-New York 1968, pp. 175-191 (alle pp. 176-177).

⁴⁰ F. ZAMBON, *L'elegia nella notte del mondo. Poesia contemporanea e gnosi*, Carocci, Roma 2017 (*Introduzione*, pp. 9-17; alle pp. 10-11 e 16).

*lei che doveva piegare tutte le parti a riunirsi [she that should all parts to reunion bow],
lei che sola aveva tutta la forza magnetica
per attirare e legare parti disgiunte in unità [to draw, and fasten sundered parts in one];
[...]
lei, lei è morta; lei è morta [She, she is dead; she's dead]⁴¹.*

La misteriosa *Lei*, la Morta, la Rimpianta, l'Assente, è l'Armonia del Mondo, la sola capace di dare unità alle «parti disgiunte». Quell'Armonia è ormai esplosa. Il Moderno è, anche, questa caduta dell'uomo nella solitudine derelitta dell'universo disarmonico, in cerca di un senso al proprio essere e cercare, che ormai l'intellettuale, il poeta, incarnano nella frammentazione dell'io, nel *gouffre*, il Maelstrom, il terribile Mulino di Amleto che macina nella sua mente fino alla «vaporisation du Moi»⁴². Emblematico fra tutti è il poeta che apre alla Modernità, Charles Baudelaire, che nei suoi diari così descrive questa vaporizzazione, questa caduta nel gorgo:

Après une débauche, on se sent toujours plus seul, plus abandonné. Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité⁴³.

Ma ancora più tremenda, più sconvolgente per la sua capacità di dar parola e nome all'angoscia della Modernità, mi sembra la descrizione dello stato di un perenne essere-sull'orlo-del-disastro, dello stare-per-

⁴¹ J. DONNE, *An Anatomy of the World*, cit., pp. 181-182, vv. 201-220 e v. 237; la versione italiana (J. DONNE, *Poesie*, a cura di A. Serpieri e S. Bigliuzzi, Rizzoli, Milano 2007) si legge in parte (pp. 689-705) anche *online*, sotto il titolo: *Il cielo in poesia: il collasso del sistema tolemaico nei versi di «Una Anatomia del mondo»*, nel sito <<https://disf.org/john-donne-anatomia-del-mondo>>.

⁴² CH. BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, I, in *Œuvres complètes*, 2 voll., texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1983, vol. I, p. 676 (il corsivo è nel testo). Si leggano su questa celebre frase le fini considerazioni di A. PRETE, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 37-38 (nel capitolo *Raccoglimento*, pp. 35-70).

⁴³ CH. BAUDELAIRE, [*Journaux intimes - Hygiène*], I, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 668 (il primo corsivo è mio; il secondo di Baudelaire).

crollare senza che l'orribile destino si compia, e il Mondo esca dai suoi cardini:

Symptômes de ruine. Bâtiments immenses, Plusieurs, l'un sur l'autre, des appartements, des chambres, des temples, des galeries, des escaliers, des cœcums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. - *Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel.* - Comment avertir les gens, les nations - ? avertissons à l'oreille les plus intelligents.

Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. *Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète.* - Je calcule, en moi-même, pour m'amuser, si une si prodigieuse masse de pierres, de marbres, de statues, de murs, qui vont se choquer réciproquement seront très souillés par cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements concassés. - Je vois de si terribles choses en rêve, que je voudrais quelquefois ne plus dormir, si j'étais sûr de n'avoir pas trop de fatigue⁴⁴.

⁴⁴ Id., *Le Spleen de Paris* - [Reliquat du Spleen de Paris] - [Plans et notes] - [D], *ivi*, p. 372 (i corsivi sono tutti dell'autore).

Sara Bonanni*

*Philippe Jaccottet et la liturgie des morts.
De Requiem à Chants d'en bas*

1. «*À la source, une incertitude*»

À l'occasion du discours de réception du prix Montaigne en 1972, Philippe Jaccottet note que «l'œuvre à faire [...] commence chaque fois à partir d'une incertitude profonde, d'une sorte d'état obscur, confus, d'un manque, presque d'un égarement»¹. La parole poétique surgit face «au sans-mesure de la vie», à tout ce qui dépasse les limites de l'expérience quotidienne par un «excès» auquel «la mesure de l'art répond»². Si le poète suisse reconnaît un modèle dans la poésie des maîtres du haïku – «des passants invisibles», à ses yeux capables de concilier «la mesure et l'infini» à travers une parole transparente – la question est de savoir si «dans ce monde infiniment plus dur et plus menacé» le poète peut toujours être «un tel passant»³.

Bien qu'il ne soit pas encore formulé, cet interrogatif accompagne l'œuvre de Jaccottet dès ses débuts, et il est lié à l'expérience de l'excès qu'est la mort, événement indicible par excellence. L'une des premières tentatives poétiques de l'auteur, longtemps rejetée à cause du ton trop grandiloquent, est le long poème intitulé *Requiem*, publié en 1947 et inspiré par la vision des photos d'otages français torturés et assassinés dans le Vercors par les Allemands. Tout en reconnaissant le caractère précipité de cette composition, fruit d'un événement particulièrement tragique, Jaccottet revendique comme déterminant pour toute l'œuvre à venir le désir dont *Requiem* est né: celui d'ensevelir les morts «dans quelque chose qui les apaise ou qui les sauve»⁴.

* Università "Gabriele D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

¹ Ph. JACCOTTET, *À la source, une incertitude... Remerciement pour le prix Montaigne* (1972), in *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Gallimard, Paris 1987, p. 354.

² *Ivi*, pp. 355-356.

³ *Ivi*, p. 365.

⁴ JACCOTTET, *Remarques (1990) à la réédition de Requiem chez Fata Morgana en 1991*, texte repris dans JACCOTTET, *Œuvres*, édition établie par J.-F. Tappy, H. Ferrage, D.

En tant que réparation possible du deuil, la création poétique est dotée d'une valeur salvatrice. Bien que dénuée de tout fondement religieux, cette conception expliquerait le choix des titres – outre «Requiem», on peut notamment citer «Prière entre la nuit et le jour», «Le livre des morts», «La veillée funèbre» (*L'Ignorant*, 1958) et *Chants d'en bas* (1977) – qui désignent l'espoir de «salut» attribué à différentes sections ou recueils de poèmes. Dans ce que l'on pourrait définir comme une «liturgie des morts», la parole tient donc une grande place. Elle est présentée non seulement comme un «instrument» destiné à accompagner les défunts dans leur «passage» de la condition terrestre à la dimension inconnue qui les attend, mais, dans son sens purement musical, comme un «instrument» accordé à l'intonation du chant qui devrait les guider.

Une correspondance, qui en français est aussi phonique, s'établit entre la «voie», celle qui conduit les morts sur leur chemin, et la «voix» du poète qui se met au service de cette tâche. Selon Jaccottet, il existe également un véritable lien entre la conduite éthique du poète et l'œuvre à faire, si bien que la création poétique s'avère être un exercice moralement correct, comme il le soutient dans l'une de ses plus célèbres observations: «Juste de vie, juste de voix»⁵. Ainsi, parallèlement à la construction d'une «poétique du deuil», une réflexion se développe qui interroge l'exactitude, la «justesse» de l'instrument dont elle dispose. Comment est-il possible de parler «justement» de la mort, événement insaisissable, dans la mesure où il est inconnu des vivants ?

C'est sur cette question que se construisent ceux que l'auteur appelle ses «Livres de deuil»⁶ et qui caractérisent, au cours de sa longue aventure poétique, la saison créatrice qui commence au lendemain de la guerre et qui s'achève avec *Chants d'en bas* en 1977⁷. S'ils ouvrent

Jakubec, J.- M. Sourdillon, Gallimard, Paris 2014, p. 1293.

⁵ Id., *Observations. 1951-1956*, in *ivi*, p. 36.

⁶ Jaccottet définit de cette manière *Leçons* (1969) et *Chants d'en bas* (1974) dans une note à l'édition de 1977 où ces recueils sont publiés avec *À la lumière d'hiver*. C'est cette dernière édition qui est mentionnée dans le volume collectif de la Pléiade et qui sera citée dans notre étude.

⁷ Fabio Pusterla considère *Chants d'en bas* comme la «*summa poetica* d'un auteur dans sa pleine maturité expressive», in *Le parti de la clarté*, préface à *Œuvres*, cit., p. XVIII. En outre, J. C. Mathieu retrace au cœur des «livres de deuil» de Jaccottet une «suc-cession»: ils «dessinent l'épure de ce mouvement de dédramatisation, du pathétique théâtral de *Requiem* au lyrisme méditatif de *Leçons*, et au prosaïsme, renonçant à la consolation, des *Chants d'en bas*». Voir *La diction du deuil*, in *Philippe Jaccottet*, sous la direction de P. Née et J. Thélot, Le Temps qu'il fait, Paris 2001, p. 129.

des pistes de réflexion plus qu'ils ne répondent à ses conflits intérieurs – car la poésie n'apporte jamais de réponse définitive aux questions qui traversent l'âme humaine⁸ – ces chants marquent un tournant dans la recherche du poète qui, fidèle au principe du «mot juste», poursuivra son œuvre sur de nouveaux fondements et avec des dispositifs poétiques nouveaux.

2. «*La voix qui prie*»

Jaccottet appréhende la leçon «d'une parole juste» dans le Bardo tibétain, où les défunts apparaissent comme des «voyageurs» guidés par la voix d'un passeur qui récite le Livre des Morts auprès d'eux⁹. Que le poète se soit considéré comme un passeur tout aussi valable est démontré par ses vers dans *Requiem*, où il prétend avoir inventé «à ces morts un repos qui nous calme»¹⁰. Le long poème est divisé en trois sections: *Dies Irae*, *Requiem* et *Gloria*, titres qui évoquent une liturgie destinée à célébrer la mémoire des otages. Dans le passage de la vie à la mort, seules leurs «voix rompues» sont audibles, tandis que leurs visages ne sont plus reconnaissables. «Qui sont-ils?», demande trois fois le poète, qui recourt au procédé rhétorique de l'anaphore: «diamant, diamant, diamant», répond-il, figeant leur présence dans l'éclat d'une lumière éternelle. Décidé à les livrer à leur sorte, le poète se sépare d'eux avec l'espoir «qu'ils se reposent» dans la «gloire» de la terre.

La voix confiante du jeune Jaccottet commence à vaciller dès ce qu'il considérera plus tard comme son tout premier livre, *L'Effraie* (1953). Le poème qui donne le titre au recueil évoque le climat d'incertitude de l'immédiat après-guerre à travers le motif de l'appel de l'oiseau nocturne, l'effraie, dont le nom relève également l'«effroi» que son écoute suscite. La mort y apparaît inéluctable, sous signes du vieillissement précoce du poète¹¹, qui constate avec désolation l'avancée

⁸ À cet égard, le poète écrit dans *Éléments d'un songe* (1961): «Que reste-t-il? Sinon cette façon de poser la question qui se nomme la poésie et qui est vraisemblablement la possibilité de tirer de la limite même un chant [...]; une manière de parler du monde qui n'explique pas le monde, car ce serait le figer et l'anéantir, mais qui le montre tout nourri de son refus de répondre, vivant parce qu'impénétrable, merveilleux parce que terrible». In *Œuvres*, cit., p. 318.

⁹ Id., *Observations. 1951-1956*, cit., p. 34.

¹⁰ Id., *Requiem*, cit., p. 1281.

¹¹ Voir, par exemple, quelques vers tirés de *L'Effraie et autres poésies*: «[...] le mot qui

du temps et l'impossibilité de s'adresser à autrui; «Mais qui vais-je appelant?», annonce-t-il dans le poème «Portovenere»: «Hors l'écho, je ne parle à personne, à personne». La «présence menaçante» de la mort risque de le réduire au silence. Confrontée à la fatalité de la fin, «[I]a parole n'est ni plus ni moins utile» puisque «bien d'autres marcheront dans ces bois qui mourront», comme le déclare le poème «Les eaux et les forêts», où Jaccottet lie son destin à celui de l'humanité toute entière.

Et pourtant, «sous les décombres de la guerre», persiste «l'expérience d'une vie plus profonde», qui s'exprime dans les signes mystérieux de l'existence et de sa fin; ces mêmes signes dont le poète, comme tout «homme de métier», doit apprendre le langage secret – qui a «une prosodie, une syntaxe, un vocabulaire» – et «en perfectionner lentement l'emploi»¹². Contrairement aux grands modèles de l'Antiquité, il ne peut pas servir de guide aux morts. Tout au plus, se comparant à «une espèce de vieux chinois anonyme, peignant dans une cave», le poète peut dessiner quelques images simples qui peuvent leur offrir un passage. Il s'agit de rédiger un «débris d'un nouveau livre des morts»¹³, comme il tente de le faire dans le recueil intitulé *L'Ignorant* (1957) où, plus qu'un «passeur», Jaccottet se présente à l'image d'«un berger» qui veille et appelle «tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort»¹⁴. Mais là encore, le rôle du poète est contesté. Comment celui qui «ignore» la vérité peut-il soulager les défunts? Le poète n'est-il pas simplement un «apprenant» à l'école de la mort, lui-même un «mourant» qui résiste à la tentation de se taire¹⁵?

Dans le poème d'ouverture au recueil on entend «une prière dite dans la crainte, difficile/ à exaucer [...] une prière dans l'ébranlement des villes/ dans la fin de la guerre, dans l'afflux des morts». Bien que

sera à la fin/ du poème, plus que le premier sera proche/ de ta mort qui ne s'arrête pas en chemin./ [...] d'un à l'autre mot tu es plus vieux». *Ivi*, p. 6.

¹² JACCOTTET, *Remerciement pour le prix Rambert*, in *Une transaction secrète*, cit., p. 341.

¹³ *Ivi*, p. 342.

¹⁴ *Id.*, «Le travail du poète», *L'Ignorant*, in *Œuvres*, cit., p. 155.

¹⁵ Voir le poème qui porte le titre du recueil où le poète se demande: «que reste-t-il à ce mourant/ qui l'empêche si bien de mourir? Quelle force/ le fait parler entre ses quatre murs?», *L'Ignorant*, in *ivi*, p. 154. En faisant référence à ce poème, J. Thélot souligne le dédoublement de la conscience poétique en tant que «conscience apprenante [...] s'initiant à un savoir que simultanément elle possède et ne possède pas, et qui est un savoir de la mort et un savoir mourir, un acquiescement à la mortalité». Voir *L'Ignorance à l'infini*, in *Philippe Jaccottet*, cit., pp. 211-212.

ses mots soient précaires¹⁶, le poète est cet «homme qui prie» pour que les morts accèdent à la «lumière» – cette même lumière qui «voile» le nom de celui qui prononce la veillée funèbre¹⁷. Privée de son poids, comme le sont les morts auxquels il s'adresse, la présence du poète évoque l'image du chinois anonyme, celui qui travaille humblement, conscient de la pauvreté de ses outils. Sa «voix» ne s'élève pas, mais, en murmurant sa prière, Jaccottet respecte le vœu de se soustraire à sa propre éloquence. Comme le dit la formule «l'effacement soit ma façon de resplendir»¹⁸, la «transparence» de l'expression lui semble le seul moyen d'atteindre la justesse en poésie¹⁹. C'est précisément sur le fondement de cette conviction qu'il poursuivra son chemin poétique.

3. *La lumière «indubitable et juste»*²⁰

Installé depuis 1954 à Grignan, le poète ouvre ses mots à la lumière du «petit jour», celle du matin, connue dans le paysage environnant. Preuve de la «justesse» de la quête du poète, elle ne diffère plus de la lumière «inépuisable» qui aurait accueilli les morts dans les recueils de poèmes antérieurs. Découverte dans l'ici et le maintenant de l'existence, elle éclaire dans la *Promenade sous les arbres* (1957; 1961) «l'invisible» qui se lie au «visible», favorisant l'acceptation de la mort comme composante de la vie et comme source première de l'écriture: «Je crus comprendre un instant qu'il nous fallait bénir cette mort sans laquelle la lumière et l'amour, de même que nos paroles, ne pourraient

¹⁶ Cfr. J. THÉLOT, «La prière n'étant pas seulement un thème mais un fait, et ce fait n'étant pas parmi d'autres, mais tel que s'y décide le sens des œuvres, celles-ci pourraient être dites religieuses ou mystiques si les dieux les précédaient, les autorisaient et les justifiaient comme jadis. Mais désormais moderne, c'est-à-dire sans les dieux, la poésie est précaire, le sens étymologique de ce dernier mot étant ici ranimé dans son acception courante. Précaire, du latin *precari*, veut dire: obtenu par la prière, donc permis par une puissance supérieure, donc susceptible d'être retiré, par conséquent fragile et pauvre». In *La poésie précaire*, Paris 1997, p. 9; voir aussi *Philippe Jaccottet, ou la poésie précaire*, in *ivi*, pp. 121-141.

¹⁷ JACCOTTET, «Prière entre la nuit et le jour», *L'Ignorant*, cit. p. 143.

¹⁸ ID., «Que la fin nous illumine», in *ivi*, p. 161.

¹⁹ Selon José-Flore Tappy, «cette limpidité de voix, cette justesse si caractéristiques ont été conquises, lentement, sur l'opacité et la confusion», in *Avant-propos à Œuvres*, cit., p. XI.

²⁰ JACCOTTET, *La Promenade sous les arbres*, (1957), 2009, in *ivi*, p. 121.

plus avoir aucun sens, ni d'ailleurs aucune possibilité d'existence»²¹. Si les morts enterrés constituent l'humus de la terre, l'homme, à l'instar de l'arbre, se nourrit de la présence souterraine de la mort:

L'amandier en hiver: qui dira si ce bois
sera bientôt vêtu de feux dans les ténèbres
ou de fleurs dans le jour une nouvelle fois?
Ainsi l'homme nourri de la terre funèbre²².

L'Ignorant s'achève ainsi par l'image d'une réconciliation entre l'homme et l'amandier, célébrée sous le signe de la mort inscrite dans le destin cyclique de chaque individu et dans la nature des choses.

Pour traduire cette conscience de l'être en poésie sans recourir à des artifices oratoires simplistes, il faut une «conduite de vie» rigoureuse, visant à rejoindre un état d'équilibre et de «transparence» qui ouvre la voix à «une clarté toujours plus grande», grâce à laquelle la parole devient «simple nomination des choses et rejoint, sans pourtant se confondre avec elle, une certaine forme de prière»²³. Le «rythme» d'une telle «prière» (ici synonyme de poésie) est guidé par l'«observation d'une mesure» – ce qui suppose la combinaison de poésie et de «règle» – ainsi que par l'imposition d'une «sévérité» et d'une discipline intérieures. Il en découle un certain degré de «sagesse», quoique dans la «modestie» de celui qui donne l'exemple²⁴. En tant que manifestation d'une quête aussi formelle qu'existentielle, dans le vocabulaire du poète le mot «rythme» ne coïncide pas seulement avec le terme «mesure», mais aussi avec «battement» et «pas»²⁵. En effet, le perfectionnement de l'instrument visant à la justesse et à la transparence en poésie est un exercice auquel, précise le poète, «l'oreille intérieure» s'applique afin de saisir le «profond battement» de ce qui paraît «Insaisissable» à l'œil, mais qui «vibre» et «respire» dans la métamorphose des choses et dans leur multiplicité. En tant qu'exercice, sa quête est destinée à se poursuivre sans cesse sous la forme d'une «question» ouverte, qui

²¹ *Ivi*, p. 127. Il est important de souligner que ce texte accompagne l'écriture en vers de *L'Ignorant*, dont il représente, bien que de façon fragmentaire, une sorte de réflexion en prose, inaugurant ainsi, comme le souligne Jean-Marc Sourdillon dans les notes au livre, la forme privilégiée de l'écriture de l'auteur: la «note». Cfr. *Notice*, in *Œuvres*, cit., p. 1368.

²² *Id.*, *L'Ignorant*, in *ivi*, p. 174.

²³ *Id.*, *La Promenade sous les arbres*, in *ivi*, pp. 129-131.

²⁴ *Id.*, *Éléments d'un songe* (1961), in *ivi*, p. 309.

²⁵ *Ivi*, p. 314.

n'explique pas le mystère du monde, mais le traduit par «l'absence de réponse du poème». C'est la raison pour laquelle, conclut Jaccottet, la poésie ne peut se déployer que sous la modulation de «ce chant où la question continue d'être posée»²⁶.

Si le thème de la mort sert de liant aux différents recueils de poèmes, chacun d'entre eux représente un dépassement du livre précédent, dans un souci de perfectionnement de l'expression poétique. L'«effacement» théorisé dans *L'Ignorant* n'implique pas l'impersonnalité locutoire du poète, mais plutôt sa remise en question²⁷. En témoigne le recueil intitulé *Leçons* (1969), né de la tentative de réparer poétiquement la mort de son beau-père, qu'il a ressentie comme plus proche que les deuils subis dans le passé. Par le biais de l'intertextualité, le poème d'ouverture problématise la figure du poète telle qu'elle apparaissait dans *L'Effraie* et *L'Ignorant*:

Autrefois,
 moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine
 me couvrant d'images les yeux,
 j'ai prétendu guider mourants et morts.
 Moi, poète abrité,
 épargné, souffrant à peine,
 aller tracer des routes jusque-là!
 À présent, lampe soufflée
 main plus errante, qui tremble,
 Je recommence lentement dans l'air²⁸.

Contre la prétention de «jadis» de servir de guide aux défunts, «maintenant» que la mort est connue de près, le poète doit «recommencer» sa tâche, ressentie avec plus d'urgence.

Modèle de droiture tout au long de sa vie, même en son absence, c'est le beau-père qui est devenu le «guide» du poète. Sa présence tutélaire est évoquée par Jaccottet, dont le statut n'est déjà plus celui de «l'ignorant», mais celui de l'«écolier» qui, «en questionnant» son maître, alimente sa confiance dans les possibilités du dire poétique:

Qu'il se tienne dans l'angle de la chambre. Qu'il mesure,

²⁶ *Ivi*, pp. 315-318.

²⁷ Jean Claude Mathieu soutient que «La poésie moderne, quand elle est traversée par le deuil, ne transpose pas la mort mais la subit comme une mise en question de la parole poétique». Voir J.-C. MATHIEU, *La diction du deuil*, in *Philippe Jaccottet*, cit., p. 128.

²⁸ JACCOTTET, *Leçons* (1963) 1977, in *Œuvres*, cit., p. 451.

*comme il a fait jadis le plomb, les lignes que j'assemble
en questionnant, me rappelant sa fin. Que sa droiture garde
ma main d'errer ou dévier, si elle tremble*²⁹.

Dans la dédicace mentionnée ci-dessus, ainsi que dans le poème qui ouvre le recueil, on constate l'utilisation de deux métonymies qui se répètent dans les poèmes successifs: la «ligne» pour désigner le vers, et la «main» pour désigner le travail d'écriture. La tâche du «maître» – à noter, une fois de plus, l'homophonie avec le terme «mètre» – est de diriger la main du poète si elle tremble ou s'écarte du chemin tracé. D'une part, la «droiture», entendue au sens de rectitude morale, devrait guider le poète vers la réalisation de l'œuvre, d'autre part, la référence constante à l'élément corporel devrait ancrer ses mots au concret, évitant ainsi que de vieilles images ne le détournent à nouveau de son chemin. Et pourtant, s'il a adopté les «mots de l'ordure», que l'on retrouve dans des exemples comme «cadavre» ou «pourriture», ceux-ci ne le soustraient pas complètement à la tentation de recourir à un langage plus soutenu, qui ne convient pas pour nommer la nature élémentaire de la mort³⁰.

Aux dires de l'auteur, *Leçons* est le seul de ses livres de poésie qui soit le fruit d'un «véritable travail», mais aussi celui qu'il considère comme «le moins accompli»³¹. Significatif, en ce sens, est un poème du recueil dans lequel Jaccottet vérifie la possibilité pour la parole poétique de «mesurer» la distance qui sépare l'écrivain de ceux qui sont depuis longtemps disparus, une distance qui «reste encore/ comme une ligne, un lieu, comme un chemin». Mais le lieu où les morts accèdent se situe «hors de toute distance»: il s'agit d'«un autre espace», «en dehors», «hors des mesures»³². La portée de la mort est insondable et inconnaissable par les outils dont le poète dispose. Son «mètre» – instrument en même temps de mesure et poétique³³ – n'a «plus cours»:

²⁹ *Ivi*, p. 449 (en italique dans le texte).

³⁰ «J'ai relevé les yeux./ Derrière la fenêtre./ au fond du jour./ des images quand même passent./ Navettes ou anges de l'être, elles réparent l'espace». *Ivi*, p. 458.

³¹ *Id.*, *Cette folie de se livrer nuit et jour à une œuvre...*, in *Une transaction secrète*, cit., p. 375. Ce qui explique, en outre, que le dossier de travail de *Leçons* conservé dans le Fonds Philippe Jaccottet soit l'un de plus abondants de l'œuvre en regard du nombre de pages publiées. Cfr. J. CHAVANNE, *Le manuscrit de Leçons: sous le signe de la fidélité*, in *ivi*, pp. 143- 157.

³² JACCOTTET, *Leçons*, in *Œuvres*, cit., p. 453.

³³ Dans le poème qui suit, la même valeur est attribuée au mot «règle»: «Mesurez, laborieux cerveaux, oui, mesurez/ ce qui nous sépare d'astres encore inconnus,/ tracez, aveugles ivres, parcourez ces lignes, / puis voyez ce qui brise votre règle entre vos

à la manière d'un «artisan», il décide de le «briser sur le genou» .

Le geste symbolique de se défaire de l'instrument qui marque le canon du texte poétique par excellence se répercute sur la tension métrique du recueil. Loin de respecter le vers classique et la structure des rimes, qu'il utilise dans plusieurs de ses premiers poèmes, Jaccottet brise la syntaxe du vers par l'utilisation de nombreux enjambements. Le discours se délite, tandis que la progression des phrases s'arrête sur diverses interrogations, liées à l'impossibilité de connaître le sort de l'âme après la vie. S'il ne reste aux vivants que «la pourriture», le corps inerte, «comment savoir ?» – demande le poète – «s'il ait encore une espèce d'être aujourd'hui,/ de conscience même que l'on croirait proche[...]?»³⁴.

Si la poésie n'est qu'une question ouverte sur les grands mystères de la vie, elle n'est pas destinée à trouver de réponse dans *Leçons*, sinon par de brèves épiphanies, où le poète, «enveloppé dans la chevelure de l'air» et en osmose avec l'«ici» terrestre et le lumineux, croit «la mort comprise»³⁵. Par l'apostrophe «Toi cependant», dans le poème qui clôt le recueil, il s'adresse directement au mort, bien que les tentatives de le nommer se résolvent en une succession d'approximations réitérées – «ou tout à fait effacé», «ou invisible habitant l'invisible», «ou graine dans la loge de nos cœurs» – qui prouvent l'impossibilité pour la parole poétique de cerner sa forme. Cependant, par rapport à *L'Ignorant*, le poète s'engage à sortir de sa condition, notamment grâce à la «leçon» de son maître qui «demeure en modèle de patience et de sourire/ tel le soleil dans notre dos encore / qui éclaire la table, la page, et les raisins»³⁶. Il en résulte un renversement significatif de la condition de la poésie et du poète. Désormais, ce n'est plus lui qui intercède pour les morts par sa prière, mais ce sont les morts qui sont appelés à veiller sur son écriture, à éclairer la table de travail et la page sur laquelle il écrit, par une lumière qui n'est ni éternelle ni funèbre, mais «mortelle» et «censée» «ouvrir l'avenir»³⁷.

mains./ Ici, considérez l'unique espace infranchissable», *ivi*, p. 454.

³⁴ *Ivi*, p. 459.

³⁵ *Ivi*, p. 460.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Id.*, *La Semaïson. Carnets 1954-1967*, in *ivi*, p. 401.

4. *Un chant qui vient d'en bas*

L'enseignement des morts, dont le poète capte les signes dans les aspects les plus simples de la vie quotidienne, porte ses fruits au sein de l'expérience terrestre. En témoigne la vie des fleurs qui préparent leurs bourgeons «au milieu des ossements, dans la maison souterraine, chez les morts», formant un lien entre le ciel et la terre, comme l'observe le poète dans *La Semaïson*, recueil de notes poétiques qui, comme la «dispersion naturelle des graines d'une plante», accompagnent l'écriture en vers³⁸. Ainsi la mort est-elle comparée à un sol fertile, d'où jaillit à son tour la poésie, qui est «parole fille de la mort contre la mort»³⁹. La tâche du poète est de semer, «disséminer, risquer des mots», pour replanter, dans «un recueil de graines légères», sa «forêt spirituelle»⁴⁰. Cet espace profonde coïncide avec «le lieu» – pour ne pas dire «un cosmos» qui, comme pour les Grecs, signifie «ordre», «convenance», «monde» – auquel le poète «ne cesse de revenir, aussi longtemps qu'il est poète, à travers les pires doutes»⁴¹. Pour tenter de se rapprocher de sa source, la poésie s'oriente vers le «bas», vers la nature qui grouille et résiste avec force aux saisons, et dont le poète apprend la patience nécessaire pour que des mots épars comme des grains émerge enfin un chant qui accueille la «respiration du monde», ce «souffle» qui se dilate puis s'arrête, et que le «rythme» de sa voix reprend⁴².

Cinq ans après *Leçons*, Jaccottet publie son dernier «Livres de deuil», au titre évocateur de *Chants d'en bas*⁴³. Divisé en deux sections, le recueil retrace les deux éléments constitutifs de l'écriture du poète. Par l'anaphore du verbe «parler» employé comme substantif, la première souligne le risque que court la parole poétique lorsqu'elle n'est qu'écriture:

³⁸ *Ivi*, p. 374.

³⁹ *Ivi*, p. 362.

⁴⁰ Texte de présentation de *La Semaïson. Carnets 1954-1979, Appendices*, in *ivi*, p. 1313.

⁴¹ *Id.*, *Paysages avec figures absentes* (1970), 1976, in *ivi*, p. 508.

⁴² *Id.*, *La Semaïson*, in *ivi*, p. 354.

⁴³ Publié en octobre 1974, puis en 1977, avec *Leçons* et *À la lumière d'hiver*. Entre la première et la deuxième édition, de nombreux amis sont décédés, dont Paulan et Ungaretti, ainsi que la mère du poète. Ces événements amènent Jaccottet à repenser l'ensemble du texte et à y apporter plusieurs modifications. La version que nous reproduisons ici est la dernière.

I

Parler est facile, et tracer des mots sur la page,
en règle générale, est risquer peu de chose:

[...]

Parler alors semble mensonge, ou pire: lâche
insulte à la douleur, et gaspillage

du peu de temps et de forces qui nous reste⁴⁴.

Dans cette perspective, la poésie relève d'un pur jeu de signifiants, fort éloigné de la douleur et de la réalité – «comme si la parole rejetait la mort, / ou plutôt, que la mort fit pourrir/ même les mots ?»⁴⁵. Jaccottet s'interroge sur la justesse de son propre instrument, comme si le chant poétique ne naissait qu'après avoir accordé le son de sa voix, ce dont témoigne la correspondance entre «parler» et «écrire», qui sanctionne l'oralité du discours poétique.

À partir du septième poème, une nouvelle correspondance est établie, réfutant celle entre parler et mentir, et liant au contraire le verbe «parler» au verbe «chercher»:

Parler est donc difficile, si c'est chercher...chercher quoi?

Une fidélité aux seuls moments, aux seules choses
qui descendent en nous assez bas, qui se dérobent,

[...].

De cette recherche émergent «nos paroles», comme un «bruissement du tambour pour peu que l'effleure le doigt/ inconnu...»⁴⁶.

S'ouvrent ensuite d'«Autres chants», deuxième section du recueil, née d'une musique grave qui, comme un tambour, vient d'en bas, des profondeurs de la terre. Le poète n'apparaît plus seul dans sa recherche, mais il a accueilli d'autres voix, avec lesquelles il forme un «nous». Si le verbe «chercher» est réitéré dans cette section, il est désormais conjugué à la première personne du pluriel – «Cherchons encore par-dessous, / cherchons plus loin, là où les mots se dérobent»⁴⁷. «Collé à l'herbe» pour écouter les voix qui viennent d'en bas, Jaccottet est incité à leur donner forme. En effet, «qui disparaît ne pleure pas, mais chante»⁴⁸, en exhortant donc le poète à écrire son livre, où les morts

⁴⁴ Id., *Chants d'en bas*, in *Œuvres*, cit., p. 539.

⁴⁵ *Ivi*, p. 542.

⁴⁶ *Ivi*, p. 543.

⁴⁷ *Ivi*, p. 547.

⁴⁸ Id., *La Semaïson*, in *ivi*, p. 345.

pourront enfin «parler», donc «survivre»:

Écris vite ce livre, achève vite aujourd'hui ce poème
avant que le doute de toi ne te rattrape,
[...]

Cours au bout de la ligne
comble ta page avant que ne fasse trembler
tes mains la peur - de t'égarer, d'avoir mal, d'avoir peur
[...]
vite, franchis encore cette distance avec ta main,
[...]
couvre-nous d'un dernier pan doré de jour
comme le soleil fait aux peupliers et aux montagnes⁴⁹.

Les morts qui habitent la terre demandent au poète de respecter son ancienne promesse, celle de les ensevelir dans «quelque chose qui les apaise ou qui les sauve», de les envelopper dans les mailles du texte, qui devient chant lorsqu'il recoud la coupure entre la vie et la mort. Et non plus, comme dans *Requiem*, en leur montrant le chemin à suivre, mais en les écoutant. Si la parole a une valeur salvatrice, ce n'est certainement pas, pour Jaccottet, en vue d'un autre «bien» à rechercher dans une dimension qui transcende la vie. En fin de compte, sa poésie demeure une «prière muette»⁵⁰, écrite par une main hésitante qui, au lieu d'affirmer, écoute, interroge et déchiffre les signes de l'invisible dans le visible. La «justesse», et donc la «légitimité» de son œuvre, est donnée par l'acceptation de la mort en tant que mouvement dans le flux incessant de la vie⁵¹, en tant qu'évidence d'un «passage» que le poème évoque, mais sans pouvoir en suivre la direction ultime. N'étant ni rejetée, ni ornée dans le texte, la mort investit la poésie comme souffle, comme guide, comme nourriture. Les fleurs, symbole de la parole poétique née au contact de la mort, et réconciliée avec elle, constituent aussi l'offre que le poète dépose entre les mains des morts, non plus pour traverser le fleuve infernal, mais pour «ouvrir des chemins», pour créer un échange «entre vivants, entre survivants»⁵².

⁴⁹ ID., *Chants d'en bas*, in *ivi*, p. 549.

⁵⁰ ID., *La Semaïson*, in *ivi*, p. 379.

⁵¹ Jean-Pierre Richard parle de «mort mobile dont [Jaccottet] poursuit partout l'insaisissable image», in J.-P. RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne*, Éd. du Seuil, Paris 1964, p. 270.

⁵² JACCOTTET, *Texte de présentation de La seconde Semaïson. Carnets 1980-1994*, in *Œuvres*, cit., p. 1313.

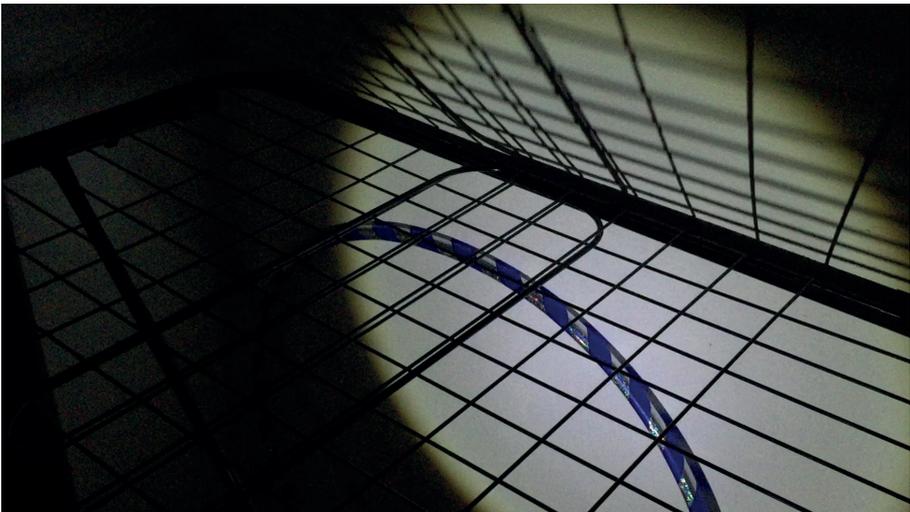
Marie-Pierre Bonniol*

*Création en période pandémique et émergence
de nouvelles formes: Korridor et Hôtel des Autrices*

J'interviens comme artiste et commissaire à propos de deux créations qui ont été initiées en début de pandémie du Covid-19, en 2020 à Berlin.

Ces deux créations sont un film, *Korridor*, réalisé à la toute fin mars 2020 en début de confinement et un dispositif, l'*Hôtel des Autrices*, dont l'idée a été pour la première fois partagée au mois d'avril 2020, trois semaines après.

Dans ma courte communication, je vais revenir sur ces deux projets afin d'identifier en quoi la situation pandémique a instauré une dynamique poétique particulière sur ces deux oeuvres et projets, en commençant par le film très court *Korridor*, que nous allons tout de suite regarder, pour ensuite aborder le projet de l'*Hôtel des Autrices*.



Marie-Pierre Bonniol & Walter Duncan, *Korridor*, vidéo digitale,
Berlin, Studio Walter, 2020, 1 min 16

* Studio Walter, Berlin. <<https://studiowalter.com>>.

1. *Film Korridor*

1.1. *Conditions d'émergence du film et de sa diffusion*

Le film *Korridor* a été filmé dans notre appartement familial berlinois, environ 1 mois après le premier cas déclaré de Covid-19 (le 1er mars 2020) et 15 jours après le début du premier confinement (décrété le 14 mars 2020)¹.

Productrice de projets internationaux, mon angoisse était alors très importante. En effet, la situation pandémique émergente a entraîné la suspension, le report ou l'annulation de tous mes projets en cours, ainsi que celle de ma rémunération, étant payée une fois les projets réalisés.

Sans perspective de revenus, avec une charge importante de travail non rémunérée pour faire face à la situation d'urgence sur les sujets sur lesquels j'étais impliquée, l'angoisse était très grande. Mon cadre professionnel volait littéralement en éclats.

Je me retrouvais également avec mon mari avec la charge à temps plein de nos enfants, âgés de 3 et 7 ans, les établissements scolaires étant fermés.

Dans ce cadre, et pour les occuper, nous avons fait un escape game proposé dans un journal pour enfants à la maison, qui nous a fait utiliser des lampes de poche dans l'obscurité pour suivre le jeu.

Nous nous sommes rendus compte des effets des lampes sur l'étendage dans notre couloir, et en avons fait une vidéo très rapidement la même après-midi avec Walter, mon fils de 7 ans, prenant tous les deux des images et réalisant ensemble la musique à partir d'un clavier midi, un synthétiseur relié à l'ordinateur.

En parallèle, le 22 mars, un appel participatif à films autour du thème Fluxus, d'après le mouvement artistique, était lancé par Mathilde Bila de la structure parisienne Re:Voir, spécialisée dans les films expérimentaux².

Cet appel, faisait suite à l'annulation d'une séance de projection en présentiel, Futur Antérieur #9, sur la thématique Fluxus avec des films patrimoniaux.

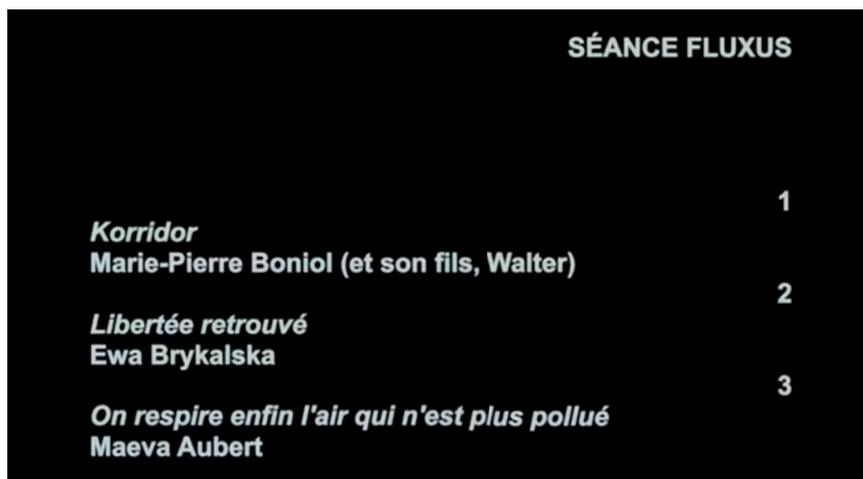
L'appel pour cette nouvelle séance, prévue pour être diffusée en live sur Facebook, mentionnait cette phrase du galeriste parisien Youri Vincy

¹ Chronologie des dates disponible sur <https://de.wikipedia.org/wiki/COVID-19-Pandemie_in_Berlin> (consulté le 2 octobre 2023).

² Une copie de l'appel à films se trouve en annexe 1.

sur Fluxus: «C'est un moment de l'histoire où l'œuvre produite a moins d'importance que l'ambiance dans laquelle elle a été produite»³.

70 films ont été envoyés et 40 films ont été retenus. La séance en ligne a été présentée le 5 avril, soit moins de 15 jours après l'appel à films, depuis l'ordinateur de Mathilde Bila et avec l'assistance de ses voisins gamers, qui ont pu mettre à disposition leur connexion internet par fibre⁴.



Re:Voir, Séance Fluxus, capture d'écran, programme vidéo du 5 avril 2020, 1h55

1.2. Dynamiques spécifiques de production et de diffusion

L'émergence de *Korridor* comme film est directement lié à cet appel à films participatif dans le sens où il a donné une destination au film, nous poussant à finaliser sa forme communicable, c'est à dire comme un fichier prêt à circuler, entièrement finalisé et avec ses crédits, et ce

³ R. AZIMI, *Fluxus, un mouvement qui prend de la valeur*, «Le Monde», 11 mars 2006, disponible sur <https://www.lemonde.fr/vous/article/2006/03/11/fluxus-un-mouvement-qui-prend-de-la-valeur_749832_3238.html> (consulté le 2 octobre 2023).

⁴ M. BILA, *Avec quelques gouttes qui coulent le long du front, voici le live de la séance. Merci à mes voisins gamers et leur savoir (et leur fibre)*, post public Facebook du 5 avril 2020 disponible sur <<https://www.facebook.com/mathilde.bila>> (consulté le 2 octobre 2023). La vidéo de l'ensemble du programme, postée le 5 avril 2020, est à ce jour toujours disponible sur la page Facebook de Re:Voir <<https://www.facebook.com/ReVoirVideos>> (consulté le 2 octobre 2023).

dans des délais très courts.

L'urgence de réaliser était aussi forte du côté des artistes, c'est à dire nous comme les réalisateurs et réalisatrices des autres films qui sont nombreux à avoir réalisé ou finalisé leur film pour l'occasion, que des programmeurs et diffuseurs, c'est-à-dire Mathilde Bila et Re:Voir.

Cette dynamique, directement en prise avec l'état d'angoisse et de sidération liée aux événements très récents et des bouleversements majeurs, jamais vécus jusqu'alors par nos générations, a été le foyer de plusieurs nouveaux faits.

Parmi ceux-là on peut noter:

- la transformation d'un programme de films patrimoniaux de films validés par l'histoire de l'art et du cinéma expérimental en un programme de films contemporains, sans distinction de validité artistique, entre créateurs et non-créateurs, tant qu'ils rentraient dans "l'esprit Fluxus";
- la présentation de films ultra-contemporains, majoritairement réalisés à partir de l'annonce du programme, dans un suivi du texte de l'appel ("*C'est un moment de l'histoire où l'œuvre produite a moins d'importance que l'ambiance dans laquelle elle a été produite*")⁵, et donc la création, par incitation, à de nouvelles œuvres en prise directe avec un sentiment personnel comme ambiant à un moment de sidération personnel comme collectif;
- la constitution d'une documentation collective d'un état d'exception par la vidéo et le film expérimental et ses qualités poétiques spécifiques (liberté de formes, possibilité du mouvement, moyens de production pouvant être limités au smartphone, sans délais de développement, par exemple, argentique);
- un raccourcissement spectaculaire des durées de production, qu'il s'agisse des œuvres ou de leur dispositif de diffusion, c'est-à-dire 24 heures pour notre film, et moins de deux semaines pour le programme Fluxus entre son appel à participation et sa présentation.

Ce raccourcissement des circuits temporels a créé un circuit poétique exceptionnel, insufflant très directement du feedback sur des

⁵ AZIMI, *Fluxus, un mouvement qui prend de la valeur*, cit.

œuvres à peine créées et finalisées, leur insufflant ainsi une énergie et un très rapide début de trajectoire.

Ce feedback reçu a pris la forme d'une valorisation et présentation rapide de l'œuvre, ainsi que sa possibilité de la partager et d'avoir des retours, le film ayant déjà été présenté en première.

L'existence d'un lien digital pour l'ensemble du programme, ainsi que des films comme fichiers digitaux, ont participé à cette circulation rapide, notamment par les réseaux sociaux.

Cela m'a invitée à partager le film, du coup fini et "gonflé" de cette première diffusion avec plusieurs connaissances, programmeurs et festivals, et donc de démarrer sa carrière comme film.

Le film *Korridor* sera ensuite présenté dans plus de 40 festivals⁶ en France, en Allemagne, en Europe, en Russie, en Argentine comme aux USA, où je tournerai avec Walter en 2022 avec le film lorsqu'il a 9 ans avec le soutien de l'agence allemande AG Kurzfilm, et des projections à New York, Los Angeles et Seattle.

2. Dispositif *Hôtel des Autrices*

2.1. *Émergence d'un hôtel imaginaire en période pandémique*

Le 23 avril 2020, j'ai proposé au Réseau des Autrices, un réseau d'autrices francophones de Berlin dont je suis membre, de considérer une résidence de mon programme curatorial Collection Morel en proposant aux autrices du groupe «la constitution d'un hôtel imaginaire à plusieurs chambres, dans ces temps où le confinement nous oblige à d'autres contraintes d'espace, physiques comme mentales»⁷.

Je détaille dans ma note d'intention ma pensée sur les espaces imaginaires:

Les espaces imaginaires permettent des visualisations et des modélisations mentales sans contrainte d'espace et de temps. Ils ne sont pas soumis aux regards extérieurs et permettent à la parole littéraire d'exister. Ils sont, pour moi, le laboratoire de la

⁶ La liste complète des festivals et de la presse de *Korridor* est disponible, ainsi que le film, sur <<http://studiowalter.com/korridor/>> (consulté le 2 octobre 2023).

⁷ Collection Morel, *Hôtel des autrices, proposition de résidence 2020*, document transmis le 23 avril 2020 au Réseau des autrices, Berlin.

pensée, en ce sens que la pensée, en dialogue et en recherche de vérité, s’y noue⁸.

Intéressée par les dynamiques poïétiques, je définirai plus tard l’Hôtel des autrices dans son texte d’ouverture à partir de l’idée de «chambre opératoire», comme «lieu d’un enchaînement de pensées propulsées par un vœu, un désir, une volonté, perçant un espace de souhait profond»⁹, m’interrogeant sur les «caractéristiques de ces lieux capables de devenir le théâtre de transformations, et de développements de puissance», et les éléments composant «les fenêtres de temps et d’espace où s’opèrent nos métamorphoses».

Je détaille également dans le même texte les dynamiques poïétiques de l’hôtel comme espace pour les femmes autrices:

Les chambres comme les salons peuvent être des lieux de travail, de rencontres, de projections, de recherche comme d’élaboration. Chaque habitante peut définir l’ensemble de l’espace. C’est d’ailleurs, peut-être, le propre de cet Hôtel: un plan et des occupations sans arrêt renouvelées, vivant dans différents plans parallèles, parfois croisés, permettant l’émergence de nouvelles modélisations de pensée, individuelles comme collectives¹⁰.

Ma proposition initiale d’avril 2020, qui propose «une écriture par chambre, chaque espace étant une situation, une micro-fiction»¹¹, est transférée dès son envoi à plusieurs personnes de l’association, dans la perspective du montage rapide de dossiers d’aides et de financements dont des appels étaient en cours de clôture.

Dès ce transfert de la proposition, le projet qui devait initialement être un projet personnel porté sous la forme de résidence comme curatrice professionnelle devient l’objet de nombreuses projections, propositions et implications de la part des autrices du réseau, et un groupe de travail collectif, formé par les membres du bureau de l’association, est monté par sa présidente Delphine de Stoutz.

Le premier dossier de demande de subvention est déposé le 1er mai 2020, soit une semaine après l’envoi initial de la note d’intention.

⁸ *Ibidem*.

⁹ M.-P. BONNIOL, *Ouverture de l’Hôtel*, in *Hôtel des Autrices*, Berlin, Réseau des Autrices / Collection Morel, le 2 septembre 2020, disponible sur <<https://hoteldesautrices.com/ouverture-de-lhotel/>> (consulté le 3 octobre 2023).

¹⁰ ID., *Ouverture de l’Hôtel*, cit.

¹¹ Collection Morel, *Hôtel des autrices, proposition de résidence 2020*, cit.

2.1. *Adhésions et innovations*

L'Hôtel des Autrices, dès sa première conceptualisation, a été l'objet d'une adhésion très ample et rapide qui a porté de manière spectaculaire son développement.

Cette adhésion a d'abord pris place, comme nous l'avons vu, de manière très rapide au sein même de l'association, pour ensuite s'étendre aux partenaires institutionnels, aux autrices puis enfin aux personnes d'un plus large public.

Ces critères répondent à plusieurs besoins et désirs auxquels le projet de l'Hôtel des Autrices répond dans la période de son institution. Nous pouvons ainsi établir cette liste:

- pour les membres de l'association: la possibilité et la volonté de s'investir dans un projet constructif à un moment de chamboulement professionnel important, de nombreuses membres travaillant dans le champ culturel qui est un champ qui a particulièrement souffert lors des différentes périodes de confinements;
- le besoin d'espace physique et mental des femmes autrices, particulièrement en charge de familles, pendant les périodes de confinement;
- la possibilité de se projeter dans une «chambre à soi»;¹³
- la possibilité de pouvoir être en résidence, et de bénéficier d'un temps rémunéré de création, sans obligation de quitter sa ville ou son domicile, ce qui peut correspondre à la fois à des situations de confinement comme à celles de la charge de familles;
- une réponse au désir secret d'écriture de très nombreuses personnes (un sondage de Livre Hebdo réalisé après le confinement parle

¹³ Le 26 avril 2020, j'envoie au groupe de travail de l'Hôtel des Autrices un extrait du texte *Écrire* de Marguerite Duras repris par Camille Morineau, curatrice de l'exposition *elles@centrepompidou* et fondatrice de l'association *Aware*: «Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude essentielle. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c'était ce silence autour de soi. Et pratiquement à chaque pas que l'on fait dans une maison et à toutes les heures de la journée, dans toutes les lumières, qu'elles soient du dehors ou des lampes allumées dans le jour. Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit». *Women House, Écrire de Marguerite Duras, lu par Camille Morineau*, publié sur le site internet *Aware*, Paris, le 14 avril 2020, disponible sur <<https://awarewomenartists.com/podcasts/ecrire-de-marguerite-duras-lu-par-camille-morineau/>> (consulté le 3 octobre 2023).

- d'un français sur quatre, soit 12 millions de personnes, rêvant d'écrire un livre ¹⁴, Le Monde évoquera pour sa part dès le 24 avril 2020 le boom des ateliers d'écriture en ligne ¹⁵);
- la nécessité, comme personne qui écrit avec un objectif de communication publique, d'avoir un lieu à partir duquel parler, qu'il s'agisse d'un cadre d'édition ou d'une position.

Ce projet a également pu se développer avec la levée d'un tabou sur la non-présence physique pour être dans des présences participatives. En effet, le développement de l'usage des outils numériques de visioconférence a permis aux femmes en charge de famille une meilleure coordination des temps sociaux et familiaux, et une plus large présence et participation à des réunions et des rassemblements.

Ces dynamiques de construction du projet de l'Hôtel des autrices, répondant à de nombreux désirs et besoins en période pandémique exceptionnelle, ont porté ce projet de 2020 à 2022 selon des dynamiques poétiques, poïétiques et politiques. Toujours actif, l'Hôtel des autrices est en redéfinition de son projet.

L'Hôtel des autrices a reçu en 2021 le prix franco-allemand Joseph Rovan, et a été nommé pour le prix européen Blauer Bär pour l'engagement du Sénat de Berlin la même année.

3. Conclusion

J'espère avoir pu partager avec vous, par ces deux exemples, deux créations en périodes pandémiques, notamment dans leurs dynamiques et dispositifs poïétiques spécifiques, qui nous ont amené-es à d'autres manières de créer dans une réponse rapide à des besoins fondamentaux,

¹⁴ Selon cet article de *Livre Hebdo*, s'appuyant sur un sondage réalisé par *Le Figaro Littéraire/Odoxa*, le confinement semble avoir décuplé les envies littéraires avec 24 % de la population française rêvant d'écrire un livre, soit 12 millions de personnes, mais avec seulement 5% d'entre-elle s'étant mis à l'ouvrage. Stanislas DE HALDAT, *12 millions de Français rêvent d'écrire, mais...*, in «Livre Hebdo», Paris, 20 mai 2022, disponible sur <<https://www.livreshebdo.fr/article/12-millions-de-francais-revent-de-cire-mais>> (consulté le 23 août 2023).

¹⁵ Ariane Singer, *Les ateliers d'écriture font le plein de confinés*, «Le Monde», le 24 avril 2020, disponible sur <https://www.lemonde.fr/livres/article/2020/04/24/les-ateliers-d-ecriture-font-le-plein-de-confines_6037686_3260.html> (consulté le 3 octobre 2023).

depuis la gestion de l'angoisse par la réponse créative jusqu'au besoin d'un espace à soi, individuel comme collectif.

Les énergétiques de ces deux initiatives irriguent encore dans ma pratique, par leur coordination avec des états affectifs spécifiques, permettant de porter des initiatives au plus proche des besoins et des désirs, dans des actes artistiques intégrés dans la société.

ANNEXE 1



Mathilde Bila

22 mars 2020 · 🌐

...

Re:Voir · APPEL À FILMS FLUXUS !

"C'est un moment de l'histoire où l'oeuvre produite a moins d'importance que l'ambiance dans laquelle elle a été produite"

La séance Futur Antérieur #9 · Focus Fluxus est annulée.

Nous vous proposons en échange une séance qui se tiendra en direct, ici, sur Facebook le 5 avril à 20h, avec VOS films "Fluxus".

Nous lançons donc dès aujourd'hui un appel à films "Fluxus" !

Pour ceux qui ne savent pas vr... **En voir plus**



Dario Cecchi*

*Underdogs e altri animali politici.
Piccolo bestiario post-pandemico*

Prima di occuparci del caso specifico – di svolgere il *case study* – che dà il titolo al mio testo, vorrei fare alcune osservazioni generali sul fenomeno contemporaneo del cosiddetto *storytelling*. Mi rendo conto che, se avessi dato spazio solo a questa parte generale, avrei potuto intitolare il mio contributo “Contro lo *storytelling*”, perché il mio punto di vista sul fenomeno è piuttosto critico. In estrema sintesi, la mia tesi è che lo *storytelling* – che d’ora in avanti propongo di chiamare “narrativa”, distinguendolo dal concetto più generale di narrazione – è simile a una *distorsione della facoltà antropologica di narrare*¹. Peter Brooks parla di “abuso” delle storie². L’abuso suggerisce l’idea di un eccesso o di un uso sbagliato, fuori contesto, della facoltà narrativa. Il contesto inappropriato è ovviamente quello della comunicazione mediatica, mentre il luogo naturale del racconto sarebbe l’esperienza, individuale e collettiva³. Ma nel racconto, come mostra Paul Ricoeur, fare esperienza significa che il sé incontra l’altro⁴: valori e abitudini sono rimessi in questione nel confronto con il diverso. L’esperienza narrativa è uno spazio tanto di differenziazione soggettiva quanto di istituzione di nuove regole della comunicazione intersoggettiva. Ciò che avviene nel mondo delle narrative sociali è dunque una distorsione, più che un abuso, della facoltà narrativa.

Questa distorsione va a toccare il cuore stesso della facoltà narrativa: come fa notare di nuovo Jauss, a fondamento del racconto c’è l’idea

* Sapienza Università di Roma.

¹ Sul significato antropologico del narrare cfr. M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

² Cfr. P. BROOKS, *Sedotti dalle storie*, Carocci, Roma 2023.

³ Faccio mia, accentuandone la portata filosofica, la prospettiva dell’estetica della ricezione: cfr. in part. W. ISER, *L’atto della lettura*, il Mulino, Bologna 1987; H.R. JAUSS, *Apologia dell’esperienza estetica*, Einaudi, Torino 1985. Si veda anche la filosofia del racconto di Paul Ricoeur, che intavola un fecondo dialogo con l’estetica della ricezione: cfr. P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, 3 voll., trad. Jaca Book, Milano 1983-1985.

⁴ Cfr. anche ID., *Sé come un altro*, trad. Jaca Book, Milano 1993.

kantiana di un'esperienza estetica che, riflettendo sui presupposti della conoscenza in genere, ci presenta un mondo che esibisce forme belle, cioè adeguate alle nostre facoltà conoscitive; questo mondo è perciò sentito come abitabile e familiare, non più estraneo e ostile⁵. L'immaginazione del soggetto che fa esperienza del bello è impegnata in un "libero gioco"⁶ con l'intelletto, che non porta ad alcuna conoscenza determinata, ma assomiglia a uno "schematizzare senza concetto"⁷. Dal nostro punto di vista, questo libero schematismo dell'immaginazione è il correlato mentale della "risposta"⁸ interpretativa, che il fruitore elabora nella ricezione di un racconto. La narrativa fa un uso strumentale della bellezza del racconto: ne fa uno stereotipo al servizio di obiettivi ed effetti immediati. Il "libero gioco" dell'immaginazione diventa allora una sorta di esperienza ludica già predisposta e offerta al divertimento del fruitore.

La narrativa diventa così uno dei fattori di sviluppo dell'estetizzazione diffusa⁹ che è uno dei contrassegni della nostra epoca. Il termine *storytelling* sostituisce ormai parole un tempo alla moda come "marketing" e "immagine" o "icona". Oggi la strategia di promozione delle merci non vuole colpire più i sensi e i desideri dei consumatori, ma il loro immaginario, che viene alimentato da una vera e propria competizione di storie. Ci sono indubbiamente dei vantaggi in questa strategia, perché il consumatore 'narrativizzato' potrebbe rivelarsi più fedele e meno volubile del consumatore puramente 'libidico'. Il paradigma narrativo del consumo sostituisce per certi versi il modello della persuasione occulta e parte dal presupposto che una comunicazione efficace sa catturare pulsioni non ancora narrativizzate dell'individuo.

Come dicevo sopra, il mio punto di vista è piuttosto critico, quasi da "apocalittico". Ma, come insegna Umberto Eco, la postura apocalittica nei confronti del nuovo aiuta spesso a coglierne aspetti che un atteggiamento incondizionatamente ottimistico — da "integrato" totale¹⁰ — potrebbe occultare. Inoltre, se è vero che le narrative distorcono il rapporto già esistente fra racconto e comunicazione, è anche vero che una narrazione genuina, proprio perché rigenera le condizioni del nostro

⁵ Cfr. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 12.

⁶ Cfr. I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, p. 52.

⁷ Cfr. *Ivi*, p. 123; cfr. E. GARRONI, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.

⁸ Cfr. ISER, *L'atto della lettura*, cit.

⁹ Cfr. G. LIPOVETSKY, *Piacere e colpire*, Raffaello Cortina, Milano 2019.

¹⁰ Cfr. U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

modo di fare esperienza, difficilmente evita di mescolarsi con i discorsi e le prassi della vita quotidiana. Un romanzo realista, per portare un caso lampante, attinge generosamente dai linguaggi, dai discorsi e dai media della sua epoca. Ieri poteva essere il confronto con lo stile della cronaca giornalistica: pensiamo ai romanzi di Osvaldo Soriano, solo per fare un esempio. Oggi è in ballo il confronto con i *social media*: pensiamo, fra gli altri, al primo romanzo di Michela Murgia, *Il mondo deve sapere*, dove sono ripresi testi che la scrittrice ha pubblicato originariamente sul suo blog. La letteratura può naturalmente collocarsi rispetto al mondo della comunicazione su posizioni più o meno critiche oppure mimetiche.

È fuori di dubbio in ogni caso che oggi ci troviamo a vivere in un'epoca di comunicazione narrativa. La narrativa contende addirittura all'immagine il ruolo di emblema della cultura di massa: quella odierna non è più una "società dello spettacolo", come la definì Guy Debord¹¹, ma è diventata una società delle narrative. Da questo punto di vista non condivido del tutto la preoccupazione del filosofo Byung-Chul Han per una presunta "crisi della narrazione"¹². Non mi sembra, come paventa Han, che oggi vengano meno le "grandi narrazioni" collettive¹³, perché le narrative sociali sono a loro modo narrazione di questo genere. Mi sembra però, a differenza di quanto sostiene Han, che lo scopo ultimo della narrazione in genere, non nello specifico delle narrative, non sia tanto quello di fondare comunità, quanto di aprirci all'esperienza dell'altro, di colui che in via di principio potrebbe anche non appartenere mai al nostro medesimo orizzonte comunitario. Il fenomeno degli influencer, insieme alla diffusione di quelle nicchie ecologiche che sono le *communities* digitali¹⁴, ci mostra invece fino a che punto le narrative mediatiche insistano sul bisogno di comunità. Sotto questo profilo, le narrative contemporanee promuovono il concetto di narrazione proposto da Han, non lo mettono in crisi. Per quanto voglia sedurre, il personaggio famoso, sia esso l'influencer o il leader politico carismatico, oggi sembra più offrire un'immagine accogliente, almeno per la sua nicchia di devoti (i *followers*), piuttosto che stupire, ma anche disorientare, con un'immagine di rottura. Il lato oscuro di questa tendenza è che oggi il senso di appartenenza mediato da logiche estetiche può sfiorare l'esperienza di un'incorporazione mistica nella

¹¹ G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2017.

¹² Cfr. B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, Einaudi, Torino 2024.

¹³ Cfr. J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2014.

¹⁴ Cfr. H. JENKINS, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2014.

comunità di riferimento, come accade per esempio nei meccanismi di seduzione sfruttati dalle organizzazioni terroristiche di matrice religiosa per il reclutamento online dei nuovi adepti¹⁵.

La narrativa ha cominciato a essere uno strumento di propaganda politica a partire almeno dalla seconda metà del XX secolo. Ma già negli anni Venti del secolo scorso, Simone Weil si rende conto che i partiti di massa, anche quelli di sinistra, non sono più tanto luoghi di elaborazione ideologica, quanto macchine della comunicazione e della conquista del consenso¹⁶. Nel corso del Novecento, alcuni movimenti di massa hanno saputo cavalcare le innovazioni tecnologiche, compiendo vere e proprie rivoluzioni mediali del linguaggio politico: Mario Perniola afferma, per esempio, che l'ayatollah Khomeini non avrebbe conquistato l'egemonia della Rivoluzione iraniana del 1979 solo con la forza del suo carisma di guida religiosa autorevole. Negli anni precedenti alla cacciata dello scia, i suoi sostenitori facevano circolare fra studenti e intellettuali i discorsi dell'ayatollah, registrati su audiocassette mentre lui si trovava in esilio¹⁷. Il successo di Khomeini è dovuto a una combinazione di fattori: il potere carismatico tradizionale del capo religioso; l'uso di un medium moderno (l'audiocassetta), capace di aggirare la censura e di avvicinare i giovani; la costruzione del mito del leader politico in esilio. Generalizzando, molte rivoluzioni politiche possono essere viste, dal punto di vista della loro comunicazione, come processi di "rimediazione"¹⁸, che trasferiscono contenuti e formati da un vecchio a un nuovo medium: la predicazione religiosa ha sempre avuto un ruolo politico in Iran; Khomeini la amplifica grazie alla potenza moltiplicatrice della registrazione sonora, associata a un medium maneggevole e popolare come il mangianastri.

Nel mondo post-ideologico in cui viviamo, diventa ancora più evidente la tendenza alla volatilizzazione del discorso politico attraverso un suo trasferimento sempre più massiccio sul piano della comunicazione. Non ci sono più sezioni, militanti o giornali di partito. Quello che serve ora sono profili *social*, *followers* e un numero sempre crescente di *like*. Al leader politico non basta nemmeno essere carismatico, posto che la figura carismatica propone in via di principio un'identità vincente

¹⁵ Cfr. M. J. MONDZAIN, *L'immagine che uccide*, EDB, Bologna 2017.

¹⁶ Cfr. S. WEIL, *Appunti sulla soppressione dei partiti politici*, Marietti 1820, Genova 2021.

¹⁷ Cfr. M. PERNIOLA, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino 2009.

¹⁸ Sulla rimediazione, cfr. J.D. BOLTER e R. GRUSIN, *Remediation*, Angelo Guerini, Milano 2022.

sul piano narrativo. Oggi, per avere successo nell'agone politico, bisogna essere virali. L'identità narrativa che emerge nella narrativa non può pertanto risolversi in un'immagine (originale, provocatoria, bella, perturbante ecc.) di sé, ma deve prevedere già una qualche forma di assorbimento dell'altro al suo interno. Oggi un'agenzia di comunicazione che proponesse semplicemente a un personaggio pubblico di curare la sua immagine potrebbe apparire *démodé*. La preoccupazione principale di chi ha un profilo pubblico è piuttosto quella di disporre di una macchina narrativa rodada e performante. Un inceppo negli ingranaggi di questa macchina può significare un crollo del consenso e la fine di una carriera al centro della ribalta: valga per tutti il caso della "Bestia" di Matteo Salvini. Il segretario della rinnovata Lega "Nazionale" ha visto crescere costantemente il suo consenso mentre girava l'Italia, non tanto per presentare un programma politico, quanto per promuovere una narrativa, sostanzialmente estiva e vacanziera, dell'Italia. Questa narrativa trovava nelle spiagge, nelle discoteche e nei locali la propria cornice d'elezione. Nella tradizione gastronomica regionale aveva invece una sorta di medium: una specie di inesauribile e polimorfa *madeleine* collettiva. Se pensiamo alla scena della trattoria in *Roma* di Federico Fellini, abbiamo un riscontro immediato di quanto l'immaginario italiano sia abitato dall'idea della fame di cibo.

Il rapido declino dei leader politici contemporanei porta a fare considerazioni inquietanti. Oggi più che mai il consenso si conquista sul terreno dell'immaginario. Si tratta però di un consenso volatile. Il problema, per riprendere una vecchia coppia di concetti sociologici, non è comunitario ma sociale. Il richiamo alle comunità, vere o immaginarie che siano, è quanto mai potente oggi. Quella che manca è la capacità di lanciare sul terreno un progetto sociale accanto al racconto del presente e del quotidiano. Le narrative servono anzi spesso da surrogati all'assenza di una vera azione sociale dei partiti, dei movimenti e dei leader politici. Il consenso, proprio perché nessun programma politico efficace interviene a consolidarlo, può pertanto fluttuare da una narrativa all'altra.

Così come Khomeini "rimedia" la predicazione religiosa e ne fa uno strumento di propaganda mediatica, così oggi in Occidente il comizio sembra vivere una seconda giovinezza nell'epoca dei leader populistici e sovranisti, nonostante il fatto che la partecipazione politica di massa, nella forma della militanza e dell'adesione a partiti e movimenti, abbia cominciato a declinare già a partire dagli anni Ottanta del Novecento. Il comizio ha un'enorme importanza per molti leader di successo

come Donald Trump – eletto alla Casa Bianca, poi sconfitto, ma ora rieleto, nonostante i numerosi guai giudiziari – o Giorgia Meloni. Penso soprattutto alla Meloni ‘prima maniera’, prima cioè di vincere le elezioni e diventare presidente del Consiglio. L’utilità di questo momento di incontro con i propri sostenitori non riguarda tanto l’evento dal vivo, quanto la sua trasferibilità in rete come contenuto che può diventare virale. La folla dei comizi fa parte, in realtà, della scenografia di un evento che si configura ormai nella sua essenza come un evento televisivo, nel senso etimologico della parola: un evento pensato e realizzato per essere visto a distanza¹⁹.

Si pensi al discorso in cui Giorgia Meloni ha pronunciato la sua ‘dichiarazione identitaria’: “Io sono Giorgia, sono madre...”. Il messaggio è celeberrimo, anzi è diventato un tormentone mediatico ripreso un’infinità di volte da televisioni e social media, perché a un certo punto qualcuno ha deciso di ‘estrarne’ il valore di immagine virale. Per fare satira sulla leader della destra italiana, qualcuno ha trasformato quel passaggio del discorso di Meloni in una specie di ritornello rap. Il video che ne è stato ricavato è diventato a quel punto qualcosa di simile a un meme: vale a dire un contenuto di base, che fa da matrice a un numero indefinito, e potenzialmente infinito, di riusi²⁰. È quindi, per colmo di paradosso, a un video satirico, che è una parodia del suo stile oratorio e del suo linguaggio fortemente ideologizzato, che l’attuale presidente del Consiglio italiano deve la sua consacrazione mediatica. Si tratta dunque di un’operazione virale doppiamente riuscita, in quanto non solo costruisce un’aura di simpatia attorno alla figura narrata, ma riesce ad ‘arruolare’ in proprio favore perfino i tentativi di screditarla o di minarne il consenso. Un discorso a parte meriterebbe il fatto che una simile strategia di ricerca del consenso accetta di equiparare il sostegno politico a un sentimento privato come la simpatia. Senza entrare nella questione storica e politica dell’eredità ideologica fascista o post-fascista della destra italiana, non c’è dubbio che l’essere simpatici non ha di certo costituito un modello di consenso per una leadership di destra, in Italia come nel resto d’Europa. Senza dover appunto arrivare a evocare il motto mussoliniano “Molti nemici, molto onore”, si può senz’altro affermare che erano altre le virtù e le qualità rivendicate dai leader politici di destra: la fermezza, l’integrità, il rigore e così via

¹⁹ Cfr. J. DERRIDA, B. STIEGLER, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

²⁰ Sui media come veicoli di contenuti, cfr. K. EICHORN, *Content*, Einaudi, Torino 2023.

dicendo. È interessante notare che, dal lato dei critici della presidente del Consiglio, si è parallelamente consolidata la critica a un suo vero o presunto vittimismo, riconosciuto come un tratto caratteristico della destra post-fascista nostalgica e rivendicativa. Si tratterebbe dunque di un'evoluzione interna dei valori e dei connotati della cultura politica della destra italiana²¹.

L'aspetto che mi interessa considerare qui è come il 'frullatore' dei media digitali, oltre a frammentare, confondere e amalgamare in modo diverso pezzi di una vecchia cultura politica di destra, processando vecchi messaggi, riesca a ricavare un contenuto nuovo, capace soprattutto di rivolgersi a un pubblico di utenti ed elettori contemporanei, interpellandone i problemi, i bisogni e i desideri. Si tratta, insomma, di chiedersi a quali condizioni una narrativa, nella fattispecie una narrativa politica, riesca a produrre senso, e se si tratti di un senso in qualche modo aderente all'esperienza effettiva dei destinatari di tale comunicazione. Dobbiamo infatti tenere presente l'eventualità che una narrativa, pur apparendo ricca di contenuti, che sono l'autentico plusvalore del capitalismo contemporaneo della comunicazione, rischi tuttavia di essere nei fatti povera di riferimenti a situazioni ed eventi reali. Per intenderci, a partire da un caso abbastanza lampante, la polemica, che a destra si protrae da anni contro l'immigrazione e il rischio di 'invasione' dell'Italia, non solo non tiene conto dell'andamento effettivo dei flussi migratori regolari e irregolari, o ne dà una lettura di parte, ma non si pone nemmeno il problema della crisi demografica che sta attraversando il paese, e della mancanza di manodopera di cui soffre il sistema produttivo – un aspetto che una destra con basi ideologiche diverse, per esempio liberiste, considererebbe sotto tutt'altra prospettiva. Le narrative politiche, di cui si nutre quotidianamente il dibattito mediatico nazionale, rischiano di essere, in altre parole, un caso di quella che Pietro Montani chiama "indifferenza referenziale"²² dei media nei confronti della realtà.

Il caso di Giorgia Meloni torna pertinente. Meloni fa proprio del suo personaggio, e della sua narrazione, il punto di condensazione fra il vecchio armamentario ideologico della destra italiana e il suo nuovo approccio comunicativo. La storia dell'infanzia con cui Meloni apre per esempio la sua autobiografia, giustamente intitolata *Io sono Giorgia*.

²¹ Sulla "simpatia" meloniana, cfr. W. SITI, *Meloni come novella Alice*, in «Domani», 4 marzo 2024, p. 4.

²² Cfr. P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale*, Meltemi, Milano 2022.

Questa storia è costruita secondo un modello che si potrebbe definire da romanzo vittoriano: la famiglia agiata; il padre che viene meno ai suoi doveri; il rovescio delle fortune familiari; la dignità di fronte ai casi avversi della vita; la lotta per riconquistare il prestigio perduto. Alla presidente del Consiglio piace presentarsi come un *underdog*: un marginale, che nessuno considera e che stupisce tutti per la sua capacità di rimonta. In effetti, però, il suo profilo narrativo assomiglia di più a quello di un personaggio *à la* Trollope: un gentiluomo decaduto, determinato a riconquistare l'onore perduto. L'insistenza sul genere maschile quando la si qualifica per il ruolo istituzionale che ricopre – il presidente del Consiglio – a mio parere è sintomo dell'identificazione con un modello di personaggio, di cui abbondano appunto gli esempi al maschile: Meloni non è certo una Pamela, una Jane Eyre o una Miss Elliot. D'altronde, come fa acutamente notare Theodor W. Adorno nei *Minima moralia*, la figura dell'*underdog* è caratterizzata da una contraddizione interna: «L'esaltazione dei magnifici *underdogs*, scrive Adorno, si risolve in quella del magnifico sistema che fa di essi quello che sono»²³. Il "magnifico sistema" a cui si riferisce Adorno è ovviamente il sistema capitalistico, che crea le condizioni di disuguaglianza nella divisione del "prodotto sociale" alla base delle conflittualità fra i diversi strati e gruppi sociali. Di questa conflittualità l'*underdog* dà un'immagine insieme esasperata – la 'scalata al cielo' a cui nessuno aveva creduto – ed edulcorata, in quanto elimina il problema generale della lotta di classe. Non è un caso se l'osservazione sull'*underdog* si inserisca in un aforisma dedicato al rapporto fra intellettuali e massa, intitolato ironicamente "They, the people", come a sottolineare la difficoltà per gli intellettuali di colmare la distanza con le masse, e viceversa la facilità che hanno altre figure nel costruire un'immagine fittizia di popolo, a cui fare riferimento nella propria azione politica.

In effetti, sfogliando il libro confessione di Meloni *Io sono Giorgia*, non ci troviamo di fronte solo a un'autobiografia, ma a qualcosa a metà fra il racconto e il manifesto politico. Il suo sottotitolo potrebbe essere "Storia di un'italiana", anzi "di un italiano", vista l'attribuzione che l'autrice fa al genere maschile di maggiore autorevolezza. Meloni è un *underdog* che desidera diventare *gentleman*, ovvero è un *gentleman* decaduto che deve risalire dal basso i gradini della piramide sociale. Il problema sta proprio qui, perché l'epica para-vittoriana di questa narrativa è molto efficace sul piano personale, ma, trattandosi anche di

²³ T. W. ADORNO, *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1994, p. 20.

un manifesto politico, non descrive in maniera adeguata la condizione esistenziale della generazione di italiani a cui Meloni appartiene. Si prenda il rapporto con il lavoro giovanile. Nel racconto di sé che fa Meloni, il precariato è visto positivamente: è lo sforzo di rendersi autonoma, è il primo impatto con realtà. Il fatto che fra i mille lavoretti fatti da ragazza ci sia anche quello di babysitter dei figli di un personaggio televisivo popolare come Fiorello non fa che aggiungere un pizzico di glamour al racconto. Soprattutto il lavoro precario in questo racconto è una condizione transitoria, mentre a partire dalla generazione di Meloni il precariato è diventato la dimensione strutturale della vita lavorativa e professionale di gran parte degli italiani. In questo caso lo *storytelling* proietta sulla realtà sociale un'immagine falsata. Non mi sembra un caso che una scrittrice di sinistra come la compianta Michela Murgia sia stata una delle bestie nere della destra italiana: a spaventare non era, credo, la sua contrapposizione ideologica netta, a tratti perfino dogmatica. A spaventare poteva essere semmai la sua capacità di elaborare una narrativa alternativa, altrettanto efficace sul piano politico, della società italiana. Mi riferisco naturalmente al primo romanzo di Murgia, *Il mondo deve sapere*, dedicato all'esperienza come telefonista in un call center.

Il fatto che questo romanzo nascesse come un blog e abbia poi dato origine a più di un adattamento a teatro come al cinema, dove è diventato il fortunatissimo film di Paolo Virzì *Tutta la vita davanti*, mi riporta a un'altra tesi sostenuta nell'*Immaginazione intermediale* da Montani, il quale propone di pensare il lavoro che avviene al confine fra diversi media come un modo di individuare le forme narrative che resistono all'indifferenza referenziale del sistema mediatico. Come ho suggerito sopra, anche la narrativa praticata da Trump, Meloni, ma anche da Obama, si propone come rimediazione di vecchi linguaggi politici in nuove forme mediali. Si tratta però di una logica *parassitaria*, che sfrutta l'aura del passato. Al contrario, in una scrittura come quella di Murgia vediamo in opera una logica *generativa*: il testo si propone come momento di sintesi di una serie di esperienze fatte, aprendo ad altre esperienze a venire.

La narrativa tende, in altre parole, a eliminare l'esigenza di "rifi gurazione"²⁴ dell'esperienza a partire dall'orizzonte di senso del racconto. E quanto più il racconto smette di interpellarci rispetto al presente, tanto più ricadiamo in forme di identificazione normativa

²⁴ Cfr. P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, vol. 1, Jaca Book, Milano 1983.

con i personaggi e le storie. È un meccanismo ampiamente sfruttato dagli autori delle serie televisive. Si pensi a un curioso fenomeno, tutto contemporaneo, come la fanzine di divi e dive del passato: a un ragazzo degli anni sessanta sarebbe apparso ridicolo essere fan di Douglas Fairbanks come suo padre, mentre oggi le ragazze impazziscono per icone del passato come Audrey Hepburn. Non si tratta però dell'identificazione emotivamente sovraccitata che una certa sociologia americana degli anni Cinquanta, sulla scia di Mead, stigmatizzava nello spettatore al cinema: non è il desiderio di essere coraggiosi come Fairbanks, affascinanti come Rodolfo Valentino e Greta Garbo o sensuali come Marlene Dietrich²⁵. Il desiderio è quello di riprodurre il sistema di norme e valori trovato nel racconto. La crisi della rfigurazione è legata a una sorta di malfunzionamento del processo catartico alla base della fruizione del racconto. Per Jauss la catarsi non avviene quando il fruitore si identifica con l'eroe, al limite con l'antieroe, e con l'universo etico di questo o di quello. La catarsi avviene quando la sua disposizione emotiva e affettiva viene liberata dalla corrispondenza a norme e valori prestabiliti, e in questo modo il fruitore torna libero di giudicare i fatti autonomamente, senza pregiudizi e dotato della facoltà di stabilire nuove norme e nuovi valori²⁶.

Mi sembra abbastanza evidente che la narrativa della pandemia, almeno in Europa, ha comportato per esempio una distorsione della catarsi. Era d'altronde in gioco l'imposizione di norme di comportamento attraverso messaggi e narrazioni mediatiche. Non vorrei che la mia affermazione fosse presa per un'apologia del negazionismo. Le misure sanitarie prese durante la pandemia erano giuste: su questo non c'è alcuna discussione. A essere in discussione è la cornice narrativa, soprattutto politica, che ha accompagnato la lotta alla pandemia. Si prenda la strategia comunicativa dell'allora capo del governo Giuseppe Conte. La sua narrativa è stata ispirata allo slogan "Distanti ma vicini", diventato un modo non solo di descrivere le precauzioni da prendere per evitare il contagio, ma anche di intendere le relazioni sociali, le forme di salute, l'uso delle tecnologie²⁷. Spostando leggermente la prospettiva dall'uso delle tecnologie, mi sembra significativa l'insistenza sull'istituzione di una nuova forma di salute. La stretta di mano avrebbe potuto essere

²⁵ Cfr. G.H. MEAD, *The Nature of Aesthetic Experience*, in «International Journal of Ethics», 26, 1926, pp. 382-392.

²⁶ Cfr. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 38 sg.

²⁷ Sulla prossemica del virtuale, cfr. E. FADDA, *Troppo lontani, troppo vicini*, Quodlibet, Macerata 2018.

sostituita da un cenno del capo o semplicemente eliminata, dato che il saluto può essere già praticato con la voce o con un movimento della mano. Riabilitare il ‘ciao’ con la mano sarebbe stato fra l’altro un esercizio di riscoperta della ricchezza gestuale dell’italiano, che ha spontaneamente prodotto un incredibile numero di varianti del movimento della mano che saluta. È significativo che chi era al potere abbia invece sentito l’esigenza di istituire un nuovo rituale di saluto.

Va notato anche, spostandoci dall’Italia alla Germania, che i governi si siano spinti a decidere in anticipo quale fosse il senso di un’esperienza che accomunava in quel momento tutti i cittadini, oltre a miliardi di persone nel mondo. Il governo tedesco ha prodotto e diffuso alla televisione uno spot di promozione dello stile di vita da tenere durante il confinamento. In questo spot vediamo un vecchio del futuro che racconta come da ragazzo durante il confinamento passasse la giornata sul divano a guardare film e serie televisive. Il giorno e la notte non avevano più significato per lui. Ogni tanto la sua solitudine era interrotta dal *rider* che suonava alla porta per consegnargli i pasti. Quando si incontrano, il ragazzo e il *rider* si salutano come due soldati: la mano tesa all’immaginaria visiera di un berretto militare. Curiosamente in una versione successiva è stata aggiunta una fidanzata che, al colmo del politicamente corretto, ha tratti asiatici. Il messaggio è chiaro: la pandemia è una guerra; la strategia adottata dai comandanti è il confinamento in casa; il divano è la trincea dove il cittadino-soldato attende la fine (della vita o della pandemia). Il cittadino-soldato migliore non è il più valoroso ma quello che resta in trincea. Curiosamente – ci sarebbe molto da dire su questo – lo spot tedesco di prevenzione del Covid-19 mostra un potere solidale con lo spirito dell’imboscato. Avendone deciso preventivamente il senso, la narrativa televisiva tedesca in qualche modo elimina il bisogno di raccontare la pandemia. Anche in ciò sembra esserci un’analogia con la Grande Guerra. Walter Benjamin, sulla scia di Freud, ricorda come il trauma della vita in trincea avesse annichilito nei reduci la facoltà di narrare le esperienze vissute²⁸. Avviene qualcosa di simile alla “premediazione” che Grusin descrive a proposito dell’11 settembre negli USA: invece di essere elaborato, il trauma viene differito²⁹. La rfigurazione ha in fondo a che fare con la relazione fra il racconto e il mondo reale. La narrativa mediatica

²⁸ Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 248.

²⁹ Cfr. R. GRUSIN, *Radical Mediation*, a cura di A. Maiello, Luigi Pellegrini, Cosenza 2017.

della pandemia tende a eliminare l'influenza dell'esperienza vissuta dal racconto e a radicalizzare in senso normativo il valore di quest'ultimo.

Viene da chiedersi quanti e quali siano stati i racconti di questo evento non commissionati, ma progettati autonomamente. In Italia è uscito per esempio un romanzo in forma di favola, *L'assemblea degli animali*, di un autore anonimo che si firma Filelfo. Da un certo punto di vista il romanzo si allinea con la tendenza normativa generale, dal momento che traduce in chiave mitica l'ipotesi dello *spillover* all'origine della pandemia: il virus sarebbe la punizione degli animali contro l'essere umano, che non smette di devastare la natura. La macchina narrativa del cinema ha dovuto fare i conti con l'impossibilità oggettiva di lavorare, almeno all'inizio della pandemia. Così, durante il confinamento, molti registi costretti a casa hanno realizzato con mezzi di fortuna un numero considerevole di film e materiali. Solo una minima parte di essi è stata distribuita. È il caso di *Homemade*, film a episodi promosso dal regista cileno Pablo Larraín, con il coinvolgimento di colleghi da tutto il mondo. Gli episodi del film non sono solo resoconti, documentari o immaginari, della vita confinata. Sono anche riflessioni sul rapporto fra una condizione esistenziale eccezionale e ciò che si trova oltre di essa, inteso di volta in volta come la fine della pandemia, ciò a cui la pandemia ha messo fine o come ridefinizione dei confini e degli spazi fra cose e persone. In questo senso *Homemade* è un esercizio di riattivazione della rifigurazione del racconto pandemico, minacciata dalla narrativa mediatica. Nell'episodio girato dallo stesso Larraín, *Last Call*, un anziano dongiovanni, di fronte alla prospettiva di un confinamento in solitudine, comincia a tempestare di videochiamate tutte le sue ex, ripetendo a ciascuna lo stesso discorso su quanto l'amava e quanto lei fosse per lui l'unica donna della sua vita. Nessuna di loro rompe l'incantesimo della seduzione. Ma è chiaro che l'uomo cerca solo compagnia. Finché una di loro, grazie alla distanza, restituisce all'uomo l'immagine veritiera di un bugiardo, un traditore e un opportunist. Il video diventa così un dispositivo di verità, che permette di fare i conti con il passato in occasione di un evento straordinario. Fare i conti con il passato, innanzi tutto politico, è d'altronde uno dei grandi temi del cinema di Larraín.

Nell'episodio *Voyage au bout de la nuit* Paolo Sorrentino, regista così attento all'immaginario contemporaneo e alle sue icone, fa invece un esercizio di teatro da camera o di teatro delle marionette. Usando due pupazzetti — uno rappresenta la regina Elisabetta, l'altro papa Francesco — mette in scena un'improbabile storia d'amore fra queste

due figure carismatiche. La loro avventura si svolge fra passeggiate romantiche, bisticci e riconciliazioni. Il paesaggio bucolico del loro amore è fornito dalla tavola da pranzo o dagli scaffali della libreria, che diventano una sorta di Citera fantastica, in cui, come nel celebre quadro di Watteau, l'atmosfera festosa e galante dissimula il fatto che siamo al crepuscolo di un'epoca.

Valerio Massimo De Angelis*

*Emergenza e sommersione:
Zone One di Colson Whitehead*

I discorsi sulle condizioni di emergenza e sulle misure eccezionali ritenute indispensabili per affrontarle spesso usano retoriche che per giustificare il ricorso allo stato d'eccezione impiegano immagini che ribaltano l'originale significato metaforico del vocabolo "emergenza", ovvero quello di un evento o processo che "affiora" secondo un movimento verticale dal basso verso l'alto. Le situazioni che sono reputate così estreme da scardinare la stabilità della "normale" organizzazione della vita sociale sono infatti sovente raffigurate nei termini di movimenti di enormi dimensioni che minacciano di "sommeregere" la società, come le onde di un maremoto (basti pensare a come vengono rappresentate le "ondate" migratorie) – e, del tutto coincidentalmente, la più grande emergenza della storia dell'umanità è quella del riscaldamento globale, che tra gli altri effetti avrà quello dell'innalzamento (quindi, un movimento dal basso verso l'alto) degli oceani e della conseguente e per nulla metaforica sommersione di vaste aree fittamente popolate.

Nella cultura popolare occidentale più recente, e in particolare in quella angloamericana, le paure e le ansie prodotte dalle situazioni di emergenza sono state tradotte nelle lingue della letteratura, del cinema, della televisione o del fumetto in un'infinità di modi, ma la figura che si è imposta negli ultimi cinquant'anni come metafora privilegiata dell'"emersione" di una forza che minaccia di sommergere catastroficamente la comunità umana, costringendola a inventare strategie eccezionali di resistenza se non di semplice sopravvivenza, è quella del morto vivente, dello zombi – incarnazione del ritorno del rimosso più rimosso che ci possa essere, quello della morte occultata con l'interramento, che riaffiora dalla sepoltura per sommergere il vivente (immagine ricorrente in innumerevoli film e serie TV).

In un certo senso, oltre a essere una sorta di concretizzazione del fantasma, la figura dello zombi è anche l'immagine grottescamente rovesciata dell'immagine conclusiva della storia umana nella religione

* Università di Macerata.

cristiana, così com'è codificata per esempio nel testo apocalittico per eccellenza, appunto l'Apocalisse di Giovanni, che conclude il Nuovo Testamento con la resurrezione di tutti i morti, destinati o ad ascendere alla nuova Gerusalemme o a essere scaraventati negli stagni di fuoco dell'inferno: «E vidi i morti, grandi e piccoli, in piedi davanti al trono. E i libri furono aperti. Fu aperto anche un altro libro, quello della vita. I morti vennero giudicati secondo le loro opere, in base a ciò che era scritto in quei libri. Il mare restituì i morti che esso custodiva, la Morte e gli inferi resero i morti da loro custoditi e ciascuno venne giudicato secondo le sue opere» (*Apocalisse* 20: 12-13).

“Apocalisse” in realtà significa “Rivelazione”, e ciò che nella storia culturale recente le varie apocalissi rappresentate nei modi più catastrofici hanno rivelato non è il finale destino di beatitudine che attende coloro che saranno salvati, ma le dinamiche di autodistruzione che percorrono la società contemporanea, e che la stanno sgretolando (come più volte ha ricordato Papa Francesco negli ultimi anni). Quella della fine imminente è un'ossessione che ha iniziato a perseguitare la cultura occidentale solo in tempi relativamente recenti (a parte il volgere del primo millennio), e in particolare dopo che la possibilità di sterminare l'intera umanità è diventata immediatamente concreta, con la detonazione della prima bomba atomica (e, come il film di Christopher Nolan ci ricorda, Oppenheimer aveva persino il timore, confermato dal dialogo con Einstein, che la reazione a catena innescata dalla bomba atomica non si arrestasse, incendiando l'atmosfera e mettendo fine alla vita sulla Terra). Ma nella cultura angloamericana la paura che tutto potesse finire da un momento all'altro è in qualche modo sempre stata presente, fin dalla primissima colonizzazione inglese della Virginia, ed è stata l'altra faccia (spesso rimossa e altrettanto spesso riaffiorante) del grande mito americano del Nuovo inizio – la fine, ora.

Una delle ragioni di questo fenomeno sta nel fatto che la cultura (più specificamente la letteratura) angloamericana nasce letteralmente *prima* che nasca la stessa “America” come entità geopolitica (ovviamente dal punto di vista degli europei – per le civiltà native esisteva, con altri e diversi nomi, da secoli): nasce addirittura prima che l'America stessa sia stata scoperta dagli europei, nella fantasia di chi sognava la sua esistenza e i vari Eldorado e Paradisi perduti che in essa si sarebbero trovati. Dunque l'America è stata luogo dell'immaginazione prima ancora d'essere luogo geografico o storico: se ne parlava e se ne scriveva prima o senza esserci stati, la si inventava come universo virtuale quando

ancora si sapeva poco o nulla della sua concreta realtà¹. Soprattutto, l'America è il luogo sul quale si proiettano ansie e speranze dell'Europa in un passaggio cruciale della sua storia, quello che apre l'Era moderna². Di qui il carico di aspettative (positive o negative) che lo spazio-tempo americano acquisisce fin dall'inizio – per gli europei.

Mitologicamente, l'inizio di questa storia viene fatto coincidere, nell'immaginario collettivo angloamericano, con l'arrivo sulle coste del Massachusetts, nel 1620, di circa cento migranti europei guidati dai Padri Pellegrini, a bordo del *Mayflower*, che sopravvivono al primo anno nel Nuovo mondo solo grazie all'assistenza dei nativi, come Squanto, che insegna loro a coltivare il mais – e che celebreranno l'aver evitato la fine immediata del Nuovo inizio con il primo *Thanksgiving* americano. Dieci anni dopo arriverà l'ondata migratoria più importante, la *Great Migration* puritana, guidata da John Winthrop, primo governatore del Massachusetts, che in *A Model of Christian Charity* (1630), sermone pronunciato a bordo dell'*Arbella prima* che la nave approdi sulle coste americane, crea l'immagine mitica per eccellenza della nascita della nuova civiltà americana – la «City upon a Hill». Il popolo puritano è incaricato di porre a compimento una missione, un *errand*, che deve replicare tipologicamente l'esperienza del Popolo eletto nel Vecchio testamento. Il sermone getta le basi identitarie di quella che sarà la nazione americana e della mitologia della sua funzione salvifica come faro della civiltà umana. Ma questa proiezione verso un futuro in apparenza del tutto positivo non può evitare di insinuare il dubbio del possibile fallimento, la paura che le cose non andranno come dovrebbero andare, e che il risultato finale potrebbe essere esattamente l'opposto: incaricato di diffondere la parola di Dio, qualora non dovesse rispettare il *covenant* il popolo eletto diverrebbe una «story and a byword»³, una storiella da raccontare per stigmatizzare il fallimento di chi voleva diventare un «modello di carità cristiana» per tutto il mondo...

I Puritani non furono però i primi a colonizzare una qualche parte del territorio dei futuri Stati Uniti. La prima colonia inglese nel Nordamerica fu stabilita nel 1607 in quella che, in onore della Regina Vergine Elisabetta I, fu chiamata Virginia, e si trattava di un'impresa

¹ Cfr. il classico E. O'GORMAN, *The Invention of America. An Inquiry Into the Historical Nature of the New World and the Meaning of Its History*, Indiana University Press, Bloomington 1961.

² Cfr. un altro classico, T. TODOROV, *La conquista dell'America*, Einaudi, Torino 1982.

³ J. WINTHROP, *A Modell of Christian Charity* (1630), *Hanover Historical Texts Project*, <<https://history.hanover.edu/texts/winthmod.html>>.

di carattere prettamente commerciale, che non aveva ambizioni di colonizzazione “culturale” né tantomeno di fondazione di un “Nuovo mondo”. I resoconti delle imprese di John Smith, uno dei leader della Compagnia della Virginia, presentavano (o meglio, così venivano letti, espungendo tutti gli aspetti poco idilliaci pur evidenziati da Smith) un Nuovo mondo che molto somigliava a un Nuovo Eden, e che sarà il fondamento per la costruzione del mito della *Virgin Land* e della *Land of Plenty*. Uno dei fattori di possibile incrinatura di questa immagine idilliaca (e che potrebbe metter fine quasi immediatamente al progetto di insediamento in America) è il conflitto con le popolazioni native, che si estremizza in quella che poi diverrà la più famosa delle vicende di Smith, il salvataggio *in extremis* dell’avventuriero, sul punto d’essere sacrificamente trucidato dagli indiani (ma probabilmente si trattava solo di una finzione cerimoniale), per opera di Pocahontas, la figlia di Powhatan, capo degli indiani algonchini. Per buona parte del Seicento le colonie inglesi in Nord America saranno più volte a rischio di estinzione, e segnatamente ogni volta che le mire espansionistiche di commercianti e speculatori metteranno in conflitto gli insediamenti britannici con le comunità native, e – sebbene alla fine queste guerre (come quella dei Pequot del 1636-38 o la guerra di Re Filippo del 1675-78) portino alla sconfitta dei nativi e per i Pequot a un vero genocidio – l’immagine dell’indiano assetato di sangue che minaccia la sopravvivenza del villaggio dei coloni resterà ben salda nella cultura angloamericana.

Ma questa paura che tutto finisca appena si è iniziato si manifesta concretamente addirittura *prima* della fondazione della prima vera colonia. Nel 1585 e poi nel 1587 Walter Raleigh, il famoso corsaro e scrittore inglese, tenta di stabilire una colonia sull’isola di Roanoke, al largo dell’attuale Carolina del Nord. Il primo tentativo fallisce, e il secondo viene messo a rischio dai conflitti con i nativi, tant’è che nell’inverno del 1587 buona parte dei coloni riparte per l’Inghilterra, al fine di richiedere aiuto per il rafforzamento della colonia, dove rimangono poco più di 100 persone. Per vari motivi (innanzitutto la guerra per mare con la Spagna), gli inglesi tornano a Roanoke solo nell’agosto del 1590, ma non trovano traccia né dei coloni né di combattimenti o calamità naturali. L’unico segno rimasto della presenza dei coloni è la parola “Croatoan” incisa su uno steccato, forse per indicare che la colonia si era spostata sull’isola di Croatoan (poi Hatteras), ma non è mai stato possibile accertare che cosa sia davvero accaduto ai coloni (l’ipotesi più plausibile è che si siano integrati con le popolazioni indigene, ma non ve n’è prova). “Croatoan” è poi diventato un meme rielaborato infinite

volte per indicare una scomparsa misteriosa e inesplicabile, e quindi inquietante – un’apocalisse che pone fine a un esperimento appena nato.

Questo modello si ripeterà numerose volte nella storia coloniale angloamericana e poi in quella statunitense (il culmine è la Guerra civile del 1861-’65, in cui la “casa comune” americana, che ha appena concluso la prima impresa imperialistica con la conquista di più di metà dei territori del Messico, è sul punto di scardinarsi e crollare una volta per tutte). Va da sé che ogni volta la società angloamericana è sopravvissuta alla minaccia dell’estinzione, e questo ha rafforzato il mito parallelo dell’“eccezionalismo americano”, il mito di una civiltà destinata a prevalere contro tutto e contro tutti. Ma l’altra faccia del Sogno americano è ovviamente un incubo – innanzitutto quello delle popolazioni native che sono state sottomesse nel processo di acquisizione dei territori del Nuovo mondo e dei milioni di schiavi africani portati in America per assicurare l’accumulazione originale del capitale con il loro lavoro “gratuito” nelle piantagioni. L’uomo rosso e l’uomo nero (e le donne degli stessi “colori”), a lungo cancellati dal panorama ufficiale della società americana, hanno infestato con la loro presenza fantasmatica produzioni culturali di ogni genere, denunciando in modo più o meno diretto quegli originari crimini di massa che hanno contribuito a “fondare” l’America assai più di Padri pellegrini o Padri fondatori, e talvolta annunciando una fine irreversibile e apocalittica. La diffusione massiccia del mito dello zombi a partire dall’uscita, nel fatidico 1968, del film *Night of the Living Dead* di George A. Romero testimonia di questa sommersa inquietudine per un passato di morte che potrebbe riemergere e prendersi la sua vendetta.

Un esempio del tutto peculiare di questa contromitologia soprattutto americana (le produzioni culturali europee sono più tarde e fondamentalmente imitano quelle americane) è *Zone One* (2011) di Colson Whitehead, uno dei più importanti scrittori afroamericani (o americani *tout court*) contemporanei, che proprio da *Night of the Living Dead* (e dal suo *sequel*, *Dawn of the Dead*, del 1978) è stato ispirato per la redazione del romanzo, e in termini esplicitamente “razziali”:

George Romero’s *Night of the Living Dead* and *Dawn of the Dead* were the first two movies to have a really strong Black protagonist [. . .] and for me, growing up in the era of Blaxploitation, the very rational antimaterialism of *Dawn of the Dead* was something. And the takeaway of *Night of the Living Dead* is that here’s a Black man on the run from a crazed white society, and for me

that's sort of a subplot to the American story.⁴

L'affermazione di Whitehead ricorda come fin dall'inizio la storia del moderno genere zombi sia collegata alla questione della razza, ma curiosamente sottolinea che la "normalità/umanità" è allineata al colore nero dei protagonisti dei due film di Romero, mentre la società "impazzita", quella dei morti viventi, è "bianca". Alcune recenti teorie critiche sostengono però che il genere sia inerentemente "razzista":

because zombies mark the demarcation between life (that is worth living) and unlife (that needs killing), the evocation of the zombie conjures not solidarity but racial panic [...] one of the ways the State apparatus builds the sorts of "preaccomplished" subjects it needs is precisely through the construction of a racial binary in which the (white) citizen-subject is opposed against nonwhite life, bare life, zombie life – that anti-life which is always inimically and hopelessly Other, which must always be kept quarantined, if not actively eradicated and destroyed.⁵

Sicuramente, come si vedrà, in *Zone One* Whitehead crea un sottotesto sommerso in cui la componente razziale gradualmente affiora e diviene infine dominante, ma assegnare al genere zombi moderna una dimensione eminentemente razzista richiede una decisa forzatura, e deve ignorare l'ovvio, e cioè che i *revenants* sono di norma contraddistinti dal pallore innaturale della loro pelle – sono "bianchi"... Forse più centrata è l'osservazione di Sarah Juliet Lauro e Karen Embry sul carattere "socio-economico" della figura della zombi (che poi Whitehead coniuga con il fattore razziale): «the zombie now represents the new slave, the capitalist worker, but also the consumer, trapped within the ideological construct that assures the survival of the system»⁶. D'altro canto, gli zombi nascono nella cultura schiavista di Haiti nel XVII secolo (cioè, contemporaneamente all'inizio della colonizzazione inglese dell'America del Nord e dello schiavismo moderno) come figure fantasmatiche, ma estremamente corporee, che rappresentavano attraverso la loro condizione di morti viventi l'impossibilità di sfuggire

⁴ Cit. in M. SCHULMAN, *My Horrible '70s Apocalypse*, in «Publisher's Weekly», CCLVIII, n. 29, 2011, p. 131.

⁵ G. CANAVAN, «*We Are the Walking Dead*». *Race, Time, and Survival in Zombie Narrative*, in «Extrapolation», LI, n. 3, 2010, pp. 431-453, p. 433.

⁶ S. J. LAURO, K. EMBRY, *A Zombie Manifesto. The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, in «Boundary 2», XXXV, n. 1, 2008, pp. 85-108, p. 99.

alla schiavitù anche attraverso il suicidio, un atto che appunto impediva loro di transitare completamente nell’“altro mondo” e li condannava a restare in “questo” – che però per gli schiavi provenienti dall’Africa costituiva il luogo dell’alterità assoluta e di per sé della morte-in-vita. Si trattava tuttavia di singoli individui, che non riuscivano nemmeno a varcare la soglia tra la vita e la morte, e non di masse indistinte di cadaveri decomposti che improvvisamente si rianimano. Indicativa è una delle primissime rappresentazioni moderne dello zombi, ovvero il film *White Zombie* (1933), in cui lo zombi è nero e la vittima del suo desiderio perverso è una donna bianca, e solo i corpi neri possono essere trasformati in morti viventi – ma il titolo designa il colore dello zombi come “bianco”. Negli anni Quaranta lo zombi cinematografico resta nero (*The Ghost Breakers* e *King of the Zombies*, del 1941, e il famoso *I Walked with a Zombie* di Jacques Tourneur, del 1943), ma quando, sottolinea Jessica Hurley, «the zombie moves from its original Afro-Caribbean location onto the American mainland it becomes almost exclusively white-skinned»; tuttavia, «the coexistence of white skin with blackness in the visual representation of the zombie is remarkable in its consistency. In image after image, the surface of whiteness [...] is cracked and ruptured, rendered translucent, or rotted away to reveal the blackness underneath»⁷.

Zone One fa riemergere il passato sommerso del genere zombi così come la dimensione razziale che si vorrebbe superata grazie allo “sbiancamento” della postrazzialità negli Stati Uniti nel primo decennio del terzo millennio, e nel farlo va decisamente oltre i confini narrativi e simbolici del genere, riproponendo in modo ferocemente parodistico il mito del Nuovo inizio, perché la trama si apre quando l’emergenza suprema dell’apocalisse zombi è apparentemente in via di superamento grazie all’instaurazione di un regime di eccezionalità che sta man mano recuperando alla “normalità” (una normalità peraltro assai inquietante nella sua fittizia pretesa di ordinarietà e familiarità) le “zone” della costa nordorientale degli Stati Uniti. Ancora una volta l’America sembra in grado di sopravvivere ai suoi peccati che riemergono come morti dalla tomba, non facendosene sommergere, e di tornare a prosperare. Sulla base della premessa sintetizzata da David Harvey con quella che sembra quasi una massima – «Crises [...] are the irrational rationalizers

⁷ J. HURLEY, *History Is What Bites. Zombies, Race, and the Limits of Biopower in Colson Whitehead’s Zone One*, in «Extrapolation», LVI, n. 3, 2015, pp. 311-333, p. 317.

of an irrational system»⁸ – Leif Sorensen ricorda come all'interno del sistema del tardo capitalismo «each crisis is sytemic and productive, leading not to a destructive ending but to perpetual growth. [...] Post-apocalyptic narratives speak to this irrationality in their oxymoronic premise that the apocalypse has a future, which normalizes the open narrative form of late capitalism»⁹. In questa prospettiva, tuttavia, più che un'opera post-apocalittica, che celebra la capacità della specie umana (e più specificamente della civiltà americana) di risorgere sempre, come un'eterna fenice, dalle proprie ceneri, e di progettare un nuovo futuro (non per nulla nel romanzo il governo *ad interim* che governa le zone ormai “bonificate” dagli zombi si chiama «American Phoenix», e il suo ottimistico motto è «We Make Tomorrow!»), *Zone One* appare piuttosto come un romanzo meta-apocalittico, in cui si sovverte lo schema dell'apocalisse quale spazio-tempo che prelude alla rinascita e all'ennesima istanza dell'eterno ritorno dell'uguale. In gran parte dei testi post-apocalittici le configurazioni sociali che risorgono dopo “la fine” ripropongono le stesse dinamiche di organizzazione politica diffuse nel mondo prima del suo “scardinamento” (neanche a dirlo, il “mondo” in queste opere è in realtà solo una sua frazione, perché la civiltà “occidentale” e più precisamente americana pretende di esserne, per sineddoche, una parte che rappresenta il tutto), in forme che vorrebbero essere più “pure” e autentiche: un caso esemplare sembrerebbe essere *The Stand* (1978) di Stephen King in cui, dopo la pandemia di una forma mutante di influenza (sinistramente profetica della tragedia del Covid-19) che ha sterminato oltre il 99% della popolazione, una piccola comunità di “resistenti” si oppone al tentativo di dominazione globale di un demoniaco “Uomo nero” e infine prevale, ricostruendo il sistema politico di autogoverno delle colonie inglesi in Nord America e poi delle istituzioni dei primi Stati Uniti – ma ovviamente parliamo di Stephen King, e alla fine anche l'«Uomo che cammina» risorge, e si appresta a ricominciare la sua opera di manipolazione (populistica, diremmo oggi) dell'opinione dei cittadini della neo-rinata nazione, concludendo il romanzo con una riflessione (una sorta di distico poetico) che riassume il senso di questa tipologia di decostruzione delle mitologie della rinascita che popolano l'immaginario post-apocalittico: «Life was such a wheel that no man could stand upon it for long. / And it always, at the end, came

⁸ D. HARVEY, *The Enigma of Capital. And the Crises of Capitalism*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 215.

⁹ L. SORENSEN, *Against the Post-Apocalyptic. Narrative Closure in Colson Whitehead's Zone One*, in «Contemporary Literature», III, n. 25, pp. 559-592, p. 563.

round to the same place again»¹⁰.

Questo “stesso posto” è, nel romanzo di Colson Whitehead, la «Zona Uno» situata nella Lower Manhattan, ovvero nella stessa area di Ground Zero, l’area intorno a Wall Street distrutta dal crollo delle Twin Towers l’11 settembre 2001. L’apocalitticità di quell’evento si riverbera nell’intreccio del romanzo, che segue per tre giorni le operazioni di un gruppo di *sweepers*, gli “spazzatori” che risalgono Manhattan ripulendone i quartieri dagli ultimi zombi. L’11 settembre è stato l’evento storico più traumatico della storia statunitense recente, e ha prodotto una diffusa sindrome da stress post-traumatico. In *Zone One*, pressoché tutti i sopravvissuti soffrono di una sindrome più grande e profonda, il «Post-Apocalyptic Stress Disorder» (PASD). Ma la denominazione di questo quartiere di New York come «Zona Uno» rimanda anche all’origine stessa della città: Wall Street si chiama così perché nel 1653 l’allora Direttore generale della Compagnia delle Indie occidentali (olandese), Peter Stuyvesant, costruì, attorno a New Amsterdam (nata già nel 1625 nella parte più meridionale dell’isola di Manhattan, ma riconosciuta ufficialmente come “città” solo nel 1652, e quindi un anno prima dell’erezione del muro), una barriera difensiva durante la prima guerra anglo-olandese. Il primo muro doveva quindi proteggere la città non dalle orde barbariche dei nativi americani (anche se, dopo la fine senza grandi conseguenze della guerra, fu rafforzato proprio a tal fine), ma dagli inglesi, che nella seconda Guerra anglo-olandese alla fine prevalsero e nel 1664 conquistarono la città, rinominandola New York. Il muro e le sue fortificazioni vennero poi abbattute alle fine del Seicento, perché avevano esaurito le loro funzioni difensive.

Nel romanzo la Zona Uno è protetta proprio da un muro, come a dimostrare la necessità di tornare alle origini per progettare il futuro¹¹. La sua funzione dovrebbe essere ugualmente transitoria: una volta terminata l’operazione di “pulizia” dell’area, il muro potrà essere rimosso – o meglio, riproponendo un altro mito fondativo della cultura

¹⁰ S. KING, *The Stand. The Complete and Uncut Edition*, Signet, New York 1991, p. 1141.

¹¹ Non solo alle origini più remote, ma anche a quelle più recenti della realtà sociale ed etnica della New York contemporanea, che risalgono agli anni Settanta del Novecento, quando la città su sottoposta a un’intensa de-industrializzazione e “gentrificazione” che portò alla creazione di “zone” separate riservate da un lato alle élite bianche e dall’altro alle classi subalterne, soprattutto afroamericane e portoricane (cfr. A. STROMBECK, *Zone One’s Reanimation of 1970s New York*, in «Studies in American Fiction», XLIV, n. 2, 2017, pp. 259-280).

americana, quello della Frontiera che si muove perennemente verso ovest con l'avanzare della civiltà bianca e la conquista dei territori della *wilderness* "ripuliti" dalle popolazioni native, spostato più a nord. Superato il pericolo dell'estinzione a causa della "sommersione" da parte della marea degli zombi, l'umanità (americana) potrà così "riemergere", ripristinando un mondo non più scardinato. Il mito della Frontiera viene così dislocato dal piano spaziale a quello temporale, invertendo paradossalmente il rapporto tra passato e futuro. L'avanzata della colonizzazione angloamericana equivaleva a trapiantare i germi del futuro nei territori che venivano via via conquistati, sottraendoli ai nativi, rappresentanti di un passato destinato, appunto, a "passare"; la nuova Fenice americana intende invece cancellare (spazzar via, letteralmente) il futuro, e tornare al passato: «Why else were they in Manhattan but to transport the *old ways* across the violent passage of the calamity to the safety of the other side?»¹², si chiede (assai dubbiosamente, peraltro) il protagonista anonimo del romanzo, soprannominato ironicamente dai suoi commilitoni «Mark Spitz»¹³ perché in una situazione di pericolo invece di gettarsi nel fiume come gli altri ha affrontato gli zombi, facendosi largo con il suo fucile automatico. Chi legge viene a sapere che è un afroamericano solo verso la fine, perché la dimensione razziale sembra occultata dalla lotta per la sopravvivenza della più ampia "razza umana", la cui pelle ora ha sovente un neutro color grigio, causato dalla cenere proveniente dai roghi dei corpi degli zombi che incessantemente cade su tutto e tutti. Ma il fatto che Mark Spitz preferisca combattere anziché gettarsi in acqua allude allo stereotipo del nero che non sa nuotare, e il soprannome che gli viene dato è quello di un famoso nuotatore bianchissimo. La sua identità è quella di un nuovo "uomo invisibile", che sa adattarsi a tutte le situazioni senza farsi notare. Per arrivare a quella che sembra una società dove i problemi razziali sembrano non esistere più c'è stato bisogno di un'apocalisse zombi, ma per il protagonista questo non equivale all'acquisizione di una nuova identità – il suo essere un individuo

¹² C. WHITEHEAD, *Zone One*, Random House, New York 2011, p. 48.

¹³ *Zone One* può anche essere letto come una sorta di risposta crudelmente parodistica dell'autore a se stesso, o meglio alla sua celebrazione di New York – in *The Colossus of New York* (2003), raccolta di vignette, ricordi personali e descrizioni in prosa poetica – come città che quasi whitmanicamente è in grado di contenere tutto il mondo, eccedendo i limiti spaziali e temporali dell'esistenza dei suoi abitanti: «maybe we become New Yorkers the day we realize that New York will go on without us» (C. WHITEHEAD, *The Colossus of New York: A City in Thirteen Parts*, Anchor, New York, 2003, p. 10). In *Zone One* sono gli abitanti del passato a varcare sia i limiti della loro esistenza sia quelli della città che li ospitava e che è costretta a riaccoglierli.

assolutamente “medio” lo qualifica piuttosto come un uomo invisibile, un uomo eliotianamente svuotato, «hollow» (il riferimento è ovviamente al celeberrimo *The Hollow Men*, il componimento poetico del 1925 che tra le altre cose descrive la fine del mondo non come un’esplosione, ma come un gemito, forse quella di chi si arrende a un destino ineluttabile). Spitz è un abitante ideale, come cittadino (e soldato), di questo *brave new world* proprio grazie alla sua mediocrità: «This was his world now [...]. He had led a mediocre life exceptional only in the magnitude of its unexceptionality. Now the world was mediocre, rendering him perfect»¹⁴. In questo senso il romanzo, che esce nel 2011, durante il primo mandato di Barack Obama, quando gli Stati Uniti parevano essere diventati una società post-razziale¹⁵, sembra essere un commento amaramente sardonico su quella che l’autore considera un’illusione, e un monito a non farsi affascinare dal miraggio del “post-” (termine, e concetto, ricorrente in testi di scrittori e intellettuali come Percival Everett, Paul Beatty, T. Geronimo Johnson, Dexter Palmer o Derieck Scott). Ramón Saldívar ha rimarcato come *Zone One* «insists on the urgency of the matter of race in the twenty-first century», e come Colson Whitehead, assieme ad altri scrittori, abbia creato una «new aesthetic to deal with the meaning of race in our supposedly postrace era»¹⁶, esplorando l’ambiguità segnalata da quel “post-”. Non per nulla, nei giorni che seguono l’esplosione del contagio, tre città vengono rase al suolo – Oakland (in California), St. Augustine (Florida) e Birmingham (Alabama):

Not only do Oakland, St. Augustine, and Birmingham have large Black populations, but they are also sites in which important historical moments of Black history took place. The Black Panther Party was founded at Merritt College in Oakland; St. Augustine was one of the pivotal sites of the Civil Rights Movement from 1963-64; and Dr. Martin Luther King, Jr. wrote his famous *Letter from Birmingham Jail* in Birmingham. Birmingham was also the location of the Sixteenth Street Baptist church bombing in 1963

¹⁴ WHITEHEAD, *Zone One*, cit. p. 127.

¹⁵ Lo testimoniano libri come TOURÉ, *Who’s Afraid of Post-Blackness*, Atria Books, New York 2011, o K. WARREN, *What Was African American Literature?*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2012. Ma già nel 2009 Whitehead commentava in tono ferocemente sardonico il primo anno degli Stati Uniti ormai “ufficialmente” postrazziali, con *The Year of Living Postracially*, in «The New York Times», 3/11/2009, <<https://www.nytimes.com/2009/11/04/opinion/04whitehead.html>>.

¹⁶ R. SALDÍVAR, *The Second Elevation of the Novel. Race, Form, and the Postrace Aesthetic in Contemporary Narrative*, in «Narrative», XXI, n. 1, 2013, pp. 1-18, p. 3.

where four Black girls were murdered. It is no coincidence that these three cities are destroyed, and that the island of Manhattan – a predominantly wealthy (white) island – remains largely untouched and used as the center of reconstruction.¹⁷

In fondo, per arrivare a una società post-razziale si può anche ricorrere alla “soluzione finale” che nell’ucronia distopica (forse sarebbe meglio chiamarla discronia) *The Underground Railroad* (2016) Whitehead fa realizzare dalla North Carolina di metà Ottocento con l’abolizione permanente della schiavitù, o meglio dei neri – tutti gli afroamericani vengono espulsi dallo stato o uccisi se rifiutano di andarsene...

Del resto la stessa dinamica tra emersione e sommersione, superficie e profondità, allude appunto, come rileva Maria Shivani Bose, anche alla “sommersione” della questione razziale negli Stati Uniti di quegli anni, sulla base della «relation between the novel’s genre-fiction surface (i.e. its zombie plot and predominantly race-free diction) and what the majority of *Zone One*’s critics have intuited to be the novel’s literary-allegorical core (i.e. its latent race-conscious ideological programme)»¹⁸: la questione razziale, intesa nei termini di una «traditional black-white binary», è secondo Andrew Hoberk «partially submerged within xenophobic fears about Muslims, terrorists, immigrants, and others»¹⁹. Non per nulla, quando Kaitlyn, una collega di Mark Spitz, ricorda la prima “emersione” della pandemia che trasformerà gran parte dell’umanità in zombi, e di cui lei è stata diretta testimone perché viaggiava sul treno del “paziente zero”, nell’«Eve of Last Night», la «cover story» («plausible and self-organizing», ma solo «for the first couple of hours») è quella di un «terror plot»²⁰, quasi a voler esplicitare, e al tempo stesso smantellare immediatamente, la costruzione ideologica che interpreta tutte le minacce di infrazione della normalità americana come provenienti dall’esterno, invece che prodotte dalle contraddizioni interne alla società statunitense.

Whitehead arriva a costruire una sorta di «vocabulary of the disaster»²¹ che riproduce il linguaggio teoricamente “color-blind” della

¹⁷ G. HENEKS, *The American Subplot*, in «The Comparatist», n. 42, 2018, pp. 60-79, p. 66.

¹⁸ M. BOSE, *Distantly Reading Race in the Contemporary “Postrace” Novel*, in «Textual Practice», XXXV, n. 1, 2019, pp. 39-55, p. 41.

¹⁹ A. HOBEREK, *Living with PASD*, in «Contemporary Literature», LIII, n. 2, 2012, pp. 408-413, p. 413.

²⁰ WHITEHEAD, *Zone One*, cit., p. 200.

²¹ *Ivi.*, p. 71.

gestione militarizzata dei flussi migratori, rifrangendolo nell'immagine rovesciata degli *sweepers* che penetrano nelle abitazioni dove ancora lentamente si muovono gli innocui *stragglers*, sorta di automi indifferenti al mondo esterno e incapaci di resistere a chi invade il loro spazio. *Zone One* è infatti un romanzo post-apocalittico del tutto atipico anche per la qualità di una scrittura – densissima, sintatticamente barocca, popolata di virtuosismi lessicali e immagini vertiginosamente poetiche – che sembra voler distrarre chi legge dal concentrarsi semplicemente su quel che “accade” (o che sta per accadere): cioè, dal centro narrativo che di solito struttura sia l'intreccio sia l'orizzonte d'attesa, articolati attorno all'interrogativo “E adesso?”²². Ciò che questa apocalisse rivela non è tanto il futuro, ma il passato, perché ogni scena produce nel protagonista complicatissime riflessioni su che cosa fosse nel passato la città di New York, oltre a veri e propri *flashbacks*. Per certi versi, è come se questo recente romanzo post-apocalittico chiudesse il cerchio con uno dei primi testi post-apocalittici americani, il racconto *The New Adam and Eve* (1843) di Nathaniel Hawthorne, in cui due giovani si svegliano, totalmente “nuovi” e ignari di chi e dove siano, in una città deserta dopo che l'Apocalisse (quella vera, la fine dei tempi sognata da Giovanni nell'ultimo libro del Nuovo Testamento) si è portata via tutti i suoi abitanti, e iniziano ad aggirarsi tra strade vuote ed edifici disabitati, chiedendosi quale fosse la loro funzione quando ancora erano popolati da esseri umani. Mark Spitz è un nuovo Adamo che davanti allo scheletro della città (è New York il vero *skel* – il soprannome con cui gli *sweepers* si riferiscono agli zombi – del romanzo) si interroga sul possibile significato (ma quello attuale) dei suoi edifici, proprio come i novelli Adamo ed Eva di Hawthorne (che invece indagano per capire che cosa fosse il “prima”), fino a scoprire una insospettabile continuità col passato, simboleggiata proprio dagli *stragglers*, i “ritardatari”, una particolare varietà di zombi rimasti in stato catatonico, e dediti a ripetere meccanicamente e chissà fino a che punto inconsapevolmente alcune azioni specifiche della loro precedente vita “normale”. Il fatto che gli *stragglers* costituiscano il 99% degli zombi, e che solo l'1% sia realmente pericoloso, è ovviamente un ironico riferimento alla denuncia dell'incommensurabile potere detenuto da una sparutissima minoranza

²² Glen Duncan sottolinea appunto che «in the action sequences we get essayistic asides and languid distentions, stray insights, surprising correspondences, ambivalence, paradox» (G. DUNCAN, *A Plague of Urban Undead in Lower Manhattan*, in «The New York Times», 28/10/2011, <<https://www.nytimes.com/2011/10/30/books/review/zone-one-by-colson-whitehead-book-review.html>>).

di persone, mentre la gran parte dell'umanità vive o sopravvive come può negli (o come...) ingranaggi della macchina tardocapitalistica (lo slogan «We are the 99%» si diffuse viralmente proprio nel 2011, anno di pubblicazione di *Zone One*). L'iterazione ossessiva di gesti privi di senso illumina la logica disumanizzante del capitalismo avanzato, e subdolamente anche quella della narrativa di genere, zombi inclusi: «What is genre but an explanation of how it is possible to see the same thing over and over again? And what is genre fiction but the primal scene of those 'repeated gestures' that enable capitalism's continued survival, no less than our own?», si chiede Theodore Martin²³. L'automatizzazione della vita sociale ed economica (e culturale) prodotta dal sistema apparentemente oggettivo e impersonale dell'"algorazia" – il governo di obiettivi produttivi, mansioni professionali e ritmi di lavoro (oltre che, ormai, di narrazioni formulaiche) da parte di un complesso di algoritmi – che si riflette spettralmente (ma anche molto materialmente, nella loro corporeità abietamente soggetta all'eterna ripetizione dell'uguale) negli *stragglers* si affianca infatti all'altrettanto apparentemente asettica regolamentazione delle forme di interazione dei dipendenti dell'American Phoenix (che più che un'organizzazione governativa sembra un'impresa finanziaria) con gli oggetti della città che devono "ripulire", a partire dall'ordine di non distruggere quel che può essere conservato e reso commercialmente redditizio: «The new era of reconstruction was forward-looking, prudent, attentive to the small details that will dividend in the years to come. The order came down: No more assaults on the windows of the fair city. The sweepers reconciled themselves to the new regulations. They took the stairs»²⁴. L'obiettivo reale dell'American Phoenix è, in tutta evidenza, «the seamless continuation of capitalism»²⁵. Tra le regole più assurde, dettate solo dalla razionalità autoreferenziale di un'economia che è essa stessa solo uno spettro del passato, ci sono quelle relative a ciò che si può portar via o consumare nelle aree ancora non messe in sicurezza, secondo cui «everyone – soldier and civilian and sweeper alike – was prohibited from foraging goods and materials belonging to anyone other than an official sponsor»²⁶: si possono prendere solo prodotti di aziende

²³ T. MARTIN, *Contemporary Drift. Genre, Historicism, and the Problem of the Present*, Columbia University Press, New York 2017, p. 182.

²⁴ WHITEHEAD, *Zone One*, cit., p. 57.

²⁵ M. HUEHLS, *After Critique. Twenty-First Century Fiction in a Neoliberal Age*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 148.

²⁶ WHITEHEAD, *Zone One*, cit., p. 38.

che sponsorizzano l'American Phoenix, che poi le risarcirà, perché le corporazioni, descritte da Erica Sollazzo «like the proverbial cockroach that survives a nuclear explosion, survive Whitehead's apocalypse and continue to wield the same kind of power»²⁷. In questo modo, *Zone One* «meditates on the parallel fictions that go to fund "capitalism" and "race" both, questioning, at novel's end, how capital is made to disappear and reappear, and how race is made to disappear and reappear in the service of its accumulation»²⁸. Il potere delle grandi imprese, che sembrano voler collaborare disinteressatamente con il governo provvisorio, rifornendo generosamente gli *sweepers* di ogni tipo di gadget, riaffiora in tutta la sua scriteriata arbitrarietà quando si tratta di fare letteralmente i conti (economici) con ciò che si può consumare e ciò che invece deve essere lasciato a un'inesorabile deterioramento, così come, di converso, la finzione della scomparsa della razza quale dimensione significativa dell'identità («[there] was a single Us now, reviling a single Them», aveva meditato in precedenza Mark Spitz, anche se immediatamente prima aveva dubitato che il suo collega Gary «was not in ownership of a master list of racial, gender, and religious stereotypes, cross-indexed with corresponding punch lines as well as meta-textual dissection of those punch lines»²⁹) infine si disintegra di fronte all'orda inarrestabile di zombi che abbatte il muro di Wall Street, popolata di individui la cui appartenenza a una moltitudine di "razze" ed etnie emerge imperiosa, impossibile da ignorare, e che al tempo stesso metaforizzano le classi subalterne ed escluse (solo un 1%, ma che opera come una sorta di "avanguardia" per quel 99% di *stragglers* che non possono ribellarsi alla loro condizione) da quello che dovrebbe essere il futuro mondo dorato risorto dalle sue ceneri³⁰.

²⁷ E. SOLLAZZO, «*The Dead City*». *Corporate Anxiety and the Post-Apocalyptic Vision in Colson Whitehead's Zone One*, in «*Law & Literature*», XXIX, n. 3, 2017, pp. 457-483, p. 466.

²⁸ BOSE, *Distantly Reading Race in the Contemporary "Postrace" Novel*, cit., p. 12.

²⁹ WHITEHEAD, *Zone One*, cit., p. 195.

³⁰ La sovrapposizione e intersecazione delle dimensioni della classe e della razza, in *Zone One* come in altre opere di Whitehead, è ampiamente riconosciuta dalla critica, con alcune notevoli eccezioni. Il caso forse più eclatante è quello di Kimberly Fain, che contrappone le due dimensioni e addirittura celebra Whitehead come autore postrazziale per eccellenza: «Whitehead's novels consistently demonstrate that despite racial segregation and past discrimination, in the future, class will be the main factor in determining opportunity and accessibility instead of race. For an African American author, Whitehead's postracial or postblack attitude that cultural distinctions are passé in a global society or at least in literature is unique and relevant in a transformative

Ma se tutti (o quasi...) i nuovi inizi americani minacciati da un'improvvisa fine riuscivano a proteggersi da un catastrofico scardinamento, rafforzando il vincolo comunitario e rigenerandosi per affrontare il futuro, il nuovo inizio di *Zone One* sembra preludere a un destino assai diverso. Questo è dovuto anche all'appartenenza del romanzo a uno specifico sotto-genere post-apocalittico, quello che ruota attorno alla figura dello zombi, del morto che ritorna non come fantasma evanescente ma come corpo invadente. A differenza delle altre tipologie di narrazione post-apocalittiche, in cui l'umanità deve affrontare le conseguenze di un singolo evento catastrofico (una guerra nucleare, una pandemia, un fenomeno naturale che produce un'estinzione di massa), e può "riemergere" per ricominciare, le post-apocalissi zombi non sono quasi mai veramente "post-", e di norma preludono alla "riemersione" della minaccia del non-morto: la più disturbante caratteristica delle apocalissi zombi risiede in effetti nel fatto che, nelle parole di Eric Calder Williams, esse rappresentano una «crisis that will not quit», perché «the vision of the zombie apocalypse is never a post-apocalyptic vision, not a single event and revelation out of which we regroup and attempt to rebuild»³¹.

Il finale del romanzo ristabilisce infatti una condizione di assoluta emergenza, rappresentata da una marea inarrestabile di morti viventi in cui le differenze razziali riappaiono in tutta la loro visibilità, e al tempo stesso vengono "fuse" in un nuovo *melting pot* che è il crogiuolo di una indifferenziata morte-in-vita:

The damned bubbled and frothed on the most famous street in the world, the dead things still proudly indicating, despite their grime and wounds and panoply of leaking orifices, the tribes to which they had belonged, in gray pinstriped suits, classic rock T-shirts, cowboy boots, dashikis, striped cashmere cardigans, fringed suede vests, plush jogging suits. What they had died in. All the misery of the world channeled through this concrete canyon, the lament into which the human race was being transformed person by person. Every race, color, and creed was represented in this congregation that funneled down the avenue. As it had been before, per the myth of this melting-pot city. The city did not care for your story, the particular narrative of your reinvention; it took them all in, every immigrant in their strivings, regardless of bloodline, the identity of their homeland, the number of coins in their pocket. Nor did

society» (K. FAIN, *Colson Whitehead: The Postracial Voice of Contemporary Literature*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD) 2015, p. xix).

³¹ E.C. WILLIAMS, *Combined and Uneven Apocalypse. Luciferian Marxism*, Zero, Washington (DC) 2011, p. 85.

this plague discriminate; your blood fell instantly or your blood held out longer, but your blood always failed in the end. They had been young and old, natives and newcomers. No matter the hue of their skin, dark or light, no matter the names of their gods or the absences they countenanced, they had all strived, struggled, and loved in their small, human fashion.³²

Sono gli zombi a realizzare perversamente il sogno di un’America post-razziale, non l’*American Phoenix*, come evidenzia Grace Heneks:

Here, Whitehead illustrates that the plague does not discriminate, nor do the zombies it creates. The zombies do not have PASD, or racist nicknames, and they do not self-segregate. These zombies truly exist in a post-racial state, and they are the only image of fully realized post-raciality in the novel. The zombies are not individualized; instead, the zombies are condensed into a single entity: the horde. Here, Spitz demonstrates that the only way for New York City and America to truly become a post-racial “melting pot” is to die of the plague and come back a zombie – and in doing so, to give up any identity but “undead”.³³

Se Mark Spitz deve il suo soprannome al rifiuto di gettarsi nel fiume per sfuggire agli zombi, questa volta decide di nuotare, ma non nell’acqua. Le ultime parole del romanzo annunciano il suo fato davanti alla marea dei non-morti: «Fuck it, he thought. You have to learn how to swim sometime. He opened the door and walked into the sea of the dead»³⁴. L’America postrazziale che ormai si pensava di abitare nell’epoca di Barack Obama, e che sembrava realizzata anche dall’*American Phenix* dedita alla ricostruzione di una società di liberi (dagli zombi) ed eguali (ma diversi dagli zombi), si rifrange in queste ultime immagini catastrofiche che sembrano rivelare come la postrazzialità altro non sia se non l’ennesima finzione diretta a occultare la realtà dell’asimmetria dei rapporti di potere tra diverse “etnie” (e classi sociali, e generi...), e sia destinata come le altre strategie di esaltazione dell’“eccezionalità” americana (nel nome dei valori della libertà e della democrazia di cui sarebbe il perfetto compimento) a essere infine sommersa dalla insopprimibile riemersione della realtà, in un mondo che forse è sempre stato scardinato.

³² WHITEHEAD, *Zone One*, cit. p. 205.

³³ HENEKS, *The American Subplot*, cit., p. 75.

³⁴ WHITEHEAD, *Zone One*, cit., p. 217.

Giuseppe Episcopo

*Nei cardini del racconto:
scrittura e oralità della memoria collettiva*

1. *Una colonna sonora per il lockdown*

The Songs That Get Us Through It è il titolo che campeggia sulla copertina dell'edizione musicale del *Magazine* del «The New York Times» che, uscita a marzo del 2022, ripercorre un anno di ascolti. Tuttavia, il numero non propone delle tradizionali recensioni dei migliori album, né presenta una classifica dei brani di maggior successo, rubriche abitualmente presenti nelle riviste del settore. L'intenzione è infatti del tutto diversa: ripercorrere la musica che è stata ascoltata durante la pandemia, quella che ci ha aiutato a “farcela”, a resistere, ad attraversare gli anni dominati da un evento drammatico che, all'altezza di quel periodo, proprio in quei mesi, stava entrando nel suo terzo anno. C'è una nota intenzionalmente melodrammatica nelle osservazioni di presentazione delle sessantaquattro pagine della rivista e, naturalmente, un buon grado di idiosincrasia nelle proposte degli artisti e dei brani. L'idea, però, è interessante (anche letta a distanza di poco più di un paio di anni) sia perché la rivista presenta una curiosa casistica, quasi un indicatore quantitativo, degli argomenti trattati dalla musica pop negli anni del contagio, sia perché il «The New York Times» offre un quadro diversificato delle esperienze sonore quotidiane che hanno caratterizzato la vita durante il lockdown. Insomma, le abitudini quotidiane al tempo della pandemia non sono fatte soltanto di acquisti online, riders, meeting Zoom, meme sulla carta igienica, pane e biscotti fatti in casa.

Scrive Hanif Abdurraqib in quello che è l'articolo meno attento a identificare un fenomeno musicale contemporaneo e più interessato a definire la figurazione di un sentimento, *The Delicious Misery of the “Sad Banger”*:

I have spent a lot of time these last two years managing small collisions of feeling: sadness laid over pleasure, heartbreak laid over some unnamed desire. This was a result of prolonged pandemic

* Università Roma Tre.

living and all the little rituals we've devised to get through it: the Zoom birthday parties, wedding receptions, dance get-togethers, trivia nights. I enjoyed the idea of these events — but the thought of attending them filled me with a cocktail of longing and dread, despite the immense pleasure I felt in seeing the faces of people I loved. The minute-by-minute emotional contradictions of this era have been fascinating to watch unfold, and I've been searching for music capacious enough to hold them all¹.

Il nome che Abdurraqib, poeta e saggista di Columbus in Ohio, dà a queste contraddizioni emotive è “sad banger”, non uno stato d'animo ma una disposizione dell'umore che corrisponde a quei brani in cui a una melodia allegra, spensierata, si contrappone un testo che racconta una storia infelice, come nella colonna sonora proposta nell'articolo: *Hungry Heart* di Bruce Springsteen, *Lost in the Citadel* di Lil Nas X, *The Only Heartbreaker* di Mitski, *Coming Back* di James Blake con la partecipazione di SZA e poi Robyn, Carly Rae Jepsen, Zoe Wees. Più di tutti, però, è *Half of the Time* della cantautrice newyorkese Pronoun a rappresentare, nel contrasto di un intimistico crescendo, una collisione di emozioni profonde ma intangibili, riconoscibili ma difficilmente definibili che, come nei riflussi di una eco, si attenuano e ritornano, ritmicamente, scemando d'intensità. Non c'è niente di più significativo di queste sensazioni, conclude Abdurraqib, il cui fluire ha rappresentato «per me un conforto negli ultimi anni, in questi tempi unicamente ansio-geni». È il rapporto con l'ignoto, l'inatteso, l'imprevisto, con l'incertezza nel pieno dell'incertezza: «La maggior parte delle cose per cui sono arrabbiato o che mi portano ad avere il cuore a pezzi sono fuori dal mio controllo, e quindi ho bisogno di piccoli contenitori in cui mettere quei sentimenti, pur cedendo occasionalmente agli impulsi di gioia»².

¹ H. ABDURRAQIB, *The Delicious Misery of the “Sad Banger”*, in «The New York Times Magazine», Musical Issue: *The Songs That Get Us Through It*, marzo 2022, <<https://www.nytimes.com/interactive/2022/03/11/magazine/best-songs.html>>. Trad. it. mia: «Ho trascorso molto tempo in questi ultimi due anni a gestire le piccole collisioni dei sentimenti: sentire tristezza e piacere sovrapporsi, avere il cuore infranto e provare un desiderio non identificato. Tutto questo è stato effetto della vita durante la pandemia e di tutti i piccoli rituali che abbiamo inventato per superarla: le feste di compleanno su Zoom, i ricevimenti di matrimonio, gli incontri di ballo, le serate di trivia. Mi piaceva l'idea di questi eventi, ma il pensiero di parteciparvi mi riempiva di un misto di desiderio e paura, nonostante l'immenso piacere che provavo nel vedere i volti delle persone che amavo. Le costanti contraddizioni emotive di quest'epoca erano affascinanti da osservare, e ho cercato musica abbastanza profonda da poterle contenere tutte».

² *Ibidem*. In questo caso lascio la traduzione nel testo e metto in nota il passaggio

Negli altri articoli del «Magazine» c'è spazio per Taylor Swift, per l'album del 2021 di Pink Siifu, *Gumbo*, che spazia dall'hip-hop al jazz, dal punk al soul, si discute dei Beach House, il cui successo su Tik Tok, medium apparentemente incompatibile con lo stile e la cultura musicale di cui gli artisti di Baltimora sono portatori, segna il trionfo di una blochiana non-contemporaneità del contemporaneo. Il «Magazine» dedica spazio al valore d'incantesimo dei ritornelli che insistono sull'*happy ending* nelle canzoni di Indigo de Souza e dei Metronomy, e poi parla di Taja Cheek, artista che trasforma le registrazioni di ciò che accade intorno a lei durante una giornata in brani musicali. C'è spazio, infine, per Olivia Rodrigo che, secondo Steven Hyden, autore dell'articolo, è capace di scrivere dell'amore adolescenziale «con la stessa intensità nervosa e cruda utilizzata da Ingmar Bergman in *Scene da un matrimonio*» nel brano che, con più di 750 milioni di ascolti su Spotify, le ha dato maggiore successo: *Déjà Vu*.

2. *Déjà vu, déjà vécu*

C'è quasi una certa dose di ironia della storia nel fatto che il titolo di uno dei brani più ascoltati durante la pandemia sia *Déjà vu*. Eppure, in questo “già visto” sembra quasi risuonare una certa impressione, seppur paradossale, che una incontrollabile circolazione dei virus, uno scoppio epidemico incontrollato fossero già iscritti nella nostra memoria, fossero già accaduti, se non altro come rappresentazione, fossero già stati osservati, almeno sotto altre spoglie, fossero stati già oggetto di supposizioni o speculazioni. In breve, tutto fosse stato *déjà vécu*, già vissuto.

Perché? Non in virtù di una “virale” circolazione di teorie complottiste o cospirazioniste che ci allertavano su quanto stesse per accadere (queste voci, nel caso, si sono diffuse nel corso della pandemia), ma perché – come hanno scritto Pierandrea Amato e Alessia Cervini nel momento più crudele del contagio, a fine marzo del 2020 – «Il nostro inconscio simbolico contemporaneo era da decenni allenato all'apocalisse», come

originale: «Nothing is better, but certainly nothing is worse. This kind of surrender has been a comfort for me in recent years, in these uniquely anxiety-inducing times. Most of the things I am angry or heartbroken about are raging beyond my control, and so I need the small containers to put those feelings in, while still giving in to the occasional joyful impulse».

se «da tempo fossimo preparati ad aspettarci un nemico invisibile e implacabile»³.

«In fondo», continuano Amato e Cervini «non sta succedendo niente a cui non fossimo preparati» dal momento che quanto accadeva sotto i nostri occhi era qualcosa a cui i nostri sensi erano già pronti: «gli scenari di distruzione costituivano un immaginario di cui il cinema si era continuato a nutrire senza sosta».⁴ Verissimo. Soprattutto se all'interno del più generico scenario apocalittico stringiamo la focale su una specifica, particolare, definita, forma di distruzione: la morte per virus. Osservata retrospettivamente, la presenza dei virus – e la loro diffusione – diventa un topos forte nella tradizione della cinematografia a partire dall'inizio degli anni Settanta, grazie a due trasposizioni cinematografiche uscite quasi in contemporanea: la prima proviene da un racconto di Richard Matheson pubblicato negli anni Cinquanta da cui viene tratto *The Omega Man* (nel 2007 c'è un nuovo adattamento più fedele al titolo originale, *I am Legend*); il secondo adattamento, invece, è tratto dal romanzo di Michael Crichton del 1969, *The Andromeda Strand*.

Il film di Boris Sagal, *The Omega Man*, così come il racconto di Matheson, rappresenta un anello di congiunzione tra la psicosi della guerra fredda, il rinato interesse per il romanzo gotico, la fascinazione della “science fiction” ed è ambientato in un mondo post-apocalittico creato da una misteriosa nube che ricorda il fallout della bomba atomica. *The Andromeda Strain*, diretto da Robert Wise, dà invece impulso a un sotto-genere che alla fantascienza, allo spionaggio e al terrore atomico aggiunge un uso consapevole e realistico delle cosiddette *hard sciences*: è il “tecno-thriller”. Siamo ancora sotto la cappa della cortina di ferro e della guerra fredda, ma il romanzo di Crichton e il film di Wise, anziché focalizzarsi sul mondo post-apocalittico del *fallout* nucleare, spostano l'attenzione all'interno di laboratori supersegreti, spostano la focale verso le ricerche scientifiche che studiano gli elementi patogeni e verso la preparazione degli strumenti della guerra batteriologica. I protagonisti, per dirla tutta, sono i virus e il sottotesto critico è ben esplicito: è solo questione di tempo prima che la scienza provochi un disastro incontrollabile.

Nel film la causa della crisi epidemica è un satellite che, lanciato dall'esercito americano, precipita per un guasto in una piccola cittadina

³ P. AMATO e A. CERVINI, *Apocalisse e normalità. Epidemia e inconscio visuale*, in «Fatamorganaweb», 30 marzo 2020, <<https://www.fatamorganaweb.it/coronavirus-apocalisse-e-normalita>>.

⁴ *Ibidem*.

del New Mexico, Piedmont. Dopo l'impatto, ma non a causa di questo, muoiono quasi tutti gli abitanti del villaggio, lo stesso destino tocca anche alla prima unità di crisi inviata sul luogo per recuperare il satellite. Temendo che la causa di tutti i decessi sia da attribuire a una contaminazione aliena del materiale, il governo crea uno speciale gruppo di esperti e mette a loro disposizione un laboratorio segreto nel sottosuolo del deserto del Nevada. Le ricerche portano a scoprire la pericolosa diffusione di un virus in grado di attaccare le vie respiratorie e di diffondersi nell'organismo attraverso di esse. Un po' sulla scia della *Guerra dei mondi* di H.G. Wells, non saranno le armi della scienza a scongiurare un destino di morte per l'umanità ma la natura stessa perché il virus, indebolito dalle successive mutazioni, non sarà in grado di attaccare gli organismi viventi ma (e sarebbe un bel regalo per i giorni nostri) solo di distruggere la plastica. Nel 1971 tanto *The Omega Man* quanto *The Andromeda Strain* cominciano a preannunciare il pericolo, misterioso e letale, dei virus a trasmissione aerea.

Due decenni dopo, in due film degli anni Novanta, si passerà dai timori di un'epidemia da scongiurare allo scoppio della pandemia che mette a rischio la sopravvivenza per l'intero genere umano. In *Outbreak*, il contagio da parte del virus Motaba (fittizio ma ispirato a virus reali) scoppia in due occasioni diverse; ma se nella sua prima apparizione la diffusione del virus era stata contenuta, al suo ritorno le unità mediche e militari in servizio sono incapaci di confinare l'epidemia nella regione africana in cui era esplosa, ed essa si diffonderà in tutto il mondo attraverso un paziente zero entrato in contatto con un animale vettore. Questo film, che introduce anche l'elemento dello *spillover*, del salto di specie da parte di un agente patogeno, rappresenta una critica all'uso militare delle ricerche biologiche (il virus è creato in laboratorio e la sua diffusione è frutto di un esperimento) e al contempo sposta in avanti il grado di realismo nella rappresentazione della crisi epidemica: sono presenti riferimenti alle mutazioni dei virus, al salto di specie, appunto, alla trasmissibilità per via aerea, al grado di mortalità del virus, alla febbre emorragica e a tutti i sintomi legati all'infezione ispirata a virus come Ebola, Lassa e Hanta.

Con *12 Monkeys* di Terry Gilliam (1995), film dai toni decisamente più cupi, apocalittici, incentrato su un terrificante virus che porterà il genere umano alla quasi totale estinzione, torno a seguire l'articolo di Amato e Cervini, che nel raccontare dei pochi superstiti costretti a vivere sottoterra mentre gli animali riprendono possesso assoluto del mondo, sottolineano come con questo film «possiamo dire di aver già annusato

quella sorta di sospensione della vita a cui i fatti hanno sequestrato il nostro lo sguardo, le parole, i desideri in quei giorni»⁵. Lo stesso vale per il film di Soderbergh *Contagion*, la cui vicinanza temporale agli eventi vissuti nel 2020 gli conferisce in più un'aura quasi profetica. Guardato sulle piattaforme di streaming o sui DVD in contemporanea allo svolgersi dei fatti del Covid-19 la pellicola del 2011 «più che un film di fantascienza sembrava incredibilmente un documentario sui tempi che correvano: l'origine della malattia, la diffusione, i sintomi, le morti, la violenza di chi sopravvive, l'arrivo del vaccino, il ritorno a una tanto agognata e presunta normalità»⁶.

Era, in fondo, quello che Bertolt Brecht diceva con altri termini a proposito della guerra e che potremmo anche parafrasare riferendoci alle patologie virali: anche la prossima pandemia (come la prossima guerra per Brecht) non sarà la prima, è già stata. Da *The Omega Man* a *Contagion*, dalle parole del microbiologo premio Nobel nel 1958 Joshua Lederberg che appaiono prima delle scene di apertura di *Outbreak* («The single biggest threat to man's continued dominance on the planet is the virus»⁷) alle parole di T.S. Eliot sulla lenta apocalisse che avviene senza schianto poste in epigrafe al primo adattamento del libro di Stephen King *The Stand*, il mondo che si è aperto ai nostri occhi nei primi mesi del 2020 aveva alle sue spalle una lunga traccia ad anticiparlo. E dietro tutti questi film ci sono delle sigle pronte a isolare l'agente patogeno scatenante: H1N1 (febbre suina 2009); NiV (Nipah virus 1999 e 2018), SARS (2003), Ebola (2014), Zika (2016), SARS CoV-2 ovvero il Coronavirus, il Covid-19. Mettiamole anzi in fila, insieme ai *virus* creati a fini cinematografici, in una ideale lista del filone del cinema apocalittico a matrice infettiva:

Andromeda Virus – *Andromeda Strain* (R. Wise, 1971)
Krippin Virus – *The Omega Man* (B. Sagal, 1971)
Virus – *The Cassandra Crossing* (G. Cosmatos, 1976)
Virus – *Epidemic* (L. Von Trier, 1987)
Sumatran Rat-Monkeys Infection – *Dead Alive* (P. Jackson, 1992)
Superflu – *The Stand* (M. Garris, 1994 miniserie; poi J. Bone, 2020)
Virus – *12 Monkeys* (T. Gilliam, 1995)
Motaba Virus – *Outbreak* (W. Petersen 1995)
T Virus – *Resident Evil* (P. Anderson, 2002)

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Joshua Lederberg citato in *Outbreak*, diretto da Wolfgang Petersen, USA, 1995.

Flesh Eating Virus – *Cabin Fever* (E. Roth, 2002)
 Rage Virus – *28 Days Later* (D. Boyle, 2002)
 Krippin Virus – *I am Legend* (F. Lawrence, 2007)
 Rage Virus – *28 Weeks Later* (J.C. Fresnadillo, 2007)
 Withe Sickness – *Blindness* (F. Meirelles, 2008)
 Reaper Virus – *Doomsday* (N. Marshall, 2008)
 Emmanuel Virus – *Thirst* (Park Chan-wook, 2009)
 Trixie Virus – *The Crazies* (B. Eisner, 2010)
 Airbone Virus – *Retreat* (C. Tibbetts, 2011)
 MEV-1 Bat-borne Virus – *Contagion* (S. Soderbergh, 2011)
 Airbone Virus – *The Flu* (Kim Sung-su, 2013)
 Ebola Virus – *93 Days* (S. Gukas, 2016)
 NIPAH Virus – *Virus* (Aashiq Abu, 2019)

Ma perché questa finestra iniziale sullo spazio cinematografico? Cioè su uno spazio di rappresentazione sostanzialmente estraneo ai due esempi principali con i quali voglio portare avanti il discorso? Innanzitutto, e principalmente, per scorporare una rappresentazione *ante-fatto* da una *in medias res*, per separare, cioè, una rappresentazione ordinata dal senso della fine che appartiene al piano finzionale, da una forma di interrogazione del presente che avviene nel momento in cui l'orizzonte d'indagine è il presente stesso. Una forma di interrogazione del presente, quindi, incollata ad esso, che avviene nell'imprevedibilità dell'inatteso, che si compie nell'eccezionalità dell'inatteso, ovvero, ricordiamolo, nel turbinio, nella ridda dei cambiamenti comunicati a tambur battente da quel tamburo tribale della televisione.

3. *Lo spettacolo live del "fuor di sesto"*

Quel che accade nel passaggio da una rappresentazione in cui la minaccia non è consustanziale al mondo fuori dallo schermo, che sul piano storico avviene al di fuori degli eventi tragici, che si trova ontologicamente su un piano diverso da quello della crisi dello scardinamento, a una rappresentazione che invece è immersa nello scardinamento dell'ordine del mondo, che ritrova questa crisi nel mondo circostante e per questo agisce idealmente (idealmente, lo sottolineo) in una condizione testimoniale, è identificabile – senza anticipare le conclusioni – con un cambiamento di focali: dal piano in cui la realtà narrativizzata sembra svolgersi sotto l'impronta deterministica di una

traccia apocalittica, al piano del racconto determinato “causalisticamente” dalla traccia di un mondo scardinato. La prima circostanza corrisponde a quella affrontata attraverso i film apocalittici sui virus, a cui ho appena fatto riferimento, ora, invece, passiamo al racconto di fronte al mondo circostante, alla carne e al sangue della storia, al “fuor di sesto” che prende l’aspetto di un morbo.

Adotto come punto di partenza una pubblicazione del 2020 ospitata nella collana “Explorations in Narrative Psychology” della Oxford University Press. *Pandemics, Publics, and Narrative* è il risultato di un progetto di ricerca con finanziamenti australiani e scozzesi che fonda i propri risultati su dati, documenti, statistiche, interviste e materiale relativi alla diffusione della febbre suina del 2009 (la pandemia di H1N1). Vorrei quindi considerare due aspetti sui quali gli autori, Mark Davis e Davina Lohm, si soffermano.

Il primo riguarda la vita sociale e il modo in cui discorso pandemico circola all’interno della sfera pubblica. Già al tempo dell’emergenza della febbre suina, il linguaggio politico, i giornali, i mass media elettrici convergevano nel disporre sia gli avvertimenti a prepararsi al pericolo sia gli inviti a seguire specifiche norme igieniche e comportamentali per minimizzare i rischi del contagio secondo una “grande narrativa” che assommava la comunicazione delle informazioni e la formazione dell’identità, i destini individuali e la minaccia globale⁸.

Understandings of our worlds, relationships, and selves are said to be found in the stories we encounter, make, and share (Bruner 2002). Similarly, pandemic narratives help us to understand contagion, identify its possible ramifications, and take positions and actions, individually and collectively, on the implied threat to life. In the following chapters we explore some examples of pandemic narratives from popular culture and how they inform the social response to contagion.

Adding to this richly nuanced narrative culture on pandemics is the adoption by health communicators of narrative as a method to persuade publics and individuals to take action. This use of narrative has taken form in radio plays, videos, online games,

⁸ C’è, poi, a questo proposito un discorso più generale che riguarda il significato e l’uso dei segnali di pericolo condotto in quegli stessi anni da altri studiosi che mostrano come – per la struttura stessa con cui sono formulati – gli avvisi di pericolo non abbiano solo il compito di indicare dei rischi ma attribuiscono colpe e responsabilità. Ad esempio, G. MAIRAL, *The History and the Narrative of Risk in the Media*, in «Health, Risk & Society», XIII, n. 1, February 2011, pp. 65-79 e H. CORVELLEC, *The Narrative Structure of Risk Accounts*, in «Risk Management», XIII, n. 3, July 2011, pp. 101-121.

graphic novels, class room curricula, social marketing, and other materials that convey scientific knowledge and advice in what are thought to be the compellingly immersive and emotionally rich effects of storytelling (Martinez 2014).⁹

È un discorso del quale la pandemia di Covid-19 e il lockdown hanno mostrato tutto il portato, gli effetti e le conseguenze, non necessariamente utili, non esclusivamente positive né efficacemente funzionali a un'azione di contenimento. Anzi, è stata forse la stessa forma comunicativa dello *storytelling* a permettere che tutte le forme di discorso – scientifiche, emotive, circostanziate, informate o irreali – potessero convivere senza una gerarchia riconoscibile. La letteratura distopica era già da tempo consapevole delle differenze tra l'uso del racconto nei media che veicolano notizie e quello che avviene nei media che fanno parte del sistema dell'immaginario, non solo in virtù della distanza tra i paradigmi a cui le due forme fanno riferimento, ma soprattutto per le conseguenze che esse producono sul piano collettivo dove operano. È un discorso che porterebbe in un'altra direzione. Non lo seguo però sottolineo che l'espressione usata da Mark Davis e Davina Lohm, *storytelling*, nell'accezione positiva con cui l'hanno intesa, non sia stata interpretata in modo univoco né univocamente favorevole negli ultimi decenni. C'è anzi chi – ampliando la riflessione oltre la sfera alla quale i due autori si sono riferiti – ha visto e vede nella semplificazione del racconto applicato alla politica e alla medicina uno degli abusi delle

⁹ M. DAVIS, D. LOHM, *Pandemics, Publics, and Narrative*, Oxford University Press, Oxford, 2020, pp. 1-2, trad. mia: «Si dice che comprendiamo i nostri mondi, le relazioni e noi stessi attraverso le storie che incrociamo, creiamo e condividiamo (Bruner 2002). Allo stesso modo, le narrazioni pandemiche ci aiutano a comprendere il contagio, a identificare le sue possibili ramificazioni e a prendere posizioni e azioni, sia individualmente che collettivamente, sulla minaccia implicita alla vita. Nei capitoli seguenti esploreremo alcuni esempi di narrazioni pandemiche della cultura popolare e come queste informano la risposta sociale al contagio. Ad arricchire questa cultura narrativa complessa sulle pandemie vi è l'adozione, da parte dei comunicatori della salute, della narrazione come metodo per persuadere il pubblico e gli individui ad agire. Questo uso della narrazione ha preso forma in radiodrammi, video, giochi online, romanzi grafici, curricula scolastici, marketing sociale e altri materiali che trasmettono conoscenze scientifiche e consigli in quelli che si ritiene siano gli effetti coinvolgenti e emotivamente ricchi della narrazione (Martinez 2014)». Il rimando a Bruner è al libro *Making Stories: Law, Literature, Life*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 2003; quello a Martinez è all'articolo pubblicato su «Narrative» (WWW) *Storyworld Possible Selves and the Phenomenon of Immersion: Testing a New Theoretical Construct*, in «Narrative», XXII, n. 1, January 2014, pp. 110-131.

forme narrative e degli scopi del racconto. Ne è convinto, ad esempio, Peter Brooks, che nel suo *Sedotti dalle storie* (2023) mette a confronto da un lato la svolta narrativa, ispirata alla linguistica, all'antropologia, alla teoria della letteratura, dall'altro il controllo narrativo della realtà, che entra in ogni dominio sostituendosi ad ogni forma di analisi ragionata.

Il secondo punto a cui faccio riferimento – e che similmente traggo da *Pandemics, Publics, and Narrative* – va invece più nella direzione su cui intendo sviluppare qui l'argomento. È un elemento che – prendendo come riferimento la cronaca storica sulla peste del 1665 fatta nel 1722 da Defoe in *A Journal of the Plague Year* – aveva già affrontato Gaspar Mairal, professore di antropologia sociale all'Università di Zaragoza, partendo da una riflessione sul cambio di dominanti implicite nel significato della parola “rischio”, che passa da esprimere un valore matematico a indicare un aspetto emotivo. La notazione che m'interessa da vicino è che le pandemie costituiscono un materiale narrativo perfetto, concluso e conchiuso perché esse stesse dettano la trama. In esse sono presenti quei momenti di “suspense” (punti ermeneutici e proairetici, per dirla con Barthes e Brooks) con cui si costruisce la tensione narrativa. Questo aspetto consente di aggiungere un ulteriore livello di lettura al *Decameron Project*, la raccolta di racconti realizzata dal «The New York Times Magazine», rivista a cui torniamo nuovamente dopo il cenno alla edizione musicale su cui questo testo si è aperto.

A introdurre il senso dell'operazione è il titolo stesso adottato dal *magazine* di uno dei più importanti quotidiani americani: il *Decameron* attiva una specifica tipologia di produzione testuale, che è quella di Boccaccio, naturalmente, ma anche quella di Sherazade: raccontare di fronte alla minaccia della morte. Come nasce il *Decameron Project* lo racconta Caitlin Roper, al tempo editorialista del *magazine*, partendo da un caso editoriale: nel marzo del 2020 iniziano a salire vertiginosamente negli Stati Uniti le vendite del *Decameron* di Boccaccio. Proprio poco prima che la diffusione del virus in America portasse alla quarantena, all'isolamento, i lettori sceglievano quel libro e cercavano in un testo del XIV secolo delle risposte su cosa volesse dire vivere in clausura forzata mentre fuori infuria la peste. Perché, si chiede allora Roper, non cercare autori per creare nel XXI secolo il proprio *Decameron*?

Il «New York Times» inizia a contattare alcuni scrittori e nei mesi più angosciosi della pandemia arrivano le iniziali proposte di trama dei racconti (una sorta di *abstract*). La prima proposta non suonerà del tutto aliena neanche a noi, in Italia, ritornando con la memoria ai primi mesi del lockdown:

Novelist John Wray said he wanted to write “about a young man in Spain who rents his dogs to people in order to help them duck curfew restrictions by pretending to be walking their pets.” Mona Awad’s idea began: “On her 40th birthday, a woman visits an exclusive spa in order to get one of their infamous facials as a special gift to herself. When she’s there, they offer her a highly experimental treatment that involves the removal of certain bad memories in order to truly brighten, plump, and smooth the skin...” Charles Yu told us he had a few ideas, “but the one that excites me the most is a story told from two points of view: the virus and the Google search algorithm.” Margaret Atwood’s pitch for “the story she would like to write was: “It is told to a group of quarantined Earthlings by an alien from a distant planet who has been sent to Earth as part of an interstellar aid package.” That’s it, that was the whole pitch. How could we say no? We wanted to read all of these stories¹⁰.

A fare da introduzione a tutto il lavoro si pone un testo Rivka Galchen, scrittrice che aveva inizialmente contattato il «The New York Times Magazine» anticipando l’idea di pubblicare un racconto che spiegasse ai lettori come la lettura del *Decameron* li avrebbe aiutati in tempi di pandemia. I racconti sono in tutto 29, sono usciti il 12 luglio del 2020¹¹. Ora la questione si fa interessante perché ciò che abbiamo

¹⁰ La prefazione appare nella ristampa in volume del «Magazine» e la cito dall’edizione in ebook: C. ROPER, *Preface*, in *The Decameron Project*, New York, The New York Times, 2021, pos. 5-6. La traduzione italiana della prefazione è di Serena Daniele: «John Wray voleva scrivere un racconto “su un ragazzo in Spagna che affitta i propri cani per consentire alla gente di aggirare le restrizioni con la scusa di doverli portare a spasso”. L’idea di Mona Awad cominciava così: “Per il suo quarantesimo compleanno una donna decide di regalarsi uno speciale trattamento al viso in un esclusivo centro di bellezza. Le viene spiegato che il trattamento è sperimentale e implica la rimozione di alcuni dei suoi ricordi peggiori, in modo da illuminare, distendere e ammorbidire la pelle...”. Charles Yu aveva alcune idee, “ma quella che mi ha entusiasmato è una storia narrata da due punti di vista: il virus e l’algoritmo di ricerca di Google”. Il nucleo del racconto di Margaret Atwood era: “Una storia narrata a un gruppo di terrestri in quarantena da un alieno proveniente da un lontano pianeta, inviato sulla terra come parte di una spedizione di soccorso interstellare”. Come potevamo dire di no? Volevamo leggerli tutti, questi racconti». *Decameron Project*, NN Editore, Milano 2021, pos. 35-47.

¹¹ Lascio qui in nota, con i titoli in italiano, l’indice completo del volume per restituire l’estensione geografica e culturale del progetto: *Un cielo così azzurro* di Mona Awad; *La passeggiata* di Kamila Shamsie; *Storie del fiume L.A.* di Colm Tóibín; *Appunti clinici* di Liz Moore; *La squadra* di Tommy Orange; *Il sasso* di Leila Slimani; *L’impazienza di Griselda* di Margaret Atwood; *Sotto la magnolia* di Yiyun Li; *Fuori* di Etgar Keret; *Cimeli* di Andrew O’Hagan; *La ragazza col valigione rosso* di Rachel Kushner; *Il*

di fronte non è una storicizzazione del presente, né una cronaca, ma il tentativo di contribuire alla nascita di una memoria culturale *coeva* alla pandemia, e nel rivelare come il tasso d'incertezza del presente si riversi, a livello narrativo, in un rapporto ambiguo con il piano dell'oggettività. Prendiamo proprio il racconto *L'impazienza di Griselda* di Margareth Atwood, che inizia introducendo l'atto del racconto, rappresentandolo, disponendo intorno al racconto stesso le azioni preliminari all'inizio della storia:

Do you all have your comfort blankets? We tried to provide the right sizes. I am sorry some of them are washcloths—we ran out. And your snacks? I regret that we could not arrange to have them cooked, as you call it, but the nourishment is more complete without this cooking that you do. If you put all of the snack into your ingestion apparatus—your, as you call it, mouth—the blood will not drip on the floor. That is what we do at home. I regret that we do not have any snacks that are what you call vegan. We could not interpret this word. You don't have to eat them if you don't want to. Please stop whispering, at the back there. And stop whimpering, and take your thumb out of your mouth, Sir-Madam. You must set a good example to the children¹².

Morningside di Téa Obreht; *Esposizione agli schermi* di Alejandro Zambra; *Ti ricordi quel gioco?* di Dinaw Mengestu; *Linea 19, da Woodstock a Glisan* di Karen Russell; *Se i desideri fossero cavalli* di David Mitchell; *Sistemi* di Charles Yu; *Il compagno di viaggio perfetto* di Paolo Giordano; *Un ladro gentile* di Mia Couto; *Sonno* di Uzodinma Iweala; *La cantina* di Dina Nayeri; *Quella volta al matrimonio di mio fratello* di Laila Lalami; *Nel tempo della morte, la morte del tempo* di Julián Fuks; *Ragazze prudenti* di Rivers Solomon; *Racconto delle origini* di Matthew Baker; *Alla muraglia* di Esi Edugyan; *Barcellona, città aperta* di John Wray; *Una cosa tutta nostra* di Edwidge Danticat.

¹² M. ATWOOD, *Impatient Griselda* (tradotto dal francese da Sam Taylor), in «The New York Times Magazine», *The Decameron Project*, New York, July 2020, <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/07/magazine/margaret-atwood-short-story.html>>. M. ATWOOD, *L'impazienza di Griselda* (traduzione dall'inglese di Guido Calza), in *Decameron Project*, cit., pos. 657-660: «Avete tutti la vostra copertina? Abbiamo cercato di fornirvele della misura giusta. Scusate se alcune sono straccetti di spugna. Le avevamo esaurite. E i vostri spuntini? Mi dispiace che non siamo riusciti a cuocerli, come dite voi, però il nutrimento è più completo, senza questa cottura che fate. Se inserite tutto quanto lo spuntino nel vostro apparato ingerente – la bocca, come dite voi – non farete gocciolare il sangue sul pavimento. Mi dispiace che non siano disponibili spuntini vegani, come dite voi. Non siamo stati in grado di interpretare la parola. Non siete tenuti a mangiarli, se non volete. Per cortesia smettetela di bisbigliare, là in fondo. E lei la smetta di piagnucolare, si levi il pollice dalla bocca, Signore-Signora. Deve dare il buon esempio ai bambini».

La voce narrante della storia è quella di un alieno inviato sulla Terra nel quadro di un programma di aiuto intergalattico per affrontare emergenze e catastrofi. Per una sorta di ironia, l'alieno inviato sulla Terra non è un medico, non fa parte di una speciale unità di crisi, è un cantastorie ed è chiamato al compito di intrattenere i suoi ascoltatori che non possono abbandonare la sala della quarantena perché «Fuori c'è la pestilenza. Sarebbe troppo rischioso»¹³. Ciò che racconta l'alieno è una fiaba su due sorelle e un principe cattivo. Nell'ascoltarla, noi lettori ritroviamo brandelli di favole già lette o ascoltate tra quelle raccolte dai fratelli Grimm o quelle trascritte da Italo Calvino. Eppure, è proprio la coincidenza della cornice interna del racconto con la cornice esterna – pandemia, lockdown, isolamento, zone rosse – a rendere il testo di Atwood significativo. E questo non tanto per la storia che contiene ma perché *L'impazienza di Griselda* presenta a noi lettori una rievocazione del grado zero del racconto, ripristina l'atto fondativo del racconto per una comunità in attesa, dinnanzi all'ignoto, e in ascolto dinnanzi a chi viene da lontano¹⁴.

Il rapporto simbiotico che s'instituisce tra la cornice interna del racconto e il mondo circostante porta il *Decameron project* nel suo complesso a ricalcare quello che secondo Galchen rappresenta il più significativo paradosso del racconto d'evasione boccaccesco:

The paradox of Boccaccio's escapist stories is that they ultimately return the characters, and readers, to what they have fled. The early stories are set across time and space, while the later stories are often set in Tuscany, or even in Florence specifically. The characters within the stories are in more contemporary and recognizable binds¹⁵.

¹³ *Ibidem.*, pos. 666.

¹⁴ Mi sto riferendo alla ricostruzione del ruolo e della figura del narratore fatta da Walter Benjamin nelle pagine dedicate alla figura di Nikolaj Leskov. Cfr. W. BENJAMIN, *Opere complete*, a cura di E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino, 2000, vol. 6, pp. 320-345.

¹⁵ R. GALCHEN, *An Introduction to the "Decameron"*, in «The New York Times Magazine», *The Decameron Project*, cit., <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/07/magazine/what-is-the-decameron.html>>. R. GALCHEN, *Novelle salvavita. Un'introduzione* (traduzione dall'inglese di Katia Bagnoli) in *Decameron Project*, cit., pos. 93: «Il paradosso dei racconti d'evasione di Boccaccio è che in definitiva riportano i personaggi, e i lettori, a ciò da cui sono scappati. Le prime novelle sono ambientate in luoghi e tempi vari, mentre quelle successive sono spesso ambientate in Toscana, in particolare a Firenze, e i personaggi si trovano ad affrontare difficoltà più contemporanee e riconoscibili»

Negli altri racconti l'inventario codificato della quotidianità, condiviso durante i primi mesi dell'emergenza, compare in tutta la sua urgenza e scorre, riconoscibile, nelle storie in cui si racconta di due genitori preoccupati che l'influenza che ha colpito il loro bambino non sia uno dei consueti attacchi di febbre che accadono durante l'infanzia; oppure di come nel giro di qualche giorno le ricerche più frequenti sui motori di ricerca passino da Harry e Megan (ma perché no, anche da Bugo, Morgan e il Festival di Sanremo se la storia fosse ambientata in Italia) a Wuhan, al luogo a cui corrisponde questo nome, a cosa sia il Coronavirus, a quali siano le decisioni dell'OMG. Cresce poi il numero di interrogazioni per ottenere assicurazioni sulla pericolosità della malattia, oppure conferme sull'origine del virus, per trovare «Fonti di notizie affidabili», per capire chi sia «Fauci. Fauci credenziali. Fauci gif facepalm»¹⁶, per sapere cosa sia Zoom e come si usi. Il racconto di Charles Yu è una cronaca della vita che cambia, un report informatico, un file "log" che registra il cambiamento trascrivendo in ordine cronologico le trasformazioni delle ricerche affidate a Google, parola per parola, stringa per stringa, algoritmo per algoritmo. Il *Decameron Project* salva e restituisce la drammaticità del momento: la salva dal grottesco da cui era stata avvolta e trascinata dai mass media durante la pandemia. Poi, il numero del «The New York Magazine» – e il libro che ne è stato tratto – restituisce le contraddizioni della quotidianità e dell'immaginario nel piano orizzontale della pura vita che scorre a filo degli avvenimenti, proprio come per i giovani fiorentini presi a modello.

Non meno chiaro ed esplicito del *Decameron Project* è il titolo dello spazio web "Corona Diaries", i diari della pandemia; anche qui è necessario ricreare un minimo di contesto. La piattaforma online e open-source che mette il nome del virus nel proprio URL e lo accosta alla più domestica delle forme di scrittura è stata creata da alcuni borsisti della fondazione Nieman della Harvard University per il biennio 2019-20. Impossibilitati a svolgere le proprie ricerche dallo scoppio della pandemia, Uli Köppen e Francesca Panetta, insieme a Tanja Proebstl, James Burke e allo sviluppatore Halsey Burgund, hanno dato vita al portale web "Corona Diaries", cioè a uno spazio in cui tutti coloro che possiedono un accesso a Internet avevano modo di condividere le proprie esperienze personali durante la crisi pandemica e la sua evoluzione. Il sito ospita brevi registrazioni audio perché

¹⁶ C. YU, *Sistemi* (traduzione dall'inglese di Sara Sullam) in *Decameron Project*, cit., pos.1666.

l'intero progetto nasce dalla percezione che il cambiamento dello spazio acustico sia uno dei segni più forti nel momento in cui vengono istituite le zone rosse e viene decretato il lockdown. Testimoni iniziali della trasformazione del paesaggio sonoro sono gli stessi Köppen e Proebstl che durante la prima notte di isolamento in Baviera registrano un file dell'innaturale atmosfera acustica in cui i rumori della pioggia erano intervallati dagli ordini di restare a casa lanciati dagli altoparlanti dei camion dei pompieri. Da qui la scelta di far primeggiare proprio la forma di comunicazione acustica per documentare il vissuto quotidiano, lasciando che le persone raccontassero brevi istantanee, da pochi secondi a due minuti, di registrazioni vocali le loro esperienze durante la pandemia di Covid-19¹⁷.

Le registrazioni sono geolocalizzate permettendo ai fruitori della piattaforma di sentirsi un meno soli durante il periodo di lockdown o di viaggiare in spazi lontani, esplorando la mappa del mondo e selezionando il luogo dal quale ascoltare una pagina di "diario". Coloro che hanno voluto partecipare, invece potevano contribuire rispondendo, se volevano, ad alcuni stimoli – domande semplici, del tipo "Com'è andata la giornata?" o "Com'è cambiata la tua vita?" – posti per facilitare l'elicitazione. Partiamo da Roma, da dove durante il ventiseiesimo giorno di lockdown, lascia un messaggio Mattia, giornalista:

At the beginning of the quarantine, a lot of people in Italy kept repeating and sharing the slogan, "Andrà tutto bene", which means everything is going to be all right or everything is going to be fine. Today my newspaper, which is called Il Folio, put a single headline on our front page, which was like, everything is not going to be all right or everything didn't go well so far. As we mourn, the people that are dying in our country, the death toll, the time of this recording is 14,600 feet of water. It's becoming clear now that everything is going to be all right, it was a great way to cheer us up, singing from the balconies, was a good way to get

¹⁷ Condivido una iniziale sitografia informativa sul progetto. L'articolo *Corona Diaries: An Open-Source Platform of Personal Covid-19 Stories*, pubblicato sul «Nieman Reports» <<https://niemanreports.org/articles/corona-diaries-an-open-source-platform-of-personal-covid-19-stories/>>; lo studio firmato a più mani (K. Diaz, A. Moses, J. Wang, e G. Yang) *Postcritical Sensibilities for the Study of the COVID-19 Pandemic* ospitato da «Media Theory», 7(1), 2023, 171–200 <<https://journalcontent.mediatheory-journal.org/index.php/mt/article/view/891>>; *The urgency of participatory small media during the COVID-19 pandemic* del 2020 di D. Hudson, e P.R. Zimmermann su «Park Center for Independent Media» <<https://www.parkindymedia.org/the-urgency-of-participatory-small-media-during-the-covid-19-pandemic>> .

ourselves distracted while we live in this weird time of isolation and loneliness, but it wasn't true. So I think now we're facing a little bit more of the truth of this as we mourn our death¹⁸.

Certo, c'è il tempo del lutto, il tempo dell'attesa, il tempo che si arresta e che permette di fermarsi a pensare: «I think one of the things that has been almost a blessing in disguise during the lockdown and this current year has been that I've been given more time to figure out what I actually want to do with my life»¹⁹. C'è il tempo per la nascita spontanea di gruppi di supporto a vantaggio delle persone più anziane o in difficoltà:

We used to be quite an isolated group of houses, we nodded and said hello, but we didn't particularly do things for each other, everyone just kept to themselves. But now, five, including us, of the nine dwellings here, are self-isolating, we're either over 70, or several with quite serious health conditions, and what has happened is that we're getting numerous offers of people to shop for us, to collect for us, and to deliver things. For example, there's a local farm about eight miles away that will deliver within 24 hours, fresh vegetables, fruit, eggs, and milk. You just pay for them, over online, and then they leave them at your front door. And then there's the local shop as well, because sometimes you just run out of things. So we can message Mr Patel, who's about, I don't know, 50 yards up the road, and at the end of the day he will turn up with whatever it is, some bread, some butter, maybe even some beer, and occasionally some whiskey²⁰.

¹⁸ Il file audio, identificato dal titolo *What's Troubling You Right Now?*, è stato caricato sul sito <<https://coronadiaries.io/>> sabato 4 aprile 2020. Trad.: «All'inizio della quarantena, molte persone in Italia continuavano a ripetere e a condividere lo slogan "Andrà tutto bene". Oggi il mio giornale, che si chiama *Il Foglio*, ha messo un unico titolo sulla nostra prima pagina, che era tipo "Non andrà tutto bene" o "Finora non è andato tutto bene". Mentre piangiamo le persone che stanno morendo nel nostro paese, il bilancio delle vittime, al momento della registrazione, è di 14.600 persone. Ora sta diventando chiaro che dire "andrà tutto bene" è stato un ottimo modo per tirarci su di morale, cantare dai balconi è stato un buon modo per distrarci mentre viviamo in questo strano tempo di isolamento e solitudine, ma non era vero. Quindi penso che ora stiamo affrontando un po' di più la verità di tutto questo mentre piangiamo i nostri morti».

¹⁹ Il file, senza titolo, è stato caricato da Aberdeen il 19 ottobre 2020: «Penso che una delle cose che si è rivelata essere quasi una benedizione sotto mentite spoglie durante il lockdown quest'anno sia stata che mi è stato concesso più tempo per capire cosa voglio veramente fare della mia vita».

²⁰ Il file risponde alla domanda: "How has your life changed?". La data di caricamento è martedì 7 aprile 2020. «Eravamo un gruppo di case piuttosto isolato, ci salutavamo con

Per il grado d'intimità che il timbro della voce riesce a creare, per l'immediatezza della comunicazione, per la capacità della registrazione di catturare non solo le sfumature emotive espresse dalla traccia vocale ma anche i suoni d'ambiente, lo spazio acustico in cui è immerso l'estensore della pagina sonora del diario, la voce testimoniale dei "Corona Diaries" è anch'essa testimoniale nel grado zero: "chi sono", "dove sono", "cosa mi accade" o "cosa accade attorno a me" sono atti testimoniali che mettendo in contatto individuo e storia fondano un archivio transnazionale già ordinato sull'asse temporale e sul piano geografico.

Mossi dall'idea di un confronto quotidiano con il quotidiano che andasse al di là della simbologia e dell'iconografia mediatica della pandemia, *Decameron Project* e "Corona Diaries" hanno mostrato che, tanto come rappresentazione quanto come testimonianza, l'arte del discorso trasmette – cioè fa passare, permette che circoli – quell'informazione non-genetica che secondo Juri Lotman rappresenta la memoria di una cultura e la memoria culturale, con il paradosso che tale informazione non-genetica è anch'essa un contagio: circola fra i corpi e si diffonde passando di bocca in bocca.

un cenno del capo, ma non facevamo nulla per gli altri, ognuno se ne stava per conto suo. Ma ora, cinque delle nove abitazioni, noi compresi, sono auto-isolate, abbiamo più di 70 anni, o molti hanno condizioni di salute piuttosto gravi, e quello che è successo è che riceviamo numerose offerte di persone che fanno la spesa per noi, che fanno la raccolta per noi e che consegnano le cose. Per esempio, c'è una fattoria locale a circa otto miglia di distanza che consegna entro 24 ore verdure fresche, frutta, uova e latte. Basta pagare, online, e loro te li lasciano davanti alla porta di casa. E poi c'è anche il negozio locale, perché a volte qualcosa finisce. Così possiamo mandare un messaggio al signor Patel, che si trova a circa, non so, 50 metri sulla strada, e alla fine della giornata si presenterà con qualsiasi cosa, un po' di pane, un po' di burro, forse anche un po' di birra e, qualche volta, un po' di whisky».

Lorenzo Fabiani*

*La rappresentazione della morte dell'eroe
come "catastrofe" della collettività*

Che agiografia ed epica siano generi che, agli albori della tradizione letteraria romanza, condividono un'ampia serie di caratteri sul piano contenutistico e formale è un dato di fatto¹ su cui si torna in apertura per porre ciò che si avrà modo di dire sotto il segno di un dialogo che permette di precisare innanzitutto l'accezione della categoria di "eroe" cui si farà riferimento.

È proprio dalla compenetrazione di agiografia ed epica medievali, infatti, che trae legittimazione l'impiego che si farà del termine nel duplice senso di «operatore d'impresе gloriose» e di «personaggio sacro»²: duplicità che, in fin dei conti, è il mondo classico, attraverso una profonda rielaborazione tardo-antica in senso cristiano³, a consegnare al Medioevo e nella quale si realizza un processo di sublimazione culturale

* Università Roma Tre.

¹ Su un tema così cruciale la bibliografia è naturalmente ampia: fra gli studi ormai canonici vanno senz'altro citati quelli raccolti in C. SEGRE, *La tradizione della 'Chanson de Roland'*, Ricciardi, Milano-Napoli 1974; per il rapporto fra epica e agiografia si può ricorrere anche ad A. FASSÒ, *Dai poemetti agiografici alla chansons de geste o viceversa?*, in *Critica testuale ed esegesi del testo. Studi in onore di Marco Botti*, Bologna 1983, pp. 45-95; Dello stesso autore si veda anche: *Una tradizione epica anteriore al Mille* (1985), in ID., *Gioie cavalleresche*, Carocci, Roma 2005, pp. 19-69. Una rassegna sulle diverse posizioni circa la nascita del genere epico si trova in I. SICILIANO, *Les Chansons de geste et l'épopée*, Società Editrice Internazionale, Torino 1969. Sull'epica romanza in generale è ancora utile ricorrere a *L'epica*, a cura di A. Limentanti, M. Infurna, il Mulino, Bologna 1986 (la cui introduzione è successivamente ripresa in *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, a cura di C. Di Girolamo, il Mulino, Bologna 1994; qui un'utile bibliografia si trova alle pp. 363-373), cui associare la raccolta postuma di AU. RONCAGLIA, *Epica francese medievale*, a cura di Anna Ferrari e Madeleine Tyssens, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012.

² Si riprendono le belle formulazioni da N. TURCHI, *Eroe*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1932, vol. 14, p. 262.

³ Tale fusione si osserva, mi pare, già nel significato attribuito al termine *eroe* da Isidoro di Siviglia: «heroes appellantur viri quasi aërii et coelo digni propter sapientiam et fortitudinem» (*Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. by W. M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press, 1911, I, xxxix, 9-10).

elaborato dal gruppo umano di cui l'eroe stesso è espressione, e che attorno a questo si stringe per ottenere il beneficio delle sue virtù.

In tal senso la definizione data da Angelo Brelich di eroe come «essere in cui una civiltà ha concretato un determinato complesso di esperienze ed esigenze religiose»⁴ può essere applicata, *mutatis mutandis*, tanto ai santi celebrati nei poemetti agiografici – su tutti il sant'Alessio protagonista di un testo capitale della letteratura d'oil –, quanto all'Orlando martire della fede a Roncisvalle (cui anche si faceva riferimento come a *Sanctus Rolandus comes et martyr in Roncevalle*)⁵.

Questo sarà, dunque, l'orizzonte entro cui ci si muoverà nel presente discorso. Rispetto al mondo classico, che è ovviamente quello cui si rivolgeva la già citata ricerca condotta da Brelich, nell'orizzonte medievale resta invariato un elemento di fondo, e cioè che «uno dei tratti salienti della mitologia eroica è che gli eroi muoiono»⁶. Al centro del presente contributo sarà proprio la morte dell'eroe, che è spesso anche il momento in cui questi si rivela pienamente nella sua essenza e quello in cui meglio si manifesta il suo peso nel definire e rinsaldare i valori del gruppo cui appartiene.

Sotto lo stimolo del tema generale del Convegno, si cercherà di riflettere sul senso di “sradicamento” che il lutto per la morte dell'eroe produce sulla comunità e sulle modalità di raffigurazione di una tipologia di lutto che determina una crisi che tenta di, e stenta a, risolversi⁷.

Date queste premesse si partirà dal caso della *Vita* di sant'Alessio: eroe non nel senso di «operatore d'impresе gloriose», ma in quanto individuo sacro la cui parabola umana realizza le aspirazioni spirituali della società.

Si ricorderà che il testo narra la vicenda di Alessio – *l'uomo di Dio*,

⁴ A. BRELICH, *Gli eroi greci*, Adelphi, Milano 2010 (1958), p. 296.

⁵ Cfr. J. STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama (1050-1350)*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 236.

⁶ BRELICH, *Gli eroi greci*, cit., p. 81.

⁷ Solo dopo la stesura e la lettura al Convegno della presente comunicazione è stato pubblicato lo studio di A. GHIDONI, *Piangere la memoria. Lamento funebre e culture medievali*, Carocci, Roma 2024; a questo importante lavoro, in cui sono trattati approfonditamente molti di quei temi che qui, per ovvie ragioni di spazio, sono qui solo accennati, si rimanda per una visione più completa del problema. È evidente che il lavoro di Ghidoni costituisce ormai un imprescindibile termine di paragone per chi si avvicini agli argomenti affrontati in queste pagine; tuttavia mi pare che l'impianto originario della presente comunicazione non abbia necessitato particolari correzioni a fronte della nuova messa a fuoco proposta dallo studioso, pertanto lo si è conservato nel suo complesso intatto.

come viene definito nel poemetto –, unico figlio del nobile romano Eufemiano. Alessio, appena dopo essersi sposato, segue la propria vocazione e abbandona il tetto coniugale e la propria città per vivere in povertà secondo i dettami della fede. Il giovane passa diciassette anni lontano dalla sua terra per poi farvi ritorno ospitato, senza essere riconosciuto, come mendicante proprio nel sottoscala della casa paterna. Qui muore, lasciando scritta la propria storia su una carta che stringerà ancora in pugno nel momento in cui il suo cadavere verrà ritrovato. La rivelazione della sua identità, da cui prende avvio la conclusione del racconto, scatena il dolore dei familiari, ma anche l'ammirazione dell'intero popolo romano, che comprende di trovarsi di fronte a un modello di santità da venerare.

Si guardi allora da vicino il momento dell'agnizione che segue il ritrovamento del corpo di Alessio. Quando Eufemiano riconosce nel mendicante suo figlio, «con entrambe le mani si strappa la bianca barba», «inizia a gridare a piena voce»⁸. Attratta dalla confusione, accorre anche la madre, che «venne correndo come donna forsennata / battendosi con i palmi, gridando e con i capelli scompigliati / vide suo figlio morto e cadde a terra svenuta»⁹. I presenti la vedono poi «battersi il petto e gettarsi a terra, / strapparsi i capelli e straziarsi il viso»: «la donna, sconvolta dal lutto, piange dagli occhi e lancia alte grida»¹⁰. Nel momento di interrare il corpo del santo il dolore si fa collettivo: «alcuni cantano, ma i più versano lacrime»; «piange il popolo di Roma, / non vi è nessuno sotto il cielo che possa darsi pace»¹¹.

I gesti descritti hanno un valore universale, e possono apparire a un primo sguardo descrizioni realistiche di atti naturali e spontanei; ma è bene ricordare che le forme del lutto rappresentano anche risposte culturali complesse a quella che Ernesto De Martino, uno dei massimi studiosi di queste manifestazioni, chiama la «crisi del cordoglio», ossia

⁸ «Ad ambes mains derumpt sa blanche barbe» (v. 386); «a halte voiz prist li pedra a crier» (v. 391). L'edizione di riferimento è *La Chanson de Saint Alexis*, a cura di M. Eusebi, Mucchi, Modena 2001, le traduzioni sono mie. Su questo repertorio di gesti si veda anche quanto scritto da E. BURGIO, *Par le poing prendre / en la main metre. Istituto della 'commendatio' e formulismo gestuale nella narrativa antico-francese*, in «Le Forme e la Storia», n.s. 8, 1996, pp. 11-45, in part. pp. 12-22.

⁹ «La vint curante cum femme forsenede, / batant ses palmes, criant, eschevelede: / vit mort sum filz, a terre chet pasmede» (vv. 423-425).

¹⁰ «Sum piz debatere e sun cors de jeter, / ses crins derumpre e sen vis maiseler» (vv. 427-428); «Plore des oil e si jetet granz criz» (v. 436).

¹¹ «Alquant i cantent, li pluisur jetent lermes» (v. 574); «Pluret li poples de Rome la cité, / suz ciel n'at home ki-s puisset aqueer» (vv. 579-580).

il «rischio di non poter trascendere il momento critico della situazione luttuosa»¹²: va dunque sottolineato il carattere rituale dell'azione, «intessuta di gesti stilizzati, carichi di valenze simboliche articolate su molteplici piani che, intersecandosi tra loro, [...] obbediscono a rigorosi codici espressivi socialmente convalidati»¹³. È evidente dunque che gli atti compiuti dal padre e dalla madre di Alessio non sono (o almeno, non sono *solo*) naturali: sono (*anche*) gesti stereotipati di «intensificata espressione fisica o psichica»¹⁴, vere e proprie *formule di pathos*. La celebre espressione, coniata da Aby Warburg e così nettamente legata all'ambito dell'arte figurativa, è forse più adatta ad essere applicata al caso specifico che non sintagmi come *tòpos letterario*, o *motivo letterario*, perché rende più vividamente l'idea del tentativo di dare una vera e propria rappresentazione plastica degli stati psicologici di individui e intere comunità. E non si dimentichi, a questo punto, che tanto l'agiografia quanto l'epica, come in definitiva tutte le prime manifestazioni letterarie nelle lingue romanze, sono profondamente legate non solo all'oralità, ma più specificamente a quell'arte performativa in cui si ricodificavano più o meno spontaneamente le tecniche dell'oratoria classica (si ricordi che il momento culminante del discorso va appunto identificato nell'*actio*), dell'omiletica e le tradizioni "popolari" degli istrioni, dei mimi e dei giullari. Non è certo un caso se il trattatista Johannes de Grocheio, nel suo *De musica* (1290) accomunava sotto l'etichetta quantomeno suggestiva di «cantum gestualem» quel tipo di testi «in cui si recitano le gesta degli eroi e le opere degli antichi padri, cioè le vite e i martiri dei santi e le battaglie e le avversità affrontate dagli uomini del passato per il bene della fede e della verità, così come la vita del beato Stefano protomartire e la storia del re Carlo»¹⁵. Il racconto delle *gesta* (*res gestae*) e l'ostensione del

¹² E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di M. Massenzio, Einaudi, Torino 2021 (1958), p. 44.

¹³ M. MASSENZIO, *L'orizzonte formale del patire*, in DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., pp. XV-LXXVII, p. XVI.

¹⁴ A. WARBURG, *La Rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, traduzione di E. Cantimori, Firenze, La Nuova Italia, 1966 (1905), p. 197.

¹⁵ E. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht* («Media latinitas musica»), vol. 2, Gebrüder Reinecke, Leipzig 1943, pp. 41-67, p. 50: «Cantum vero gestualem dicimus in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicuti vita et martyria sanctorum et proelia et adversitates quas antiqui viri pro fide et veritati passi sunt, sicuti vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli. Cantus autem iste debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari dum requiescunt

gesto (*gestus*) si stringono in un nodo, intimamente legati come sono anche sul piano etimologico per la comune derivazione da *gerere*. E i giullari, secondo una formula di Rufino da Bologna (1164) «quasi raccontano storie con il loro corpo»¹⁶.

Come avverte Jean-Claude Schmitt, che all'antropologia del gesto nel Medioevo ha dedicato un importante studio: «Se i gesti senza parole sono l'eccezione, ancora più rare sono le parole senza gesti»¹⁷. Nel caso dell'agiografia e dell'epica, in effetti, è impossibile considerare i testi solo nella dimensione letteraria, astratti da una concreta situazione comunicativa che ruotava attorno a elementi teatrali, mimici e corporei: a *gesti*, appunto, con cui gli esecutori potevano *interpretare* le azioni che andavano descrivendo a parole. E se la contiguità fra agiografia e dramma liturgico non pone in dubbio la liceità di un certo tipo di rappresentazione coreutico-musicale-gestuale più strettamente implicata con l'argomento sacro, anche nel caso delle *Chansons de geste* le interpretazioni dei professionisti della parola potevano essere ammissibili, entro certe condizioni. È ben nota, a questo proposito, la testimonianza di Thomas Cobham, che in uno scritto risalente alla fine del XIII secolo afferma la non dannosità di quella categoria di pubblici interpreti «che cantano le gesta dei principi e le vite dei santi e danno sollievo agli uomini dai loro malanni e dalle loro angustie, senza fare

ab opere consueto, ut auditis miseris et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis» ('Chiamiamo quella specie di cantus quello in cui si raccontano le gesta degli eroi e le opere degli antichi padri, come la vita e il martirio dei santi e le battaglie e le avversità che gli uomini dei tempi antichi soffrono per amore di fede e di verità, come la vita di Santo Stefano, primo martire, e la storia del re Carlo Magno. Questo genere di musica deve essere riservato agli anziani, ai cittadini lavoratori e a quelli di medio rango quando riposano dalle consuete fatiche, affinché, avendo udito le miserie e le calamità degli altri, possano sopportare più facilmente le proprie, e così che chiunque possa intraprendere il proprio lavoro con più alacrità. Quindi questa specie di *cantus* ha il potere di preservare tutta la città.').

¹⁶ *Magister Rufinus. Summa Decretorum*, herausgegeben von H. SINGER, Scientia Verlag, Aalen 1963 (1902), p. 176: «Hoc de omnibus ioculatoribus intelligendum est, licet ystriones proprie dicantur quasi ystoriones, qui transformationes vultus vel habitus et alias imagines dignissimas risu representant et ita quasi quandam sui corporis ystoriam faciunt». Ampia documentazione sull'atteggiamento della Chiesa verso le pratiche teatrali è raccolta in M. BOUHAÏK-GIRONÈS, S. GABAY, J. KOOPMANS, K. LAVÉANT, *Legal Theory, Legal Practice and Drama (1200-1600)*, in «Law and Humanities», 5, n. 1, 2011, pp. 75-95.

¹⁷ J.-C. SCHMIDT, *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2001 (1990), p. 232.

alcunché di turpe»¹⁸.

Nel *De doctrina christiana* sant'Agostino, per indicare quel tipo di comunicazione che passa non attraverso le parole, ma attraverso la vista, aveva usato la stupenda formula «*verba visibilia*» ('visibili parole') affermando: «gli istrioni col movimento di tutte le membra fanno segni a chi è capace di comprenderli e, per così dire, parlano con i loro occhi»¹⁹. Le descrizioni verbali degli atti che si incontrano nei testi, in quest'ottica così strettamente connessa alla performatività, possono allora essere viste come "indicazioni di scena" che attendono di trovare compimento essendo tradotte in azioni: azioni che appartengono a un sistema di segni collettivamente validati e che entrano in risonanza, rafforzandole, con le parole pronunciate. E non si consideri l'invocazione di un concetto come quello di "indicazione di scena" del tutto peregrina: didascalie che indirizzavano l'azione degli attori popolano i manoscritti contenenti i drammi liturgici. Particolarmente noto è il caso di un *Planctus Mariae* rinvenuto in un Processionale trecentesco conservato nell'archivio capitolare di Cividale del Friuli, in cui, per usare le parole di Alessandro D'Ancona «al testo poetico e alle note musicali vengono continuamente inframezzate le più minute istruzioni sugli atteggiamenti che deve assumere il personaggio». Non sorprenderà se fra queste indicazioni alcune suonano: «Qui si percuota il petto... Qui si lasci cadere ai piedi di Cristo... Qui batta le mani... Qui Maria si volti mostrando le sue lacrime», ecc.²⁰.

¹⁸ *Thomae de Chobham Summa Confessorum*, edité par F. Broomfield, Éditions Nauwelaerts, Louvain 1968, pp. 291-292: «Sunt enim alii, qui dicuntur joculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum et faciunt solatia hominibus vel in egritudinibus suis vel in angustiis suis et non faciunt nimias turpitudines».

¹⁹ S. AGOSTINO, *De doctrina christiana*, II, 3: «Et quidam motu manuum pleraque significant, et histriones omnium membrorum motibus dant signa quaedam scientibus et cum oculis eorum quasi fabulantur, et vexilla draconesque militares per oculos insinuant voluntatem ducum. Et sunt haec omnia quasi quaedam verba visibilia». La formula *verba visibilia*, di particolare pregnanza, è stata messa in dialogo con la formulazione dantesca «visibile parlare» da M. COLLARETA, *Visibile parlare*, in «Prospettiva», 86, 1997, pp. 102-104 e in *Visibile parlare. L'arte medievale come linguaggio*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Atti del convegno Attorno ai gruppi lignei della Deposizione (Milano, 15-16 maggio 2003), a cura di F. Flores d'Arcais, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 57-64.

²⁰ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano. Con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI. Seconda edizione rivista ed accresciuta*, 3 voll., Loescher, Torino 1891, vol. I, pp. 37-38, «Hic percutiat pectus», «hic [...] sternat se ad pedes Christi», «hic percutiat manus», «hic vertat se ad Mariam, suas lacrimas ostendendo».

Si può dunque accettare ed estendere ad altre opere appartenenti allo stesso genere la definizione di *scrittura gestuale* («gestural script») proposta per il testo della *Chanson de Roland* da Gerald J. Brault²¹. E ciò non solo per far riferimento alle tracce disseminate nel testo di allocuzioni al pubblico (“Guardate!”, “Vedete!”, ecc.), o all’ampio uso dei deittici, ma anche per riflettere su come le descrizioni di atti e movimenti, le *formule di pathos corporee*, potessero costituire in un certo senso inviti per l’esecuzione di *atti concreti*, tratti da un collettivo archivio di memoria plastico-corporea: memoria sensibile e simbolica. I giullari dovevano possedere insomma quello che Brault chiama *repertorio gestuale* («gestural repertory») ²², fatto di stilizzazioni che si appoggiano a elaborazioni culturali complesse per suscitare, mobilitando diverse sfere sensoriali, quelle emozioni che attendevano di essere collettivamente oggettivate. E forse varrebbe la pena di interrogarsi sul tipo di rapporto che, nei testi presi in considerazione, tale repertorio gestuale intrattiene con quello dei *tòpoi*: ovvero chiedersi se non siano forse certe formule retoriche e tecniche narrative ricorrenti a essere riflesso di modalità di rappresentazione sceniche.

Quel tipo di rappresentazione rituale del dolore che si è appena vista nella *Vita* di sant’Alessio, la si ritrova anche nella *Chanson de Roland*. Essa è fatta, come si è detto, di «gesti stilizzati, carichi di valenze simboliche», che attraversano i testi rimanendo costanti. Si pensi ad esempio al già individuato gesto con cui Eufemiano «con entrambe le mani si strappa la bianca barba»²³: è fin troppo noto che lo stesso atto è compiuto da Carlo che, giunto a Roncisvalle, presagendo la morte dei dodici Pari «si strappa la barba come un uomo disperato»²⁴. La stessa azione si ripete in seguito, quando l’imperatore, di fronte al cadavere di Orlando, prima «comincia a strapparsi la bianca barba / e con entrambe

²¹ G.J. BRAULT, *Song of Roland. An Analytical Edition*, 2 voll., The Pennsylvania State University Press, University Park-London 1978, vol. I. *Introduction and Commentary*, pp. 111 e seguenti.

²² *Ivi*, p. 115.

²³ «Ad ambes mains derumt sa blanche barbe» (v. 387). L’edizione di riferimento è *La Chanson de Roland*, a cura di C. Segre, Ricciardi, Milano-Napoli 1971; il testo critico dell’edizione ricciardiana è riprodotto in *La Chanson de Roland*, introduzione e testo critico di C. Segre, a cura di M. Bensi, Rizzoli, Milano 1985 (della traduzione offerta da Bensi ho tenuto conto in queste pagine, pur distaccandomene in più di un punto).

²⁴ «Tiret sa barbe, cum hom ki est irét» (v. 2414).

le mani anche i capelli» e poi «piange e si strappa la bianca barba»²⁵.

In un saggio di grande rilievo per l'argomento qui trattato, Paul Zumthor approntò uno studio tipologico dei *planctus* contenuti nella *Chanson de Roland* e considerò la materia separando i *motivi*, ossia «le diverse immagini o idee complesse che sono espresse l'una dopo l'altra», e le *formule* «cioè le espressioni tipiche di queste immagini o idee, i 'clichés'»²⁶. Zumthor individuò tre *formule* che veicolavano il motivo dell'"espressione del dolore": il pianto, lo strapparsi la barba e i capelli, lo svenire²⁷. Lo studioso ginevrino affermò che «l'analisi dei motivi e delle formule contenuti nei *planctus* del *Roland* permette di ricostituire schemi sicuramente mutuati dall'autore dalla tradizione del suo tempo», subito dopo aggiungendo che «non si potrà elaborare un giudizio di valore di questi schemi senza averne ricercato la funzione nell'opera»²⁸. Per quel che mi pare di vedere, tuttavia, il tipo di analisi compiuto da Zumthor resta forse troppo legato alla superficie, cioè alla dimensione retorica: le *formule* e i *motivi* pur magistralmente individuati paiono rimanere conchiusi in uno spazio puramente letterario, e le loro funzioni spiegate solo alla luce di fatti interni alla costruzione della singola opera, senza indagare le ragioni per cui tali *formule* e *motivi* attraversano i testi appartenenti al genere epico, e anzi ne travalicano i labili confini.

²⁵ «Sa barbe blanche cumencet a detraire, / ad ambes mains les chevels de sa teste» (v. 2930-2931); «ploret des oilz, sa blanche barbe tiret» (v. 2943)

²⁶ P. ZUMTHOR, *Étude typologique des planctus contenus dans la Chanson de Roland*, in *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du colloque de Liège (septembre 1957), Les Belles Lettres, Paris 1959, p. 220: «Pour la commodité de l'analyse, je distinguerai les motifs et les formules. Par motif, j'entends les diverses images ou idées complexes qui successivement sont exprimées. Par formule, j'entends l'expression typique de ces images ou idées, les "clichés"». Sull'episodio della morte di Orlando e sulla sua ricezione in opera successive alla *Chanson*, si veda D. BOUTET, *Le sens de la mort de Roland dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles (Chanson de Roland, Chronique de Turpin, Chronique rimée de Philippe Mousket)*, in *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*, édité par M Aurell, C. Girbea, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2011, pp. 251-269.

²⁷ ZUMTHOR, *Étude typologique des planctus*, cit., pp. 221-222, 228-229.

²⁸ *Ivi*, p. 230: «L'auteur du Roland d'Oxford disposait donc, dans l'expression du "moment" épique qu'est le *planctus*, d'une part, d'un ensemble de motifs, en nombre limité, et sans cesse repris: d'autre part, pour chacun de ces motifs, d'un certain matériel lexical et rhétorique spécialisé, dont les éléments, liés à la forme du vers, sont eux-mêmes très peu nombreux, mais sont utilisés avec un grand art de variation. L'analyse des motifs et des formules que comportent les *planctus* du Roland nous permet de reconstituer des *schemes*, sans doute empruntés par l'auteur à la tradition de son temps».

A ben vedere, tutta la serie di gesti che Zumthor riconduce al *motivo* della "manifestazione del dolore" fa capo a quelle che De Martino chiama con stupenda formula «le stereotipie mimiche in cui si modera il *planctus* nell'antico lamento funebre rituale», ovvero «modelli di comportamento rituale [che costituiscono] l'equivalente attenuato e simbolico dell'impulso dell'annientamento»²⁹. In tali gesti, dunque, si deposita una lunghissima tradizione che riporta al lamento funebre antico, e che permette, sia pure da un punto di osservazione particolare, di seguirne l'evoluzione. Lo stesso De Martino, per quanto in estrema sintesi, aveva raccolto alcuni esempi dalle *Chansons de geste* per dimostrare come in alcune azioni, segnatamente in quella dello svenire (*pasmer*), si manifestava in questi testi la crisi di fronte all'evento luttuoso³⁰. Alla luce di quanto detto, allora, è utile, partendo dall'analisi impostata da Zumthor, allargare lo sguardo verso lo studio degli aspetti specifici della cultura che generò i testi; e riflettere su come, se da un lato le pratiche rituali legate al cordoglio sono alla base di certe rappresentazioni culturali latamente letterarie, queste ultime, in quanto vissute come esperienze collettive, divengono a loro volta gli strumenti e i modelli attraverso cui tali pratiche vengono validate e tale ritualizzazione si compie.

Nel già citato trattato di Johannes de Grocheo, a proposito del *cantus gestualis* si legge: «iste cantus valet ad conservationem totius civitatis». La rappresentazione pubblica di *Chansons de geste* e agiografie è dunque funzionale alla «conservazione dell'intera comunità»: ne rafforza i valori e contribuisce a costruirne l'identità. È chiaro che in un simile contesto la morte dell'eroe che tale identità non solo incarna, ma protegge, risulta un momento di crisi che deve essere attraversato e risolto. E se nel caso della *Vita* di sant'Alessio le manifestazioni di dolore di Eufemiano e di sua moglie non hanno particolare influenza sul piano collettivo, la questione è diversa per la figura di Carlo nella *Chanson de Roland*. La crisi dell'imperatore di fronte alla morte di Orlando, per questo motivo, risulta tanto più sconcertante ed eccezionale. Norme comportamentali le cui ragioni sono intuitive impedirebbero d'altronde al sovrano di dar mostra dei propri turbamenti: la sua vulnerabilità mette a rischio la salvezza collettiva; le manifestazioni del dolore "abbassano" il re al livello degli altri uomini e devono, per questo, essere dominate e censurate. Eppure ciò non è sempre possibile. Quando Carlo, lasciati

²⁹ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 194.

³⁰ *Ivi*, p. 45.

i dodici Pari nella retroguardia, è assalito da nefasti presagi di morte, «cerca di dissimulare le sue emozioni sotto il mantello»³¹. Tale gesto, che in certo modo occulta, ma in altro rivela il dolore, attira l'attenzione del duca Namo, che chiede al sovrano cosa abbia. Carlo risponde: «Ho un tale dolore, che non posso fare a meno di piangere / da Gano sarà distrutta l'intera Francia»³². Poco oltre si legge: «Carlo Magno non può fare a meno di piangere / Centomila Franchi per lui provano tenerezza / e per Orlando straordinaria paura»³³. Credo sia rilevante notare come immediatamente l'accento sia posto sulla trasmissione dello stato di inquietudine del sovrano al popolo che a questi si affida: mi pare per altro notevole la presenza di un vocabolo, «tendrur», che appartiene a un campo semantico che nella *Chanson* ha un valore molto individuato, e proprio in relazione alle dinamiche sociali che garantiscono la coesione della comunità. Mi riferisco, in particolare, all'occorrenza del termine «tendre» che si trova nella risposta che Carlo dà a Gano quando questi, destinato a partire per la pericolosa ambasceria presso i Saraceni, desidera affidargli il figlio Baldovino, disperando di poterlo rivedere. Il sovrano, a fronte di tale richiesta, gela il suo interlocutore dicendo: «Avete cuore troppo tenero: / poiché ve lo comando, dovrete andare»³⁴. Lasciarsi “intenerire”, farsi vincere dalle emozioni, in questo caso, significa venir meno ai propri obblighi sociali, allentare i vincoli che tengono unito il gruppo umano. Sarà su questo piano, in fondo, che si consumerà il tradimento di Gano, più che su quello personale.

In un gioco di specchi di particolare fascino, possiamo immaginare che la rappresentazione scenica del sovrano piangente potesse muovere a commozione anche il pubblico che assisteva agli spettacoli in piazza, proiettando su quella *civitas* che il *cantus gestualis* doveva preservare l'ombra della dissoluzione³⁵. Vi sono diversi passaggi nella *Chanson*

³¹ «Suz sun mantel en fait la cunetenance» (v. 830).

³² «Si grant doel ai, ne puis müer ne-l pleigne: / par Guenelun serat destruite France» (v. 834).

³³ «Carles li magnes ne poet müer n'en plurt / .C. milie Francs pur lui unt grant tendrur / e de Rollant merveilluse poür» (vv. 841-843).

³⁴ «Trop avez *tendre* coer / puis que-l comant, aler vus en estoet» (vv. 317-318).

³⁵ Se è lecito accostare, senza rinunciare a un pizzico di leggerezza, le esperienze, potrebbero aiutare a immaginare il grado di coinvolgimento emotivo di chi assisteva alla declamazione delle *chansons de geste* alcuni episodi raccontati da Mimmo Cuticchio in occasione della sua laurea *honoris causa* presso l'Università degli Studi “Roma Tre” (16 novembre 2022) e relativi alle reazioni del pubblico degli spettacoli dell'Opera dei Pupi: «Quando entrava in scena il Conte Gano di Magonza, il pubblico reagiva subito: “Talè 'ddu pezzu di 'nfame e tradituri!” e gli tiravano le coppole.

de Roland che, secondo dinamiche affini a quella appena descritta, dovevano contribuire a portare l'uditorio a sperimentare, sia pure attraverso una forma controllata, veicolata dalla finzione narrativa, il punto-limite della coesione del corpo sociale. Hanno particolare rilievo in questo senso i momenti in cui Carlo deve farsi carico di annunciare la notizia della morte di Orlando e dei Pari – cioè deve riconoscere l'affievolirsi, fin quasi allo svanire, di quelle forze che garantivano la sopravvivenza della comunità –, trasformandosi così nel messaggero di una potenziale *apocalisse culturale*³⁶. Centrali a tal proposito sono alcuni passaggi dell'apostrofe che l'imperatore rivolge al cadavere del nipote nelle lasse 207-208: «Amico Orlando, tornerò in Francia. / Quando sarò a Loduno, nella mia aula [*chambre*], / verranno vassalli stranieri da molti regni. / Domanderanno: “Dov'è il conte capitano?”. / Io dirò loro che è morto in Spagna»³⁷ e poco oltre: «Quando sarò ad Aquisgrana, nella mia cappella [*chapele*] / verranno i vassalli, chiederanno notizie: / io le dirò, straordinarie e terribili: / “Morto è il nipote che per me fece tante conquiste”»³⁸. Non sarà casuale, in tale contesto, l'evocazione proprio all'inizio di due lasse consecutive, dei luoghi che Carlo immagina faranno da sfondo all'annuncio: la camera, cioè l'aula del palazzo (simbolo del potere politico) e la cappella (simbolo di quello spirituale). Proprio negli spazi che rappresentano le

[...] Una volta venne un signore che conoscendo la storia della serata arrivò armato di torsoli di broccoli e *sparaceddi*, un'altra volta arrivò un meccanico che si portò un crick di camion americano tutto ammucchiato [ben nascosto] sotto la panca. In scena c'era il gigante Gattamugliere che aveva inferto sedici ferite a Rinaldo che era rimasto a terra tutto insanguinato. Il gigante stava per ucciderlo quando Bradamante, la sorella di Rinaldo, lo fermò [...]. Non appena fratello e sorella rientrarono in quinta, il gigante, solo sulla scena, rivolgendosi a Rinaldo disse: “Tu non sai che ho le armi incantate e sono invulnerabile? Io ti posso colpire e tu no. Per questo stanotte morirai. Io, invece, non morirò mai perché sono incantato, e nessuno può uccidermi”. Si susiù 'stu meccanico, si avvicinò al boccascena e replicò: “Ah, tu sei incantato? Ti disincanto io!” Pigghiau stu crick e gli squassò la corazza. Poi il giorno dopo tornò per pagare il danno»; cfr. M. CUTICCHIO, *Vivo coi Pupi*, presentazione di V. Venturini, Roma Tre-Press, Roma 2023, pp. 48-49.

³⁶ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova ed. a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019.

³⁷ «Ami Rollant, jo m'en irai en France. / Cum jo serai a Louin, en ma chambre, / De plusur regnes vendrunt li hume estrange; / Demanderunt: «U est li quens cataignes?» / Jo lur dirrai qu'il est morz en Espagne».

³⁸ «Ami Rollan, prozdoem, juvente bele, / Cum j oserai a Eis, em ma chapele, / Vendrunt li hume, demanderunt noveles. Je-s lur dirrai, merveilluses e pesmes: / “Morz est mis niés, kit ant me fist conquere”» (vv. 2916-2920).

più alte funzioni del sovrano avrà luogo una rivelazione che rischierà di distruggerne l'autorità. I minacciosi vassalli, non più ammansiti dal principio di ordine incarnato dall'eroe, saranno pronti – così teme Carlo – a scatenare il caos: «Contro di me si ribelleranno i Sassoni / e gli Ungari e i Bulgari e tanti popoli nemici, / i Romani, quelli di Puglia e tutti quelli di Palermo, / quelli dell'Africa, quelli di Califerna»³⁹. È di fronte a tale prospettiva che Carlo, concluso il monologo che dava voce al suo tormento interiore, viene mostrato, da un punto di vista “esterno”, mentre «prende a strapparsi la barba bianca, / e con entrambe le mani si strappa i capelli»⁴⁰, cioè mentre dirige la violenza scatenata dal lutto contro i simboli degli attributi regali di sapienza e forza, di decoro e virtù. Si tratta di atti che, rappresentati sulla scena della piazza dall'interprete professionale, erano naturalmente «riplasmati in un *come se* allusivo, che attenua nella destorificazione del simbolo il gesto gravemente dannoso o addirittura suicida»⁴¹: eppure, ricondotti al piano della finzione narrativa nel quale anche l'uditorio era emotivamente calato, questi gesti e queste situazioni dovevano assumere tratti effettivamente perturbanti per un pubblico che, di fronte all'immagine di un sovrano preda di tale sconforto, non poteva che identificarsi con i «centomila Franchi [che] svengono a terra»⁴² alla visione di un tale spettacolo.

Il punto di rottura dell'equilibrio del campo di tensioni che tiene unito l'imperatore al suo popolo – che anzi legittima l'imperatore agli occhi del suo popolo – è pericolosamente vicino e, almeno parzialmente, lo smarrimento doveva essere esperito anche dal pubblico che assisteva alla recita. Carlo si mostra una guida debole, dichiara più volte il desiderio di lasciarsi morire per il dolore («ho un tale dolore che non voglio più vivere»)⁴³: manifesta i sintomi di una vera e propria «crisi della presenza», ossia il venir meno di un *ethos* che coincide con la «volontà di esserci in una storia umana»⁴⁴. A questa immagine di Carlo si attaglia perfettamente la splendida descrizione che del sovrano dà Erich Auerbach in *Mimesis*: «La sua posizione importante, simbolica,

³⁹ «Encuntre mei revelerunt li Seisne, / E Hungre e Bugre e tante gent averse, / Romain Puillain e tuit cil de Palerne, / E cil d'Affrike e cil de Califerne» (vv. 2921-2924).

⁴⁰ «Sa barbe blanche cumencet a detraire, / Ad ambes mains les chevells de sa teste» (vv. 2930-2931).

⁴¹ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 194.

⁴² «Cent milie Francs s'en pasment cuntre tere» (v. 2932).

⁴³ «Si grant do(e)l en au, que ne voldreie vivre» (v. 2936).

⁴⁴ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 18.

simile a quella di un principe di Dio, in virtù della quale appare quale capo di tutta la cristianità e modello di perfezione cavalleresca, sta in strano contrasto con la sua impotenza»⁴⁵. Tale «assenza totale in cospetto dell'evento luttuoso»⁴⁶, tale *crisi della presenza* va tuttavia ricondotta entro un quadro culturalmente stabile e stabilizzante. La «nera nube del lutto»⁴⁷ deve essere dissolta perché anche le disordinate passioni suscitate nel pubblico siano riportate sotto controllo. E proprio a questo punto della narrazione, allora, si svolge un breve ma risolutivo dialogo tra Carlo e Goffredo d'Angiò, che invita il re a riacquistare il controllo di sé dicendogli: «non manifestate così tanto questo dolore»⁴⁸. Così facendo, lo esorta a dare l'ordine di cercare i caduti per seppellirli: a compiere, cioè, quelle azioni rituali che permettono di attraversare il lutto di *recuperare la presenza* «come potenza di trascendimento e oggettivazione»⁴⁹. I corpi di Orlando, Oliviero e Turpino, tra esalazioni d'incenso e mirra, vengono così lavati con aromi e con vino, e fasciati in pelli di cervo; i loro cuori estratti dai petti, avvolti in tessuti preziosi e riposti in un sarcofago bianco. Il rito funebre così descritto occupa un'intera lassa del poema, la 202: si sottopone così «a un trattamento di reintegrazione culturale» il lutto. «Attraverso il rito ed il correlativo orizzonte mitico – come afferma De Martino – viene riguadagnato [...] il mondo dei valori e lo stesso morto come “valore”»⁵⁰.

⁴⁵ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino 2000 (1946), vol. I, p. 212.

⁴⁶ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 45.

⁴⁷ OMERO, *Iliade*, XVIII, v. 23.

⁴⁸ «Sire emperere [...] / Ceste dolor ne demenez tant fort» (vv. 2945-2946).

⁴⁹ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 45.

⁵⁰ *Ivi*, p. 210.

Daria Farafonova*

*Dubbio amletico, cifra del moderno:
fra Shakespeare e Dostoevskij*

Nel settembre del 1849, sull'orlo della disperazione, rinchiuso nella cella della Fortezza dei Santi Paolo e Pietro, poco prima di venir trascinato di fronte al plotone di esecuzione che (nonostante la grazia ottenuta all'ultimo istante)¹ gli sarebbe rimasto inchiodato nella memoria come un incubo², il ventisettenne Fëdor Dostojevskij scriveva a suo fratello Michail:

Ti ringrazio ancora per i libri. Almeno mi distraigo. Sono già cinque mesi, almeno, che vivo dei miei mezzi, vale a dire, con la mia testa e nient'altro. Per il momento la macchina non si è ancora smontata e funziona. D'altro canto, il pensare ininterrotto, sempre soltanto pensare, senza alcuna impressione dall'esterno che generi o sostenga il pensiero, è pesante! (...) Ho riletto i libri che mi hai mandato, Ti ringrazio in particolare per Shakespeare. Hai proprio indovinato³!

Il «pensare ininterrotto» entro quattro mura, il forzato rinchiudersi nella cella della propria mente, colpirà molto Dostoevskij e lascerà un segno in lui per tutta la vita. Quest'esperienza avrà diverse

* Università di Genova.

¹ Dostoevskij è stato condannato a morte per attività sovversiva, in particolare per la partecipazione al gruppo antizarista clandestino di M. Petraševskij. All'ultimo istante la pena di morte è stata commutata, per grazia dell'imperatore, in quattro anni di lavori forzati in Siberia.

² La drammatica esperienza di un tempo reciso, sospeso, o spezzato, vissuta sul patibolo, diede spunto ad alcuni fra i momenti più alti della prosa dostoevskijana: l'episodio, artisticamente rielaborato, ricompare in forma di "divagazione", profondamente funzionale al disegno narrativo, nel discorso del principe Myškin mentre si presenta alla famiglia Epanč'in (F. M. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, traduzione, postfazione e nota a cura di L. Salmon, Rizzoli BUR, Milano 2017, pp. 69-71).

³ *Id.*, *Lettere*, a cura di A. Farina, trad. it. di G. De Florio, A. Farina, E.F. Piredda, il Saggiatore, Milano 2020, p. 197 (lettera al fratello Michail del 14 settembre 1849).

rielaborazioni e riverberi nella sua opera creativa: nelle *Memorie dal sottosuolo* prenderà la forma di una «coscienza raffinata», ovvero «coscienza eccessiva»⁴, la stessa che, parlando di Amleto, Henry James definisce «prodigious consciousness»⁵, «prodigiosa consapevolezza»; e in *Delitto e castigo*, a proposito di Raskol'nikov, di un isolamento «da tutti [...] nel suo guscio»⁶, con implicito rinvio alla figura di Amleto chiuso «in the shellnut»⁷. Una coscienza rimasta a tu per tu con sé stessa, e quindi diventata l'unica misura “del creato”: una parabola che sembra riassumere il percorso del pensiero moderno. Mentre il mondo con le scoperte di Copernico, Giordano Bruno, Keplero e Galileo, si è “frantumato” in migliaia di pezzi, spostando l'uomo al margine dell'esistenza, la coscienza individuale cerca di risarcire l'abisso che si è dischiuso, proclamando sé stessa unica misura delle cose. È lecito ricordare a questo proposito le celebri parole di Luigi Pirandello nella *Premessa seconda (filosofica), a mo' di scusa al Fu Mattia Pascal*, ove sin dall'inizio le modalità narrative proprie dell'epoca moderna si ricollegano a una grande svolta epistemica determinata dalle scoperte di Galileo e di Copernico, che sia sul piano esistenziale sia su quello della rappresentazione produsse l'effetto di «uno strappo nel cielo di carta»,

⁴ ID., *Ricordi dal Sottosuolo*, trad. di T. Landolfi, Adelphi, Milano 1995, p. 17, p. 19 e ss.

⁵ H. JAMES, *Prefazione a «La musa tragica»*, in ID., *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Neri Pozza, Venezia 1956, pp. 83-103; a p. 95. Mi sembra che in James si possa riconoscere un preludio al concetto di *polifonia* bachtiniana, per quanto egli limiti solo al genere del *dramma* la presenza “strutturante” di coscienze multiple fra loro equivalenti: «Nessun personaggio d'un dramma (d'un dramma che non sia un mero monologo), ha, per la giusta espressione dell'opera, una coscienza *usurpatrice*; la coscienza degli altri è rappresentata esattamente allo stesso modo di quella dell'“eroe”; la prodigiosa coscienza di Amleto, la più capace e la più affollata, la presenza morale più rilevata nell'intero campo dell'arte, si svolge assieme a quella di altri agenti della storia, per quanto occasionali essi possano essere» (*ibidem*; il corsivo è nel testo). Michail Bachtin invece sostiene che il dramma si struttura a partire da una prospettiva dominante determinata dallo sguardo del regista e poi dallo spettatore, mentre la vera molteplicità delle prospettive si verifica nel romanzo moderno, in cui la polifonia, secondo lo studioso, appunto, raggiunge la sua massima espressione (Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968).

⁶ F. M. DOSTOEVSKIJ, *Delitto e castigo*, trad. it. di P. Maiani, O. Rossetini, L. Nicolai; note a cura di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1963, p. 45. Dostoevskij usa la parola «скорлупа» («skorlupà»), che si riferisce proprio al guscio di una noce, anche se adopera il termine, in maniera inusuale, per parlare del «guscio di una tartaruga» (mentre nel caso della tartaruga la norma linguistica vorrebbe «панцирь», «pántsir'»), creando un effetto poetico e straniante da questo inatteso accostamento.

⁷ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, trad. it. e cura di A. Lombardo, con il testo a fronte; Feltrinelli, Milano 2022 (1995), p. 98.

come si argomenterà più avanti:

Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!* [...] Quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari. [...] Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità?⁸

Cogito ergo sum, motto della coscienza moderna, rimane la sola ancora nel momento in cui crolla la concezione antropocentrica del mondo. E non è un caso se proprio questa formula spicca nel dialogo fra Ivan, uno dei protagonisti del romanzo *I fratelli Karamazov*, e il Diavolo, una sorta di suo *alter ego* e di sua proiezione mentale, che lo insegue in forma allucinatoria.

La mente umana, dopo la fine dell'illusione umanistica, e quindi del trionfo dell'antropocentrismo, paradossalmente diventa l'unico pilastro, misura e addirittura motore che produce il reale, come attestano i grandi autori del barocco (problema che, in un orizzonte epistemologico del tutto diverso, sarà ripreso dai pensatori moderni):

HAMLET ...*For there is nothing either good or bad but thinking makes it so. To me it is a prison.*

ROSENCRANTZ *Why, then your ambition makes it one. 'Tis too narrow for your mind.*

HAMLET *O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams.*

AMLETO *Non c'è niente né di buono né di cattivo che non sia il pensiero a renderlo tale. Per me è una prigione.*

ROSENCRANTZ *Allora a renderlo tale è la vostra ambizione. È troppo stretta per la vostra mente.*

AMLETO *O Dio, potrei venir chiuso in un guscio di noce e*

⁸ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, 2 voll., Mondadori, Milano 1973, vol. I, pp. 322-324 (il corsivo è nel testo).

*considerarmi re dello spazio infinito, se non fosse che faccio brutti sogni.*⁹

La passione per Shakespeare, e in particolare per l'enigmatica figura di Amleto, accompagnerà Dostoevskij per tutta la vita, sin dagli anni di giovinezza¹⁰. Il fascino di Amleto, che Agostino Lombardo definisce non più un personaggio di teatro ma «un mito, il maggior mito moderno forse»¹¹, Dostoevskij lo percepisce con sensibilità straordinaria. Già una decina di anni prima della lettera ricordata in apertura, nel 1838, il sedicenne Fëdor scrive al fratello Michail:

Non so se mai avranno pace i miei tristi pensieri. Una sola condizione è stata concessa in sorte all'uomo: l'atmosfera della sua anima si compone della fusione del cielo con la terra. Quale frutto innaturale è l'uomo; la legge della natura spirituale in lui è violata... Mi sembra che il nostro mondo sia un purgatorio di spiriti divini, annebbiati da un pensiero peccaminoso. Mi sembra che il mondo abbia assunto un significato negativo e che da una spiritualità alta e nobile sia emersa la satira. *Se in questo quadro d'insieme s'imbattesse una persona incapace di discernere sia l'effetto che l'idea da tutto l'insieme, in una parola, una persona del tutto estranea... Cosa succederebbe? Il quadro sarebbe rovinato e non potrebbe esistere!*

Ma vedere solo il rigido involucro sotto al quale languisce l'universo e sapere che basterebbe una sola esplosione di volontà per distruggerlo, per fondersi con l'eterno, saperlo e vivere come l'ultima delle creature... È terribile! Com'è pusillanime l'uomo! Amleto, Amleto! Quando mi sovengono quei discorsi impetuosi e violenti nei quali risuona il lamento di un mondo intorpidito, ebbene né tristezza, né gemito, né rimprovero mi serrano il petto... L'anima è così oppressa dal dolore che ha paura di comprenderlo e di uscirne dilaniata.¹²

Lungo tutta la sua carriera creativa Dostoevskij si rifarà in continuazione al genio inglese, la cui memoria testuale connota alcune delle sue opere più celebri. Piero Boitani nel suo bel libro dedicato alla figura e alla fortuna di Amleto nella cultura moderna osserva:

⁹ SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., pp. 98-99 (il corsivo è mio).

¹⁰ Per l'ampia e fertile ricezione della figura di Amleto nella letteratura russa rinvio al ricco e ben documentato saggio di M.C. GHIDINI, *Figure dell'immaginario europeo. Amleto (e Ofelia) in Russia*, Università degli Studi di Parma, Parma 2014.

¹¹ A. LOMBARDO, *Introduzione*, in SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., pp. VII-XII; a p. VII.

¹² DOSTOEVSKIJ, *Lettere*, cit., pp. 78-79 (lettera del 9 agosto 1838; i corsivi sono miei).

«Dostoevskij usa Amleto come prototipo del protagonista di *Memorie dal sottosuolo*, Versilov nell'*Adolescente* e infine Ivan Karamazov. (...) Il romanziere russo ha con Shakespeare e Amleto una relazione complicata, quasi per così dire edipico-amletica»¹³.

Pare che Dostoevskij, sin dalla giovinezza, individui nel soggettivismo amletico la cifra del moderno, in quanto l'eroe shakespeariano rappresenta la coscienza che si trova spiazzata, e dunque "sospesa", di fronte al proliferare dei mondi, reali e immaginari. Amleto indugia, esita, nel proprio agire è bloccato dalla «meravigliosa consapevolezza», dello stesso stampo della «eccessiva coscienza» che caratterizza l'uomo del sottosuolo, che negli *interstizi* della sua mente crea sconfinati universi immaginari, e in cui ogni impulso d'azione viene bloccato, o «si smorza nell'acqua diaccia della riflessione»¹⁴ (per riprendere le parole di Luigi Pirandello, grande conoscitore dell'opera dostoevskijana, nel saggio sull'*Umorismo*)¹⁵. Come per il Sognatore delle *Notti bianche*, il febbrile fantasticare sostituisce per lui la realtà, e qualsiasi forma di azione reale. Sulla scia di Amleto l'autore delle *Memorie dal sottosuolo* esita, mette in dubbio ogni certezza, invidia e nel contempo disprezza i così detti *uomini d'azione* (nello stesso modo Amleto invidia e disprezza Fortebraccio, uomo che «sa agire»). Tzvetan Todorov individua acutamente questa dialettica fra l'uomo che agisce e l'uomo che contempla:

Le narrateur esquisse le portrait de deux types d'hommes: «l'homme de la nature et de la vérité» (en français dans le texte), en agissant, ne possède pas d'image de son action; l'autre, l'homme conscient. Chez celui-ci, toute action se double par l'image de cette action, qui surgit dans sa conscience. Plus encore, cette image surgit avant que l'action n'ait eu lieu, et, de ce fait, la rend impossible¹⁶.

¹³ P. BOITANI, *In cerca di Amleto*, Il Mulino, Bologna 2022, p. 35.

¹⁴ «Si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, 2^a ed. ampliata, Battistelli, Firenze 1920, p. 186).

¹⁵ Sto sviluppando una ricerca, che auspico presto di portare alla luce, sulla presenza di Dostoevskij nell'*Umorismo* di Pirandello, i cui primi esiti sono comparsi in un volume dedicato al bicentenario dello scrittore russo: Д. ФАРАФОНОВА, «И скрипка, и контрабас»: фигура парадокса и поэтика недоумения в художественном мышлении Пиранделло и Достоевского, in Ф.М. Достоевский: юмор, парадоксальность, монтаж, под ред. Д. Фарафоновой, Л. Сальмон, С. Аллоэ, FUP, Firenze 2023, pp. 167-184.

¹⁶ T. TODOROV, *Notes d'un souterrain: une explication du texte*, in F. M. DOSTOIEVSKI,

Il protagonista delle *Memorie*, che non agisce in quanto intende indagare a fondo la *potenza di non fare*, o meglio, concentrare tutte le sue forze vitali nello scandagliare la propria interiorità, nel totale autoisolamento dall'esterno, effettivamente stabilisce un rapporto diretto fra la consapevolezza e l'inazione:

Il logico, legittimo, immediato frutto della coscienza è [...] l'inerzia, ossia un cosciente starsene colle braccia conserte. [...] Lo ripeto, e lo ripeterò finché avrò fiato: tutti gli uomini immediati e d'azione se sono attivi è perché sono stupidi e limitati¹⁷.

È questa la forma esasperata della coscienza scettica moderna, che, per Hegel (e anche per Dostoevskij), nella sua intenzionalità è condannata a sfociare nel nichilismo. Già sant'Agostino aveva messo in luce le implicazioni della coscienza che scruta sé stessa fino in fondo; e Dostoevskij, in tutta la sua opera, indaga le conseguenze estreme del soggettivismo che sconfina nel solipsismo: l'esuberanza del lavoro interiore avvia un fatale distacco dall'esterno, la mente dell'individuo che si isola dall'altro si chiude in sé stessa, e non fa che produrre fantasmi, che percepisce però come unica realtà. Il Sognatore delle *Notti bianche*, l'Autore delle *Memorie dal sottosuolo*, il Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, lo Stavrogin dei *Demoni*, l'Ivan dei *Fratelli Karamazov*, hanno tutti una caratteristica fondamentale in comune: sono personaggi che vogliono, o soprattutto che hanno la presunzione – sulla base del loro pensiero soggettivo, per quanto razionalistico – di “aggiustare”, “ricomporre” l'universo “andato in frantumi”, intenzione il cui emblema immediato è sempre Amleto. Ma alla loro risolutezza subentra il dubbio che scambussola «tutto l'assetto», situazione meravigliosamente rappresentata da Pirandello nell'immagine di «strappo nel cielo di carta» che assume le fattezze di un mito per l'efficacia con cui ricapitola il passaggio dall'antico al moderno:

Ora senta un po', che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei. – Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle. – Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste

Notes d'un souterrain, trad. et notes de L. Denis, Aubier, Paris 1972, pp. 11-36; a p. 13.

¹⁷ DOSTOEVSKIJ, *Ricordi dal Sottosuolo*, cit., pp. 30-31.

rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo. – E perché? – Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl’impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta¹⁸.

In un episodio, relativamente di secondo piano, del suo romanzo più celebre, Pirandello ha riassunto il ruolo del personaggio archetipico di Amleto nella storia dell’umanità.

C’è un altro personaggio della modernità, contemporaneo di Amleto (1605-1615), che dichiara come scopo della propria esistenza quello di aggiustare l’andamento “sbagliato” del mondo: Don Chisciotte. In effetti nella tradizione romantica e soprattutto nella sua ricezione da parte degli intellettuali russi di metà Ottocento (gli anni segnati da un grande risveglio intellettuale di carattere rivoluzionario-socialista) Amleto e Don Chisciotte vanno di pari passo, sempre in una specie di unione dialettica. Decisivo, in tal senso, è il celebre intervento di Ivan Turgenev, dedicato a queste due figure sintomatiche del moderno. Dostoevskij, amico di Turgenev, in particolare, rimane profondamente colpito da questa lettura; anche lui nella sua opera riuscirà ad abbinare le due “ipostasi”, le due manifestazioni dell’umano, rappresentate dai due archetipi, in un solo personaggio (Myškin, Kirillov, Raskol’nikov). Negli appunti preparatori dell’*Idiota* si dice con chiarezza: «La tragedia antica è un officio divino, Shakespeare è invece disperazione. Cosa c’è di più disperato di Don Chisciotte?»¹⁹.

La disperazione nasce dall’autoesclusione della coscienza dal flusso vitale: produce una forma di superbia, presunzione di rimettere in sesto il mondo “uscito dai cardini” nella sua condizione di crescente entropia:

The time is out of joint. O, cursèd spite,
That ever *I was born to set it right!*
Il secolo è fuor di sesto. Sorte maledetta,

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. 467-468.

¹⁹ «Древняя трагедия – богослужение, а Шекспир – отчаяние»: la traduzione italiana esistente propone la variante seguente: «La tragedia antica è una liturgia, ma Shakespeare è la disperazione» (*Dostoevskij inedito. Quaderni e taccuini 1860-1881*, trad. it. di P. Cazzola, T. Cargiulo, A.M. Raffo, S. Rinaldelli, a cura di L. Dal Santo, Valecchi, Firenze 1980, p. 284).

Dover esser nato per rimetterlo a posto²⁰.

Sin dall'inizio Amleto, come Raskol'nikov in *Delitto e castigo*, è convinto di essere portatore dei veri valori umani ormai abbandonati, e crede che proprio a lui spetti il compito di restaurare la giustizia nel mondo. Amleto si arrabbia, ma l'appello di suo padre coincide con la sua certezza di dover essere lui a portare avanti la missione di "assestare" il proprio secolo. Forse il fantasma non è altro che proiezione del suo spirito, un poco come il diavolo di Ivan Karamazov? In effetti poco prima della comparsa del fantasma Amleto dice: «Mi sembra di vedere mio padre / [...] Nell'occhio della mente»²¹; e quando lo spettro compare, Orazio commenta che l'immaginazione di Amleto è compromessa: «la fantasia gli stravolge la ragione»²².

L'infinito, concentrato in un punto indeterminato della mente umana, il *raccourci d'atome* di Pascal, è potenzialmente capace anche di una chiusura assoluta, di un profondo autoisolamento, e dunque della perdita del rapporto con la realtà. Lo sterile razionalismo del "due più due fa quattro", che vorrebbe vedere il mondo funzionante unicamente secondo le leggi della logica, escludendo qualsiasi elemento irrazionale, è una delle sue implicazioni. Infatti, è proprio "due più due fa cinque" che Dostoevskij propone come alternativa ontologica nelle *Memorie dal sottosuolo*.

Ma la coscienza multipla e frantumata, come dimostra Michail Bachtin, non comporta solo esiti negativi: può aprire verso la molteplicità, che sul piano dell'espressione artistica è la polifonia (secondo lo studioso, principio fondante del romanzo moderno). Dostoevskij, che ha vissuto l'esperienza del confine fra vita e morte, conosce una temporalità particolare, in cui convergono tutti i tempi (soffriva di crisi epilettiche e descriveva in questi termini lo stato che le precedeva); una specie di tempo messianico, il tempo della fine, del passaggio al punto dove coesistono tutti i tempi. Forse della sua poetica è proprio questo è un tratto distintivo: la temporalità spezzata, che riflette la contraddittorietà e l'impossibile coesistenza degli opposti. Vediamone una rimediazione in forma letteraria:

In quei momenti, della durata di un fulmine, la percezione della vita, dell'autocoscienza, era quasi decuplicata. L'intelletto,

²⁰ SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., pp. 70-71 (il corsivo è mio).

²¹ *Ivi*, p. 33.

²² *Ivi*, p. 57.

il cuore erano illuminati da una luce straordinaria; tutte le sue preoccupazioni, i suoi dubbi, tutte le ansie di colpo sembravano placarsi, risolvendosi in una sorta di suprema tranquillità, piena di chiara gioia armoniosa e di speranza, piena di raziocinio e di causalità. Ma quei momenti, quei barlumi erano solo il presentimento dell'istante decisivo (non durava mai più di un secondo) in cui iniziava l'attacco vero e proprio. Quel secondo, ovviamente, era insopportabile. In seguito, quando ormai stava bene, ripensando a quell'istante, spesso si diceva tra sé che tutti i lampi e barlumi di quell'altissima autopercezione e autocoscienza, e dunque anche di quella "condizione esistenziale superiore", altro non erano che una malattia, un'alterazione della condizione normale e che, se così stavano le cose, quella non era affatto una "condizione esistenziale superiore", ma andava considerata, al contrario, la più infima. E tuttavia, giunse comunque in definitiva a una conclusione straordinariamente paradossale: "Ma che importanza ha che si tratti di una malattia?", stabili alla fine. "Che importa che la tensione sia anomala, se poi il risultato – ovvero il minuto di sensazione ricordato e analizzato quando ormai si sta bene – risulta massimamente armonioso, bello, e consente di provare un inaudito senso di pienezza, di equilibrio, di pacificazione e di sacra e statica fusione con la massima sintesi dell'esistenza?". [...]

Se in quell'istante, cioè nell'ultimissimo momento di coscienza prima dell'attacco, gli capitava di fare in tempo a dirsi in modo chiaro e consapevole: "Sì, per questo momento si può dare la vita intera!", allora per davvero quel momento, da solo, valeva la vita intera. Del resto, non era in grado di argomentare a livello dialettico quella sua conclusione: lo stordimento, l'ottenebramento mentale, l'idiozia erano chiaramente, anche ai suoi occhi, una conseguenza di quei "minuti supremi". Una discussione seria, naturalmente, non l'avrebbe affrontata: nella sua conclusione, cioè nella sua valutazione di quell'istante, senza dubbio, era racchiuso un errore, ma la realtà della sua sensazione comunque lo sconvolgeva un po'. Come si può negare la realtà? Perché quello gli capitava per davvero: infatti, in quel preciso secondo, diceva a se stesso che si trattava di un secondo che, per immensa fortuna, percepiva pienamente e che magari sarebbe potuto valere la vita intera. "In quel momento," come aveva detto una volta Rogòzhin, durante uno degli incontri moscoviti, "in quel momento è come se mi divenisse chiaro il detto curioso non ci sarà più il tempo. È probabile" aveva aggiunto sorridendo "che fosse proprio quello l'istante in cui non aveva fatto in tempo a svuotarsi la brocca d'acqua dell'epilettico Maometto, il quale, tuttavia, era riuscito in quel solo secondo a visitare tutte le dimore

di Allah”²³.

«Un istante che potrebbe valere la vita intera»: quell’istante Dostoevskij l’ha vissuto sia nei pochi minuti che precedettero la prevista condanna a morte, sia in tutte le crisi legate alla sua malattia. Una soglia, uno scalino d’inciampo, un vivere istantaneamente e a fondo la complessità, ossia – per usare di nuovo le parole di Bakhtin – la *polifonicità dell’essere*, in quanto tutte le sue contraddizioni si incontrano e sembrano risolversi in una visione superiore, imposta però dalla morbosità di una malattia.

Forse, almeno in parte, proprio la malattia determinò la molteplicità dei punti di vista, in quel modello del mondo che Dostoevskij ci propone e in cui ci immerge. Tutto questo sfociò in una sensibilità creativa particolare, entro la quale gli stati opposti si intersecano, coesistono, non c’è linearità, prevale lo spazio di totale relatività. Rileggiamo ancora Bachtin:

Dostoevskij non utilizza quasi mai nelle sue opere il tempo storico e biografico, relativamente continuo, cioè il tempo rigorosamente epico; egli “salta” al di là di esso, concentra le azioni nei *punti di crisi, fratture e catastrofi*, quando l’istante, per il suo intimo significato, è uguale a un “miliardo di anni”. Egli, in sostanza, salta al di là dello spazio e concentra l’azione soltanto in due “punti”: *sulla soglia* (presso la porta, all’ingresso, sulle scale, nel corridoio e così via), dove avviene la crisi e la frattura, o *sulla piazza*, sostituita di solito dal salotto (sala, stanza da pranzo), dove avviene la catastrofe e lo scandalo. Questa è appunto la sua concezione artistica del tempo e dello spazio. Egli salta spesso anche oltre la elementare ed empirica verosimiglianza e la superficiale logica intellettiva²⁴.

In Dostoevskij tutto si svolge sulla soglia, sul luogo del passaggio, sul punto di ingresso e di uscita, quasi in una concentrazione messianica di temporalità e di spazialità, luogo-tempo in cui si incontrano senza annullarsi molte voci, molti punti di vista anche contrastanti. La narrazione mette in questione ogni idea di linearità e di coerenza logica. Non si dà un flusso narrativo monolitico, come ad esempio in Tolstoj: inciampiamo in una sequenza di passaggi, di fratture, di incoerenze. Maria Candida Ghidini mette a fuoco questa incongruenza come

²³ DOSTOEVSKIJ, *L’Idiota*, cit., pp. 250-251.

²⁴ BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 195.

deliberata e costitutiva dello stile di Dostoevskij:

Non c'è una sola voce che domina la materia narrativa, bensì prende vita una pluralità di voci ad esprimere ognuna la propria posizione esistenziale. Questo fluire delle voci costituisce tanta parte della scrittura dostoevskijana, che a tratti prende il ritmo febbrile, sconclusionato di una sintassi involuta o quello di un lessico ibrido, senza alcun senso della gerarchia e della distribuzione dei registri, come capita nel discorso interiore²⁵.

I momenti salienti della narrazione sono spesso legati alla dimensione di un pericolo estremo, in cui si schiarisce, come in un lampo, il profondo significato del presente e anche del passato (come nell'episodio dedicato all'attacco epilettico). Si può accostare questa condizione all'immagine dialettica di Walter Benjamin, che balena nel momento estremo, nell'istante del pericolo: «Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo "proprio come è stato davvero". Vuole dire impossessarsi di un ricordo così come balena in un attimo di pericolo»²⁶.

Dostoevskij crea una sottile *fenomenologia degli stati estremi dell'interiorità*, svelando la loro vicinanza alla profonda e molteplice, sfuggente e inafferrabile verità dell'essere. Nello spazio dei suoi testi non vige il tempo biografico, bensì il *tempo della soglia*, il *tempo della crisi*, degli "ultimi istanti della coscienza". Temporalità diverse si intersecano, si sovrappongono: si conosce l'ineludibilità del futuro, così come il principe Myshkin conosce l'attacco epilettico, come il condannato a morte sa di dover morire, oppure come Ippolit Terentiev o Kirillov conoscono la propria fine. Ma è esattamente nell'interstizio dell'attimo che precede immediatamente la caduta, la crisi, che tutto si svolge. *The time is out of joint*.

And the rest is silence.

²⁵ M.C. CHIDINI, *Dostoevskij*, Salerno Editrice, Roma 2017, p. 14.

²⁶ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 27. Cfr. «L'immagine del passato che balena nell'adesso della sua conoscibilità è, secondo le sue determinazioni ulteriori, un'immagine del ricordo. Assomiglia alle immagini del proprio passato che si presentano alla mente degli uomini nell'attimo del pericolo» (ID., *Materiali preparatori delle tesi*, in *Sul concetto di storia* cit., p. 87).

Sotera Fornaro*

Il mondo scardinato da Antigone

Nell'*Antigone*, Sofocle mette in scena la contrapposizione della giovane Antigone ad un editto emanato da un nuovo Re, Creonte. L'editto impone di lasciare insepolto uno dei suoi fratelli, Polinice, che aveva attaccato la città alla testa di un esercito nemico ed era da considerarsi un traditore, e di seppellire invece con tutti gli onori l'altro fratello, Eteocle, perché ha difeso la città. Antigone è figlia dell'incestuoso Edipo, morto in esilio. Della stirpe sventurata e macchiata da crimini orrendi, sopravvivono solo le figlie femmine e ancora nubili di Edipo: Antigone, appunto, e la sorella Ismene. La vicenda drammatica dell'*Antigone*, perciò, rappresenta l'epilogo di una guerra civile e fratricida dalle ragioni puramente dinastiche: i due fratelli avrebbero dovuto alternarsi sul trono ereditato dal padre, ma non l'hanno fatto. A combattere non sono stati gli eserciti ma i loro campioni, sette guerrieri che hanno assaltato le sette porte della città di Tebe. I due fratelli sono venuti a duello e si sono reciprocamente uccisi. La città si trova in uno stato d'eccezione¹. Non appena l'esercito nemico ha battuto la ritirata, si arriva alla proclamazione del nuovo Re, che ha diritto al trono in linea dinastica: è infatti il fratello di Giocasta, madre e moglie di Edipo, dunque lo zio dei figli dell'incesto. Creonte si trova investito della responsabilità di governare e adotta dei principi chiari allo scopo di raddrizzare il timone della nave dello Stato, prevenire nuove sedizioni, ristabilire l'ordine. Perciò, come atto dimostrativo, impone con una legge speciale di non seppellire il corpo di chi, pur essendo della stirpe reale del luogo, ha portato guerra alla città. Nella prassi e nella legislazione greca e ateniese si trovano esempi di insepoltura del nemico. Ma l'editto di Creonte si situa nell'indistinto temporale del racconto mitologico. Si tratta di un editto forte, avvertito dal coro dei vecchi tebani come una dimostrazione di potere assoluto (vv. 211-214),

* Università della Campania "Luigi Vanvitelli".

¹ Uso il sintagma in consapevole allusione al libro di G. AGAMBEN, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

un editto che prevede la pena capitale. Tra l'altro, Creonte non ordina solo che il corpo resti insepolto, ma anche «sia dato in pasto ad uccelli e cani, vergognoso a vedersi» (vv. 205-206): lo scempio del cadavere, dunque, diventa un impaurente spettacolo pubblico, con un'allusione metaletteraria, perché 'gli uccelli e i cani' richiamano l'inizio dell'*Iliade*.

Il solipsismo di Creonte si delinea subito: proclama una legge che invece di limitare la violenza la giustifica, imponendo la pena di morte; non chiede il consenso, ma instaura uno stato di paura, di sorveglianza e di polizia; invece di cercare l'inclusione dei vecchi consiglieri del Re, di coloro che non accettano il suo dominio, finanche della propria stessa famiglia, Creonte opera per esclusione: sì che la sua categoria di nemico si estende a chiunque non condivida le sue decisioni. In fin dei conti Creonte diventa nemico delle persone che più ama, concorre alla loro eliminazione fisica, con un'aberrazione dei normali rapporti di potere all'interno della famiglia, un sovvertimento, una dis-locazione. Così facendo, Creonte distrugge il corpo della famiglia, ma anche dello Stato e della città. La natura demonica e tirannica del potere di Creonte appare sin dall'inizio, e non si può perciò dire, come in parte della ricezione della tragedia di Sofocle², che egli incarni la Ragione di Stato, uno Stato più moderno e laico rispetto al potere dei *ghene*, ossia le famiglie nobili antiche, di cui Antigone, invece, si farebbe portavoce. Al contrario, il personaggio di Creonte impersona arcaiche concezioni del potere mostruoso, che agisce attraverso il terrore e non ammette altri ruoli di potere se non quello del sovrano assoluto.

Alle ragioni del Re, Creonte (letteralmente 'il potente'), Antigone ('colei che è nata contro') oppone le leggi non scritte del rispetto dei morti, o meglio dei morti della propria famiglia. E perciò seppellisce, almeno simbolicamente, il corpo del fratello, andando incontro consapevolmente alla pena capitale. Antigone è condannata a morire per consunzione, rinchiusa in una grotta oscura, ma riesce ugualmente ad uccidersi, sfuggendo alla tortura. La sua morte ha un orrendo effetto domino: sul suo cadavere si uccide anche il suo promesso sposo, Emone, unico figlio superstite del re Creonte. Al ricevere la notizia, si uccide anche la moglie del Re, Euridice. Creonte, dunque, viene distrutto dalle conseguenze del proprio editto, conseguenze che troppo

² Cito solo uno degli ultimi libri che abbraccia questa linea interpretativa: E. CANTARELLA, *Contro Antigone o dell'egoismo sociale*, Einaudi, Torino 2024.

tardi, impaurito dalle parole del veggente Tiresia, cerca di evitare, dando sepoltura al cadavere di Polinice e cercando di liberare Antigone. Nella grotta-prigione, ove accorre di fretta con le sue guardie, trova il cadavere della ragazza e ai suoi piedi suo figlio Emone disperato, che dopo aver rivolto la spada contro suo padre, la rivolge contro sé stesso trafiggendosi. Creonte, dunque, deve assistere impotente al suicidio del figlio e impotente apprendere del conseguente suicidio della moglie. Nell'epilogo, chiede ai servi di portarlo via, perché è diventato un nulla.

Le ultime parole di Creonte descrivono una situazione di sovvertimento irreversibile della situazione di partenza: «Tutte le cose che possedevo sono diventate storte, e sul mio capo si è abbattuto un destino insopportabile» (vv. 1344-1346)³. La prima è un'espressione metaforica: Creonte dice letteralmente: «tutto ciò che avevo in mano va in una direzione obliqua, storta, a sghimbescio». Per capire la metafora, bisogna pensare a uno dei principi enunciati da Creonte all'inizio del suo regno, al suo proposito di «rendere dritte» (v. 162) le sorti della città, che è vista come una nave scossa dalla tempesta da rimettere sulla giusta rotta. Creonte si rende conto alla fine che il metaforico timone, che pensava di avere saldamente tra le mani e condurre per una via diritta, gli è sfuggito: la nave prosegue per una via storta. La metafora è simile a quella della ruota che si 'scardina'. Il presente di Creonte, alla fine della tragedia, si rivela appunto scardinato, privo di prospettive e di possibilità di andare avanti. Rispetto all'inizio della tragedia, in cui Creonte si era mostrato alla città in tutta la sua acquisita regalità, sicuro di sé nonché portatore di uno specifico pensiero sul modo in cui intendeva governare, il mondo appare rovesciato e le gerarchie sovvertite. I servi acquisiscono sul Re un dominio che pare incontrollato, lo portano via perché è ormai «vuoto» (*mataion*, v.1339), inservibile e privo di pensieri, avendo con la sua follia rovinato sé stesso, la propria famiglia, la città intera. Da una situazione di rinnovato ordine, dopo una guerra che poteva essere fatale alla città, la comunità è sprofondata di nuovo nel caos. La tragedia si chiude, per il pubblico, con l'interrogativo su cosa accadrà al Re annichilito, alla sorella di Antigone, Ismene, che è l'unica sopravvissuta della sua sventurata stirpe, alla comunità tutta che ha assistito al precipitare degli eventi. La risposta non c'è. La storia di Antigone, della sua famiglia e della sua stirpe, ma anche della città, si interrompe con un punto fermo. Il gesto di Antigone ha definitivamente

³ Qui e dopo le traduzioni dall'*Antigone* sono mie.

fatto i conti con il passato e ha rovesciato tutto l'ordine preesistente. Non c'è dunque speranza alcuna di futuro, e del resto nemmeno la tradizione mitologica indipendente da Sofocle racconta cosa accade dopo quel che è messo in scena nella tragedia. Alla fine dell'*Antigone* il tempo si ferma, scardinato dai binari sui quali sembrava, nei progetti di Creonte, dover correre, dalla via diritta che era stata intrapresa.

Il rivolgimento, lo scardinamento del mondo, il sovvertimento della realtà o, meglio, il rovesciamento di segno della percezione della realtà, costituisce lo scandalo rappresentato dal personaggio Antigone e anche la motivazione della perenne attualità di questa figura mitologica e drammatica. Attualità che non consiste affatto, credo, nell'affermazione di una universale pietà verso i morti e di un rispetto di natura ancestrale per i legami famigliari. Lo scandalo di Antigone, l'effetto ultimo della sua azione, consiste nell'interrompere il corso degli eventi, un corso considerato normale o immutabile dalla maggioranza degli altri esseri umani. Lo scandalo di Antigone consiste nell'operare una frattura nell'andamento dei fatti, nell'imporre una cesura al tempo, che si ferma bruscamente e si sospende, come se si fosse arrivati alla fine di tutto. Lo scandalo di Antigone consiste nell'irruzione, attraverso la sua stessa presenza, del mondo della morte in quello della vita, ossia di un mondo che non c'è perché non lo vediamo, ma che esiste ed è assoluto ed eterno, rispetto a quello della storia, che è metamorfico e transeunte. Lo scandalo di Antigone consiste in una messa in discussione delle categorie etiche e politiche della convivenza umana attraverso l'opposizione ad una legge che ha tutti gli strumenti per essere imposta e che è rispettata in parte anche per i suoi contenuti. Antigone invece, a costo della propria vita, afferma l'esistenza di una prospettiva altra, diversa, minoritaria eppure capace, attraverso lo scandalo della propria affermazione, di rovesciare l'esistente.

C'è una battuta di Creonte che deve far riflettere. Dopo che ha catturato Antigone e si è confrontato con lei in un anomalo processo, in cui Creonte fa da accusatore e da giudice insieme, interviene Ismene che vuole spartire la colpa con la sorella e vuole morire con lei. Antigone però la rifiuta, la caccia via brutalmente, non vuole condividere con lei né la colpa, né la pena. Alla fine del drammatico confronto tra le due sorelle, Creonte, rivolgendosi al coro e naturalmente anche agli spettatori, afferma: «Dico di queste due fanciulle: una ha svelato proprio

ora di essere pazza, l'altra lo è da quando è nata» (vv. 561-562). 'Pazza' è la traduzione per l'aggettivo *anous*, composto da alfa privativo e il termine *noos*, che possiamo far corrispondere al nostro 'mente'. La stessa parola ricorre alla fine del prologo, in una battuta conclusiva di Ismene piuttosto oscura. Nel prologo della tragedia, occorre ricordarlo, si delinea la diversità e l'inconciliabilità tra il punto di vista di Antigone e quello di Ismene. Le due sorelle litigano. Antigone chiede ad Ismene di aiutarla a seppellire il fratello. Ismene le rifiuta ogni aiuto, per paura e debolezza, la mette in guardia dal desiderare quel che non si può realizzare, le chiede di agire di nascosto. Antigone, irremovibile, persiste nel suo proposito. «Se così ti sembra bene, allora va'. E sii consapevole di essere priva di mente (*anous*), ma veramente cara ai tuoi cari» (vv. 98-99), dice Ismene mentre la sorella va via dalla parte opposta della scena. Antigone dunque è definita *a-noos*, 'senza mente', quindi 'folle', 'pazza', proprio da Ismene, ossia da chi, dopo la scomparsa cruenta di tutta la sua famiglia, dovrebbe starle più vicina e avere un ruolo consolatorio. Nonostante l'insensatezza che secondo Creonte la caratterizza sin dalla nascita, Antigone, dice Ismene, resta davvero amata da chi la ama. La follia di Antigone non è perciò patologica: si tratta piuttosto di quella incapacità di agire in maniera opportuna così come lo richiederebbero la situazione e il contesto, quindi di agire sconsideratamente, impulsivamente, senza darsi il tempo di prendere le distanze dai fatti, di osservarli da ogni punto di vista e calcolarne le conseguenze. La follia di Antigone è quella di chi, colpito da una sventura, reagisce in modo viscerale, ossia sulla base di sensazioni corporee e quindi agisce male: «A quanti fanno cose cattive, o re, anche solo un germoglio di senno non resta mai, se ne va via» (vv. 563-564), dice Ismene a Creonte, per dare una spiegazione all'osservazione del Re che le due ragazze sono 'pazze'. «Vale anche per te – le risponde Creonte – perché hai scelto di fare cose malvage con i malvagi» (v. 565). In questi versi, Creonte e Ismene condividono lo stesso punto di vista: Antigone ha «fatto cose cattive», dice letteralmente Ismene, ed anche lei stessa ha commesso lo stesso errore, è uscita fuori di sé, perché, come dice dopo, non sa nemmeno pensarsi da sola, non ha senso per lei vivere da sola. La condanna della sorella ha costretto Ismene a 'uscire fuori di sé', a condividere le conseguenze di un'azione che non ha commesso e che ha anzi rifiutato di compiere, un'azione che continua ritenere 'cattiva' (l'aggettivo greco è *kakos*). Proprio nel momento in cui si dichiara colpevole, anche Ismene 'esce fuori di sé', disperde il 'seme' dell'intelletto che si possiede dalla nascita. A qualificare come 'folle'

Antigone è dunque da una parte la sorella, sin dall'inizio della vicenda drammatica; dall'altra Creonte. L'una è la parente più prossima, l'altro, anche lui parente, è il Re. Rispetto a cosa e dal punto di vista di chi, dunque, Antigone appare folle e fuori di sé?

Voglio usare un parallelo, ossia un passo del Vangelo di Marco in cui i familiari cercano di sottrarre Gesù al suo ministero affermando che è pazzo. «E i suoi, udite queste cose, uscirono per impadronirsi di lui: dicevano infatti: È fuori di sé» (Marco 3,21). Da questo passo, unico nei Vangeli, ha preso le mosse Giancarlo Gaeta per mostrare come quest'accusa di pazzia, in cui convergono da una parte i familiari di Gesù, dall'altra i Farisei, mostra l'anomalia sociale di Gesù e contemporaneamente la sua pericolosità, nel momento in cui tale anomalia veniva presa a esempio da una moltitudine di seguaci⁴. D'altro canto, l'accusa di follia da parte della famiglia significa isolamento, la rescissione per vergogna del legame affettivo biologicamente più forte. Proprio l'accusa di follia dà la dimensione dello scandalo costituito dalla predicazione di Gesù, dalla sua deviazione dalle norme costituite.

Nel personaggio di Antigone c'è la stessa forza dirompente. La giovane figlia di Edipo appare folle a chi, come Ismene, come Creonte, vuole isolarla da ogni contesto, vuole farla sentire unica nella sua volontà, vuole mostrarne lo sviamento rispetto ad un corso preordinato dei fatti, degli eventi, del mondo, un corso che risponde alla previsione della maggioranza degli altri. Antigone è consapevole di questo tentativo, peraltro riuscito, di scavarle il vuoto attorno, come pure del fatto che c'è una folla silenziosa che la approva o – nei termini di Ismene – che l'ha cara, che la ama. Questa tacita approvazione, di cui Antigone è consapevole, la rende politicamente pericolosa. Perciò Antigone non esita a rovesciare l'accusa di follia contro Creonte, per far capire come ogni accusa di follia, di sviamento, di stupidità dipende dall'accettazione o meno di un ordine preesistente. «Se ora ti sembro agire da stupida – dice Antigone a Creonte spiegando perché ha sepolto suo fratello – da uno stupido sono quasi incolpata di stupidità» (vv. 469-470). Si tratta di un'affermazione sarcastica, adatta ad irritare ancora di più Creonte e che esprime però anche un giudizio sociale. Per meglio dire: la follia, la mancanza di senno, la stupidità dipendono solo dal punto di vista da cui vengono giudicate. Chiunque sia creduto

⁴ G. GAETA, *Il tempo della fine. Prossimità e distanza della figura di Gesù*, Quodlibet, Macerata 2020.

pazzo o stupido viene allontanato, isolato, emarginato: «Tu sola la vedi così» – urla Creonte ad Antigone (v. 508), e il coro più oltre dirà che la «consapevolezza di sé stessa» (v. 876), è stata la causa della sua rovina.

Chi è creduto pazzo viene anche considerato pericoloso perché destabilizza la comunità, perché afferma, già solo con la propria presenza, un'altra e diversa possibilità rispetto all'esistente, si riferisce a qualcosa di immutabile, che sfugge al corso della storia e alle sue metamorfosi, a qualcosa di assoluto. A questo assoluto, Antigone dà il nome «Zeus». Perché hai osato trasgredire la mia legge? – le chiede Creonte. «Perché per me non fu Zeus a emanare quel bando, né Dike, che dimora con gli dèi inferi: loro non hanno fissato tali leggi fra gli uomini» (vv. 450-451).

Nelle *Note all'Antigone* (1804) di Friedrich Hölderlin⁵, il carattere di Antigone emerge come quello di un essere umano che si riferisce all'assoluto, che riconosce come unica legge e norma il dio e perciò non può più mediare con alcuna norma, legge, potere umano. Perché hai osato trasgredire la legge? – chiede Creonte ad Antigone. Nella traduzione di Hölderlin, la risposta di Antigone comincia così: «Perché non me lo chiedo il *mio* Zeus»⁶. Antigone qui finalmente riconosce che il 'suo' Zeus le impone di non obbedire alla legge emanata da Creonte. Il punto è cruciale nella tragedia. Antigone afferma di essere strumento, esecutrice, di una volontà più alta rispetto a quella umana. Risponde alla domanda fondamentale della tragedia: perché Antigone ha commesso un crimine contro la legge di Creonte? Pronunciando il nome 'Zeus', Antigone pronuncia il nome dell'autorità assoluta che ha determinato il suo agire. Dopo aver sepolto il fratello, Antigone si è consegnata senza condizioni alla violenza di Creonte e non ha nessuna possibilità di tornare indietro. Non può negare la sua colpevolezza, né esprimere rimorso,

⁵ Qui non si intende discutere l'interpretazione dell'*Antigone* data da Hölderlin nelle sue oscure note, ma solo accennare ad alcuni concetti che servono alla tesi di questo articolo. Le difficilissime *Note alle traduzioni di Sofocle* si possono leggere ora in italiano nella traduzione di M. Bozzetti, E. Gut-Bozzetti e L. Reitani in: F. HÖLDERLIN, *Prose, teatro e lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Reitani, Mondadori, Milano 2019, pp. 763-781.

⁶ *Darum. Mein Zeus berichtete mirs nicht*, è il v. 467 (= 450 del testo greco) della traduzione di Hölderlin, qui citato secondo la Stuttgarter Ausgabe, V Band, Übersetzungen, hrsg. v. F. Beissner, Kohlhammer, Stuttgart, 1952, p. 223. Lo spaziato è d'autore. Nelle *Note* questo verso viene ripreso e ampiamente commentato: cfr. HÖLDERLIN, *Prose, teatro e lettere*, cit., pp. 774-775.

perché sarebbe come sconfessare Zeus.

Perciò, secondo Hölderlin, nel momento in cui Antigone pronuncia il nome 'Zeus', si ha una svolta determinante nella vicenda drammatica, o per usare le sue parole questo è il «momento più audace» della tragedia⁷. Nella prima parte della tragedia, in cui Antigone seppellisce suo fratello nonostante il divieto, viene catturata e trascinata davanti al Re, c'è solo la volontà di Antigone contro la volontà di Creonte: da una parte il divieto di un essere umano, dall'altra l'azione di un essere umano contro quel divieto. Nella seconda parte, che inizia quando Antigone nomina Zeus, si ha l'assoluto contro la limitatezza umana. Qui «lo spirito si risveglia in tutta la sua potenza»⁸, scrive Hölderlin. Nominare Zeus all'inizio del processo sommario intentato da Creonte, equivale, da parte di Antigone, a fare giuramento o una promessa sacra, equivale quasi all'espressione evangelica: 'in nome di Dio ti dico...'. Antigone ha agito in nome e per conto del suo dio.

Perciò il divieto di sepoltura e la consuetudine di seppellire i morti stanno conflittualmente di fronte sul livello orizzontale della società umana e del progresso lineare della storia. Nel momento in cui Antigone pronuncia il nome di Zeus, il conflitto si verticalizza: la volontà del dio, chiamata in causa da Antigone, viene dall'alto. Che dietro la consuetudine di seppellire i morti, una consuetudine umana, che Antigone ha appreso da qualcun altro, si nasconda una volontà divina diviene chiaro al pubblico che sta assistendo alla tragedia solo nel confronto tra Antigone e Creonte, quando Antigone riconduce a Zeus e agli dei inferi l'origine del suo atto. Antigone riconosce così la propria essenza, la propria missione, il proprio dovere. Un dovere che può essere compiuto solo da lei. È questo il momento in cui «l'elemento celeste rapisce l'uomo», scrive Hölderlin⁹. Da quel momento la dimensione di Antigone è quella dell'assoluto.

Politicamente era forse possibile una mediazione tra Antigone e Creonte. Nel momento in cui Antigone nomina un'autorità assoluta, non è più possibile alcuna mediazione. Lo spirito del dio in Antigone e l'anti-spirito del potere brutale di Creonte si contrappongono. Dopo il capovolgimento di prospettiva non è più questione della sepoltura negata, ma della verità e della falsificazione del volere di dio. Non è più volontà

⁷ HÖLDERLIN, *Prose, teatro e lettere*, cit., p. 774.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

contro volontà, ma *religio* contro *hybris*. Però, aggiunge Hölderlin, «in questo momento l'uomo *deve essere più che mai saldo*»¹⁰. Antigone ha perso ogni sicurezza e si è consegnata alla violenza. Ha bisogno di qualcosa a cui appigliarsi per avere il coraggio della resistenza. Questo 'qualcosa' è Zeus, ed è la giustizia e sono le leggi non scritte degli dei. Leggiamo allora tutto il passo: «Perché per me non fu Zeus a emanare quel bando, né Dike, che dimora con gli dèi di là sotto. No, loro non hanno fissato tali leggi fra gli uomini. Né pensavo che i tuoi editti avessero una simile forza, da indurre un mortale a sottrarsi alle leggi non scritte e ben salde degli dei. Queste infatti non sono di oggi né di ieri, ma da sempre vivono, e nessuno sa da quando apparvero» (vv. 450-457).

Le parole di Antigone esprimono il momento della decisione assoluta contro ogni interesse sensibile, persino contro la vita, e per lo spirito che si fonda sul comandamento del dio, a qualunque costo. Nel pensare in questi termini la figura di Antigone, Friedrich Hölderlin aveva di sicuro in mente l'implicito parallelo con la figura di Gesù, con lo stesso scandalo rappresentato dall'affermazione della sua presenza, il medesimo scandalo della follia e della morte che si fa testimonianza dell'assoluto. In questo consiste, a mio parere, la 'religiosità' di Antigone. Ma come nel caso di Gesù, il tempo contemporaneo non è pronto ad accettare una testimonianza così dirompente e che non ammette alcuna esitazione: o si è con Antigone o si è contro di lei, non è possibile un ripensamento, come accade a Ismene, e nemmeno il tentativo estremo di Creonte di porre rimedio all'errore di non aver saputo riconoscere il contenuto divino dell'azione di Antigone.

L'azione di Antigone è testimonianza di qualcosa che non può essere iscritto nelle categorie politiche, sociali e storiche dell'attualità, di 'questo' mondo, ossia del mondo storico dei fatti degli uomini e delle loro norme, leggi, consuetudini. Antigone testimonia di ciò che non si vede, dell'Ade (etimologicamente 'l'invisibile'), che non è solo il mondo dei morti, ma anche ciò che in generale non conosciamo, ciò che esiste, perché tutti gli uomini devono morire, come dice anche il coro ai vv. 360-361, ma non ne possiamo conoscere la natura o le regole: «Chi può sapere se non è questa, laggiù, la pietà?» (v. 521) - chiede Antigone a un Creonte che cerca ancora di convincerla che il corpo del nemico dello Stato non può ricevere gli stessi onori funebri di chi invece ha combattuto ed è morto in difesa dello Stato. Antigone

¹⁰ *Ibidem*.

afferma così la necessità di prendere in considerazione un altro ordine, un altro mondo, in cui tutti sono uguali davanti alla giustizia che si deve ai morti, in cui ogni categoria divisiva viene smantellata, un mondo in cui vige quella auto-definizione che vale quasi come una universale norma di comportamento: «io sono nata non per odiare con gli altri, ma per amare con loro» (v. 523). In questo verso famoso si evidenzia tutto il desiderio di Antigone di relazionarsi agli altri. Nella sua natura non c'è l'amore, ma la condivisione dell'amore, essendo qualsiasi sentimento o emozione impossibile da provarsi se non nel legame del sé con gli altri. Questa affermazione, scandalosa quanto l'evangelica predicazione del perdono e del porgere l'altra guancia, per quanto si possa certo ridimensionarne la portata riducendola da universale a limitata ai membri di una famiglia o di un gruppo specifico, si può contrastare solo isolando ed emarginando chi l'ha pronunciata, dicendogli: 'sei pazzo', ossia sei 'fuori di te', fuori dai limiti che ti sono imposti dal tuo corpo e dalla società, fuori dalla tua presenza fisica in questo mondo, proiettato in un altro mondo che non conosciamo e della cui realtà non possiamo essere sicuri. Sei fuori dalla nostra comunità, vuole dire Creonte ad Antigone.

Creonte confida nel proprio potere, ossia nel potere umano. Non capisce che la posta in gioco non è il rispetto di una norma particolare, ma l'accettazione incondizionata dell'assoluto, ossia della parola di chi si fa strumento del dio, della sua rivelazione. Reagisce perciò con violenza, ma questa violenza gli si ritorce contro, perché l'assoluto può essere accettato o respinto, ma non combattuto e addirittura piegato. Non riconosce, soprattutto, la dirompente valenza delle ragioni alla base dell'azione di Antigone, il cui effetto è, per esprimerci ancora con Hölderlin, il «rivolgimento di tutte le maniere di pensare e di tutte le forme» (*die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen*), un mettere sotto-sopra la realtà. Questo è il modello-Antigone¹¹, che può essere applicato ad altre figure che testimoniano l'irruzione dell'assoluto, di un mondo che non è presente, nel mondo fenomenico. Hölderlin usa la parola *Um-kehr*, 'rovesciamento', 'rivolgimento' che non combacia perfettamente con il termine 'rivoluzione'¹².

¹¹ H.-Th. LEHMANN, *Erschütterte Ordnung – Das Modell Antigone*, in *Das politische Schreiben. Essays zur Theatertexten*, Theater der Zeit, Berlin 2002, pp. 28-43.

¹² Sebbene sia usato come sinonimo di rivoluzione nella pubblicistica contemporanea a Hölderlin. Il termine, come sottolinea Luigi Reitani nelle note di commento, «possiede

Quella di Antigone, infatti, non è una rivoluzione. Sulla differenza tra rivoluzione e rivolta è tornato di recente, sulla base di Furio Jesi, Giorgio Agamben.

La rivoluzione è la meta che si prefiggono coloro che credono solo nelle cose di questo mondo e pertanto si occupano delle circostanze e dei tempi della loro possibile realizzazione nel tempo storico secondo i rapporti di causa ed effetto. La rivolta implica invece una sospensione del tempo storico, l'impegno intransigente in un'azione di cui non si sanno né si possono prevedere le conseguenze, ma che, per questo, non scende a patti e compromessi col nemico¹³.

Mentre coloro che non vedono al di là di questo mondo badano soltanto ai rapporti di forza in cui si trovano e sono pronti a mettere da parte senza scrupoli le loro convinzioni, continua Agamben, gli uomini della rivolta sono gli uomini che hanno sospeso una volta per tutte il tempo storico e possono per questo agire in esso incondizionatamente. Questi uomini non hanno un futuro da realizzare, ma un'esigenza presente di cui sono obbligati in ogni istante a testimoniare: e perciò tanto più inesorabilmente la loro azione agirà sull'accadere storico, spezzandolo e annichilendolo. Gesù appartiene alla categoria di coloro che si rivoltano, ed infatti, come ha argomentato ancora Giancarlo Gaeta, il messaggio di Gesù non rinvia al futuro e nemmeno al passato, ma annuncia la fine della storia nel presente: «il tempo della fine è giunto e dunque a propriamente parlare non c'è più sviluppo storico, bensì ricapitolazione di tutta la storia chiamata a giudizio»¹⁴.

Anche Antigone è una simile figura di rivolta, o come scrive Hölderlin «il tipo di svolgimento nell'*Antigone* è quello proprio di una rivolta (*Aufruhr*)»¹⁵. La funzione del personaggio è denunciare la brutalità del potere nuovo di Creonte, tirare le somme della violenza passata, smentire la falsità su cui il potere si edifica e l'ingiustizia delle sue norme, dimostrare che il vecchio mondo è finito. La morte di

anche una forte connotazione religiosa, rimandando al concetto di metanoia, cioè a una intima connessione, a un ravvedimento che implica un pentimento rispetto al passato» (HÖLDERLIN, *Prose, teatro e lettere*, cit., p. 1518).

¹³ G. AGAMBEN, *Sulle cose che ci-non-sono* <<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-sulle-cose-che-ci-non-sono>>.

¹⁴ GAETA, *Il tempo della fine*, cit., p. 90.

¹⁵ HÖLDERLIN, *Prose, teatro e lettere*, cit., p. 780.

Antigone non è perciò una sconfitta, che sancisce la vittoria della legge di Creonte e dei suoi principi. La morte di Antigone è una vittoria, perché attraverso questa morte, cercata e non subita, tutta l'impalcatura del mondo di Creonte, che è ancora il mondo di Edipo, si sgretola. Il potente diventa un niente, la prigioniera ha dimostrato la sua libertà da ogni vincolo, colui che l'ha ridotta in catene viene portato via dai suoi servi come se fosse un loro prigioniero. Antigone ha scardinato il mondo.

Gianluca Frenguelli*

Il lessico “dell’emergenza” nei giornali italiani

1. *Domesticazione, settimanalizzazione, narrativizzazione*

Nel volume *Ritorno alla critica* Cesare Segre notava: «L’uomo d’oggi, avendo rifiutato padri e maestri, fedi e ideologie, sta dibattendosi in un mondo dove ogni notizia ha lo stesso valore dell’altra, dove, ignorando qualsiasi giudizio morale, tutto è diventato uguale a tutto, e non esistono verità ma opinioni, egualmente disponibili a dibattiti o battibecchi senza bussola»¹.

Nella stampa di oggi, grazie all’unione di audio e video, caratteristica dell’approdo dei quotidiani in Internet, quella “domesticazione” della notizia che Maurizio Dardano osservava nei media di inizio secolo appare ancor più evidente: grazie al web, contenuti provenienti da ogni parte del globo entrano nelle case di ognuno di noi: tutto appare presente e vicino, tutto diventa conosciuto e noto, le prospettive spariscono e la distanza critica si annulla. Ma proprio perché tutto è presente, al tempo stesso tutto è lontano.

Da un altro punto di vista, la “domesticazione” segna la fine della competenza: l’imbonitore televisivo, l’ospite, l’influencer, il “televirologo” prevalgono sullo scienziato, la sceneggiata prevale sul ragionamento, il processo sommario sulla dimostrazione, le etichette giornalistiche prevalgono sulle questioni reali. A tale proposito Dardano ricordava che: «le immagini create dai media hanno acquisito il potere di mobilitazione sentimentale e psicologica collettiva, che era appartenuto alla religione prima, alle grandi ideologie poi»². Ciò è divenuto ancor più evidente se si osserva la reazione dei media di fronte ai grandi e drammatici avvenimenti di questo primo quarto di secolo.

Scopo del mio contributo sarà proprio verificare se quella che pare essere l’impressione di molti, vale a dire un incremento del tasso di

* Università di Macerata

¹ C. SEGRE, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001, p. 8.

² M. DARDANO, *La lingua dei media*, in *La stampa italiana nell’età delle TV. Dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, seconda ed., Laterza, Bari 2002, pp. 245-83, alla p. 280.

emotività nella scrittura dei quotidiani italiani, sia effettivamente supportata dai fatti, almeno dal punto di vista linguistico, e se ci troviamo di fronte a quella che potrebbe essere l'ultima delle tante innovazioni che in questi ultimi cinquant'anni ha modificato il volto della stampa. Sappiamo che a partire dagli anni '70 del Novecento, sulla spinta del quotidiano «La Repubblica» (dal 1976), il giornalismo italiano ha iniziato un processo di cambiamento, in virtù del quale il modo di scrivere i giornali è mutato sensibilmente, allontanandosi dal giornalese dei decenni precedenti e avvicinandosi alla lingua comune; l'altra faccia di questa rivoluzione è stata lo sviluppo di uno stile brillante ed espressivo che va spesso a scapito di una buona informazione.

In effetti, pur se in misura differente a seconda delle testate, l'espressività ha progressivamente pervaso la scrittura giornalistica in ogni suo settore, divenendone uno dei fenomeni più evidenti. Da questa «dipendono certe punte estreme della componente parlata, esibite come segno di disinvoltura e disinibizione»³: lessico triviale, frasi segmentate, tematizzazioni, fatismi, uso marcato e connotativo della punteggiatura. Per quanto riguarda l'ambito lessicale, che è quello che c'interessa al presente, vanno poi sottolineati altri elementi che contribuiscono alla caratterizzazione dello stile brillante: il neologismo occasionale ed espressivo (*cattivista*, *chiacchieroso*), i traslati e le metafore («*la sua corrente affila le armi*»)⁴.

Se da una parte, nella scrittura giornalistica odierna l'elemento letterario appare ridotto e circoscritto alla cronaca, con metafore e stereotipi miranti a elevare il dettato (*fitto riserbo*, *privo di vita*), e allo sport, settore in cui la fantasia creativa del giornalista è lasciata più libera di inserire elementi di derivazione letteraria, dall'altra, tanto nei periodici quanto nei quotidiani la “narrativizzazione” dalla cronaca (locale e internazionale) si è progressivamente estesa a ogni tipo di articolo argomentativo. La tendenza appare evidente soprattutto in alcune testate di prestigio, come il «Corriere della Sera» e «Repubblica». In particolare, questo secondo quotidiano si distingue per il ricorrere, soprattutto nelle corrispondenze degli inviati, di avvii narrativi: un manierismo “patinato” riecheggia modi del romanzo contemporaneo e riproduce movenze di parlato. «Alcuni temi civili del momento, trattati con toni patetici, riportano la scrittura giornalistica a una tradizione che per altri aspetti

³ I. BONOMI, *Giornali, lingua dei*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2010, p. 581.

⁴ *Ibidem*.

si credeva del tutto superata»⁵. Il fatto che nella narrativa degli ultimi decenni l’uso prolungato della segmentazione abbia prodotto modi espressivi facilmente imitabili ha reso il fenomeno uno degli aspetti più vistosi dell’odierna stereotipizzazione della scrittura giornalistica.

Anche dal punto di vista della testualità⁶, va segnalato che, sebbene la maggior parte degli articoli di giornale venga generalmente ascritta al tipo informativo, notiamo negli ultimi anni ampie sequenze descrittive e narrative sono presenti in diverse parti di articoli; in tal senso è da rilevare la crescente tendenza alla descrizione, anche per influsso del medium televisivo.

Negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso abbiamo assistito alla cosiddetta “settimanalizzazione del quotidiano”⁷: il quotidiano e, in misura maggiore, il settimanale sono venuti man mano avvicinandosi al medium televisivo, grazie a strategie di spettacolarizzazione messe in atto mediante l’uso della grafica, delle immagini, delle titolature. In questo modo si sono affermati nuovi caratteri pragmatico-testuali, che coinvolgono l’intero contesto della notizia: titoli e apparati iconici.

Il primo ventennio del nostro secolo appare caratterizzato da quelle innovazioni e quegli sviluppi visibili sullo sfondo dei mutamenti che, negli stessi anni, hanno interessato la scrittura giornalistica: mi riferisco a una spettacolarizzazione di matrice televisiva e internettiana, spinta soprattutto dall’uso del web come supporto dei quotidiani, che ha portato la possibilità di proporre ai propri lettori contenuti multimediali.

Per i giornali moderni appare quindi ancor oggi più che adeguato il termine di *infotainment*, usato da Gudrun Held alla fine del secolo scorso, che costituisce «un’espressione moderna e accattivante usata per indicare un modo superficiale di veicolare le informazioni»; tale modalità «suscita numerose voci critiche in ambito culturale, ma costituisce anche un’intelligente strategia mediatica nella lotta per accaparrarsi i consumatori e la posizione di mercato ad essi associata»⁸.

⁵ DARDANO, *La lingua dei media*, cit., p. 283, da cui è tratta la citazione.

⁶ Su tale aspetto si vedano le considerazioni di I. BONOMI, *L’italiano giornalistico. Dall’inizio del ’900 ai quotidiani on line*, Cesati, Firenze 2002; EAD., *La lingua dei quotidiani*, in *La lingua italiana e i mass media*, a cura di I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, Carocci, Roma 2003, pp. 127-164; G. ANTONELLI, *L’italiano nella società della comunicazione 2.0*, seconda ed., Il Mulino, Bologna 2016; R. GUALDO, *L’italiano dei giornali*, Carocci, Roma 2007.

⁷ Il fenomeno è stato notato per la prima volta nella stampa italiana da M. DARDANO, *Il linguaggio dei giornali italiani*, terza ed., Laterza, Roma-Bari 1986.

⁸ Mia la traduzione da G. HELD, *Infotainment in der Mediensprache. Linguistische*

2. Il “lessico dell'emergenza”

È chiaro che in un modo dominato dalla multimedialità, il giornale cartaceo ha difficoltà a restare al passo coi tempi, e deve ricorrere a strategie nuove. Nell'inseguire la spettacolarizzazione, la stampa italiana ha iniziato quindi, dal punto di vista linguistico, aumentare l'enfasi, soprattutto con l'uso di elementi in grado d'impressionare il lettore.

Partendo da tali considerazioni, si propone qui un'analisi diacronica dei vocaboli appartenenti al campo semantico dell'“emergenza” (tra cui *emergenza*, *rischio*, *paura*, ecc.), al fine di evidenziare: a) se vi siano stati, al pari di quanto accade nel caso del sostantivo protagonista della narrazione giornalistica degli ultimi anni, *emergenza*, cambiamenti significativi di frequenza avvenuti nell'ultimo decennio; b) se e in che misura questi vocaboli abbiano fornito la base per nuovi derivati e nuovi composti, e quali siano i modelli più produttivi. I risultati ottenuti verranno confrontati con la situazione riscontrabile nel secolo scorso, al fine di evidenziare divergenze o punti di contatto.

La ricerca è stata compiuta ricercando, nei database dei primi tre quotidiani nazionali generalisti, il «Corriere della Sera», «Repubblica» e «La Stampa», dieci parole la cui semantica richiama stati di eccezionalità: *allarme*, *allerta*, *crisi*, *emergenza*, *incubo*, *panico*, *paura*, *pericolo*, *rischio*, *terrore*.

Di ciascuno dei tre quotidiani ho analizzato i dati di ogni singolo anno dal 2016 a oggi e, come termine di confronto con i tre decenni precedenti, i dati relativi alle annate 1990, 2000 e 2010. La tabella sottostante presenta i risultati dello spoglio:

Überlegungen zu Trends in Titeln italienischer Nachrichtenmagazine, in *Mediensprache in der Romania*, herausgegeben von U. Helfrich, H. Klöden, Gottfried Egert Verlag, Wilhelmsfeld 1998, pp. 105-130, la quale, alla p. 105, definisce la parola «ein modernes und griffiges Schlagwort für seichte Informationsvermittlung, das viele kulturkritische Stimmen erregt, sondern es ist eine geschickte Medienstrategie im Kampf um Konsumenten und um eine damit verbundene Marktposition».

| Parola | Testata | 1990 | 2000 | 2010 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 | 2022 | 2023 |
|-------------------|------------|-------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| <i>allarme</i> | Corriere | 3.319 | 2.784 | 2.700 | 2.343 | 2.455 | 2.913 | 3.171 | 3.409 | 3.001 | 2.953 | 2.933 |
| | Repubblica | 1.398 | 4.592 | 8.139 | 7.524 | 7.034 | 6.043 | 5.974 | 7.457 | 6.104 | 4.030 | 6.323 |
| | Stampa | 4.768 | 8.562 | 4.833 | 3.846 | 3.624 | 3.680 | 2.298 | 10.579 | 8.979 | 11.067 | 10.407 |
| <i>allerta</i> | Corriere | 237 | 282 | 380 | 499 | 633 | 622 | 587 | 826 | 680 | 621 | 657 |
| | Repubblica | 100 | 327 | 839 | 1.330 | 1.336 | 1.951 | 1.387 | 1.577 | 1.311 | 1.436 | 1.497 |
| | Stampa | 915 | 977 | 445 | 670 | 605 | 837 | 303 | 2.324 | 1.535 | 2.114 | 2.137 |
| <i>Crisi**</i> | Corriere | 7.179 | 3.614 | 9.587 | 6.006 | 5.391 | 6.123 | 7.370 | 9.152 | 7.222 | 7.760 | 5.639 |
| | Repubblica | 4.928 | 4.777 | 21.427 | 15.304 | 13.713 | 13.655 | 14.442 | 21.473 | 16.778 | 19.113 | 13.995 |
| | Stampa | 9.312 | 8.191 | 13.004 | 7.704 | 7.933 | 7.088 | 5.332 | 35.624 | 30.970 | 35.537 | 23.761 |
| <i>emergenza</i> | Corriere | 3.058 | 1.791 | 2.477 | 2.902 | 2.599 | 2.824 | 3.367 | 14.769 | 6.750 | 4.970 | 3.519 |
| | Repubblica | 1.243 | 3.208 | 7.712 | 8.722 | 7.914 | 6.499 | 7.212 | 33.195 | 14.838 | 11.138 | 14.712 |
| | Stampa | 4.147 | 7.155 | 4.479 | 4.287 | 4.235 | 4.124 | 2.537 | 49.576 | 23.855 | 19.709 | 1.4712 |
| <i>incubo</i> | Corriere | 1.084 | 862 | 968 | 902 | 1.017 | 1.141 | 1.219 | 1.125 | 1.048 | 1.075 | 1.070 |
| | Repubblica | 488 | 1.427 | 2.703 | 2.664 | 2.987 | 2.982 | 2.450 | 2.527 | 2.482 | 2.449 | 2.166 |
| | Stampa | 900 | 1.564 | 1.247 | 1.108 | 1.294 | 969 | 786 | 4.091 | 4.519 | 4.161 | 3.621 |
| <i>panico</i> | Corriere | 4.225 | 3.376 | 3.944 | 4.300 | 4.580 | 5.267 | 4.780 | 6.183 | 4.918 | 4.983 | 4.802 |
| | Repubblica | 348 | 804 | 1.267 | 1.420 | 1.451 | 1.337 | 1.224 | 1.874 | 1.043 | 1.203 | 1.231 |
| | Stampa | 717 | 1.100 | 659 | 609 | 634 | 636 | 416 | 2.856 | 1.678 | 2.647 | 1.932 |
| <i>paura</i> | Corriere | 4.600 | 3.650 | 4.361 | 4.676 | 4.944 | 5.514 | 5.747 | 6.571 | 5.323 | 5.366 | 5.199 |
| | Repubblica | 2.109 | 5.880 | 9.342 | 10.846 | 10.746 | 10.845 | 10.632 | 13.971 | 10.639 | 9.805 | 10.630 |
| | Stampa | 4.838 | 7.013 | 4.648 | 4.761 | 4.863 | 4.574 | 3.118 | 20.344 | 17.757 | 20.613 | 17.867 |
| <i>pericolo</i> | Corriere | 7.091 | 5.837 | 6.731 | 6.416 | 6.777 | 6.800 | 6.887 | 8.015 | 7.212 | 6.590 | 6.044 |
| | Repubblica | 1.747 | 3.112 | 5.178 | 4.970 | 4.913 | 4.871 | 5.180 | 5.478 | 4.545 | 4.766 | 4.904 |
| | Stampa | 4.187 | 5.345 | 3657 | 3.204 | 3.189 | 3.307 | 1.905 | 9.143 | 9.149 | 11.017 | 11.151 |
| <i>rischio</i> | Corriere | 7.851 | 6.930 | 8.370 | 7.899 | 8.400 | 8.642 | 8.868 | 10.273 | 9.059 | 8.334 | 7.369 |
| | Repubblica | 2.644 | 7.781 | 15.148 | 15.942 | 15.460 | 16.732 | 15.478 | 21.044 | 17.277 | 15.997 | 15.624 |
| | Stampa | 5.891 | 10.340 | 8.732 | 7.763 | 8.030 | 8.681 | 5.477 | 34.081 | 28.913 | 30.940 | 28.186 |
| <i>Terrore***</i> | Corriere | 753 | 659 | 642 | 781 | 741 | 568 | 656 | 672 | 575 | 779 | 525 |
| | Repubblica | 457 | 970 | 1.147 | 3.055 | 1.662 | 1.327 | 1.363 | 1.173 | 1.182 | 1.404 | 1.396 |
| | Stampa | 915 | 977 | 494 | 822 | 661 | 589 | 661 | 1.895 | 2.122 | 2.956 | 2.733 |

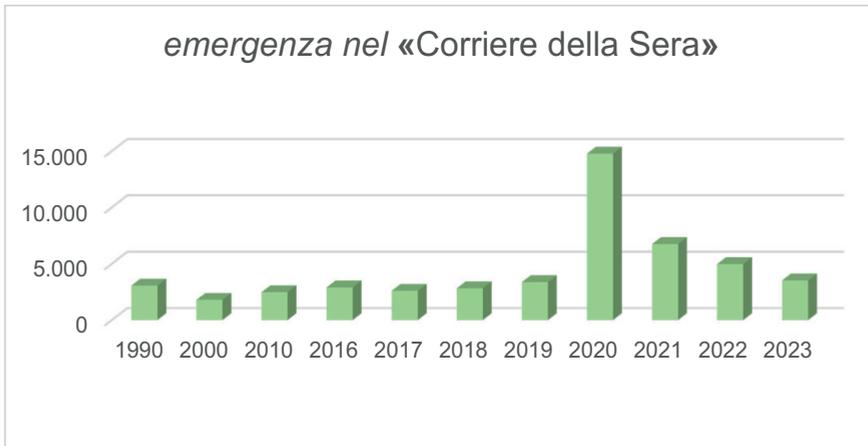
** Probabilmente l'impennata delle occorrenze di *crisi* registrata nel 2010 è dovuta agli effetti della crisi dei mutui *subprime* e alla conseguente recessione economica mondiale (2007-2009, con ripercussioni anche nel 2010). V. anche *rischio*, altra parola strettamente legata all'ambito economico-finanziario, la cui frequenza presenta nello stesso anno un'analoga impennata in «Repubblica». La stessa parola, ne «La Stampa» conosce una prima lieve impennata nel 2007.

*** Nel caso di *terrore*, l'impennata di occorrenze riscontrata nell'anno 2016 dipenderà probabilmente dal verificarsi nello stesso anno dei due gravi attentati terroristici di Nizza e di Berlino.

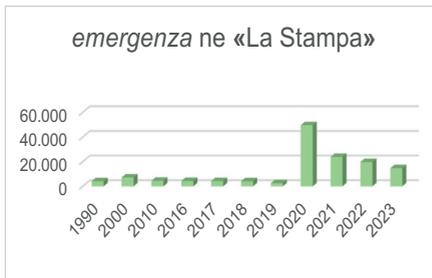
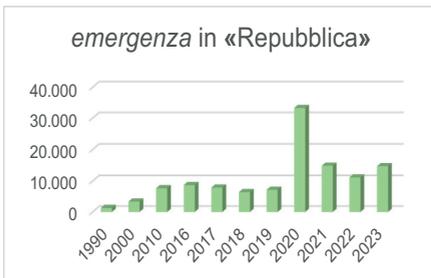
Dall'analisi complessiva dei dati emergono già alcuni interessanti risultati. Infatti, come appare chiaramente dal grafico delle occorrenze totali, la frequenza delle parole considerate rimane tutto sommato stabile fino al 2019, con una lieve ascesa nel 2010 (poi vedremo perché), per poi aumentare improvvisamente nel 2020, senza ritornare mai ai livelli precedenti il 2020:



Un esempio indicativo riguarda *emergenza*. Dall'analisi dei dati ci si rende immediatamente conto che, almeno per quanto riguarda il sostantivo in questione, un evidente spartiacque è rappresentato dalla crisi pandemica del 2020. A partire da quest'anno infatti, il vocabolo, che fino ad allora presentava un uso piuttosto stabile, conosce un aumento notevole di frequenza: basti pensare che nelle pagine del «Corriere» *emergenza*, che nei 6 anni precedenti ha conosciuto una frequenza media di circa 3000 occorrenze per anno, arriva nel 2020 a ben 14.750 occorrenze, senza tuttavia tornare, una volta terminata la pandemia, ai livelli pre-Covid.

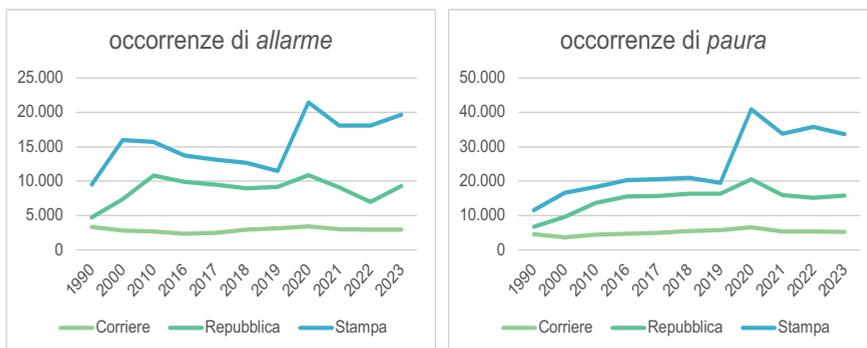


Come si nota, il picco si verifica del 2020, ma ancora nel 2022 la frequenza è una volta e mezza quella degli anni dal 2019 in giù. Se confrontiamo il «Corriere» con gli altri due quotidiani ci rendiamo conto che, per quanto riguarda il sostantivo, i tre quotidiani mostrano lo stesso comportamento:



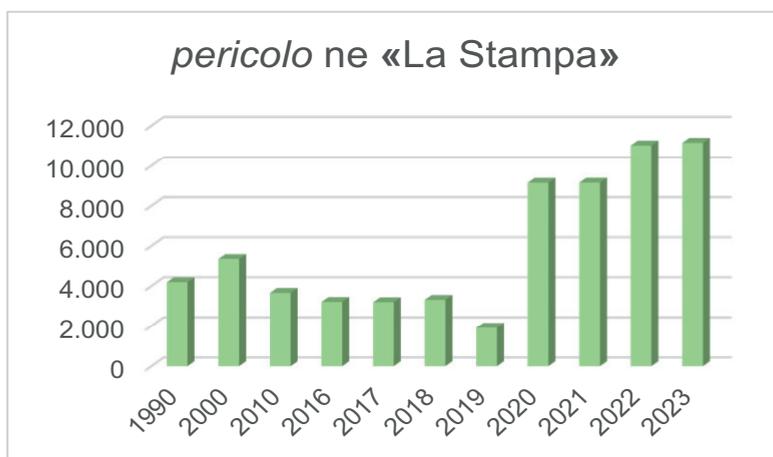
Tuttavia, se si esclude il caso di *emergenza*, le somiglianze tra le testate prese in analisi si esauriscono qui.

Vale a dire, la frequenza di ogni parola cambia nel tempo da quotidiano a quotidiano, come appare chiaramente dai due grafici che documentano la frequenza di *allarme* e di *paura*. La distribuzione delle occorrenze di questi due vocaboli si rivela diversa nei tre quotidiani:



In entrambi i casi il «Corriere», presenta un impiego tutto sommato lineare dei due vocaboli, dove gli incrementi di frequenza in presenza di grandi avvenimenti e i decrementi sono limitati dal punto di vista percentuale, un po' meno «Repubblica» dove, lo scarto è più ampio.

Ma la testata che invece presenta risultati notevoli dal punto di vista del cambiamento di atteggiamento nella narrazione è «La Stampa»: il quotidiano torinese si comporta allo stesso modo riguardo a tutti i vocaboli considerati: si hanno presenze tutto sommato limitate e, soprattutto, omogenee fino al 2019, con un lieve incremento nel 2010, e un'impennata nel 2020, alla quale tuttavia nei due anni successivi non segue tuttavia un ritorno ai livelli precedenti. Vediamo tre casi:





Per quanto riguarda *pericolo*, si passa da una media inferiore alle 3000 occorrenze degli anni precedenti il 2020 alle 9143 occorrenze dell’anno della pandemia; a partire dal quale i numeri si presentano in costante aumento fino al 2023. La frequenza di *rischio* passa dalle circa 7500 occorrenze del periodo 2016-2019 a ben 34081 nel 2020, con un incremento del 450%. Analoga situazione riscontriamo per quanto riguarda *crisi*.

Il fatto è talmente evidente che bisogna chiedersi se vi siano elementi esterni che hanno condizionato a tal punto la lingua del

quotidiano. Orbene, nel 2020, oltre alla pandemia, che tuttavia da sola non può bastare per giustificare questo macroscopico cambio atteggiamento, abbiamo un cambio al vertice del quotidiano torinese (Maurizio Molinari lascia il posto di direttore a Massimo Giannini, ora uscente) e, soprattutto, a partire dal 3 marzo, il giornale dà il via, primo grande quotidiano nazionale, alla rivoluzione *digital first*, consistente nell'integrazione tra desk carta e web, integrazione in virtù della quale la redazione giornalistica lavora, in parallelo, alla realizzazione di prodotti digitali e cartacei, con precedenza temporale dei primi.

Tutto ciò ha portato, a mio avviso, a una configurazione degli articoli pensata primariamente per il web, e quindi rispondente alle esigenze di visibilità delle notizie ad esso connesse, e alla conseguente elaborazione di articoli che devono operare con i meccanismi su cui si basa il funzionamento del web, come ad esempio la *SEO* (*Search Engine Optimization*)⁹ che regola anche la visibilità delle notizie (si veda il contributo di Carmen Russo in questo stesso volume). Quindi, anche le scelte lessicali potrebbero in certi casi aver tenuto conto di tale logica, aumentando la frequenza di quei vocaboli che attirano l'attenzione dei lettori e danno enfasi ai contenuti, anche a quelli per i quali tale enfasi non sarebbe necessaria.

In effetti, questa è la caratteristica principale del cosiddetto "churnalism"¹⁰, il piccolo giornalismo che ha come fine il cosiddetto *clickbait*, vale a dire la creazione di contenuti pseudogiornalistici che hanno soltanto lo scopo di spingere i fruitori della rete a cliccare sui siti al fine d'incrementare gli introiti pubblicitari. Caratteristica di tale giornalismo è proprio quella di fare largo uso di sostantivi e aggettivi con funzione enfatica. Lo stesso può dirsi per molta stampa sportiva.

⁹ La *SEO* è una strategia di marketing consistente nell'ottimizzare le pagine web al fine di ottenere un posizionamento più elevato nelle pagine dei risultati dei motori di ricerca, aumentando in tal modo il traffico verso un determinato sito web.

¹⁰ Il termine, composto da *churn* (*out*) 'sforare a getto continuo' e *journalism*, venne utilizzato per la prima volta dal giornalista della BBC Wasseem Zakir, che lo usò per segnalare quel tipo di comunicazione giornalistica caratterizzata dalla mancanza di originalità e dalla prevalenza di articoli aventi come scopo principale la vendita di pubblicità, cfr. T. HARCUP, *Journalism: principles and practice*, quarta ed., Sage, Los Angeles 2021. Sul fenomeno del *clickbaiting*, cfr. J. BLOM, K. HANSEN, *Clickbait: Forward-reference as lure in online news headlines*, in «Journal of Pragmatics», 76, 2015, pp. 87-100.

3. Neologismi

A evidenziare come i sostantivi oggetto di questa analisi siano ormai perfettamente inseriti nel vocabolario dei nostri quotidiani abbiamo i numerosi neologismi aventi come basi i nostri sostantivi, nati o tornati in auge nel periodo considerato. Per esigenze di spazio mi limito qui a proporre una rapida rassegna di espressioni neologiche.

Naturalmente a farla da padrone sono i composti N+A aventi come secondo elemento gli aggettivi *sanitaria* e *pandemica*, a partire dai quali si sono formati composti del tipo *emergenza sanitaria/crisi sanitaria*, *emergenza pandemica/crisi pandemica*, e i composti N+N con secondo elemento *Covid* o *pandemia* (tipo *allarme pandemia*, *emergenza Covid*), largamente impiegati negli anni 2020-2022¹¹:

- (1) Ma in tempo di *emergenza pandemica* l’ok arriva comunque e il presidente Roberto Fico ringrazia per la «collaborazione fra tutti i gruppi parlamentari, di maggioranza e opposizione [...]» («Corriere», 28/12/2020, p. 13);
- (2) Disagio povertà, *emergenza Covid*, educazione ambientale: 403 gli edifici messi a disposizione da Rfi («Corriere», 29/12/2020, p. 49, sottot.).

Il sostantivo *emergenza* risulta essere uno dei più produttivi, e rientra in diverse neoformazioni. A questo periodo appartengono ad esempio *reddito di emergenza*, *post-emergenza* e la polirematica *furbetto dell'emergenza*:

- (3) Con il «reddito di emergenza» si rischia di creare poveri di «serie A» e «serie B» (www.ilmanifesto.it, 30/03/2020);
- (4) Post-emergenza, il Comune «taglia» la Tari (www.bresciaoggi.it, 12/07/2020);
- (5) Scacco matto ai ‘furbetti’ dell'emergenza (www.lanazione.it 13/06/2020)¹².

¹¹ Basti pensare che *crisi sanitaria* nel 2020 appare 881 volte su «Repubblica», *crisi pandemica* 218 volte.

¹² Le polirematiche con struttura “*furbetto + di + N*” costruite con i sostantivi da noi considerati conoscono in questo periodo una rinnovata produttività. Cfr. per esempio

Riguardano invece soprattutto il campo dell'economia le espressioni aventi *rischio* come primo elemento:

- (6) Per il mercato dei titoli di Stato italiani, la prospettiva che il QE venga esteso ulteriormente nel tempo o ingrandito nelle dimensioni rappresenterebbe un sostegno esterno importante, per migliorare le condizioni del credito all'economia e per tenere sotto controllo il *rischio-Paese*: («Sole 24 Ore», 22/1/2016, p. 1).
- (7) con i titoli del Tesoro protetti dal mantello della Bce, la “speculazione” ha gioco facile nel guardare alla massa dei crediti deteriorati degli istituti di credito che zavorrano le loro scelte, per di più in tempi di tassi-zero che minano la redditività. Chi teme un *rischio-Italia* e intende abbassarlo attacca dunque da questo lato, quello delle banche, e poco gli importa di alzare lo sguardo verso la montagna di derivati in pancia delle banche tedesche. («Sole 24 Ore», 5/7/2016, p. 1).

Tra le neoformazioni costruite con *paura* segnaliamo un ironico *nonnapaura*, parola in un certo qual modo porogenitrice della più recente *eco-ansia*:

- (8) “nonnapaura”. Fusione fra i due termini “nonna” e “paura”, indica da un lato il timore dei genitori per il futuro dei propri figli a causa della crisi climatica e allo stesso tempo la speranza di diventare nonni (www.tag43.it, 26/01/2023).

4. Conclusioni (provvisorie)

In un recente volume, il giurista e saggista Andrea Venanzoni¹³ osserva come negli ultimi anni l'emergenza, intesa nel suo senso più generale, sia divenuta una caratterizzazione strutturale delle società occidentali. Fissatasi nell'immaginario collettivo, l'emergenza da una parte ha modi-

furbetto del reddito d'emergenza («La Guardia di Finanza di Trieste scopre 141 “furbetti” del reddito d'emergenza», www.dire.it, 05/10/2022) e *furbetto della corsia d'emergenza* («Furbetti della corsia d'emergenza, sette i ritiri di patenti di guida», www.canalesicilia.it, 27/07/2020).

¹³ A. VENANZONI, *La tirannia dell'emergenza*, Liberilibri, Macerata 2023.

ficato radicalmente le prassi di governo, dall’altro ha imposto una sorta di psicosi collettiva, connessa a una paura diffusa. Ciò ha comportato la polarizzazione e la mobilitazione dell’opinione pubblica, attuate attraverso la propaganda politica e, soprattutto, massmediatica.

In effetti, dalla nostra ricerca, appare evidente come i mass media negli ultimi anni abbiano ampliato la dimensione emozionale della lingua, in primo luogo attraverso il ricorso a elementi lessicali indicanti pericolo, allarme ed emergenza, venuti negli ultimi anni prepotentemente alla ribalta. Se per alcuni quotidiani questo processo risulta meno evidente, per altri («La Stampa», in primo luogo) tale processo appare addirittura macroscopico. Tale evoluzione dipenderà sicuramente da uno stato di eccezionalità provocato dai due eventi di ampia portata che hanno fortemente condizionato il sentire comune: il Covid-19 e due guerre, quella israelo-palestinese e, soprattutto, quella russo-ucraina, alla quale, al netto di ipocrisie, l’Europa sta partecipando attivamente in prima persona. Ma tali stati di eccezionalità sono sicuramente enfatizzati dai mass media, in corrispondenza della crisi della stampa cartacea e dello sviluppo di quella in rete.

La mia ricerca richiederebbe spogli più ampi in altri quotidiani cartacei e un confronto con quelli esclusivamente online; si potrebbe inoltre raffinare ulteriormente l’analisi istituendo un confronto tra la frequenza delle parole chiave con il numero dei *tokens*, vale a dire, dei vocaboli presenti nella cronaca-attualità di ciascun quotidiano. In questa occasione tuttavia mi interessava individuare delle linee di tendenza attraverso il confronto di più quotidiani.

Catherine Grall*

*L'anthropocène en toile de fond:
qu'est-ce qui peut encore faire événement
dans le Kinshasa d'In Koli Jean Bofane?*

Dans *Congo Inc., le testament de Bismarck* (Actes Sud, Arles 2014), l'écrivain congolais In Koli Jean Bofane expose les terribles conséquences humaines des scandales économiques et politiques qui déchirent le Congo, maudit par ses richesses minières que convoitent de nombreuses puissances internationales. Le jeune héros, pygmée qui a quitté la forêt au rythme d'un jeu vidéo pour faire fortune dans la capitale, tire un parti frauduleux des modes «bio» et se retrouve involontairement meneur de la révolte d'enfants des rues; il échappe par ailleurs de justesse aux malversations d'un ancien bourreau du Rwanda, avec la complicité d'un immigré chinois abandonné par son patron malhonnête. Le roman aux personnages internationaux mobilise le temps postcolonial, en l'étirant sur un mode décolonial – à quand remonte l'exploitation occidentale de l'Afrique? Celle-ci n'aurait-elle pas encore des savoirs indigènes à piller? – et aux temps sans mesure de l'anthropocène, du mythe et de l'anticipation ludique. Comment définir l'événement sur fonds de pareils chaos? Pas de spectre fondateur, comme dans *Hamlet*, mais «time is out of joint», et nulle révolte marxienne¹ ne semble plus de mise. Peut-être peut-on encore espérer en quelques individus non héroïques mais laborieux, au service du droit international, et chez qui survit un humanisme universaliste. La forme romanesque combine avec brio des crises multiples, mais parvient surtout à les articuler avec le temps long de l'anthropocène.

Roman postcolonial que *Congo Inc.*? Le sous-titre («le testament de Bismarck»), l'épigraphe², et quelques pages avant la fin du roman

* Université d'Amiens.

¹ Voir J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris 1993.

² «Le nouvel État du Congo est destiné à être un des plus importants exécutants de l'œuvre que nous entendons accomplir...» Le chancelier Bismarck, en clôture de

explicitent en partie l'ironie du titre: le pays d'origine de l'auteur résulte d'un dépeçage de l'Afrique à la fin de XIXe siècle, et a servi l'Europe pour sa révolution industrielle, les deux guerres mondiales, les combats des États-Unis en Asie, grâce à ses ressources en caoutchouc, à ses minerais précieux (dont l'uranium) et à ses hommes, soldats et mercenaires. La fin du premier chapitre inscrit directement les horreurs perpétrées et subies au Congo dans la filiation de *Heart of Darkness*: la courbe du grand fleuve que considère le jeune anti-héros Iookanga est dite «la même qu'avait suivie jadis le vapeur du capitaine Teodor Korzeniowski qui, en plongeant au cœur des ténèbres, est devenu Joseph Conrad»³. Ce terrible passé historique continue de polluer le présent de l'histoire contée, de façon larvée: Kiro Bizimungu, ancien enfant-soldat puis criminel de guerre rwandais, a assassiné des hommes de la Mission de l'Organisation des Nations Unis pour la stabilisation du Congo (MONUC), avec la complicité de Waldemar Mirnas, soldat lituanien corrompu, et il a réussi à redorer son blason auprès de dirigeants congolais tout aussi malhonnêtes pour diriger une grande réserve naturelle, dont il convoite en fait les richesses souterraines.

Certains anciens exploités africains sont donc devenus de cruels exploitants, à plusieurs niveaux d'action et de gestion. Cette vaste gamme de crimes nationaux et internationaux implique aussi la Chine, avec le personnage de Zhang Xia, ouvrier abandonné par un exploitant venu «exporter de la terre africaine», et donc sans doute à la recherche de minerais précieux, mais retourné au pays où la police par ailleurs abuse de l'épouse du malheureux Zhang Xia. La dimension postcoloniale s'inscrit ainsi dans une dénonciation digne des *subalterne studies*. Le Lituanien de la MONUC perpétue les crimes coloniaux en abusant de Shasha, une enfant des rues (*shégué*) qui se prostitue en ville après le massacre de ses parents... et qui finira par empoisonner son client. Les pygmées sont souvent méprisés par les autres Africains – et Iookanga se retrouve promu chef des *shégués* en vertu de sa petite taille, puis meneur d'une révolte, qui peut être assimilée à une crise politique, mais qui repose sur un certain malentendu, et qui prête à rire quand Zhang Xia s'en mêle, dans une parodie involontaire de discours maoïstes. In Koli Jean Bofane évoque les massacres du Rwanda et du Kivu, contant quelques tortures spectaculaires, et insiste, avec le personnage d'Adeïto,

la conférence de Berlin, février 1885» I. K. J. BOFANE, *Congo Inc., le testament de Bismarck*, épigraphe non paginée.

³ *Ivi*, p. 38.

esclave sexuelle puis femme de Kiro, sur les violences faites aux femmes⁴, qui se vengent parfois par le meurtre sadique. Ces violences, suites d'une exploitation et de conflits historiques, s'inscrivent ainsi dans un cycle sans fin apparente, sur un fond de confusion et d'ignorance qui ne sont pas sans rappeler le schéma d'une épidémie. Ainsi Isookanga, en début de roman, vole l'ordinateur de l'anthropologue belge Aude Martin, en expliquant à son cousin qu'il s'agit de «rembourser la dette coloniale»⁵, et il violera la jeune femme en la retrouvant plus tard, à Kinshasa, répondant de façon terrible aux fantasmes victimaires et primitivistes de celle-ci, sur quoi je reviendrai. La multiplication des intrigues, des personnages et des lieux sature presque le roman d'événementiel, autour de l'émancipation immorale et ratée de l'anti-héros, et les espaces-temps mobilisés se dilatent.

Faut-il plutôt caractériser le roman d'I. J. Bofane comme décolonial? Selon Anthony Mangeon⁶, la pensée décoloniale ferait remonter l'émergence des hiérarchies coloniales modernes à l'époque de la découverte par l'Europe des Amériques et dénoncerait la compromission entre, d'une part, la rationalité cartésienne et les divers dualismes hiérarchiques qui en découleraient et, d'autre part, la raison coloniale. D'où un monde capitaliste et une *épistémé* eurocentrés, cette dernière plaçant l'homme blanc occidental en modèle quasi divin de la seule connaissance possible, au mépris d'autres formes de savoir dénoncées comme superstitieuses et folkloriques, alors qu'il faudrait réhabiliter des formes anciennes et non-occidentales d'organisation économique, sociale et culturelle, entre divers Suds devenus solidaires. Dans *Congo Inc.*, l'oncle pygmée d'Isookonga dispose bien d'un savoir ancestral, en ce qui concerne les plantes et les animaux de la forêt, et il défend, de façon parfois comique, l'importance du respect que les jeunes doivent aux anciens; son personnage s'oppose par excellence au type du *business man* mondialiste qui fait rêver son neveu. Représentant d'une tradition bafouée par les sociétés urbaines et les amateurs de nouvelles technologies, toutes nationalités confondues, le vieil homme a pourvu Isookanga, pour son voyage à la capitale, en *bowayo* (anguille

⁴ Le romancier a également traité des violences infligées aux femmes au Maghreb dans *La Belle de Casa*, Actes Sud, Arles 2018.

⁵ BOFANE, *Congo Inc., le testament de Bismarck*, cit, p. 31.

⁶ A. MANGEON, préface à *Enquête d'Afrique – universalisme et pensée décoloniale: Souleymane Bachir DIAGNE et Jean-Loup AMSELLE*, Albin Michel, Paris 2018, pp. 14-16.

boucanée)... qui servira à monter l'imposture comique de «l'Eau Pire Suisse». Isookanga en effet, qui vise le commerce mondialisé, fait tremper quelques miettes de ce poisson («c'est un édulcorant de ma composition. Je l'ai appelé E26 parce que j'ai presque 26 ans»⁷) dans l'eau que Zhiang Xia sait rafraîchir mieux que tous les marchands des rues, pour épouser une mode hygiéniste et bio:

Ce goût-là, c'est le terroir, c'est la tendance actuelle, celle du retour à la nature [...] J'ai cherché les dépenses par ménage et par pays en détergents, déodorants, brosses à dents, raclettes, balais [...] Sais-tu que le nombre de serpillières achetées en Autriche, en une année, pourrait recouvrir deux fois la surface de l'Allemagne [...] Statistiquement, et dans l'inconscient collectif, la Suisse est *number one* en matière de propreté dans le monde⁸.

La croix rouge sera même détournée en logo de cette eau frelatée. La crédulité des victimes du commerce fondé sur des modes comportementales, des peurs et de la communication mensongère prend également le visage de la cupidité, au niveau de Kiro Bizimungu. Celui-ci, en effet, cherche à exploiter la légendaire capacité de Vieux Lomama, l'oncle pygmée, à parler avec les arbres, pour mieux repérer les parties riches en minerais et donc à déforester. Il finira par obtenir un CD cartographiant les endroits en question, détenu par le Chinois enfui, avec la complicité ignorante d'Isookanga et de Zhang Xia. Les savoirs de type non-européen sont donc certes bien méprisés par ceux-ci...mais les Africains mondialisés et sans scrupule aspirent à s'en servir de façon tout aussi destructrice. Comme certains exploitants chinois, oppresseurs de leurs citoyens désarmés et colonisateurs en devenir. In Koli Jean Bofane signale en outre que cette soif d'intérêt n'épargne pas complètement les détenteurs de connaissances indigènes: non seulement la vocation de *business man* mondialiste du jeune pygmée se conclut par son projet de retour dans la forêt, à des fins d'exploitation des minerais, mais son vieil oncle agriculteur se réjouit aussi des conflits et du réchauffement climatique :

[La forêt] nous donne tout ce qu'il faut pour affronter la grande ville. Je n'ai peur de rien, j'ai ma plantation de café. Ces derniers jours, on a de la chance. Avec les problèmes en Côte d'Ivoire, les opérations anti-FARC en Colombie, la sécheresse en Tanzanie,

⁷ BOFANE, *Congo Inc.*, cit., p. 92.

⁸ *Ivi*, p. 93.

les ouragans en Amérique centrale, notre café se vend plus cher que l'année passée⁹.

L'autre attitude erronée, face au mode de vie et aux savoirs indigènes encore préservés, est représentée dans le roman par le personnage de l'anthropologue aux fantasmes primitivistes: Aude Martin arrive pleine de naïveté chez les Ekondas et projette sur eux un désir régressif, fait de protection et de supériorité («Aude Martin avait ressenti une émotion indéfinissable en parlant à Isookanga. D'abord son statut de spécimen humain menacé de disparition à plus ou moins brève échéance lui conférait une aura de fragilité qui avait immédiatement touché la chercheuse»¹⁰), ce que le romancier ridiculise avec humour en l'associant au regard de l'anti-héros, par en-dessous, à cause de sa taille, ce qui provoque un trouble érotique chez l'Européenne. De nombreux Africains et africanistes ont vivement critiqué le tristement célèbre déni d'historicité dont s'est rendu coupable Nicolas Sarkozy dans son discours de Dakar en 2017 et Jean-Loup Amselle¹¹ a rappelé combien un courant anthropo-africaniste s'était développé en ce sens en France, comme si l'étude des modes de vie, des discours et des rapports à l'autre qu'humain remplaçait l'étude des événements historiques. Le roman d'In Koli Jean Bofane en dit la survie avec le personnage d'Aude Martin. Contre une pensée décoloniale trop univoque, l'écrivain indique aussi combien la transe, associée parfois à des rites non-violents, bascule facilement dans un dionysiaque par-delà le bien et le mal, et ouvert aux crimes. Des danses en partie obscènes, qui étourdissent danseurs et spectateurs, séduisent les Européens et les Congolais eux-mêmes en varient la pratique: exploitées par le label africaniste et la star Werrason, «le Roi de la Forêt», elles trouvent leur analogue chez les tortionnaires qui assistent les bourreaux, conduisent au viol d'Aude Martin Isookanga tout comme elles animent les shégués demandant justice au gouverneur de la ville: ceux-là «gesticulaient et dansaient en mouvements désordonnés, balançant les bras et les jambes dans toutes les directions, les visages agressifs ou au contraire hilares, la bouche

⁹ *Ivi*, p. 242.

¹⁰ *Ivi*, p. 28.

¹¹ Grand entretien avec Jean-Loup AMSELLE: *Ethnicisation, postcolonialisme, primitivisme*, propos recueillis par Gérard MAUGER et Louis PINTO, «*Ethnicisation, postcolonialisme, primitivisme*» *«Savoir/Agir»*, 2016/1 (n° 35), p. 91-102 (<<https://www.cairn.info/revue-savoir-agir-2016-1-page-91.htm>>).

grande ouverte, pour mettre en lumière la dérision de ce monde»¹².

Des cultures dévoyées, donc, aussi bien par les Européens que pas les Africains, et encore davantage lors de rencontres sans vrai dialogue. Quant à la religion chrétienne, le romancier en dit aussi le détournement, avec le personnage d'un ancien boxeur devenu pasteur évangélique escroc... L'héritage de conflits historiques coloniaux, devenus exploitations économiques de formes nouvelles, qui mêlent les individus de plusieurs États, prend encore une autre ampleur, où l'événement catastrophique devient contexte, et le contexte devient nuisance généralisée: Bofane, dans *Congo Inc.*, condamne aussi les maltraitances commises à l'égard de la nature, en reliant l'anthropocène à un temps très ancien.

J'ai déjà relevé plusieurs épisodes dénonçant l'exploitation des richesses minières par les Occidentaux, les Africains eux-mêmes et les Chinois (la langue chinoise sous-titre d'ailleurs les titres des chapitres du roman). Deux éléments jouent également un rôle symbolique fort dans le sens d'une prédation incontrôlée, qui participe d'un dérèglement planétaire. Vieux Lomama monte à Kinshasa pour retrouver son neveu, mais aussi dans l'intention naïve d'alerter le gouvernement à propos de changements de comportements animaux; il a en effet retrouvé le cadavre d'un grand léopard déchiqueté par des phacochères, poussés hors de leur territoire par le changement climatique. Le récit de sa rencontre ancienne avec le félin, de leur respect mutuel et, enfin, de sa découverte du cadavre de *Nkoi Mobali*, corrobore ce que la zoologie et l'étude des climats de type européen ont analysé, et qui menace indirectement aussi les humains («Au train où allaient les choses, ce ne serait bientôt plus seulement les phacochères qui mangeraient les léopards, mais aussi les hommes qui en viendraient aussi à s'entre-dévorer»¹³). Kiro n'en aura évidemment rien à faire, victime-bourreau à qui le romancier prête ironiquement ces paroles: «On n'est quand même pas des animaux»¹⁴. De son côté, le jeune Isookanga, dont un juron ouvre le roman («Putain de chenilles!»¹⁵) n'éprouve ni respect ni admiration pour la forêt (il a tenté de convaincre Aude dès leur rencontre qu'il fallait absolument désenclaver la forêt en posant des

¹² BOFANE, *Congo Inc.*, cit., p. 113.

¹³ *Ivi*, p. 251.

¹⁴ *Ivi*, p. 85.

¹⁵ *Ivi*, p. 11.

pylônes de télécommunication partout, afin que chacun puisse être connecté au reste du monde»¹⁶, et en voyant, peu après, les images de la forêt congolaise renvoyée par Google, son sentiment de dégoût s'est aggravé: «son royaume n'était constitué que d'arbres, d'arbres et encore d'arbres. C'était pas une vie. C'était pas ça. Même pour le ressortissant d'un peuple qu'on disait premier, comme lui, Isookanga»¹⁷) et le grand fleuve Congo, dont le narrateur omniscient déroule la majesté en même temps que le temps long des civilisations, ne lui inspire que ces mots et ces réflexions:

«Putain, c'est pas possible, toute cette flotte! [...] En 1990, sur le globe, la consommation d'eau par individu a été de quelques douze mille trois cents mètres cubes [...] En 2025, il n'y aura plus que cinq mille mètres cubes par habitant. Tout le monde aura un problème, sauf le Congo. Bientôt, il n'y aura plus une seule goutte d'eau sur la planète. On devrait privatiser tout ça. On confierait ça à des multinationales...»¹⁸.

Imbriqué dans l'histoire des cupidités décoloniales reprises à leur compte par des Congolais, l'anthropocène¹⁹ tel qu'écrit par In Koli Jean Bofane serait plus justement qualifié de capitalocène, selon l'appellation d'Andreas Malm²⁰. C'est là tenter de dater dans l'histoire moderne un phénomène que d'aucuns font remonter jusqu'au néolithique, à savoir au moment où *homo sapiens* a commencé à domestiquer céréales et animaux, et à se sédentariser. Ce temps très profond (*deep time*) est discrètement convoqué par le romancier, par exemple avec la mention du Gondwana, dans le jeu vidéo guerrier extrêmement violent qui passionne l'anti-héros, et qui relève d'un futur apocalyptique. La projection d'autres destructions impitoyables achève de placer les événements relatés dans le roman entre des causalités très anciennes et un avenir de science-fiction. Le Congo et le monde sont-ils donc donnés comme hors de leurs gonds au nom d'un pessimisme aussi

¹⁶ *Ivi*, p. 26.

¹⁷ *Ivi*, p. 32.

¹⁸ *Ivi*, p. 37.

¹⁹ Également très sensible dans *La Belle de Casa*, dont les titres de chapitres («vents solaires», «haute pression», «cyclone», «effet de serre...») relient intrigues individuelles et bouleversements climatiques.

²⁰ Selon la traduction française d'A. MALM, *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and The Roots of Global Warming*, Verso Books, London and New York City 2016.

bien hobbesien que rousseauiste²¹? La préhistoire en effet, volontiers assimilée, dans l'histoire des sciences comme dans les imaginaires, soit à un paradis perdu, soit à un enfer que le progrès a su vaincre, se prête facilement à des idéologies déclinistes, si l'on admet que les sociétés ont en outre acheté ce progrès au prix de trop de destructions. Le roman ne fait qu'évoquer ces temps très lointains, mais ceux-ci restent encore liés, dans certains esprits, avec l'idée d'Africains primitifs, et comparables dans leur mode de vie ancestral à de lointains ancêtres préhistoriques²². Le Gondwana, désormais, est un territoire pour imaginaires ludiques avides de destruction, modèles du pire.

Contre ces intrigues historiques, multipliées dans un contexte globalisé, avec clins d'œil à un lointain passé moins vite destructible que le présent toujours accéléré, contre l'utilisation aveugle de technologies capables d'éloigner toujours davantage l'humain du vivant, le romancier propose une seule réussite, à l'échelle elle aussi globale: la petite victoire du droit obtenue par un Congolais et une Italienne honnêtes travaillant pour l'ONU à Bruxelles, et qui parviennent à condamner Walter Mirnas et Kiro Bizimungu: Celio et Chiara manquent d'ailleurs de flirter, sur la musique de Stravinsky, esquisse de romance sans violence qui demeure ouverte, dans ce roman qui refuse aussi bien le cliché sentimental que l'épique²³. Un romantisme bien compris serait d'ailleurs souhaitable, courant moqué brièvement par l'anti-héros arriviste («Il faut arrêter avec ce romantisme rétrograde qui consiste à faire croire que la forêt devrait s'étendre»)²⁴ déclare-t-il à un Kiro impressionné par sa perspicacité): pas de nostalgie fantasmée pour des origines et une enfance heureuse, mais une attention portée à la nature minérale, végétale, animale et humaine, nécessairement articulée aux crises historiques qui n'en finissent pas d'en engendrer de nouvelles.

²¹ Voir par exemple W. STOCZKOWSKI, *Anthropologie naïve, anthropologie savante. De l'origine de l'homme, de l'imagination et des idées reçues*, éditions du CNRS, Paris 1994.

²² Voir G. LOUMPET, «L'archéologie comme science coloniale en Afrique centrale équatoriale», *Les nouvelles de l'archéologie* [En ligne], 126 | 2011, mis en ligne le 30 décembre 2014 (<<http://journals.openedition.org/nda/1143>>; consulté le 25 avril 2024).

²³ Voir la défense du romanesque informé contre le mythe et l'épopée, pour dénoncer le capitalocène, dans Ch. BONNEUIL et P. de JOUVANCOURT, *En finir avec l'épopée*, in «Terrestres», 9 juin 2014 (<<https://www.terrestres.org/2014/06/09/en-finir-avec-lepopee/>>).

²⁴ BOFANE, *Congo Inc.*, cit., p. 157.

Congo Inc. ressortit donc à une écologie décoloniale, comme celle que théorise Malcom Ferdinand²⁵; l'écriture romanesque, saturée d'événements et de différents temps ne se perd ni dans l'accusation ni dans la destructuration de l'intrigue, et promeut une littérature de la mondialisation ni strictement historiciste, ni mythologique, ni essentialiste. L'espace global est menacé: aux hommes et aux femmes de tous pays, capables de reconnaître tous les savoirs, et d'assimiler les pires passés, de sauver ce qui peut encore l'être. Le projet de Vieux Lomama, en dernière page, peut faire sourire: les termites auront difficilement raison d'un pylône de télécommunications qui a avivé la cupidité de son neveu, mais ce symbole de l'écart entre le minuscule et le très grand, entre le vivant, le métal et les ondes, construit aussi l'image d'un défi.

²⁵ M. FERDINAND, *Une écologie décoloniale: penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Seuil, Paris 2019.

Emma Malinconico*

Toujours ne dure orage ne guerre.
La paremiologia incontra la Storia

1. «*Les proverbes disent ce que le peuple pense*»

La paremiologia è lo studio dei proverbi e di altri enunciati linguistici fissi volti ad esprimere l'animo e il costume popolare. Proprio perché basati sulla condivisione della saggezza e della credenza popolare, i proverbi, i detti e le massime vertono usualmente su tematiche attinenti al mondo agricolo e rurale, alle dinamiche sociali e famigliari (quali, ad esempio, i rapporti di buon vicinato), gli stereotipi di genere, ma anche la gestione del denaro, la religione e la religiosità (includendo, pertanto, anche quelle pratiche e credenze superstiziose, spesso di origine pagana). Il proverbio, insieme alle proprie peculiarità generalizzanti e allo stretto legame con il pensiero comune, finisce per diventare esso stesso oggetto di un proverbio nella lingua russa, tanto da figurare nella pagina usualmente riservata alle dediche in apertura al dizionario dei proverbi curato da Montreynaud: «*Les proverbes disent ce que le peuple pense*»¹, i proverbi dicono quel che il popolo pensa.

Tra le numerose specificità dei proverbi e dei modi di dire, risulta decisamente rilevante la riconoscibilità dell'espressione paremiologica, sarebbe a dire:

- l'essere immediatamente riconoscibile quale un proverbio o un idiomatismo;
- la corretta ed immediata interpretazione, anche al di là del senso strettamente veicolato dal lessico e dalla sintassi in esso contenuto².

Affinché gli elementi di cui sopra risultino validi, un'altra caratteristica

* Università di Macerata.

¹ F. MONTREYNAUD, A. PIERRON, F. SUZZONI, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, Le Robert, Paris 2006.

² Si veda, al riguardo C. LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, Mondadori, Milano 2006, pp. xxvi-xxvii e xxxii-xxxv.

diventa imprescindibile: la fissità. Salvo rare eccezioni illustrate più avanti, una costruzione paremiologica deve essere necessariamente fissa sia per venire ricordata sia per consentirle di essere riconosciuta in quanto tale e non quale semplice frase interpretabile alla lettera.

Tali principi sono magistralmente esemplificati nel quadro dipinto nel 1559 dal pittore Pieter Bruegel il Vecchio, intitolato *Il mondo alla rovescia*, comunemente chiamato *Proverbi Fiamminghi* e attualmente conservato presso la Gemäldegalerie di Berlino. L'opera in questione rappresenta una scena di vita in un paesino nel quale i numerosi abitanti sono impegnati in diverse attività, tutte riconducibili ad un proverbio o ad un'espressione idiomatica. Le particolarità di questa tela sono molteplici in quanto, spesso, un singolo elemento si ritrova al centro di più proverbi raffigurati, la concentrazione dei proverbi è altissima: gli esperti ne hanno riconosciuti ben 80 nonostante le dimensioni del quadro relativamente contenute (117×163 cm). Cosa ancor più interessante, non si esclude la probabile presenza di altri proverbi e idiomatismi che, semplicemente, non sono stati individuati in quanto rinviano ad espressioni paremiologiche cadute in disuso da talmente tanto tempo da essersene persa la memoria e, pertanto, non sono più riconoscibile in quanto tali.

2. «*Toujours ne dure orage ne guerre*»

Un tema ricorrente nelle costruzioni paremiologiche è quel fenomeno che si ripresenta costantemente, sempre diverso eppure sempre uguale a se stesso: la guerra.

I conflitti bellici scardinano gli equilibri preesistenti a livello politico e ancor più in ambito individuale. La vita quotidiana delle persone è stravolta nelle abitudini, i ritmi della vita nei campi cambiano, la produzione di alcuni beni è interrotta, quella di altri è totalmente riorganizzata in funzione del contesto bellico. Talvolta, il lavoratore si ritrova strappato via dalla sua vecchia professione e destinato ad una diversa, maggiormente funzionale rispetto alla nuova articolazione sociale provocata dallo scoppio della guerra. Ogni Paese ha conosciuto diversi conflitti causati da politiche nazionali o internazionali, ciascuno determinato da dinamiche e motivazioni peculiari, sempre diverse, ma tutte uguali negli effetti: lo scardinamento di un mondo, piccolo o

grande che sia. Sono precisamente le dinamiche belliche – e quanto ad esse connesse – ad aver determinato la coniazione di numerosi proverbi e detti, veri nella loro generalità e, proprio per tale ragione, applicabili a chiunque e a qualsiasi conflitto: «Toujours ne dure orage ne guerre»³, non dura per sempre né il temporale né la guerra.

Riportato sia da Montreynaud nella sua forma originaria, come testimoniato dalla particella arcaica *ne* e da Pierron nella grafia francese attuale, questo proverbio è classificato da entrambi (forse a torto?) come *dicton* e non come proverbio, in quanto caratterizzato da un significato generalizzante letterale malgrado il potenziale metaforico. L'interpretazione letterale di un'espressione paremiologica rispetto alla veicolazione di un duplice significato letterale e metaforico costituisce, in francese, il tratto discriminatorio principale nella classificazione di un'espressione quale proverbio (*proverbe*) o detto (*dicton*). A prescindere dalla corretta classificazione, «Toujours ne dure orage ne guerre» mostra alcune caratteristiche centrali nell'ambito di questo elaborato, ovvero:

- la forma arcaica del *ne* testimonia l'origine antica.
- ha una forma fissa e non modificabile.
- presenta il tema delle difficoltà ingenti, determinate da eventi totalmente fuori controllo quali i fenomeni atmosferici e la guerra che scardinano il mondo.
- possiede un carattere generalizzante e assoluto in quanto non legato a nessun evento o conflitto specifico.

Come è già stato osservato più sopra, un'espressione paremiologica, per essere classificata come tale, deve necessariamente rispondere ai criteri di fissità semantico-linguistica, di generalizzazione e dunque di valore assoluto, a prescindere dalla dimensione diatopica e diacronica. Pertanto, a quali condizioni la paremiologia incontra la Storia? Inoltre, tale incontro è effettivamente possibile? Sì, ma raramente e solo in presenza di determinate condizioni.

Il proverbio, dal latino *pro verbo*, ovvero che sostituisce un discorso⁴, è caratterizzato dalla sinteticità e della riconoscibilità da parte dei destinatari. L'espressione paremiologica (sia essa un proverbio, un detto nato autonomamente o derivante dal proverbio stesso, un'espressione

³ MONTREYNAUD, PIERRON, SUZZONI, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, cit., p. 8; A. PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, Marabout, Paris 2000, p. 218.

⁴ *Ivi*, p. 234.

idiomatica o una massima) è raramente collegata ad un evento storico. Difatti, in passato gli eventi di ampia portata erano raramente noti alla moltitudine delle persone a causa della scarsa cultura generale e di una circolazione delle informazioni più lenta rispetto a quanto avvenga ai giorni nostri. Al contempo, l'espressione paremiologica viene usualmente coniata e usata dal popolo stesso, non dalle élite socioculturali: per tale ragione essa rinvia per lo più ad aspetti inerenti alla vita quotidiana e alla cultura popolare piuttosto che a concetti relativi ad un tipo di erudizione prettamente intellettuale, storica o artistica.

Il connubio tra un cosiddetto sapere popolare e le espressioni paremiologiche ha determinato, negli ultimi decenni, il crescente disuso delle forme paremiologiche, ormai divenute sinonimo di scarsa cultura e di arretratezza mentale. L'eccezione a tale metro di giudizio è costituita dal ricorso ad espressioni in latino o derivanti dalla cultura classica nonostante, in maniera del tutto paradossale, la maggior parte delle espressioni latine usate – spesso per darsi un tono – siano esse stesse caratterizzate da un'origine popolare⁵.

3. «*Alea iacta est*»

In un'epoca di scarsissima scolarizzazione e di un diffuso analfabetismo, i grandi eventi storici, del momento o risalenti alle epoche passate, non solo non erano noti al popolo, ma spesso non interessavano se non nelle conseguenze pratiche che essi comportavano nella vita del singolo individuo. L'espressione «Franza o Spagna, purché se magna»⁶, attribuita a Francesco Guicciardini (1500), ambasciatore fiorentino presso la corte di Spagna, ma anche diplomatico e condottiero al servizio del Papato, testimonia precisamente il disinteresse verso l'identità dell'occupatore: per il popolo non era rilevante se in quel momento si fosse assoggettati ai francesi o agli spagnoli, bensì, contava il mantenere (o l'ottenere) una stabilità economico sociale tale da consentire, per l'appunto, di *magnare*. Tuttavia, questo proverbio ha assunto in senso lato una connotazione negativa che denota il comportamento opportunistico di una persona.

Pertanto, considerando gli elementi analizzati finora, è possibile ritenere che un proverbio o un altro costrutto paremiologico possa

⁵ V. LAMBERTINI, *Che cos'è un proverbio*, Carocci, Roma 2022, pp. 29, 32, 40-41.

⁶ LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., p. 604.

derivare da un evento storico solo se:

- l'evento storico abbia avuto un impatto tale da essere noto ben al di là del luogo e del tempo nel quale esso si sia verificato;
- oppure, che sia legato ad un personaggio storico particolarmente conosciuto, ad un aneddoto a lui collegato o ad una frase precisa, sintetica, lapidaria pronunciata in un'occasione pubblica e poi tramandata o dal popolo o da qualcuno che avesse un seguito tale da darle ampia risonanza;
- il contenuto dell'espressione paremiologica in questione possa rivelarsi generalizzante oppure applicabile, in senso metaforico, a diversi contesti, malgrado la propria origine legata ad un determinato fatto storico⁷.

Si vedano i seguenti esempi, tutti derivanti dalla cultura latina e ancora oggi usati nella lingua italiana (talvolta nella forma originaria latina) e in francese. Si indica tra parentesi l'anno nel quale è avvenuto il fatto al quale essi si riferiscono:

- «Passare sotto alle forche caudine»⁸ / «Passer sous les fourches caudines» (321 a.C.)⁹;
- «Vittoria di Pirro» / «Une victoire à la Pyrrhus», (279 a.C.)¹⁰;
- «Alea iacta est»¹¹ / «Il dado è tratto»¹² / «Les dés sont jetés – Le sort en est jeté», (49 a.C.)¹³;
- «Pecunia non olet» / «L'argent n'a pas d'odeur» (9-79 d.C.). Frase attribuita all'imperatore Vespasiano¹⁴.

⁷ In merito alle caratteristiche dei proverbi storici, si rinvia anche a MONTREYNAUD, PIERRON, SUZZONI, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, cit., pp. 171-172 e a LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., pp. XXXIX-XL.

⁸ R. COPELLO, *Le forche caudine e i goti di Sant'Agata*, in «Touring Club italiano», 6 agosto 2018, <<https://www.touringclub.it/notizie/bandiere-arancioni/le-forche-caudine-e-i-goti-di-santagata>>.

⁹ V. EPITALON, *Passer sous les fourches caudines: définition et origine de l'expression*, in «La Langue Française», 18 agosto 2022, <<https://www.lalanguefrancaise.com/expressions/passer-sous-les-fourches-caudines>>.

¹⁰ N. LAFARGE-DEBEAUPUIS, «Victoire à la Pyrrhus: définition et origine de l'expression», in «La Langue Française», 23 gennaio 2024, <<https://www.lalanguefrancaise.com/expressions/victoire-a-la-pyrrhus>>

¹¹ LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., p. 402.

¹² *Ibidem*.

¹³ MONTREYNAUD, PIERRON, SUZZONI, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, cit., p. 93.

¹⁴ PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, cit., p. 269.

Pierron, rifacendosi a sua volta a Svetonio, spiega come l'imperatore Vespasiano avesse chiesto al figlio Tito se fosse sconvolto dall'odore emanato dalle monete che gli stava porgendo. Ricevendo una risposta negativa, Vespasiano spiegò che quei soldi derivavano dalla tassa emanata sull'urina.

Talvolta, può accadere che il costrutto paremiologico si stabilizzi in una forma talmente generalizzante da far perdere alla persona comune la memoria dell'evento storico all'origine dell'espressione in oggetto. A titolo esemplificativo, raramente il parlante italofono ricorrerà all'espressione «È successo un quarantotto» facendo consapevolmente riferimento ai moti rivoluzionari che nel 1848 si diffusero in tutta Europa. Similmente, di rado un francofono medio enuncerà il proverbio «Charbonnier est maître chez lui»¹⁵, equivalente – non a caso – del nostro «Ognuno è re in casa sua»¹⁶, sapendo di evocare un aneddoto concernente Francesco I di Francia e un carbonaio. Nel caso dei moti rivoluzionari avvenuti nel 1848, ci si trova dinanzi a degli sconvolgimenti storico-sociali finalizzati allo scardinamento dei principi assolutisti vigenti nei rispettivi Paesi. Nel secondo caso, si sottolinea un sovvertimento dell'ordine sociale determinato da un carbonaio il quale, entrando nella propria casupola, non esitò a far alzare il proprio re, Francesco I, seduto accanto al fuoco al posto usualmente occupato dal carbonaio stesso.

Al fine di corredare il presente studio da ulteriori esempi, è stato necessario individuare proverbi, detti e massime riconducibili esplicitamente o implicitamente alla Storia. A tal fine mi sono basata principalmente su dizionari paremiologici e su raccolte di proverbi e detti quali:

- Maurice Maloux, *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Larousse, Paris 2014.
- Florence Montreynaud, Agnès Pierron, François Suzzoni, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, Le Robert, Paris 2006.
- Agnès Pierron, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, Marabout, Paris 2000.
- Paola Guazzotti, Maria Federica Oddera, *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, Zanichelli, Bologna 2006.
- Carlo Lapucci, *Dizionario dei proverbi italiani*, Mondadori, Milano 2006.

¹⁵ *Ivi*, p. 307.

¹⁶ Lapucci riporta anche la forma «A casa sua ciascuno è re»: LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., p. 1371.

Da essi, ho ricavato un elenco di proverbi, detti e massime ascrivibili a due categorie:

- costrutti paremiologici derivanti da eventi storici ben precisi;
- espressioni paremiologiche basate su frasi celebri pronunciate da personaggi storici in occasione di eventi importanti oppure di aneddoti riguardanti la loro persona purché tali aneddoti segnassero un cambiamento, uno scardinamento di determinate abitudini e/o di consuetudini a livello comportamentale, sociale o politico (quale il già citato incontro tra Francesco I di Francia e il carbonaio).

Qui, per ragioni di opportunità, se ne espone una piccola selezione. Essi sono indicati in ordine cronologico rispetto all'evento di riferimento e non alla loro prima attestazione in quanto non sempre essa è individuabile.

«Le plus riches en mourant n'importe qu'un linceul»¹⁷ (“Il più ricco, morendo, non si porta che un sudario”). Frase derivante dalla scelta del sultano Saladino di far sventolare il proprio sudario, al posto della propria bandiera, subito dopo l'annuncio della sua morte (1193) facendo dire: «Voilà tout ce que Saladin, vainqueur de l'Orient, n'importe de ses conquêtes» (“Ecco tutto quel che Saladino, vincitore dell'Oriente, si porta dalle sue conquiste”).

«Honi soit qui mal y pense»¹⁸ (“Sia vituperato chi pensa male”). Frase pronunciata nel 1348 da Edoardo III d'Inghilterra in riferimento ad una contessa alla quale era caduta la giarrettiera durante un evento pubblico. Da questo aneddoto derivano il nome e il motto dell'Ordine della Giarrettiera.

«Plus de morts, moins d'ennemis»¹⁹ (“Più morti, meno nemici”). Parole attribuite a Carlo IX di Francia all'indomani del massacro nella notte di San Bartolomeo a danno degli ugonotti (1572). Secondo Agnès Pierron, questa frase sarebbe a sua volta ispirata da un'altra riportata da Svetonio ed attribuita a Vitellio dopo la battaglia vinta a Bedriaco: «Le cadavre d'un ennemi sent toujours bon», ovvero, il cadavere di un nemico ha sempre un buon odore. Anche un altro proverbio rinvia

¹⁷ PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, cit., p. 349.

¹⁸ MONTREYNAUD, PIERRON, SUZZONI, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, cit., p. 100; riportato anche da Pierron nell'ortografia aggiornata *Honni soit qui mal y pense*, PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, cit., p. 365 e da LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., pp. 1160-1161.

¹⁹ PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, cit., p. 304.

alla notte di San Bartolomeo unitamente alla rivolta antifrancese avvenuta in Sicilia nel 1282, conosciuta come Vespri siciliani: «Vêpres de Sicile, matines de France»²⁰ / «Guardati da mattutini di Parigi e da vespri siciliani»²¹. Da notare come si ricorra a due preghiere diverse, i vespri e il mattutino, sia per indicare il momento della giornata sia per evidenziare il contrasto tra la religione e la brutalità dell'evento.

«Paris vaut bien une Messe» / «Parigi val bene una Messa»²² Enrico di Navarra, poi Enrico IV di Francia, in merito alla necessità di convertirsi al cattolicesimo rinunciando ufficialmente e formalmente alla propria fede calvinista.

«Il faut laver son linge sale en famille»²³ / «I panni sporchi si lavano in famiglia»²⁴: frase pronunciata da Napoleone a seguito di un incontro con degli ambasciatori ai quali aveva omesso di riferire alcune problematiche di politica interna. Essendogli stata fatta notare tale omissione, l'imperatore avrebbe dato questa risposta, successivamente riportata da François-René de Chateaubriand e ripresa da altri grandi scrittori francesi, tra i quali Emile Zola e Anatole France. Considerando l'origine italoфона di Napoleone e che l'espressione «I panni sporchi si lavano in famiglia» fosse talmente remota da non poterne rintracciarne una prima attestazione, si potrebbe ipotizzare che Napoleone abbia tradotto in francese l'espressione italiana.

«Rien, sinon une bataille perdue, n'est aussi mélancolique qu'une bataille gagnée»²⁵ (“Nulla, se non una battaglia persa, è tanto malinconico quanto una battaglia vinta”). Frase pronunciata dal duca di Wellington al termine della battaglia di Waterloo (1815) e poi divenuta un detto. A testimonianza dell'impatto avuto dalla battaglia di Waterloo, si ricorda anche l'esclamazione francese «Cambronne!» entrata da allora in uso col significato di *accidenti* ed usata quale versione edulcorata del più celebre tra gli epiteti francesi. Il termine *cambronne* deriva dal generale Pierre Jacques Etienne de Cambronne che avrebbe pronunciato il *gros mot* in un momento cruciale della battaglia. L'uso di tale esclamazione è caduto in disuso da tempo; tuttavia, viene ancora utilizzata l'espressione «le mot de Cambronne» «la parola di Cambronne» quando ci si vuole

²⁰ MONTREYNAUD, PIERRON, SUZZONI, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, cit., p. 181.

²¹ LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., pp. 1117-1118.

²² *Ivi*, p. 1117.

²³ PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, cit., p. 377.

²⁴ Lapucci riporta «I panni sporchi si lavano in casa»: LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., p. 1109.

²⁵ MONTREYNAUD, PIERRON, SUZZONI, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, cit., p. 543.

riferire a quel termine in funzione metalinguistica senza pronunciarlo²⁶.

«Il ne faut pas être plus royalistes que le roi» / «Essere più realisti del re»²⁷. Frase in voga prima della Rivoluzione e tornata in auge sotto Carlo X grazie anche alla sua presenza in *La Monarchie selon la charte*²⁸ di Chateaubriand. In italiano, è entrata quale traduzione del proverbio francese, in quanto molto usato anche da Adolphe Tiers, primo ministro francese e storico (1797-1877).

Infine, a dispetto dei criteri di fissità semantico-linguistica che le espressioni paremiologiche devono necessariamente rispettare, ne esistono talune che nel tempo hanno subito modifiche o hanno generato nuove espressioni. Alcune di esse vengono riportate qui di seguito.

«Aut Caesar aut nihil»²⁹, ripreso come motto da Cesare Borgia (Duca di Valentino) e da Ladislao D'Angiò Durazzo, è presumibilmente all'origine della celebre frase di Victor Hugo «Je veux être Chateaubriand ou rien» «Voglio essere Chateaubriand o niente» così come dello slogan dello spot pubblicitario italiano «O così o Pomì»³⁰.

«Chi di spada ferisce, di spada perisce»³¹, proverbio riconoscibilissimo e ancora usato, tanto da essere stato modificato da Maurizio Crozza, nel 2019, in «Chi di selfie ferisce, di selfie perisce»³².

«Point d'argent, point de Suisses» «Niente soldi, niente Svizzeri»³³:

²⁶ In merito a «le mot de Cambronne» si vedano: S. RAMNOUX, «Merde!»: comment la légende du mot Cambronne est née en 1815, in «Le Parisien», 09 gennaio 2022, <<https://www.leparisien.fr/politique/merde-comment-la-legende-du-mot-de-cambronne-est-nee-en-1815-09-01-2022-LBGP4CGXMBAZNLUA7VZQ2W4GUU.php>> e F. OLIVIER, «Plein de m...»: quand l'injure devient bavure, in «Radio Canada», 9 maggio 2024, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2071230/injure-francis-drouin-comite-langues-officielles>> a proposito di un *affaire* scaturito dal triviale *merde* usato in pubblico dal deputato canadese Francis Drouin.

²⁷ MONTREYNAUD, PIERRON, SUZZONI, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, cit., p. 82; *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, s.v. *Realista*, in «Treccani», 5 settembre 2023, <<https://www.treccani.it/vocabolario/realista1/>>.

²⁸ F.R. DE CHATEAUBRIAND, *La monarchie selon la charte*, in Id., *Mélanges littéraires, mélanges politiques*, Hachette BNF, Paris 2013.

²⁹ LAMBERTINI, *Che cos'è un proverbio*, cit., p. 120.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., p. 1489.

³² La battuta ebbe un tale successo da essere ripresa non solo da Lambertini, ma da numerose testate giornalistiche e divenuta la protagonista di diversi striscioni contro il partito della Lega. Si veda, tra gli altri, il video condiviso dal giornale La Stampa l'11 maggio 2019, <https://www.lastampa.it/spettacoli/2019/05/11/video/la_personalissima_rivisitazione_di_bella_ciao_di_maurizio_crozza-144718/>.

³³ PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, cit., p. 270. Si

1522, i mercenari svizzeri si ritirano dal campo francese determinando la perdita del controllo su Milano. Nel 1957, l'espressione fu trasformata dal cantante Georges Brassens in «Point d'argent point de cuisses» «Niente soldi, niente cosce» nella canzone *Grand-père*³⁴.

4. «Compro una vocale»

Oggi giorno, è possibile coniare un nuovo proverbio, per di più a partire da un evento storico? Cosa mai potrebbe determinarlo? La pandemia da Covid-19 ha avuto un impatto mondiale tale da innescare dinamiche simili in diverse parti del mondo sia a livello individuale sia sociale: ciò renderebbe possibile, in teoria, porre la pandemia da Covid-19 all'origine di alcuni detti, proverbi o espressioni idiomatiche riconosciute e utilizzate all'interno di specifici gruppi di persone ovvero di comunità linguistiche e/o territoriali oppure in determinati ambiti professionali (ad esempio quello medico o scolastico) laddove essa abbia avuto un impatto particolarmente radicato ed evidente.

Normalmente, secondo quanto sostenuto da Lambertini, un proverbio o un detto necessitano di due o tre generazioni per affermarsi. Tuttavia, lo stesso Lambertini sottolinea come le dinamiche comunicative attuali siano notevolmente cambiate rispetto al passato³⁵. La comunicazione istantanea che avviene tramite i social o i media coniugata alla produzione quotidiana di messaggi scritti, audio o video inviati tramite sistemi di messaggistica o di posta elettronica fa sì che un fenomeno linguistico si diffonda, molto, ma molto più velocemente rispetto a quanto avvenisse in passato. Tuttavia, spesso si tratta di fenomeni passeggeri, transitori, di durata estremamente breve (si pensi, ad esempio, alla risonanza data nell'estate del 2022 al cosiddetto modo di parlare *corsivo* di alcuni giovani, poi dissoltosi con altrettanta rapidità)³⁶. Eppure, alcuni fenomeni linguistici persistono, sebbene rimanendo circoscritti nel loro

veda anche M. DU BELLAY, *Mémoires*, Paleo, Clermont-Ferrand 2002.

³⁴ PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, cit., p. 270.

³⁵ LAMBERTINI, *Che cos'è un proverbio*, cit., p. 108. Si veda anche LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., pp. XXXIX-XLI.

³⁶ Tra i numerosi articoli pubblicati sull'argomento, si veda E. CAPONE, *Parlare in corsivo: Fenomeno Elisa Esposito su Tik Tok*, «La Repubblica», 23 giugno 2022, <https://www.repubblica.it/tecnologia/2022/06/23/news/su_tiktok_insegna_a_parlare_in_corsivo_ma_gli_adulti_non_capiscono_e_mi_insultano-355138255/>.

uso a specifiche fasce anagrafiche in quanto collegati ad un determinato elemento culturale tipico di una certa epoca. Si pensi a «Compro una vocale», in chiaro riferimento alla trasmissione condotta per anni da Mike Bongiorno, espressione usata per chiedere un indizio, un dettaglio, che consenta di dare una risposta precisa al nostro interlocutore il quale, si presuppone, conosca già la risposta. Oppure a «Two gusti is megl' che one», slogan usato negli anni 2000 nella pubblicità di un gelato e poi entrato in uso per indicare l'inutilità di compiere una scelta quando si possono avere entrambe le cose. Nessuno dei due esempi citati si è sufficientemente radicato nelle abitudini linguistiche per essere paremiologicamente catalogato quale fenomeno persistente e duraturo. Tuttavia, la relativa assenza di espressioni legate al Covid-19 potrebbe essere indice di qualcosa destinato a non lasciare nessuna traccia rilevante in ambito paremiologico, ma anche il contrario. L'assenza di un'immediata coniazione di detti o proverbi potrebbe suggerire che, qualora una qualche espressione paremiologica dovesse iniziare ad essere ampiamente utilizzata, ciò avverrebbe solo dopo che essa si sia sufficientemente diffusa e semanticamente assestata prima di divenire evidente nell'uso e nella struttura linguistico-paremiologica e che attualmente si trovi semplicemente sottotraccia, in fase di definizione e di consolidamento³⁷. Del resto, «Zamora, ne fut pas prise en un jour»³⁸ o, in italiano, «Roma non fu fatta in un giorno»³⁹.

³⁷ LAMBERTINI, *Che cos'è un proverbio*, cit., p. 108 e ss.

³⁸ PIERRON, *Dictionnaire des dictons et proverbes de France et d'ailleurs*, cit., p. 363.

³⁹ LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, cit., p. 1354.

Francesca Mazzella*

*Tra mito e favola nera, l'orrore dell'infanzia violata
ne L'Enfant Méduse di Sylvie Germain*

*Le monde est fable autant qu'histoire, poème autant
que cris, merveille autant que désastre¹.*

Sylvie Germain

In una realtà la cui armonia è costantemente sconvolta e l'umanità irrimediabilmente esposta alla sofferenza, l'intera opera di Sylvie Germain pare tendere alla riflessione riguardante *le monde hors de ses gonds*. Scrittrice e filosofa tra le più prolifiche dei giorni nostri, Germain avverte come necessità impellente quella di farsi testimone, con la sua scrittura, delle manifestazioni tangibili del Male – inteso nelle sue innumerevoli declinazioni – e delle sue conseguenze. Intercettando l'appello degli scrittori cattolici della prima metà del Novecento (quali, su tutti: Georges Bernanos, François Mauriac e Julien Green), l'autrice stessa – che non a caso individua proprio in Bernanos e in Dostoevskij i suoi principali maestri – dichiara un interesse esclusivo per il problema del male, inteso, quest'ultimo, come forza oscura e seducente che elargisce dolore e agisce in maniera universale. Nella visione germaniana, il male è «ce qui isole; ce qui éloigne, ce qui solidifie l'obscurité en soi et aveugle»²; esso è dappertutto e in ogni uomo, dentro il quale si consuma una lotta e al quale si impone una scelta, una presa di posizione. E se il male può essere una costante universale e può essere persino banale³ (per riprendere Hannah Arendt, filosofa cara all'autrice francese), eccezionali sono invece le sue conseguenze e le sofferenze che ne derivano. Come sottolinea Alain Goulet, «la problématique

¹ D. LE DANTEC, *Entretien avec Sylvie Germain*, in «L'École des Lettres» II, LXXXVI, n. 1, 15 septembre 1994, pp. 57-60 (p. 60). «Il mondo è tanto favola quanto storia, poesia quanto grida, meraviglia quanto disastro». Salvo indicazioni contrarie, le traduzioni dal francese sono a cura di chi scrive.

² S. GERMAIN, *Loué sois-tu, Personne*, in «La Vie», n. 2680, 9 janvier 1997, pp. 48-51 (p. 51). «Ciò che isola, che allontana, che solidifica l'oscurità dentro di sé e acceca».

³ H. ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. di P. Bernardini, Feltrinelli, Torino 2019; ed. orig. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Viking Press, New York 1963.

du mal dans les fictions de Sylvie Germain n'est jamais une donnée abstraite ni désincarnée, mais une réalité inscrite dans la chair, la psyché et l'inconscient des personnages»⁴. Ne *L'Enfant Méduse*, il romanzo sul quale intendiamo soffermarci, il quarto firmato dall'autrice e pubblicato nel 1991 da Gallimard, il male narrato è quello subito da una bambina di otto anni vittima di abusi sessuali.

Il nostro interesse si concentra sull'originalità della tecnica compositiva impiegata dalla scrittrice, che, per raccontare l'indicibile orrore dell'infanzia violata, crea una forma narrativa ibrida, nella quale convergono diverse tradizioni letterarie e simboliche, e che pare ontologicamente connessa alla materia trattata. Come se la scrittura stessa assorbisse in sé il trauma di cui si fa testimone, l'autrice sceglie di mettere al servizio dell'orrore proprio il genere principe della cosiddetta letteratura per l'infanzia: la favola. D'accordo con Goulet, il romanzo si compone, infatti, come una «*fable exemplaire*»⁵, in cui però vi è una tensione interna tra un costante sforzo di distanziamento dalla favola e la maniera in cui essa è investita di ricordi e sensazioni personali.⁶ Oltre ai numerosi riferimenti, più o meno espliciti, all'immaginario fiabesco, di cui il testo è costellato, un altro indizio in tal senso è costituito dalla singolare struttura del romanzo, una sorta di tragedia in cinque atti, ciascuno composto da una successione di immagini⁷, raggruppate per tipologia diversa e accompagnate da una leggenda. Il testo non è organizzato secondo il tipico schema in capitoli a numerazione progressiva, ma si compone in cinque parti (intitolate: *Enfance*, *Lumière*, *Vigiles*, *Appels* e *Patience*), ciascuna delle quali – eccetto l'ultima – composta da tre capitoli-immagine aventi come titolo il nome di una tecnica pittorica, e a loro volta intervallati da capitoli-leggenda. Questa singolare struttura è evidente volta a fondere il codice linguistico al visuale, tanto da poter considerare l'autrice una vera e propria «peintre de la narration»⁸. Il romanzo si sviluppa così per immagini organizzate cro-

⁴ A. GOULET, *Sylvie Germain: œuvre romanesque. Un monde de crypte et de fantômes*, L'Harmattan, Paris 2006, p. 31. «La problematica del male nella finzione germaniana non è mai un dato astratto né disincarnato, bensì una realtà inscritta nella carne, la psiche e l'inconscio dei personaggi».

⁵ *Ivi*, p. 120.

⁶ *Ivi*, p. 121.

⁷ *Ivi*, p. 118.

⁸ Cfr. M. ROUSSIGNÉ, *Comment voir Méduse? Sylvie Germain, peintre de la narration*, in «MuseMedusa», <https://archives.musemedusa.com/dossier_1/roussigne/> (consultato il 03 aprile 2023).

maticamente, a cominciare dalle *enluminures* (miniature) della prima parte, cui fanno seguito le *sanguine* (“sanguigna”, tecnica che prevede l’uso della matita rosso oca) della seconda, i *sépias* (“seppia”, tecnica che prevede l’uso della matita seppia) della terza, i *fusains* (“carboncini”, tecnica che prevede l’uso della matita nera di carbone di legno) della quarta e la grande *fresque* (affresco) della quinta. Questi tredici capitoli-immagine che imprimono il movimento al progredire della narrazione sono dei “disegni a parole”, delle descrizioni minuziose di un paesaggio o di una scena del racconto che annunciano il contenuto delle *légendes* che seguono. «Ce sont des “tableaux” imaginaires qui servent d’articulation entre les différents passages du roman. Ces tableaux imaginés, après leur exposition, s’animent. Leurs personnages prennent vie dans l’action de la scène suivante, et rebondissent de la sorte de scène en scène»⁹, nota Isabelle de le Court. Si tratta di un’*écriture peinture* che, come spiega Mathilde Roussigné, crea dei *tableaux vivants* e va distinta dal procedimento ekphrastico¹⁰. Dal nostro punto di vista, l’impiego di questa particolare tecnica compositiva, in un romanzo fiabesco come *L’Enfant Méduse*, non è affatto casuale. Questo tipo di alternanza – se non addirittura commistione – tra visivo e discorsivo, sembra infatti voler riprodurre la tradizionale forma libresco nella quale si presentano i racconti per l’infanzia. Basti pensare ai volumi di *Contes* di Perrault pubblicati già sul finire del Seicento o a quelli delle *Fables* di La Fontaine, che arrivano ad essere impreziositi, nell’edizione del 1868, dalle illustrazioni del maestro Gustave Doré¹¹. Sylvie Germain in questo modo non solo conferma l’abilità pittorica che le è sempre stata riconosciuta, dimostra anche come la sua riflessione investa, nondimeno, l’arte della scrittura in sé.

Se la critica ha già provveduto a mettere in relazione l’opera germaniana con il realismo magico¹², nel caso de *L’Enfant Méduse*, però,

⁹ I. DE LE COURT, *Sylvie Germain et la peinture. Analyse visuelle, évocation et imaginaire*, in *L’Univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque (Cerisy 22-29 août 2007), sous la direction de A. Goulet, Presses Universitaires de Caen, Caen 2008, pp. 99-117 (113). «Sono dei “quadri” immaginari che fungono da articolazione tra i diversi passaggi del romanzo. Questi quadri immaginati, dopo esser stati esposti, si animano. I loro personaggi prendono vita nell’azione della scena seguente e rimbalzano in questo modo di scena in scena».

¹⁰ ROUSSIGNÉ, *Comment voir Méduse? Sylvie Germain, peintre de la narration*, vd. <https://archives.musemedusa.com/dossier_1/roussigne/>.

¹¹ J. DE LA FONTAINE, *Fables*, Hachette & Cie, Paris 1868.

¹² Cfr. K. ROUSSOS, *Décoloniser l’imaginaire: du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, L’Harmattan, Paris 2007; e C. DUNCA, *La*

la questione non è meramente stilistica: ci troviamo infatti di fronte a una strategia narrativa ben elaborata, che, per raccontare l'infanzia violata, si serve delle modalità di racconto proprie dell'infanzia, creando una relazione simbolica tra il contenuto narrato e la forma che lo articola, tanto che l'intero romanzo pare configurarsi come una sorta di favola nera. La qualifica di “favola nera” – con la quale intendiamo indicare una narrazione dai connotati fantastici (sia essa favola propriamente detta, fiaba o racconto mitologico) che annovera il male tra i suoi attanti e che indaga il lato oscuro dell'umanità – viene suggerita dal testo stesso, allorché, sul finale, torna a proporre l'aporia del silenzio di Dio di fronte al male: «*Quel sens a tout cela, où est le vrai sens dans cette fable? Fable noire et cruelle que la fable de l'âme!*»¹³.

La triste favola della “bambina Medusa” è ambientata nei primi anni Sessanta, in Francia, in una località, Châteauroux¹⁴, situata nel Centre-Val de Loire. Si tratta di una regione in cui il paesaggio è dominato da una natura dirompente, fatta di grandi distese paludose e foreste rigogliose che si stendono tra gli oltre trecento castelli che fanno di questa terra, da sempre, nell'immaginario francese (e non solo), il più fiabesco degli scenari¹⁵. In questa landa di principi e rospi, Lucie Daubigné trascorre un'infanzia serena in compagnia del fido amico Lou-Fé e di Melchior, il benevolo rospo che abita la palude dietro casa; fino al giorno in cui una strana eclissi sembra presagire un'imminente sopraffazione della luce da parte delle tenebre. Un orco «*qui se rassasiait de la tendre chair des petites filles*»¹⁶ fa infatti la sua comparsa. Si tratta di Ferdinand, il bellissimo fratellastro trentenne di Lucie, il quale, dopo aver causato la morte di due bambine della zona, decide di fare della sorellina la propria vittima designata. Soprannominato *Roi Soleil* dalla madre

poetica testuale del realismo magico in Sylvie Germain, <https://www.academia.edu/19978652/La_poetica_testuale_del_realismo_magico_in_Sylvie_Germain> (consultato il 18 marzo 2024).

¹³ S. GERMAIN, *L'Enfant Méduse*, Gallimard, Paris 1991, p. 218; «Che senso ha tutto ciò? Dove risiede il vero senso di questa favola? Favola nera e crudele che è la favola dell'anima».

¹⁴ Comune francese di circa quarantamila abitanti che ha dato i natali all'autrice, nel 1954.

¹⁵ Come ricorda Geneviève Bergé, il Berry (antica denominazione della provincia avente come capoluogo Bourges) è un «*pays de légendes et de contes, des fées y logent, des loups inquiètent*» (G. BERGÉ, *L'Enfant Méduse*, in «*Indications*», n. 3, 48 série, 199, p. 42) «una terra di leggende e racconti, abitata da fate e tormentata da lupi».

¹⁶ GERMAIN, *L'Enfant Méduse*, cit., p. 99; «Che si saziava della tenera carne delle ragazze».

adorante, l'«ogre blond»¹⁷ attende il calar della notte per strisciare nella camera della piccola Lucie e abusare di lei. La violenza si consuma nel silenzio più totale e si protrae per quasi tre anni. Durante questo lungo inferno, la protagonista subisce una metamorfosi che è anche una «mito-morfosi», sia perché Lucie finisce per assumere le fattezze di una creatura mitologica, sia perché il mito interviene a dare letteralmente un volto all'orrore esperito dalla giovanissima vittima. Il volto in questione è quello del «terrore allo stato puro» – così lo definisce Vernant¹⁸ –, il volto di Medusa, la Gorgone che con Lucie condivide sia l'esperienza traumatica dello stupro incestuoso, sia gli effetti della maledizione che ne consegue e che impone a entrambe di assumere un aspetto mostruoso. Lucie dimagrisce a vista d'occhio, smette di prendersi cura del proprio aspetto, si vuole brutta, sperando così di scoraggiare gli appetiti del lupo che di notte sopraggiunge a divorarle l'anima. I suoi capelli si fanno ispidi come serpenti, la bocca contratta in una smorfia sprezzante, gli occhi, spalancati sull'orrore, tanto grandi da offuscare il resto viso. L'orco tuttavia non cessa di farle visita, fino alla notte in cui, cercando per l'ennesima volta di arrampicarsi alla finestra della sorella, perde l'equilibrio e cade nel giardino di casa; lo sguardo di Lucie, che fa capolino dalla finestra, lo paralizza a terra, impedendogli di rialzarsi. La sua vittima lo fissa con «ces yeux d'enfant sorcière qui conjuguent la souffrance et la haine, la hideur et la beauté. Un regard de Méduse»¹⁹; e l'orco resta a terra, ipnotizzato, pietrificato, sconfitto per sempre. Alla morte di Ferdinand, tuttavia, le tenebre che hanno invaso il mondo di Lucie non si diradano in un immediato lieto fine: saranno necessari trent'anni perché esse si ritirino e possa finalmente avverarsi una rinascita per la giovane, sotto una nuova luce.

La sintesi appena enunciata, nella sua essenzialità, cerca di riproporre i tratti salienti di una narrazione che veste la realtà di un tessuto fiabesco al fine di raccontare la violenza così come potrebbe farlo la protagonista, ancora troppo innocente per dare il giusto nome

¹⁷ *Ivi*, p. 90; «Orco biondo», così lo chiama Lucie.

¹⁸ «[...] Gorgone è una Potenza di Terrore, associata a “Spavento, Rotta, Inseguimento che gelano i cuori”. Ma questo terrore di cui incarna la presenza, che in qualche maniera mobilita, non è “normale”; non dipende dalla situazione particolare di pericolo in cui ci si può trovare. È il terrore allo stato puro, il Terrore come dimensione del soprannaturale.» J.-P. VERNANT, *La morte negli occhi*, trad. di C. Saletti, il Mulino, Bologna 1987, p. 43; ed. orig. *La Mort dans les yeux*, Hachette, Paris 1985.

¹⁹ GERMAIN, *L'Enfant Méduse*, cit., p. 145; «Quegli occhi di strega bambina che coniugano sofferenza e odio, orrore e bellezza. Uno sguardo da Medusa».

alle cose. Quest'impossibilità espressiva, nel testo, viene compensata attingendo dal codice fiabesco o da quello mitologico le formule necessarie a trasmettere l'indicibile in un universo di senso condensato in poche semplici parole. Lucie «reste dans l'univers magique des enfants et traduit la nouvelle réalité avec des mots d'enfant»²⁰. Basti pensare, ad esempio, al modo in cui viene accostata la violenza, mai veramente descritta né dettagliata, ma dischiusa nella formula: «le loup a déjà croqué la chèvre»²¹. Il ricorso a una certa simbologia è ricorrente soprattutto quando si tratta di descrivere il male e i suoi influssi: Ferdinand, lo stupratore pedofilo che terrorizza la comunità, mai denominato tale, è un «voleur de larmes, voleur de rire, voleur d'enfance»²², un lupo che aggredisce i teneri pascoli, un mostro che si nutre della carne delle bambine; in una parola: un orco, il nemico per eccellenza dell'infanzia. Di conseguenza Lucie sogna, come Pollicino²³, di sconfiggere il suo orco-biondo sottraendogli i magici stivali delle sette leghe. In questo modo «le réel se trouve entièrement transformé selon la logique d'une enfant, ce qui fait de ce roman l'aboutissement du retour au monde magique et fabuleux de l'enfance»²⁴ Quello che può sembrare un processo di devitalizzazione della drammaticità del mondo reale o una maniera per edulcorare l'orrore si rivela, al contrario, un mezzo efficace non solo per portare il lettore dalla parte della vittima, ma anche per connetterlo empaticamente alla vicenda: «imperceptiblement l'auteur transforme le réel selon la logique de l'enfant»²⁵.

Ne risulta dunque un romanzo dall'assetto innovativo che fonde realtà, mito e favola per restituire la violenza attraverso lo sguardo di una bambina. Quello dello sguardo, d'altra parte, è uno dei temi portanti di questo romanzo, come ben suggeriscono, da un lato, il nome della protagonista – lo stesso della santa martire cristiana ritenuta protettrice

²⁰ M. KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain. La Hantise du mal*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 133; «Resta nell'universo magico dei bambini e traduce la nuova realtà con parole da bambino».

²¹ GERMAIN, *L'Enfant Méduse*, cit., p. 93; «Il lupo ha già azzannato la pecora».

²² *Ivi*, p. 108; «Ladro di lacrime, ladro di riso, ladro di infanzia».

²³ Allusione alla celebra fiaba di Charles Perrault (titolo originale: *Le Petit Poucet*), inserita nella raccolta *Les Contes de ma mère l'Oye* del 1697.

²⁴ KOOPMAN-THURLINGS, *Sylvie Germain. La Hantise du mal*, cit, p. 124; «Il reale si trova interamente trasformato secondo la logica di una bambina, ragion per cui questo romanzo concretizza un ritorno al mondo magico e favoloso dell'infanzia».

²⁵ *Ivi*, p. 133; «Impercettibilmente, l'autrice trasforma la realtà secondo una logica infantile».

della vista – e, dall'altro, la convocazione, esplicita fin dal titolo, della figura di Medusa, il cui mito, come ricorda anche Marinella Mariani, è per eccellenza un *mythe du regard*²⁶. Il ricorso al mito, classico o biblico, d'altro canto, è uno degli aspetti caratteristici della scrittura germaniana²⁷. L'autrice stessa chiarisce la dinamica che regola questa sua peculiarità:

Ce n'est pas “un choix esthétique”; je peux même dire que ce n'est pas vraiment un choix, puisque ce recours aux mythes n'est pas toujours conscient, comme je viens de le signaler. Si des mythes, ou des contes, ou des passages bibliques font de-ci de-là émergence dans mes romans, c'est qu'ils conviennent au contexte, qu'ils s'y font instructifs, pertinents. Les grands mythes ont une dimension intemporelle – et cela leur donne une force toujours neuve, actuelle. Ils peuvent en effet très bien “illustrer”, éclairer l'actualité, siècle après siècle. [...] Mais le recours au mythe permet justement de “dire le réel”! De le dire en s'emparant de tout son poids de chair, de folie, de désirs enfiévrés. De le dire avec force. Les mythes sont un des modes majeurs d'auscultation et de pénétration du réel, la littérature ne fait que prendre leur relais²⁸.

Se il nome di Medusa è sufficiente a evocare un terrore atavico che di per sé giustifica il suo inserimento nel testo, è interessante notare anche come la scrittrice francese riesca a rivitalizzare il suo mito senza davvero

²⁶ M. MARIANI, *Le rôle de la lumière et des couleurs dans L'Enfant Méduse*, in *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, textes réunis par T. Garfitt, L'Harmattan, Paris 2003, pp. 119-132.

²⁷ In merito, si rimanda alla miscellanea: *Sylvie Germain et les mythes*, Actes du Colloque International (Cluj-Napoca 23-25 aprile 2018), volume coordonné par S. Jişa, Y. Goga et B.-L. Bartoş, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca 2020.

²⁸ S. COYALT, *La fabrique de l'imaginaire, le mythe, la société et l'histoire chez Sylvie Germain*, in «*Sociopoétiques*» [en ligne], 1, 2016, <<http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=641>> (consultato il 24 marzo 2024): «Non è una “scelta estetica”; posso persino dire che non è davvero una scelta, perché questo ricorso ai miti non è sempre cosciente, come ho appena affermato. Se dei miti, o dei racconti, o dei passaggi biblici emergono qua e là nei miei romanzi, è perché si addicono al contesto, sono esemplificativi, pertinenti. I grandi miti hanno una dimensione atemporale – e ciò dona loro una forza sempre nuova, attuale. Possono infatti “illustrare” benissimo, fare luce sull'attualità, secolo dopo secolo [...] Ma il ricorso al mito permette proprio di “raccontare la realtà”! Di raccontarla appropriandosi di tutto il suo peso di carne, di follia, di desideri deliranti. Di raccontarla con forza. I miti sono una delle modalità primarie di auscultazione e penetrazione della realtà, la letteratura non fa che dar loro seguito».

riscriverlo²⁹, semplicemente spostando l'attenzione dall'episodio centrale (lo scontro con Perseo e la conseguente decapitazione) al cosiddetto antefatto, ovvero al momento della metamorfosi che, secondo il racconto ovidiano³⁰, l'ha resa la crudele e ben nota creatura dalla quale rifuggire lo sguardo. La metamorfosi di Lucie, come quella della Gorgone, è una reazione al male esperito, è una sorta di esternazione corporea del trauma. L'assimilazione tra Lucie e Medusa porta, per converso, a un riscatto dell'immagine di quest'ultima, riscoperta come vittima di un'ingiustizia doppia: la violenza carnale, prima, e il mancato riconoscimento della mostruosità quale sua conseguenza, in seconda battuta. Rimasta per troppo tempo un «continente nero»³¹ inesplorabile poiché cristallizzata, secondo la lettura femminista di Hélène Cixous, in una narrazione fallocentrica che ha il bisogno cronico di associare la femminilità alla morte, Medusa ottiene finalmente di poter raccontare l'orrore dal suo punto di vista. È una creatura che ha tutto il diritto di tenersi la sua testa³², la Gorgone di Sylvie Germain, e che, dissociata

²⁹ Cft. D. GROSBOS, *Le Mythe de Méduse dans l'œuvre de Sylvie Germain: L'enfant Méduse*, in *Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine: Cahier XXVIII*, A. Boulomié (dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2002, pp. 187-199; e M. ROUSSIGNÉ, «*La femme à face de femme*» reprises et détournements du mythe de Méduse en littérature contemporaine, in «*Religiologiques*», n. 34, printemps/automne 2016, pp. 81-106.

³⁰ Dopo aver raccontato come abbia mozzato la testa a Medusa e come, dal suo sangue, siano nati il cavallo alato Pegaso e il gigante Crisaore, Perseo viene interrogato circa l'origine dei capelli serpentinati della creatura: «Poiché cerchi di conoscere cose degne di essere riferite, eccoti la causa di quanto mi hai chiesto. La sua fu una bellezza eccezionale e motivo di speranza e di gelosia per molti pretendenti; ma in lei tutta non ci fu una parte più bella dei capelli; ho incontrato qualcuno che mi diceva di averli visti. Si narra che il signore del mare la stuprò nel tempio di Minerva: la figlia di Giove si voltò indietro, coprendosi i casti occhi con l'egida; ma, perché questo crimine non rimanesse impunito, trasformò la chioma della Gorgone in serpenti ributtanti. Anche ora, per atterrire e sbigottire i nemici, la dea porta sullo scudo stretto al petto i serpenti che fece nascere» (Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 793-803, a cura di N. Scivoletto, UTET, Torino 2005, p. 237).

³¹ «*Le "Continent noir" n'est ni noir ni inexplorable. Il n'est encore inexploré que parce qu'on nous a fait croire qu'il était trop noir pour être explorable*», H. CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, Éditions Galilée, Paris 2010 [1975], p. 54; «*Il "Continent noir" non è né nero né inesplorabile. Resta ancora inesplorato perché ci hanno fatto credere che fosse troppo nero per essere esplorabile*» (corsivo nel testo).

³² Il riscatto di Medusa ha trovato esito, a inizio millennio, anche nell'arte figurativa, in particolare nell'opera scultorea dell'artista italoargentino Luciano Garbati, che, rovesciando i soggetti dell'opera di Benvenuto Cellini *Perseo con la testa di Medusa* (metà XVI sec.), ha realizzato una *Medusa con la testa di Perseo* (2008). La statua, esposta

dallo stereotipo della femminilità bestiale o fatale, torna a proporsi in tutta la sua potenza di maschera apotropaica, di simulacro spaventoso al punto tale da atterrire lo stesso Male³³. Nel mondo fiabesco dipinto del romanzo germaniano, Lucie-Méduse, orrore incarnato, riesce infine a respingere il suo aguzzino e a paralizzarlo per sempre, prospettandogli con un solo sguardo tutta la sofferenza originata dalle sue azioni.

In quest'ordine di pensiero, l'orrore dispiegato dal testo, di cui il mito si fa veicolo, non è più tanto quello generato da Medusa, quanto piuttosto quello da cui essa è stata generata.

nel 2020 in una copia in bronzo a Manhattan, pur non senza polemiche, è diventata uno dei simboli del movimento *#Me Too*. Per un approfondimento sull'argomento, si rimanda a: J. KANTOR, M. TWOHEY, *Anche io. Il caso che ha dato inizio al movimento #MeToo*, trad. di B. Ronca, Antonio Vallardi Editore, Milano 2023.

³³ Secondo la ricostruzione di Sara Damiani, «La Gorgone Medusa compare nell'arte greca tra la fine dell'VIII e gli inizi del VII sec. a.C. in qualità di maschera apotropaica, con la funzione cioè di spaventare e tenere lontano gli spiriti maligni, proteggendo chi si affidava alla sua sorveglianza. Si presenta principalmente come una testa senza corpo caratterizzata da occhi spalancati, bocca aperta a ghigno, lingua all'infuori, zanne, riccioli e, in alcuni casi, barba. Il suo modello raffigurativo si contraddistingue per due aspetti peculiari: la frontalità e la mostruosità»; S. DAMIANI, *Sopravvivenze del mito di Medusa*, in *Locus Solus. 4: I volti di Medusa*, a cura di S. Damiani, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 87-118 (89). Per un approfondimento sulla figura della Gorgone, si vedano ugualmente: EAD., *Medusa: la fascinazione irriducibile dell'altro*, Bergamo University Press, Bergamo 2001; S. DÉTOC, *La Gorgone Méduse*, Éditions du Rocher, Monaco 2006.

Catherine Morency*

Bombardées

*Je ne bronche pas.
Le givre crée une fleur;
La rosée une étoile,
La cloche funèbre
La cloche funèbre.
Quelqu'un quelque part est foutu.*

Sylvia Plath, «Mort & Cie», *Ariel*

En février 2022, tandis que les bombes tombaient sur une Ukraine en état de choc et que nous apprenions et regardions, via les nouvelles quotidiennes, le bombardement d'une maternité à Marioupol, se déposèrent lentement en moi les cendres de poèmes à venir. Pendant des mois, je revoyais ces images, me disant que je devais, d'une manière ou d'une autre, trouver à témoigner de l'indignation et de la consternation qu'avaient provoqué en moi ces événements inouïs. En marge de cette boucherie sans nom, on m'avait invitée à écrire un texte autour du thème des fées et des pleureuses. Enceinte jusqu'au cou, je tournais autour de ce sujet qui autrefois m'aurait inspirée mais qui ne m'inspirait rien de précis, en des temps si sombres.

Expirée, je me trouvais encore une fois devant cet éternel questionnement de la poète contemporaine: pourquoi, et comment écrire, devant le désastre? Puis un matin de mars, je me levai de bonne heure, et avant même d'avoir nourri mon corps exsangue et le petit géant qui foisonnait en lui, je m'assis dans le petit bureau qui jouxte l'entrée de la maison. Sans trop réfléchir, sur un bureau vide, sans notes et sans documents, sans méthode en somme, j'écrivis ces mots:

Tu es venue dans cet hôpital
Accoucher d'une fille, d'un garçon.
L'homme qui t'accompagne porte
À son flanc une gerbe d'obus,
Le foisonnement des astres.

* Université du Québec à Chicoutimi (UQAC).

Avant le premier signe,
La rupture des eaux.
Tu invoques quelque dieu.¹

Dans le quotidien *La Presse*, j'avais lu quelques jours auparavant: «L'histoire [des] femmes et de la maternité de Marioupol illustre la situation précaire dans laquelle se trouvent les infrastructures médicales en Ukraine, après trois semaines d'offensive russe. Et la condition particulièrement périlleuse des femmes enceintes».

Des magazines féminins comme *Elle Ukraine* publient des articles qui auraient été unimaginables il y a seulement trois semaines. Dans la version ukrainienne de *Marie Claire*, par exemple, un article explique comment accoucher seule chez soi ou dans un abri, sans aide médicale. «Rassemblez des serviettes et des draps et recouvrez l'endroit où vous prévoyez accoucher», conseille l'auteur. «Les gens entendent des tirs continus et cherchent un hôpital le plus loin possible de la ligne de front» affirme à son tour Christopher Stokes, responsable des opérations d'urgence pour Médecins sans frontière en Ukraine.

Ce matin d'hiver, donc, je viens de me réveiller tranquillement et je m'apprête à donner un cours d'université par *Zoom*, dans le confort de mon foyer familial. Puisque l'université pour laquelle je travaille se trouve à 200 km de chez moi, le médecin qui suit ma grossesse m'a ordonné de dispenser mes cours virtuellement. La Covid et les déplacements étaient, selon lui, risqués pour ma santé et celle de mon bébé à naître dans 4 petits mois. La dernière chose à laquelle je pense, en ces temps où la neige drapait paisiblement les rues de la ville où je vis, c'est de me former à accoucher seule dans un abri ou m'exiler dans la ville la plus éloignée d'une ligne de front. Ce matin-là, comme tous les matins, je me suis fait un café et j'ouvre mon ordinateur pour prendre des nouvelles du monde quand je «tombe» sur les articles de la presse internationale.

Leurs photos ont fait le tour de la planète, relate encore *La Presse*. C'était mercredi dernier et elles émergeaient de la maternité de Marioupol, cette ville ukrainienne assiégée par les forces russes. L'une était transportée sur une civière, au milieu des ruines encore fumantes, elle avait la main sur son ventre gonflé et maculé de sang. L'autre se tenait debout, l'air hagard, du sang sur le visage, son pyjama à pois tendu sur son abdomen. Transportée vers le dernier hôpital encore fonctionnel

¹ C. MORENCY, *Le ciel me tranche la main*, «MuseMedusa», 2022, n° 10, <<https://muse-medusa.com/dossier-10/le-ciel-me-tranche-la-main/#more-1098>>.

dans cette ville bordant la mer d'Azov, pilonnée depuis plus de deux semaines, la première de ces deux femmes a subi une césarienne, mais ni elle ni son bébé n'ont survécu. Le chirurgien qui l'a opérée, Timur Marin, a confié à l'agence *Associated Press* (AP) que le bombardement l'avait laissée avec un bassin écrasé et une hanche démise. Le bébé était mort à la naissance. Selon le témoignage de Timur Marin, cité par l'AP, quand elle s'en est rendu compte, la femme a crié «Tuez-moi!» Sa propre mort a suivi de peu.

L'état de choc dans lequel me plonge alors la nouvelle du bombardement de cette maternité est sans doute amplifié par la douceur et le confort de ma propre situation personnelle. J'ai la chance de porter un enfant dans un pays en paix, pendant que l'horreur frappe des mères qui auraient dû pouvoir faire de même, mais se trouvent, par un mauvais hasard, dans un pays en guerre au moment de porter et de donner la vie.

Répondre à l'indicible

Paralysée par un vif sentiment d'impuissance et l'impression de ne pouvoir faire quoique ce soit pour venir en aide à ces femmes, je me suis mise à lire compulsivement sur leur situation, et à compiler toutes les informations que je pouvais trouver à leur sujet. Je me suis frottée aux inconvénients que génère tout mode de recherche documentaire aux prises avec la fiabilité des sources, des méthodes de cueillette d'information et des données recueillies.

Devant l'incertitude et un certain chaos informationnel (on revoyait sans cesse les mêmes images en boucle sans pouvoir en apprendre davantage sur la situation des femmes déplacées dans d'autres hôpitaux), je me suis dit que la seule réponse possible passerait peut-être par les ressources de la création littéraire, et plus précisément par les voies du poème.

L'histoire littéraire nous l'a montré: les poètes, d'Aragon à Éluard, en passant par Celan, Char et Desnos, n'ont peut-être jamais été aussi importants qu'en temps de guerre, témoignant de conflits et de traumatismes majeurs à travers des propos tantôt littéraires et engagés, tantôt imagés et métaphoriques.

Or, même lorsqu'il use des ressorts esthétiques et métaphysiques du langage, le poème recense, témoigne, investit. Il sonde et met en

cause les événements comme leurs auteurs dans une forme de quête qui ne laisse rien au hasard, quoiqu'il puisse en donner l'impression.

Lorsqu'il ne nous reste plus que notre humanité à offrir en partage, une gerbe de mots à défaut de fleurs, et une main tendue comme témoignage de sa volonté de rejoindre l'autre en dépit de la distance et de l'impossibilité auquel nous confronte le réel, écrire un poème peut sembler vain ou idéaliste, utopiste ou carrément naïf. N'en demeure pas moins qu'il constitue un geste de résistance, une preuve que le désir de destruction n'aura pas raison de l'empathie qui peut habiter une personne devant la souffrance d'une autre.

Profondément heurtée par les images de cette femme sortie d'urgence de l'hôpital où, en plein accouchement, elle subit un assaut provoquant la mort immédiate de son bébé puis la sienne, quelques minutes plus tard je contemplai l'idée d'écrire une suite poétique en m'adressant à cette mère dont j'imaginai non pas que la mort mais aussi le quotidien antérieur se déployer sous mes yeux:

Tu n'avais pas rêvé grand.
Un couffin pour l'arrivée du petit.
Que le lait vienne au bon instant.
Un enveloppement. Son pied
Traçait des ellipses entre tes côtes,
L'essaim fleurissait.
On avait prédit un hiver glacial
Mais du sang sous le givre?²

En l'imaginant dans son habitat, préparant l'arrivée de son petit, et l'intimité qu'elle avait, au même instant que moi, développé avec son enfant en gestation, je répondais à un impératif aussi fort que celui de la dénonciation d'inhumanité à la source du processus poétique: redonner à cette femme une humanité, une densité, une histoire et une valeur personnelle. À défaut de lui redonner la vie, témoigner de celle-ci et de celle qu'elle projetait de mettre au monde n'eût été la violence des crimes qui allaient anéantir son chemin.

² *Ibidem.*

Pouvoirs du poème

Questionnant d'emblée les ressorts médiatiques par lesquels nous provenaient des informations somme toute lacunaires, le poème ne fait pas l'économie d'une certaine ironie. Le sarcasme s'y inscrit, dès son amorce, par le côtoiement paradoxal de figures effroyables et tendres:

Le printemps s'annonçait déjà,
Clément, de douceur paré.
Ton homme avait monté le berceau.
Cet enfant allait naître comblé.
Sous la mansarde une frêle nacelle
Promettait des nuits houleuses
Mais sereines, une fatigue.
La rumeur des ombilics
Lentement montait.³

Réduire les soldats russes marchant sur Marioupol à des *ombilics* deviendrait une manière de railler l'agresseur en le diminuant, mais aussi, dans un mouvement inverse qui tient à la fois de la distanciation et de la provocation, de rappeler à son esprit que dans le ventre d'une femme un enfant est encore attaché à sa mère par un lien inextricable, que leur crime s'apprête à détruire. Il s'agit, en somme, de ramener le soldat à la petitesse de son statut de pion piloté par un pouvoir qui ne prend en compte ni sa dignité ni celle du peuple à l'assaut, mais aussi de lui faire voir que comme le nourrisson à la veille de naître, il fut et demeure un être nu, exposé à tout instant à la fragilité et à la finalité de son existence.

Le côtoiement de la tendresse et de l'horreur qui pointe à l'horizon constitue un outil central dans la construction du poème, celui-ci mettant d'abord la table à un événement naturellement heureux, dont le cadre se trouve soudainement élargi à une perspective plus vaste, avant de se trouver envahi par la présence de l'agresseur, et du bourreau.

Une femme à un homme s'arrime,
Ils façonnent un enfant.
Le retour du soleil.
Vous n'aviez demandé qu'une jarre,
Un peu d'eau, quelques plumes.
La colombe finirait le travail.

³ *Ibidem.*

La ville somnolait.
Des rues vides avant l'aurore.⁴

Comme la figure des fleurs gelées sous le givre évoquée précédemment dans le poème, celle du soleil revenu avec le petit matin et du temps suspendu, un instant avant le réveil de la ville et de ses habitants, contribuent à mettre en place un dispositif de leurre qui laisse croire aux lecteurs.trices que l'événement heureux qui se prépare aura bel et bien lieu, sous des auspices favorables et à l'aube du printemps retrouvé.

Mais c'est sans compter la présence mortifère des chars qui avancent sur la ville, et rattraperont bientôt ses habitants. Cette arrivée des chars, évoquée dans la strophe suivante, répond à un poème de Sylvia Plath, placé, dans un geste délibéré de contamination, en exergue de mon propre poème. Intitulé «Mort et cie», ce poème fut publié dans le recueil posthume de Plath, *Ariel*, où elle témoigne sur un mode à peine voilé de la préfiguration de sa mort imminente: «Je ne bronche pas, écrit la poète. Le givre crée une fleur, / La rosée une étoile, / La cloche funèbre / La cloche funèbre. / *Quelqu'un quelque part est foutu*»⁵.

Reprenant la logique inhérente au poème de Plath, je travaillai ma suite de manière à rendre perceptible la tension entre la promesse que porte la naissance de l'enfant et la terreur que suscitera peu à peu l'arrivée de l'armée russe dans la ville. Au centre de ces deux événements, une forme d'indétermination se dessine, comme si le temps, un instant suspendu, hésitait à revenir sur lui-même ou à sortir de ses gonds.

Ce matin-là tu t'éveilles chargée.
Une fatigue t'incombe.
Trois femmes au visage gris
Te montrent la fenêtre ouverte,
Leur tête couronnée de narcisses.
Au pas de l'immeuble vous croisez
Un char noir avant de prendre la route.
Vers l'hôpital, l'avenir immolé.⁶

On le voit ici, les adjectifs généralement associés à l'armée et à la violence sont détournés de leur sens au profit de la construction d'une figure maternelle brouillée. Dans mon poème, c'est la mère qui devient chargée et non le fusil du soldat, laissant à ce dernier le champ libre

⁴ *Ibidem*.

⁵ Je souligne.

⁶ *Ibidem*.

pour se faufiler dans les moindres espaces de la vie sociale d'une nation. Cet emploi polysémique du terme *chargé* fait écho à un truchement semblable au début de la suite, tandis que les vers «À son flanc une gerbe d'obus, / Le foisonnement des astres» pouvait laisser entendre le mot *désastre*, créant une opposition entre le ciel éclairé et l'annonce d'une catastrophe.

Par ailleurs, l'emploi d'un lexique végétal instaure toujours une dynamique antithétique chez Plath; aussi ai-je choisi l'image du narcisse de manière à créer une certaine ambivalence au sein du poème. Si cette fleur symbolise aujourd'hui les nouveaux départs, le bonheur et la bonne fortune, annonçant l'arrivée imminente du printemps, la fleur porte aussi une légende plus dramatique, les Grecs anciens en ayant fait un symbole de vanité et d'égoïsme.

Un jeu de références symbolistes ajoure également le propos du poème, tandis que je convoque la figure des Moires, extraites de l'imaginaire grec pour venir déterminer aléatoirement qui survivra à l'assaut et qui s'apprête à mourir.

On t'admet, on sonde tes entrailles.
Le médecin tâte ton pouls, tes ligaments
Fendus sous le regard des trois femmes.
Elles déroulent puis tranchent les fils
Du destin qui travaille en toi.
Des convois traversent la ville.
Le grondement de leur moteur te parvient.
L'hiver va donner ses fruits.⁷

Chez les Grecs anciens, les Moires n'avaient pas seulement pour fonction de dérouler et de trancher le fil des destins, elles présidaient aussi à la naissance des humains. Ce sont elles qui empêchaient une divinité de porter secours à un héros lorsque l'«heure» fatidique de celui-ci était arrivée. Elles incarnaient ainsi une loi que même les dieux ne pouvaient transgresser sans mettre l'ordre du monde en péril:

Clotho, la plus jeune des Moires,
Chatoie dans sa robe bleue.
Lachésis prend le relais,
Place le fil au fuseau.
Habillée de rose, elle tisse une voie
À cet enfant qui remue tes humeurs.

⁷ *Ibidem.*

Elle soupèse la mesure,
La durée de sa vie de mortel.

C'est Atropos, l'impitoyable,
La plus âgée des Parques
Qui enrôle les pelotons.
Laine douce laine dure,
Les balles sèment l'effroi.
Des mères comme toi
Traversent les frontières
Qu'on ne savait pas de ce monde.⁸

Tandis que *l'hiver donne des fruits* qui devraient incarner la santé mais apparaissent pourris au cœur du poème, les femmes enceintes sont condamnées à fuir, dans les circonstances les plus périlleuses qui soient, le nid qu'elles avaient préparé pour l'enfant à naître. Partout, dans les jours qui suivront les bombardements de Marioupol, on les verra s'exiler vers d'autres villes, vers d'autres pays, où la perspective d'être rattrapées dans les fils d'Atropos deviendra un peu moins menaçante, à court terme.

Si Clotho tisse le fil de la vie, Lachésis le déroule puis Atropos le coupe, tranchant impitoyablement le cours des trajectoires qu'elle décide de faucher. En faisant d'elle la recruteuse des armées russes, je lui confère, au sein de mon poème, une fonction décuplée dans la mesure où elle agit à la fois comme juge et comme agent de promotion d'une idéologie mortifère. Aussi le terme *frontières* et la manière dont j'emploie ce dernier tendent-ils à créer une certaine confusion chez les lecteurs.trices, puisque les frontières évoquées peuvent être celles franchies par les mères pour sauver leur peau et celle de leur enfant mais aussi les frontières qui séparent la vie de la mort qui les aura rattrapées.

Aussi, lorsque j'écris:

Tu attends la grande émergence,
Une armée envahit ta chambre.
Les bombes fracassent le sanctuaire.
Des nourrissons se fraient un chemin
Dans les bras de personne.
La cloche retentit
Quand explosent tes hanches.
Ton bassin devient un tombeau.⁹

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

Je m'adresse à la fois à la mère mutilée mais, en même temps, à tout un peuple menacé, ainsi qu'aux hommes responsables des crimes décrits au sein du poème. Le pouvoir du langage et les ressources de la langue sont ici mis à profit pour faire écho à l'horreur vécue, presque en simultané, par le peuple ukrainien mais aussi par tous les Russes dissidents et en désaccord avec cette invasion, ainsi que le concert des nations qui condamne cette dernière.

Mais au-delà du message politique qui sous-tend ma démarche créatrice, c'est d'abord la grâce d'une main tendue qui essaime du poème, la chute de celui-ci se voulant une litanie intimiste adressée à la mère bombardée, comme un linceul déposé sur le petit corps assassiné de son enfant:

Tu étais venue dans cet hôpital
 Accoucher d'un garçon, d'une fille.
 On a décidé de ton heure, tari le sel
 En ton sein, la vie de l'enfant.
 Les décombres agitent mes eaux,
 attisent ma colère, chacune de mes voix.
 J'ai invoqué tout ce qui en moi gravite
 Mais je n'ai plus de larmes, plus de repos.¹⁰

État d'exceptionnalité: Une violence redoublée contre les mères

Cette suite poétique vise ainsi à témoigner du double trauma qui consiste à vivre une maternité menacée en temps de guerre, et un bombardement lors de l'accouchement. Une violence inouïe, impensable aimerait-on dire, et jusqu'à un certain point imp(an)ensée, dans la mesure où nous n'avons pas encore, il me semble, approfondi collectivement ce qu'incarne un tel geste, tant sur le plan ontologique que symbolique: tuer la vie au sein de la vie.

Comme le proposent les organisatrices de ce colloque dans leur appel à contributions – que j'ai lu comme un appel à la prise de parole –, l'individu (ici la mère tentant de donner naissance) se retrouve en marge de sa dimension habituelle à cause d'un bouleversement qui a fait du présent un moment «extraordinaire» et «exceptionnel», les événements décrits dans ma suite poétique excédant très clairement «les

¹⁰ *Ibidem.*

conditions de la possibilité» dont parle Derrida et qui sont inhérentes à l'accouchement.

Devant une telle atteinte aux droits humains, à la sécurité et à la santé des femmes et des enfants, à la dignité qui donne un sens à toute vie, nous sommes en droit de nous demander s'il demeure possible de penser – à défaut de rêver comme le font naturellement les poètes – un avenir qui se trouve réduit par les atrocités de toute guerre et à plus forte raison de celle-ci. Penser l'incertain de cet avenir, c'est dessiner la trame d'une page minée, intrinsèquement mise à mal, dans la mesure où le langage ne saurait excéder ni réparer l'horreur.

La créatrice en moi s'est ainsi trouvée devant un dilemme insoluble: témoigner, au risque de dénaturer un événement intouchable de par sa nature inqualifiable, ou tenter de rendre ce que l'événement *génère* en nous, selon la géométrie variable de laquelle nous recevons les faits. C'est la nature même de la fonction allégorique qui est remise en question, l'écrivain n'ayant d'autre choix que de se demander s'il est autorisé à prendre en charge – sous sa plume serais-je tentée de dire, l'événement et son exceptionnalité, l'ampleur du dysfonctionnement social et les limites humaines auxquelles nous accule ce dernier.

L'écriture poétique: vecteur privilégié d'une action réparatrice?

Si nous attribuons à la création littéraire un pouvoir réparateur, nous sommes en droit de nous demander si la nature des événements décrits ci-haut n'ont pas, à leur tour, le pouvoir de dessaisir la littérature de sa force vive et d'annihiler toute tentative d'émergence, les notions de confiance et de beauté se trouvant sapées aux sources même de leur sens, dénaturées et ainsi vidées de leur force dynamique.

En effet, si la poésie a toujours été un moyen privilégié de l'expression des sentiments et des émotions en temps de crise ou de guerre, le redoublement catastrophique laisse béantes, un temps du moins, les fonctions et les ressources que peuvent traditionnellement porter le poétique. Et si nous acceptons d'emblée que l'événement exceptionnel imprègne le texte, nous sommes ici aux prises avec un type d'événement que je qualifierais de *sur-exceptionnel*, puisqu'il excède les normes habituellement en vigueur dans les conflits armés, qui sont, aussi paradoxalement puisse-t-il sembler, des événements régis par des

règles écrites et non-écrites. Mourir en donnant naissance, perdre son enfant pendant son propre assassinat, sont des événements qui tiennent d'une double exception et s'imposent ainsi à la raison de manière doublement traumatique.

Si les définitions les plus usuelles du terme *exceptionnel* («Qui constitue une exception. Qui est hors de l'ordinaire») font aisément l'objet d'un consensus, il est encore plus facile de concevoir que mourir assassinée dans une maternité au moment de donner la vie constitue une situation d'exceptionnalité de l'exception, où la cruauté se retrouve mise en abyme en même temps qu'elle côtoie un moment qui devrait appartenir à la grâce, et pourtant la viole de plein fouet.

Aussi la poète est-elle condamnée à fournir un témoignage tronqué de la réalité en même temps qu'une représentation lacunaire de l'horreur, la parole se trouvant médusée devant les limites de ses possibilités. Sans doute condamnée à s'offrir telle une main tendue davantage que comme une voix, le poème s'en trouve privé de celle-ci, une fois les cris de la mère tus, et ceux de l'enfant anéantis, en même temps que son dernier souffle.

Peut-on encore concevoir la littérature dans sa force de virtualité et de transcendance une fois qu'elle a été mise en contact avec de tels événements? Peut-elle réellement fournir des «solutions d'adaptation» aux grands événements passés et présents, aussi longtemps que dure le conflit, à tout le moins, et l'indétermination devant laquelle nous place ce dernier? Existe-t-il un délai de prescription auquel seraient tenus les écrivains, qui les obligerait, symboliquement du moins, à suspendre le temps de l'écriture avant de *s'emparer* d'un événement et de l'imposture qu'il porte pour en témoigner, et y répondre? Ou, au contraire, l'écrivain.e n'est-il.elle pas tenu de prendre à bras le corps ces conflits dès qu'ils émergent, afin de traduire la dimension sensible et morale de ces événements qui manquent cruellement aux informations relayées par les sources journalistiques et les voies dites *officielles*? Et de dire aux bourreaux purgés de leur conscience «Non, devant le canon de vos fusils et le cri de vos obus, nous ne nous tairons pas!».

Simona Pollicino*

«*Le temps est hors de ses gonds*»,
«*Tout se disloque. Le centre ne peut tenir*».
Yves Bonnefoy lecteur de Shakespeare et de Yeats

Parmi les voix majeures de la poésie du XX^e siècle Yves Bonnefoy est sans contredit un poète *du réel*, dimension dans laquelle il recherche avant tout une «présence», à savoir la reconnaissance de l'unité perdue des choses. Son regard lucide et clairvoyant sur le monde contemporain en fait le «poète de l'instant nu, déchiré, des “mutations immédiates”»¹ et témoigne de sa méfiance à l'égard de toute idéologie ou conceptualisme. Avec son immense œuvre de poésie, de traduction, de critique littéraire et d'art, Bonnefoy se situe au tournant des deux siècles, dont le nouveau est, comme il l'annonce en 2016 dans *Le Magazine littéraire*, «bien possiblement celui qui verra la poésie périr, étouffée sous les ruines dont il couvre le monde matériel autant que la société»². Il nous lègue ainsi une conception de la poésie comme réponse à la question éternelle de l'homme et comme fondement de la société aux moments cruciaux de l'histoire, pour autant capable de se renouveler.

Un lien de «filiation» s'établit entre Bonnefoy et “son” Shakespeare³: une fréquentation de longue date qui est indissociable de son activité de traducteur, depuis sa version française de *Julius Caesar* et sa première traduction d'*Hamlet*, œuvre à laquelle il reviendra à plusieurs

* Università Roma Tre.

¹ J. RISSET, *Le dialogue circulaire: Bonnefoy traducteur de Yeats*, in *La traduction-poésie. À Antoine Berman*, textes réunis par Martine Broda, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, pp. 161-171, p. 161.

² Cf. M. DEGUY, M. RUEFF, *Après Bonnefoy (1923-2016)*, in «Po&sie», n° 156, 2016/2, p. 17.

³ Bonnefoy utilise ce mot pour souligner comment l'étude de l'œuvre shakespearienne et la pratique traduisante ont profondément marqué son imaginaire et sa poétique. Cf. Y. BONNEFOY, *Lieux et destins de l'image: un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Seuil, Paris 1999, p. 139. Sara Amadori reviendra plus tard sur cette fréquentation d'une vie dans son ouvrage intitulé *Yves Bonnefoy. Père et fils de son Shakespeare*, Hermann, Paris 2015.

reprises dix ans plus tard⁴. Un dialogue ininterrompu avec un maître et une source d'inspiration constante se dessine en filigrane dans ses traductions et ses essais critiques, dont l'interprétation d'Hamlet, «cette figure en somme essentielle du drame fondamental»⁵, est sans doute l'expression la plus aboutie. Une fascination qui demeure toujours vivante chez Bonnefoy et qui est au cœur de sa réflexion, en tant qu'incarnation du danger que courent l'humanité et la parole poétique, lorsqu'elles sont écrasées par l'abstraction du concept et des idéologies, incapables de s'ouvrir à la vérité concrète de l'existence. Dans les pages de *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, la prose dense de Bonnefoy traduit le rayonnement éternel et incontestable du dramaturge anglais comme «témoin de nos présentes ténèbres mais aussi porteur de ce qui nous reste d'espérance»⁶. Reconnaître les drames de la condition humaine dans *Hamlet* est, d'après Bonnefoy, la raison pour laquelle nous continuons à lire Shakespeare, même dans un siècle si historiquement et sociologiquement éloigné: «tout dans cette œuvre parle à notre siècle aussi *out of joint* que le sien»⁷. Pour les thèmes majeurs qu'il analyse – la vengeance, l'action et l'inaction, l'amour, le rôle de la femme, l'hésitation existentielle, la relation avec sa mère dans un monde à jamais corrompu – Bonnefoy recherche un lien avec notre présent, en soulignant que les questions abordées par Shakespeare à l'aube de la modernité sont les mêmes que celles qui hantent l'homme du XXI^e siècle. Le «trop tard» d'Hamlet «qui semble avoir un sens pour toute existence moderne» est aussi celui de l'Occident qui «a accablé jusqu'à maintenant tous ses vœux de révolutions de fraternité, de justice»⁸. Cependant, selon l'interprétation de Bonnefoy, il ne s'agit pas uniquement d'une angoisse existentielle ou de la désillusion d'«une tragédie du vouloir être manqué»⁹, car il y a bien plus à ses yeux dans la

⁴ Cf. W. SHAKESPEARE, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Pierre Leyris et Henri Evans, Paris, Le Club Français du Livre, 1955-1961. Pour les cinq versions ultérieures, voir la bibliographie exhaustive de Stéphanie Roesler, *Yves Bonnefoy et Hamlet. Histoire d'une retraduction*, Classiques Garnier, Paris 2016, pp. 317-352.

⁵ BONNEFOY, *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Seuil, Paris 2015, p. 71. L'auteur précise plus loin dans *La voix de Shakespeare. Réponses à Stéphanie Roesler*: «Tout est essentiel dans le personnage d'Hamlet, parce que son rapport à soi met en jeu le tout de la condition humaine». *Ivi*, p. 121.

⁶ *Ivi*, p. 14.

⁷ Bonnefoy s'en explique dans un entretien avec Fabienne Darge. Cfr. BONNEFOY, *Jouer Hamlet dans le noir*, in *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, cit., p. 140.

⁸ *Ivi*, p. 46.

⁹ *Ivi*, p. 47.

tragédie shakespearienne. Concernant la célèbre hésitation ontologique de ce personnage complexe et totalisant, Bonnefoy déclare: «Son rapport à son propre moi met en question l'ensemble de la condition humaine»; tant les aspects de son être au monde que les différents moments de sa conscience de soi sont imbriqués les uns dans les autres, si bien qu'on ne peut remarquer l'un sans observer les autres. Hamlet explore sans cesse cette tension intérieure qui le caractérise comme un héros de notre temps.

Dans l'univers shakespearien chaque chose a sa collocation nécessaire, chaque détail répond à une question supérieure: même le choix stylistique du vers – celui des drames historiques et du sonnet, et surtout le *blank verse* d'Hamlet – représente un rempart de résistance à la chute vers le non-être, c'est choisir l'être. Shakespeare écrit sur le mal mais croit au bien et surtout à la fonction salvatrice de la poésie: de l'indignation d'Hamlet face à l'usage des mots naît sa réflexion sur la parole dans un monde aliéné. Tout dans cette tragédie, «destinée à rester le chiffre des aliénations que la poésie doit défaire»¹⁰, parle à notre siècle et à notre modernité ainsi qu'aux siens. La voix d'Hamlet est l'expérience de l'être lui-même, la découverte des catégories de pensée et de valeurs qui inscrivent la conscience de soi dans l'universel. En tant qu'héritiers de sa posture à l'égard de son temps, on pourrait lui emprunter cette déclaration essentielle pour dire un monde hors de contrôle, désarticulé, voire détraqué: «The time is out of joint», qui présuppose que le temps est lui aussi perturbé. Toute la tragédie d'Hamlet montre la fracture entre une époque passée et la modernité, à travers la «succession des deux âges» et l'opposition de deux générations, devenues «un orage qui tonne, un vaisseau qui sombre»¹¹. Ce n'est qu'à la fin de l'acte I, scène V, qu'on retrouve la célèbre formulation du prince de Danemark traduite par Bonnefoy «Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit / Qui veut que je sois né pour le rejoindre!»¹². Troublé par la vision du

¹⁰ *Ivi*, p. 70.

¹¹ BONNEFOY, Readiness, ripeness: *Hamlet, Lear*, in *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, Paris 1998, p. 74.

¹² Significatif est l'emploi du mot «rejoindre» que Bonnefoy traducteur choisit pour rester dans le champ sémantique des «gonds», alors qu'il existe plusieurs traductions de ce vers qui condense une affirmation incontestable («Le monde est à l'envers» pour Jules Derocquigny et «Cette époque est déshonorée» pour André Gide) et que Jacques Derrida analyse dans *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris 1993. Il s'interroge sur la question: «Et comment traduire “The time is out of joint”? [...] les traductions elles-mêmes s'en trouvent “out of joint”. Si correctes et légitimes qu'elles soient, et quelque droit qu'on leur recon-

fantôme de son père, après avoir découvert que le roi a été assassiné par son oncle, le héros confiera à Horatio la mission dont il se sent investi, soit de remettre en état ce monde dérégulé et injuste.

Dans son essai de 1993 Jacques Derrida introduit le concept de «spectralité» en relation avec le phénomène du communisme en Europe et revient sur la question shakespearienne de manière exemplaire à travers l'analyse de quatre versions françaises de la pièce. Il estime que la traduction de Bonnefoy est la plus «sûre», bien que le mot «temps» perde en partie le sens attribué dans l'original à «the time» que «le monde» semblerait restituer plus efficacement: c'est le monde qui «est hors de ses gonds», voire sens dessus-dessous: «*Time*: c'est le temps, mais c'est aussi l'histoire, et c'est le monde»¹³. Le désordre, l'interruption du temps et de sa linéarité sont des thèmes fondamentaux auxquels Hamlet ne cesse de revenir, notamment au regard de la durée du deuil et des circonstances du second mariage de sa mère. Derrida observe encore:

Ce qui se dit ici du temps vaut aussi, par conséquent ou du même coup, pour l'histoire, même si cette dernière peut consister à réparer, dans des effets de conjoncture, et c'est le monde, la disjoncture temporelle: «The time is out of joint», le temps est désarticulé, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois dérégulé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté. Dit Hamlet¹⁴.

Le dérèglement du temps représente alors un aspect fondamental car le présent coexiste avec le passé et l'avenir qui l'affectent inexorablement¹⁵. Et pourtant il y a encore «*quelque chose de pourri*»

naisse, elles sont toutes désajustées, comme injustes dans l'écart qui les affecte: au dedans d'elles-mêmes, certes, puisque leur sens reste nécessairement équivoque, puis dans leur rapport entre elles et donc dans leur multiplicité, enfin ou d'abord dans leur inadéquation irréductible à l'autre langue et au coup de génie de l'événement qui fait la loi, à toutes les virtualités de l'original. L'excellence de la traduction n'y peut rien. Pire, et c'est tout le drame, elle ne peut qu'aggraver ou sceller l'inaccessibilité de l'autre langue». *Ivi*, pp. 42-43.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 42.

¹⁵ Dans cette perspective, la traduction de Gide selon Derrida est plus efficace, même si plus audacieuse de prime abord, car elle attire l'attention sur la valeur éthique et politique de la phrase d'Hamlet qui «qualifierait la déchéance morale ou la corruption de la cité, le dérèglement ou la perversion des mœurs. On passe facilement du désajusté à l'injuste». *Ivi*, p. 44.

dans le royaume de Danemark, à savoir la langue, avec ses mots et leurs enchaînements qui façonnent les discours par lesquels l'État justifie la mort du roi et la légitimité de son successeur. Confronté à une narration manipulée par le pouvoir affirmant que le vieux roi est mort à cause d'une morsure de serpent, personne n'est dupe et chacun défend sa propre version des faits. Cela prouve que les mots sont eux aussi *hors des gonds*. D'après Bonnefoy, *Hamlet* est une tragédie axée sur le langage et sur la perte de toute correspondance entre les mots et les choses. Tant que cet ordre ne sera pas rétabli, les plus avisés se délecteront des mots, alors que les autres seront les éternelles victimes de la séduction exercée par les acteurs du pouvoir. Hamlet est mal à l'aise dans ce rôle que la tradition lui impose en lui demandant de faire confiance à un mythe, à une idéologie. C'est pourquoi il choisit le doute et l'égarement, autant dire la mort, car il sait bien

qu'en dépit de l'écroulement de l'«admirable édifice» que le Moyen Âge chrétien avait bâti avec le ciel et la terre autour de l'homme crée par Dieu, ce poète d'un temps plus rude a pensé que restait en place, dans la nature et en nous, un ordre encore plus universel, profond, celui de la vie qui, comprise, reconnue dans ses formes simples, aimée, acceptée, peut faire reflourir de son unité, de sa suffisance – ainsi l'herbe repousse dans les ruines – notre condition d'exilés du monde de la Promesse¹⁶.

«The readiness is all», «l'essentiel c'est d'être prêt», conclut Hamlet lorsqu'il accepte sans ressentiment de se battre contre Laërte. Cette affirmation se lie à celle que prononcera vers la fin le roi Lear, «Ripeness is all», «L'essentiel, c'est notre maturation», en marquant deux moments chargés d'une tension qui est au cœur de la poétique shakespearienne. De la préparation à la maturation spirituelle: les figures d'Hamlet et de Lear incarnent dans les pièces éponymes deux réactions opposées à la crise qui sera déclenchée par l'avènement de l'époque moderne. Une fracture profonde la sépare d'un temps antérieur où domine une «pensée du tout», une unité qui règle le rapport au monde et qui porte le signe de l'archaïsme, et l'époque moderne. Telle rupture se manifeste à un moment de la société du passé, à tous les niveaux où elle prend forme et conscience d'elle-même. Tout faisait partie de cet ordre défini qui conférait une présence à l'homme dans le monde, en assurant un sens certain qui ne saurait être remis en cause. Tel devait être l'enseigne-

¹⁶ BONNEFOY, *Readiness, ripeness: Hamlet, Lear, cit.*, p. 85.

ment du christianisme au Moyen-Âge et sa doctrine du salut jusqu'à ce que la science et la technologie ne commencent à explorer des aspects qui échappent aux structures traditionnelles. En parlant de «faillie», Bonnefoy renvoie à l'éclatement de cet ordre antérieur auquel on assiste à la fin du XVI^e siècle, ainsi qu'à l'énigme du rapport de l'homme à soi qui le destine à la solitude¹⁷. Cette transition historique engage deux générations dont le conflit est incarné par un père et un fils qui portent le même nom: l'un appartient à la tradition qui s'achève et qui croit encore pouvoir transmettre les valeurs de la société féodale, l'autre est chargé d'assumer la fonction royale et de rétablir un ordre. La volonté d'Hamlet de venger son père est bien réelle; même lorsque le doute entrave son énergie et le détourne de l'action, l'amour pour Ophélie le réconcilie avec la vie. La foi authentique de son père est troublée par le vertige que la société antérieure n'aurait pas pu présager et encore moins accepter. Là résident aussi bien l'ambivalence de la relation du héros à son père que l'impossibilité de comprendre le monde. Malgré sa volonté de vivre selon les valeurs qu'il a reçues, il réalise que cela n'est possible qu'au niveau des mots, dont la vacuité le déçoit cependant, comme en témoigne le cri de dérision «*words, words, words!*», à propos du livre «sans vérité» de Polonius. Ce sont les mots, des «faux-semblants»¹⁸, de celui qui ne trouve «dans toute attitude ou parole qu'opacité et mensonge» mais qui ne renonce pas à l'envie de se venger en dissimulant, afin de restaurer l'ordre menacé et de proclamer un sens¹⁹.

Dans un monde «destructuré», «voué à son devenir toujours plus incertain et précipité» et dont la vérité s'éclate en «des vérités partielles, concurrentes, contradictoires»²⁰, Hamlet, «âme éveillée», incarne la tension d'une conscience qui réalise sa condition encore inconnue et imprévisible, où rien ne semble obéir à un ordre établi. C'est la valeur que Bonnefoy donne à la *readiness*, ou l'«acceptation du non-sens de tout, de la mort»²¹, à laquelle Hamlet ne parvient qu'après avoir pu mesurer l'ampleur d'une crise vécue comme une intrigue de contradictions sans issue. Conscient de son impuissance, il souffre du mal sans en connaître le remède, et, lors de sa «longue méditation auprès du crâne de Yorick,

¹⁷ *Ivi*, p. 70.

¹⁸ BONNEFOY, *L'hésitation d'Hamlet...*, cit., p. 15.

¹⁹ *Id.*, *Readiness, ripeness: Hamlet, Lear*, cit., pp. 72-73.

²⁰ *Ivi*, p. 74.

²¹ BONNEFOY, *L'hésitation d'Hamlet...*, cit., p. 45.

le bouffon qui connaissait plus que d'autres le leurre des apparences»²², il rappellera à Horatio l'importance d'«être prêt». Néanmoins, la «disponibilité» qu'il encourage ne consiste pas à «s'en remettre à la volonté divine comme garante de nos efforts, gardienne de notre sens»²³, mais plutôt à s'affranchir des attentes du «Dieu de naguère». La pensée qui prévoit et organise cède la place à l'acceptation du hasard et des choses «désordonnées et contradictoires». On aurait tort, cependant, de voir dans cette disposition un renoncement passif d'Hamlet, dont la méditation douloureuse sur le néant n'exclut pas pour autant l'espoir d'une survie de l'humanité. Bonnefoy s'interroge sur l'opportunité de ne pas limiter cette réflexion à la tragédie d'Hamlet ni à la seule œuvre de Shakespeare, mais d'y voir une des réponses que la poésie de l'époque élisabéthaine offre pour faire face à la crise des valeurs fondamentales dont elle témoigne. *Ripeness* et *readiness* s'avèrent alors deux attitudes irréductibles dont la première renvoie à la reconstitution d'une condition dépassée et vouée à l'échec. Pour sa part, en dépit de la situation de crise, le roi Lear incarnera la foi dans un ordre possible et dans la « maturité » en tant que valeur toujours actuelle. Dans un contexte de crimes et de morts «où manque même l'idée du Ciel [...] le centre tient, le sens survit et même s'approfondit, assurant des valeurs, suscitant des dévouements, permettant la rectitude, la dignité et un rapport à soi-même qu'on peut dire plénier sinon heureux»²⁴.

À la lumière de cette nouvelle conscience, la poésie ne saurait être l'expression d'une vérité manifeste mais la recherche du sens de l'existence parmi les formes du quotidien. Ce qui pour Bonnefoy fait la singularité de la poésie de Shakespeare, le premier en Occident qui ait su mesurer l'ampleur du désastre²⁵.

William Butler Yeats compte parmi les modèles littéraires d'Yves Bonnefoy qui l'élève au niveau de Shakespeare et de ses autres références majeures que sont Baudelaire et Rimbaud. Traduire ses quarante-cinq poèmes entre 1989 et 1993²⁶ s'avère un travail qui lui a

²² Id., *Readiness, ripeness: Hamlet, Lear*, cit., p. 75.

²³ *Ivi*, p. 76.

²⁴ *Ivi*, p. 84.

²⁵ *Ivi*, pp. 85-86.

²⁶ W. B. YEATS, *Quarante-cinq poèmes (1989, 1993)*, in Yves BONNEFOY, *Œuvres poétiques*, édition établie par O. Bombarde, P. Labarthe, D. Lançon, P. Née et J. Thélot, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2023, pp. 1247-1306.

permis de s'«abreuver d'évidence»²⁷, de puiser dans une suite qui «fait valoir les progrès d'une conscience insatisfaite autant qu'exigeante».²⁸ Tout en reconnaissant dans la poésie de Yeats une ambiguïté sous-jacente, Bonnefoy y distingue clairement «une protestation éperdue contre le monde comme la matière le fait, contre la vie comme il faut la vivre» et que le poète conçoit comme «*a perpetual preparation for something that never happens*». Dans cette condition permanente d'attente, bien que le réel en son imperfection n'apporte pas de réponse, «ce n'est pas quelque chose de supérieur, quelque transcendance qui permettrait de passer à un autre plan, c'est la réalité ordinaire encore»²⁹. Aux yeux de Bonnefoy, la poésie de Yeats est capable de faire revivre dans le «miracle des contradictions résolues» qu'est le poème, «de vastes réseaux de la pensée et du sentiment»³⁰, s'inspirant à «toute la variété de la chose humaine», la seule source de cette «*final joy*», une «*joie par-dessus tout*» que le poète irlandais reconnaît également en Hamlet et dans sa «*dying voice*». D'où son interprétation éclairante:

Impétueuse, boitant hardiment puisqu'il le faut, cette poétique de notre siècle a retrouvé la familiarité avec l'Un que la cosmologie et l'anthropologie, médiévales encore, de l'époque élisabéthaine rendaient évidemment plus facile, et elle indique aussi ce qui a permis cette maintenance, dans un temps où pourtant un monde s'écroule, comme tout le premier, Yeats l'indique dans *The Second coming* ou *Les Gyres*³¹.

Face aux horreurs de la première guerre mondiale, l'homme moderne est déçu par ses traditions, sa religion et sa morale, estimant que ces anciennes valeurs sont à l'origine du conflit. La peur de l'effondrement aussi bien individuel que collectif gagne les esprits. La

²⁷ BONNEFOY, *L'écharpe rouge, Œuvres poétiques*, cit., p. 1182. Voir également la première édition YEATS, *Quarante-cinq poèmes*, suivis de *La Résurrection*, Hermann, Paris 1989 et la deuxième de 1993, avec des corrections, dans la collection «Poésie/Gallimard».

²⁸ *Ivi*, p. 1637. On peut lire ces mots de Jérôme Thélot dans les *Notes aux Traductions*, dans les quelles il remarque également: «la personne de Yeats, passion et compassion mêlées, y est aussi présente que son intelligence du poétique parmi les mondes physiques et symboliques pour lesquels il a lutté au moment le plus secoué de l'histoire de son pays».

²⁹ BONNEFOY, *La poétique de Yeats*, in *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, cit., p. 229. Il s'agit de la *Préface* de *Quarante-cinq poèmes de Yeats* suivis de *La Résurrection*, cit.

³⁰ *Ivi*, p. 228.

³¹ *Ivi*, p. 242.

littérature apocalyptique repose sur la prise de conscience que l'homme se trouve au bout de son chemin, n'ayant d'autre choix que d'accepter la mort comme seule voie de salut. L'œuvre devient un espace de parole pour représenter l'indicible et pour le rendre plus supportable. L'histoire de l'humanité peut alors être retracée comme un parcours allant de la chute initiale à la rédemption finale qui marque le début d'une nouvelle ère. L'idée d'un ordre préexistant et d'une mémoire universelle revient chez Yeats à travers des images puissantes et l'évocation poignante du déclin de la société. Sa poésie est imprégnée d'une dimension spirituelle qui ne coïncide pas avec Dieu mais qui n'empêche pas de contempler le *Spiritus Mundi*, à savoir l'âme universelle ainsi que la totalité des consciences individuelles³². Le célèbre poème *The Second Coming* (*La Seconde Venue*) découle de l'expérience du conflit mondial et de la guerre civile en Irlande. Yeats y condense les changements fondamentaux dus aux événements sanglants et massifs qui avaient ébranlé la civilisation européenne et les fondements de la connaissance. Il évoque le chaos et la violence que son peuple a connus à cette époque sombre, suggérant que la modernité a conduit à la décadence de la société bien plus qu'à son épanouissement³³. Les cataclysmes historiques seront également abordés dans *Leda and the swan* (*Léda et le cygne*), poème évoquant le viol monstrueux qui déclenche la guerre de Troie³⁴. Le foisonnement d'images chrétiennes et païennes qui émaille *La Seconde Venue* en fait l'ode d'un moment crucial où s'exprime le sentiment collectif de la fin du monde. L'autre venue sera celle du Messie, bien que le poète récuse une interprétation chrétienne de cet événement extraordinaire:

³² Bonnefoy le définit comme «un universel “entrepôt” d'images qui ont cessé d'être la propriété de telle personnalité ou de tel esprit. Ces images reviennent dans le sommeil comme les souvenirs d'une vie antérieure, avec une apparence concrète bien précise qui se substitue à celle d'êtres présents, auxquels cependant on croit rêver». YEATS, *Quarante-cinq poèmes*, in Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, cit., p. 1294.

³³ Dans une lettre de 1936 adressée à Ethel Mannin, Yeats cite *The Second Coming* en ces termes: «as my sense of reality deepens [...] my horror at the cruelty of governments grows greater [...] every nerve trembles with horror at what is happening in Europe, the ceremony of innocence is drowned». Cf. *Yeats the European*, edited by A. Norman JEFFARES, Princess Grace Irish Library series no. 3, Colin Smythe, Gerrards Cross, Bucks 1989, p. 230.

³⁴ Bonnefoy clarifie la fonction symbolique de l'oiseau: «Le cygne de Yeats est d'ailleurs beaucoup moins la blancheur immaculée que la sexualité sauvage, la pulsion aveugle et cruelle. Il ne signifie que l'instinct qui prend le pas sur le souci de la vérité, sur le désir de sagesse, ce qui fait qu'il peut devenir aussi, avec les années, l'épiphanie du non-sens là même où l'on voit encore les ruines des rêves de transcendance qu'on lui avait associés». BONNEFOY, *La poétique de Yeats*, cit., pp. 239-240.

Tournant, tournant dans la gyre toujours plus large
Le faucon ne peut plus entendre le fauconnier.
Tout se disloque. Le centre ne peut tenir.
L'anarchie se déchaîne sur le monde
Comme une mer noircie de sang: partout
On noie les saints élans de l'innocence.
Les meilleurs ne croient plus à rien, les pires
Se gonflent de l'ardeur des passions mauvaises.

Sûrement que quelque révélation, c'est pour bientôt.
Sûrement que la Seconde Venue, c'est pour bientôt.
La Seconde Venue! À peine dits ces mots,
Une image, immense, du *Spiritus Mundi*
Trouble ma vue: quelque part, dans les sables du désert,
Une forme avec corps de lion et tête d'homme
Et l'œil nul et impitoyable comme un soleil,
Se meut, à cuisses lentes, tandis qu'autour
Tournoient les ombres d'une colère d'oiseaux...
La ténèbre, à nouveau; mais je sais, maintenant,
Que vingt siècles d'un sommeil de pierre, exaspérés
Par un bruit de berceau, tournent au cauchemar,
– Et quelle bête brute, revenue l'heure,
Traîne la patte vers Bethléem, pour naître enfin?

Le poème s'ouvre sur la description d'une scène de désolation et d'un temps décentré. On assiste à un aperçu de l'ère à venir dans laquelle le chaos remplacera l'ordre. Un cycle de deux mille ans vient de s'achever et l'humanité est hantée par l'imminente venue d'une créature surnaturelle, le signe d'une apocalypse qui approche. Ces vers mystérieux et puissants évoquent avec force le bouleversement à l'issue de la guerre. Le sens métaphorique de la fin du monde actuel et la révélation de quelque chose de radicalement nouveau y dominant, renforcés par l'introduction d'un autre avènement païen censé être le reflet de l'autre. S'inspirant des images de l'Apocalypse de saint Jean, Yeats exprime les horreurs dont les hommes ont été témoins et, sur un plan plus général, le mal qui habite l'être humain. Par ailleurs, le poème reflète sa théorie cyclique de l'histoire³⁵ (symbolisée ici par l'image du

³⁵ Yeats illustre dans *A Vision* (1925) sa théorie des gyres, selon laquelle l'histoire est constituée de gyres, ou cycles, qui s'opposent les uns aux autres. Au lendemain de la guerre, l'humanité approchait de la fin de l'un de ces gyres et elle était donc sur le point d'entrer dans le gyre antithétique de l'ère chrétienne. Par ailleurs, Yeats associe le gyre primaire à la démocratie, au bien et à la paix, tandis que le gyre opposé est lié à l'aristocratie, au mal et à la guerre. Par le tournant de l'histoire Yeats entend que toute

gyre) avec laquelle Yeats envisage la fin de l'âge qui a suivi la venue du Christ et l'avènement d'une phase violente marquée par la mise en question des formes acquises. Sous cet angle, les mots acquièrent un ton d'innocence condamnée et détruite («Tout se disloque. Le centre ne peut tenir») et portent en eux l'image de la nature corrompue par l'homme («une mer noircie de sang») et indifférente à son destin. Dès la deuxième strophe, ce spectacle cède la place à un imaginaire biblique, représenté par une créature au corps de lion et à la tête d'homme dont le regard est «nul et impitoyable comme un soleil». Fidèle à la nature l'ayant générée, cette créature est insensible à la souffrance humaine et presque infaillible dans son dessein de destruction. Le poète n'en doute aucunement: la bête féroce viendra, bien que le moment ne soit pas encore venu («c'est pour bientôt»). Une fois réveillée après «vingt siècles d'un sommeil de pierre», elle se dirigera vers Bethléem, le lieu de naissance du Christ symbolisant ici l'Europe, pour semer le désordre. L'image du berceau basculant apporte un contrepoint à celle de l'enfant Jésus et annonce un nouveau cycle de deux mille ans dominé par cette idole païenne. Tout comme le sphinx est un symbole traditionnellement utilisé pour représenter le savoir occulte, cette créature grotesque aux traits humains incarne la sagesse d'un autre monde capable de s'adresser aux hommes. Et pourtant, loin de répliquer la venue prophétique du Christ, ce second avènement pourrait s'avérer le signe d'une plus grande tragédie.

Comme l'observe Bonnefoy, qui traduit ses poèmes les plus universels, la poésie de Yeats est animée par une contradiction fondamentale qui ne réside pas seulement dans le texte mais qui est intrinsèque à l'existence humaine et notamment à la société occidentale. Elle exprime, d'une part, la révolte du poète contre l'insuffisance de réel, d'autre part, cet élan qu'il définit une «rêverie enveloppée dans les brumes d'un désir de transcendance», lequel ne tient pas à un plan supérieur mais s'enracine dans ce «*bestial floor*» qu'est le monde dans son imperfection. En s'écartant de la structure du poème yeatsien, en traducteur Bonnefoy vise plutôt à suivre la *ligne du sens* qui assure son mouvement. Il fait sien la révolte contre une vie qui alimente l'attente mais qui «ne peut ressasser nos rêves», soit ce désir impérieux de trouver un espoir lucide dans la finitude, ou le «souci d'une vérité partageable»³⁶

période de civilisation et d'ordre est suivie d'une période chaotique, après laquelle commence une nouvelle ère.

³⁶ BONNEFOY, *La communauté des traducteurs*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2000, p. 35.

au-delà du vertige et du chaos. «Illuminante, transfigurante»³⁷, la poésie de Yeats invoque la mémoire de l'unité à l'heure où le monde s'écroule:

Non, la poésie de Yeats n'est pas de ces textes que la peur de la mort referme sur le réseau de leurs relations internes, supposées la seule beauté, elle est trop traversée d'éblouissements qui viennent d'en dehors d'eux, c'est-à-dire de cette finitude où sont à la fois les frustrations, le malheur et les seules joies qui importent³⁸.

Réfléchissant à la transition qui a marqué le siècle des deux guerres, Bonnefoy insiste sur l'urgence de la poésie dont la fonction est fondamentale en temps de crise, et ce en dépit des changements de l'histoire. En témoigne l'éveil poétique en Europe qui, *après Auschwitz*, a montré que la poésie est possible, voire nécessaire:

Et le legs de ce siècle qui a vu ainsi chanceler l'espérance humaine, c'est donc essentiellement une tâche: celle, absolument prioritaire et sans fin qu'on puisse prévoir, de méditer le passage à la limite qui se produit si soudain, celle de chercher comment rendre vie et confiance et force à la parole. Cette réflexion doit être notre présent³⁹.

L'expérience de la « présence » – de l'évidence – étant très peu fréquente et vite oubliée dans la société d'aujourd'hui, il est essentiel de créer autant d'occasions que possible pour la revivre. Tout se joue dans cette alternative fondamentale qui exprime la réflexion de Bonnefoy sur les deux poétiques mises en regard: «l'être n'est, et la poésie n'a lieu, que par un acte de foi qui triomphe de ces jeux de miroirs que nous nommons langage»⁴⁰. Il s'ensuit que:

Le grand écrivain est celui qui sent fléchir cette foi dans le sens du monde qui assure à la société sa survie sinon son bonheur; celui qui fait de cette syncope son seul souci, dont la monotonie même, qu'il ne craint pas, lui permet d'embrasser l'immense

³⁷ Id., *La poétique de Yeats*, cit., p. 236.

³⁸ *Ivi*, p. 240.

³⁹ Id., *Le siècle où la parole a été victime*, in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, textes réunis par M. Finck, D. Lançon, M. Staiber, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, pp. 482-495, p. 485.

⁴⁰ Id., *La poétique de Yeats*, cit., p. 243.

diversité des situations et des êtres⁴¹.

La tâche de la poésie⁴², «mémoire, voire expérience, d'un état originel, indécomposé, de notre présence au monde», sera alors de recomposer les fragments de cette dimension fondamentale de l'existence. Bonnefoy en est convaincu: «la mémoire est le lieu de la remontée poétique, elle est ce qui permet au regard de la poésie de se porter sur le monde en retrouvant dans celui-ci, aujourd'hui, ici, ce qu'il y avait en lui autrefois et qu'il n'y a plus»⁴³. Tout ce qu'elle demande en définitive, c'est un acte d'amour au milieu de la crise: «*I do love thee*», s'écriait Othello l'Élisabéthain, «*and when I love thee not, Chaos is come again*»⁴⁴.

⁴¹ BONNEFOY, *L'inquiétude de Shakespeare*, in *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*, cit., p. 21.

⁴² «Et c'est évidemment lourde tâche», constate Bonnefoy, «Tant d'événements chaque jour semblent prouver que l'échange humain, rêve-t-il d'aborder nouveau ciel et nouvelle terre, c'est tout de suite massacres, langues et yeux arrachés, famines organisées, guerres sans fin: fractures, gouffres dans la parole, partout le bond aveugle du carnassier sur sa proie et même bien pire, à cause d'immondes délectations que la vie simplement animale ne connaît pas». BONNEFOY, *L'autre langue à portée de voix*, Paris Seuil, 2013, p. 16.

⁴³ ID., *Le paradoxe du traducteur*, in J. RISSET, *Traduction et mémoire poétique*, Hermann, Paris 2007, pp. 7-15, p. 13.

⁴⁴ ID., *La poétique de Yeats*, cit., p. 243.

Aurelio Principato*

*1793: la Rivoluzione precipita
e il giovane Chateaubriand vuole farsi filosofo della storia*

Quando, nel 1826, Chateaubriand si trovò a ripubblicare per le sue *Œuvres complètes* il suo primo libro, *l'Essai sur les révolutions*, vi aggiunse una *Préface*, dove tracciava la storia di quest'opera composta sotto l'onda di avvenimenti rivoluzionari che mutavano continuamente la situazione politica in Francia:

Je commençai à écrire *l'Essai* en 1794, et il parut en 1797. Souvent il fallait effacer la nuit le tableau que j'avais esquissé le jour: les événements couraient plus vite que ma plume; il survenait une révolution qui mettait toutes mes comparaisons en défaut: j'écrivais sur un vaisseau pendant une tempête, et je prétendais peindre comme des objets fixes, les rives fugitives qui passaient et s'abîmaient le long du bord!¹

Sono parole che mi tornano in mente scrivendo questo mio contributo, che era stato pronunciato due giorni prima degli spietati massacri del 7 ottobre 2023 in Israele, e che presento per la pubblicazione negli Atti quando non sappiamo se e come si arresterà l'agghiacciante sterminio scatenato in reazione a quel terribile evento, né a quali inimmaginabili

* Università Roma Tre.

¹ F. DE CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions*, édition critique par A. Principato, avec la collaboration de L. Brignoli, V. Kamkhagy, C. Romano et E. Tabet, in *Œuvres complètes de Chateaubriand*, sous la direction de B. Didier, Champion, Paris 2009, p. 206. Citerò il testo da questa edizione da me curata, modernizzando l'ortografia. Manterrò anche la numerazione in cifre romane delle note dell'autore, adottata nella nostra edizione per distinguere queste note del 1797 da quelle aggiunte dallo stesso autore nella «nouvelle édition» dell'*Essai* del 1826, oltre che dalla nostra annotazione. Per la traduzione dei brani, citerò dall'edizione italiana: Id., *Saggio sulle rivoluzioni*, *Introduzione* di F. Cardini; trad. di E. Pasini, Medusa, Milano 2006, qui p. 25: «Cominciai a scrivere il *Saggio* nel 1794 ed esso fu pubblicato nel 1797. Spesso occorreva cancellare di notte il quadro che avevo abbozzato di giorno: gli eventi correvano più rapidi della mia penna; era in corso una rivoluzione che metteva tutti i miei paragoni in crisi: scrivevo su una nave durante una tempesta e pretendevo di raffigurare come oggetti fissi le rive fuggevoli che passavano e si inabissavano lungo il bordo!».

conseguenze porterà la folle corsa alle armi presuntamente giustificata dal soccorso all'economia mondiale. Oggi viviamo sensibili all'immanenza della Guerra, ma anche alla minaccia del riscaldamento del pianeta. Poiché la prima non è una novità nella storia umana, e la seconda si colloca nel medio periodo, benché punteggiata dal ripetersi di eventi catastrofici, possiamo pensare che la nostra impressione che il presente venga attraversato da eventi eccezionali sia stata accentuata dalla precedente pandemia, che ha apportato lutti e sofferenze e, almeno nei paesi ricchi, sconvolto le abitudini più quotidiane. Tutte e tre le prospettive – la crisi climatica, l'atrocità della Guerra e la fragilità della nostra esistenza – portano naturalmente a confrontarci con la memoria storica. Ed è questo il punto centrale del mio discorso. Il confronto con il passato ci aiuta ad orientarci in un mondo che sentiamo come scardinato, a condizione di sapere cogliere le differenze, distinguendo anzitutto tra la visione storica e la visione dei contemporanei. Nell'occhio di questi ultimi è sempre presente un 'effetto di presbiopia': non si è ancora abbastanza informati su ciò che non appare, né si conosce l'esito futuro che scaturirà da quanto si svolge sotto i nostri occhi.

Se ci riportiamo a un avvenimento tra i più decisivi della Storia, quale fu senza dubbio la Rivoluzione francese, è facile immaginarsi che chi la visse percepì diversamente la portata degli eventi. Possiamo, in generale, considerare che per noi essa rappresenta, oltre ai sommovimenti politici e sociali che conosciamo, l'avvento di una visione in divenire della storia (lo storicismo ottocentesco nasce da questa coscienza), mentre per i contemporanei costituì prima di tutto un terremoto che faceva crollare un mondo appoggiato su fondamenta molto meno mobili, su leggi legate a un ordine immutabile. Oggi l'aggettivo 'storico' accompagna settimanalmente la cronaca dei fatti. Prima della Rivoluzione, la consapevolezza di eventi straordinari quali la caduta degli antichi imperi produceva una ricerca delle cause che potevano spiegarla (come in Machiavelli, Montesquieu o Gibbon), ovvero sfociava nella riflessione sulla caducità delle cose umane (opposta all'eternità divina) inquadrandosi nella categoria che Francesco Orlando ha chiamato il «monitorio-solenne»². Non a caso, proprio dopo il 1789, il termine 'rivoluzione' acquista invece il suo senso più moderno, quello di rovesciamento di un regime o di un governo che abbia come obiettivo l'istaurazione di un nuovo ordine sociale.

² F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini. Prefazione di Piero Boitani), Einaudi, Torino 2015 (1993).

Del divario tra la consapevolezza dei contemporanei e la prospettiva dell'evento in chiave storica, rimane emblematico l'aneddoto di Luigi XVI che, rientrato dalla caccia il 14 luglio di quel fatidico anno, annotava «Rien» sul suo diario, e che, risvegliato a notte inoltrata dal duca di La Rochefoucauld-Liancourt con l'annuncio della presa della Bastiglia, domandava se fosse una rivolta, ricevendone come risposta: «No, Sire: è una rivoluzione». Nel mio piccolo ambito di studi, ho potuto osservare un fatto riguardante la frase più famosa pronunciata da Mirabeau. Al Grande Maestro delle Cerimonie Dreux-Brezé, che il 23 giugno precedente ingiungeva all'Assemblea nazionale di abbandonare la sala come voleva il re, egli avrebbe più o meno risposto: «Andate a dire a chi vi manda che siamo qui per volontà del popolo e non lasceremo i nostri posti se non con la forza delle baionette!». Ma questa replica, evocata in seguito con la più grande enfasi, perché si trattava di un gesto che sanciva il passaggio dal potere regale al potere della Nazione, non venne riportata con molto rilievo nei resoconti dell'epoca, tanto che non se ne conoscono nemmeno le parole esatte...

Anche se possiamo leggere gli attacchi alla Rivoluzione lanciati da diversi scrittori reazionari (Maistre, La Harpe, Bonald, Burke in Inghilterra), mi è ovviamente impossibile qui misurare in modo più articolato l'effetto 'scardinante' che la francese ebbe per i contemporanei, data anche la bibliografia sterminata relativa a questo evento storico. Mi risulta invece facile ritrovarne un tentativo di descrizione in un capitolo contenuto nell'opera di François de Chateaubriand (1768-1848) già citata all'inizio. Il suo titolo completo, che tornerò a commentare, era: *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*³. Lo abbrevierò, come faceva lo stesso autore, in *Essai sur les révolutions* o *Essai historique*.

Passo a presentare il brano che è qui più pertinente. Dopo avere esposto nei due precedenti i provvedimenti radicali del governo giacobino negli anni 1793-1794 e le loro conseguenze sconvolgenti, l'autore inizia il nuovo capitolo (il XVI della Prima Parte) elencando i crimini più efferati del Terrore:

Tandis que les armées se composent, les prisons se remplissent de tous les propriétaires de la France. Ici, on les noie par milliers!; là, on ouvre les portes des cachots pleins de victimes, et l'on y décharge du canon à mitraille¹. Le coutelas des guillotines tombe

³ CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions*, cit., pp. 354-358.

jour et nuit. Ces machines de destruction sont trop lentes au gré des bourreaux; des artistes de mort en inventent qui peuvent trancher plusieurs têtes d'un seul coup^{III} 4.

Questo primo brano è accompagnato dalle seguenti note a piè pagina pagina:

- I À Nantes. (Voy. le procès de Carrier.)
- II À Lyon.
- III À Arras.

Per la prosecuzione del mio discorso, il rapporto fra testo e note non è qui indifferente. Infatti la descrizione di Chateaubriand vorrebbe essere, per un verso, da 'storico' quale egli si pone nell'opera, e a questo fine risponde il riferimento alle fonti (qui tra parentesi nella nota I). Ma un racconto di questo tipo riferirebbe in modo più piano: «*À Nantes*, on noie [les propriétaires] par milliers», «*À Lyon*, on décharge du canon à mitraille [dans les prisons]», «*À Arras*, des artistes de mort inventent [des guillotines] qui peuvent trancher plusieurs têtes d'un seul coup». Invece, spostando in nota la precisazione del luogo, lo scrittore intende lasciare in primo piano nel testo l'enormità degli eventi. Il suo è un modo di enfaticizzare, analogo a quello che, nella conversazione comune, utilizziamo quando alludiamo in modo esclamativo a un fatto con frasi del tipo «Stanno succedendo cose pazzesche» o «Siamo nei guai», e aggiungiamo in un secondo tempo la circostanza precisa a cui ci riferiamo solo se il nostro interlocutore non appare coglierla immediatamente. La 'dislocazione' in nota che applica Chateaubriand mi sembra insomma apparentarsi alla 'dilazione' del referente che osserviamo nella nostra esperienza di comunicazione quotidiana. In entrambi i casi, si mostra la ricerca di un riscontro empatico nell'interlocutore.

Dopo poche righe, nelle quali lo scrittore riassume gli effetti generati dai massacri e ciò che i Giacobini perseguono con la loro politica, inizia la parte che più ci interessa, perché propone una pura e semplice rappresentazione di un 'mondo scardinato':

⁴ «Mentre gli eserciti si radunano, le prigioni si riempiono di tutti i possidenti di Francia. Qui, vengono annegati a migliaia; là, si aprono le porte delle carceri piene di vittime e si scaricano su di loro raffiche di cannone. La lama della ghigliottina cade giorno e notte. Quelle macchine di distruzione sono troppo lente per il ritmo del boia; artisti di morte ne inventano modelli capaci di recidere più teste in un colpo solo» (Id., *Saggio sulle rivoluzioni*, cit., p. 85).

Cependant⁵ le peuple, qui n'est plus entretenu que de conspirations, d'invasion, de trahisons, effrayé de ses amis mêmes et se croyant sur une mine toujours prête à sauter, tombe dans une terreur stupide. Les Jacobins l'avaient prévu. Alors on lui demande son pain et il le donne, son vêtement et il s'en dépouille, sa vie et il la livre sans regret. Il voit au même moment se fermer tous ses temples, ses ministres sacrifiés et son ancien culte banni sous peine de mort^{II}. On lui apprend qu'il n'y a point de vengeance céleste^{III}, mais une guillotine; tandis que par un jargon contradictoire et inexplicable, on lui dit d'adorer les vertus, pour lesquelles on institue des fêtes, où de jeunes filles vêtues de blanc et couronnées de roses entretiennent sa curiosité imbécile, en chantant des hymnes en l'honneur des dieux^{IV}. Ce malheureux peuple confondu, ne sait plus où il est, ni s'il existe. En vain il se cherche dans ses antiques usages, et il ne se retrouve plus. Il voit, dans un costume bizarre^V, une nation étrangère errer sur ses places publiques. S'il demande ses jours de fêtes ou de devoirs accoutumés, d'autres appellations frappent son oreille. Le jour de repos a disparu. Il compte au moins que le retour fixe de l'année ramènera l'état naturel des choses, et apportera quelques soulagements à ses maux: espérances déçues! Comme s'il était condamné pour jamais à ce nouvel ordre de misère, des mois ignorés semblent lui dire que la révolution s'étend jusqu'au cours des astres; et dans cette terre de prodiges, il craint de s'égarer au milieu des rues de la capitale, dont il ne reconnaît plus les noms^{VI} 6.

⁵ L'avverbio non ha il senso concessivo moderno, ma quello temporale originario, oggi espresso da locuzioni quali «pendant cela», «pendant ce temps».

⁶ «Intanto il popolo, che ormai sente parlare solo di cospirazione, invasione, tradimenti, spaventato dai suoi stessi amici e sentendosi su di una mina sempre pronta ad esplodere, cade in un terrore ebete. I Giacobini lo avevano previsto. Allora gli chiedono il suo pane e lo dà, i suoi vestiti e se ne spoglia, la sua vita e la consegna senza rimpianti. In quello stesso momento il popolo vede chiusi tutti i suoi templi, sacrificati i suoi ministri e messo al bando sotto pena di morte il suo antico culto. Gli insegnano che non esiste vendetta celeste, ma solo una ghigliottina; mentre in un gergo contraddittorio e inspiegabile gli dicono di adorare le virtù, per le quali si istituiscono feste, in cui fanciulle biancovestite e coronate di rose intrattengono la sua curiosità imbecille cantando inni in onore degli dèi. Quello sventurato popolo, confuso, non sa più dove sia, né se esista. Invano si cerca nelle sue antiche usanze, e non si ritrova più. Vede, in un abbigliamento bizzarro, una nazione straniera vagare sulle sue pubbliche piazze. Se chiede i suoi consueti giorni festivi o feriali, altre denominazioni gli colpiscono l'orecchio. Il giorno di riposo è scomparso.

Egli conta almeno sul fatto che il ritorno fisso dell'anno riporterà lo stato naturale delle cose e fornirà qualche conforto ai suoi mali: speranze deluse! Come se fosse condannato per sempre a quel nuovo ordine di miseria, mesi ignoti sembrano dirgli che la rivo-

Le note di questo brano, di cui mantengo solo i richiami in apice nel testo, operano la stessa ‘dislocazione referenziale’ commentata nel passo precedente, per accentuarne così l’effetto straniante. Esse non precisano stavolta i luoghi ma spiegano, sempre a distanza, ciò a cui il testo allude: la sostituzione del culto cristiano con quello greco (nota II), l’ateismo della Convenzione (nota III) e, affermando che il mutamento dei nomi delle strade, dei mesi, ecc. era persino troppo noto per abbisognare di note, l’introduzione del calendario rivoluzionario che, assieme ai nuovi mesi creati da Fabre d’Églantine, sostituì nel 1793 le settimane con le decadi.

Le altre tre note, come molte disseminate lungo questi capitoli, forniscono precisazioni simili ponendo le riforme del Terrore in parallelo con quelle della Sparta di Licurgo – riforme che, secondo Chateaubriand, i Giacobini avrebbero voluto imitare nel loro folle sogno di creare una società pura nel governo e nei costumi⁷: le requisizioni (nota I), i canti e le cerimonie (nota IV), il berretto frigio e la quasi nudità femminile (nota V). In altri termini, queste note sviluppano il confronto tra il presente e il passato che vedremo, funzionale a quella «considerazione dei rapporti delle rivoluzioni antiche e moderne con la Rivoluzione francese» già iscritta nel titolo esteso dell’*Essai historique*.

Passiamo adesso a inquadrare queste pagine nel contesto in cui furono scritte. La chiusa del capitolo ci indica, tra l’altro, come esso sia stato composto dopo la caduta di Robespierre (9 Termidoro dell’anno II = 27 luglio 1794)⁸:

Tel était, ballotté entre les mains puissantes de cette faction, ce peuple infortuné, transporté tout à coup dans un autre univers, étonné des cris des victimes et des acclamations de la victoire retentissant de toutes les frontières, lorsque Dieu, laissant tomber un regard sur la France, fit rentrer ces monstres dans le néant⁹.

luzione si estende fino al corso degli astri; e in questa terra di prodigi, teme di smarrirsi nel mezzo delle strade della capitale, di cui non riconosce più i nomi» (*ivi*, p. 86).

⁷ *Id.*, *Essai sur les révolutions*, cit., p. 344.

⁸ A meno che questo capoverso finale non sia stato aggiunto in seguito. Siamo infatti all’inizio dell’opera, la cui redazione fu verosimilmente iniziata nei mesi precedenti questo evento, che segnò la fine del Terrore giacobino.

⁹ «Tale era la condizione dell’infelice popolo, sballottato tra le potenti mani di questa fazione, stava questo popolo disgraziato, trasportato di colpo in un altro universo, stordito dalle grida delle vittime e dalle acclamazioni della vittoria che risuonavano da tutte le frontiere, quando Dio, volgendo uno sguardo sulla Francia, fece rientrare quei mostri nel nulla» (*ivi*, p. 87).

La prima osservazione da fare è che Chateaubriand non era in quell'epoca testimone diretto di quanto qui racconta, poiché si trovava in esilio in Inghilterra, dunque apprendeva il decorso rivoluzionario dai documenti che lì circolavano. Rampollo di un'antica casata bretone decaduta, egli non era stato avverso alla Rivoluzione finché poté coltivare la speranza che essa potesse condurre a una forma di monarchia temperata, nel solco del pensiero di Montesquieu e in accordo con gli ideali di gran parte dell'aristocrazia francese. Quando, nel 1792, si profilò l'imminente caduta della monarchia, Chateaubriand fu persuaso ad emigrare e a raggiungere l'esercito controrivoluzionario. Ma fu presto ferito e costretto a rifugiarsi malato prima nell'isola di Guernesey, dove lo raggiunse la notizia della decapitazione del re di Francia, poi a Londra. Qui visse nella più completa indigenza, prima di spostarsi per due anni e mezzo nel Suffolk, per insegnare la lingua francese ai figli e alle figlie dei nobili di campagna.

Gli effetti della Rivoluzione furono dunque pesanti per lo stesso Chateaubriand, che poté rientrare in Francia solo nel 1800. Tutto l'*Essai sur les révolutions* è peraltro intriso dal suo personale dolore, a cui si aggiungono il trauma della caduta del monarca e della morte di Luigi XVI sulla ghigliottina e i lutti familiari. Sempre in Inghilterra apprese che il suo fratello maggiore, Jean-Baptiste, che aveva sposato la nipote di Malesherbes, era stato ghigliottinato con quest'ultimo e la di lui famiglia. Considerate dunque tutte queste vicissitudini biografiche, risulta naturale che Chateaubriand si scagliasse contro il Terrore. Tuttavia, è un fatto notevole che, nelle pagine che abbiamo citate, questo scrittore debuttante si applichi a una descrizione più impersonale, quella dello smarrimento del popolo francese, che egli immagina ma nel quale non è calato personalmente, durante il periodo più sanguinoso della Rivoluzione francese. Si tratta perciò di una digressione generalizzante, e possiamo spiegarne le caratteristiche con il bisogno di proiettare la sua condizione disgraziata su un teatro più grande.

A ciò si aggiunge la dimensione temporale. Di fronte a un accavallarsi di svolte politiche che non permettevano di prevedere l'evoluzione della crisi rivoluzionaria e le conseguenze di questa sul proprio destino, nasceva spontaneamente la necessità di cercare angosciosamente nella Storia una spiegazione e una indicazione per il futuro. E questo ci riporta alle nostre reazioni attuali di fronte agli eventi che ci sembrano oggi eccezionali al punto di scardinare il nostro mondo. Durante la fase acuta della pandemia, è stato giocoforza andare a ripescare l'epidemia di Spagnola per osservare come essa era stata superata un secolo prima

o, per osservarvi le analogie, si sono rilette i racconti della peste da Tucidide a Manzoni. Per giustificare l'invio di armi all'Ucraina si è rievocata la Resistenza del 1943-1945. Da parte loro, i negazionisti del cambiamento climatico si arrampicano sugli specchi per mostrare che le catastrofi naturali non sono una novità.

In tale costante confronto con il passato a cui ci spingono gli eventi che, a torto o a ragione, percepiamo come eccezionali, forse cerchiamo anche noi leggi immutabili che ne forniscano la chiave. È naturale che la gente comune ricorra ai proverbi dove si dice che la storia si ripete. Tuttavia non poteva accontentarsi dei proverbi una personalità già molto ambiziosa, che concepisce infatti un'opera dal titolo roboante e che pretende di essere una storia universale delle rivoluzioni. Un'opera evidentemente irrealizzabile, soprattutto per uno storico ancora sprovveduto come lo era, nel 1793, il venticinqueenne Chateaubriand.

E infatti egli riuscì a produrne solo un volume sui sei annunciati, dove solo la Prima Parte lascia intravedere una sua architettura, mentre la Seconda, più breve, risulta essere un'accozzaglia che procede per accumulo: prima con il racconto di avvenimenti della storia greca successivi alle Guerre persiane – momento sul quale si era conclusa la Prima Parte – messi a confronto con episodi contemporanei e con la rivoluzione puritana inglese; poi con una carrellata da manuale di filosofia sui filosofi greci e moderni, e con una storia della religione dal politeismo pagano alla decadenza del cristianesimo e del clero, che si chiude con un'interrogazione sull'avvenire; infine con la ripresa di appunti raccolti sui libri in vista della redazione dei volumi successivi. E come se non bastasse, l'autore vi aggiunge note tanto lunghe tanto palesemente posticce, dedicate al racconto di episodi del viaggio in America da lui compiuto nel 1791, che evidenziano lo slittamento dell'opera verso una dimensione non più storico-filosofica ma letteraria. L'*Essai* si conclude infatti con la celebre «Notte presso i selvaggi d'America», che non ha nulla a che vedere con il resto. Benché il risultato finale quello di un totale guazzabuglio, di cui Chateaubriand fu perfettamente cosciente, molte pagine come quest'ultima mostrano già l'arte del grande prosatore, e furono da lui riutilizzate a più riprese nelle opere posteriori.

Per disegnare le analogie fra le “rivoluzioni” del passato e quella francese, oltre a mettere a confronto circostanze particolari, Chateaubriand costruisce sistematicamente, nella Prima Parte, una serie di paralleli tra una nazione antica e una moderna, corredati da un estratto

letterario per ogni paese. Così Atene viene comparata alla Francia, la Persia alla Prussia, Cartagine all'Inghilterra e così via. Questa serie di paralleli confluisce poi, a metà dell'opera, in un unico parallelo generale tra le Guerre Persiane dell'inizio del v secolo a.C. con le battaglie di Maratona, Salamina e Platea da una parte e, dall'altra, la guerra della Francia rivoluzionaria contro le armate continentali coalizzate (1792-1794). I brani sopra citati si riferiscono, come già accennato, al parallelo tra la Sparta di Licurgo e la Francia sotto il governo giacobino, che si sviluppa nei capitoli XIII-XVII della prima parte. La tesi di Chateaubriand è che il progetto dei Giacobini era «gigantesco», ma non poteva applicarsi ai francesi, poiché i costumi di questi ultimi non sono più quelli degli antichi spartani.

Fortemente influenzato in questo primo periodo dal *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (1755) di Jean-Jacques Rousseau, che tracciava una storia in negativo dell'umanità, dallo stato di natura alla condizione di schiavitù, malvagità e infelicità della società evoluta, Chateaubriand ha comunque il merito di non cadere mai in una generica lamentela sulla superiorità del passato rispetto al presente, che è il pericolo ricorrente in tutti i discorsi fatti in tempo di crisi. Egli è, per altri versi, debitore di una cultura illuministica, e cerca di risolvere in un'equazione la contraddizione che si crea fra progresso della ragione e regresso morale: «nous avons perdu en mœurs ce que nous avons gagné en lumières»¹⁰. Gli strumenti della scienza lo spingono ad appoggiarsi sul meccanicismo per paragonare, ad esempio, i movimenti dei corpi politici a quelli dei corpi celesti¹¹, o la trasmissione della rivoluzione inglese in America e da lì in Francia all'incendio che si sviluppa da una scintilla¹². Ma, di fatto, il dilemma percorre l'*Essai*. Ancora nel penultimo capitolo, Chateaubriand ha la forza di ribadire l'esattezza geometrica del suo assunto:

[...] on peut prononcer hardiment que déjà la majorité des choses qu'on voulait faire passer pour nouvelles dans la Révolution Française, se retrouve presque à la lettre dans l'histoire des Grecs d'autrefois. Déjà nous possédons cette importante vérité, que l'homme, faible dans ses moyens et dans son génie, ne fait que se répéter sans cesse; qu'il circule dans un cercle, dont il tâche

¹⁰ *Ivi*, p. 762; «abbiamo perso in costumi ciò che abbiamo guadagnato in lumi» (Id., *Saggio sulle rivoluzioni*, cit., p. 204).

¹¹ Id., *Essai sur les révolutions*, cit., p. 756.

¹² *Ivi*, p. 508.

en vain de sortir; que les faits même qui ne dépendent pas de lui, qui semblent tenir au jeu de la fortune, sont incessamment reproduits: en sorte qu'il deviendrait possible de dresser une table, dans laquelle tous les événements imaginables de l'histoire d'un peuple donné, se trouveraient réduits avec une exactitude mathématique; et je doute que les caractères primitifs en fussent extrêmement nombreux, quoique de leur composition résulterait une immense variété de calculs¹³.

In nota, Chateaubriand afferma che una simile tabella matematica si potrebbe estendere ai caratteri umani, diffidando tuttavia dall'arrischiarsi in tale operazione:

Mais donnons-nous de garde de tracer une pareille table: les résultats en seraient si terribles que je ne voudrais pas même les faire soupçonner ici¹⁴.

Lo sforzo di costruire una spiegazione 'geometrica' del ripetersi delle rivoluzioni si ritrova così senza sbocco. Per «délasser le lecteur de la scène de misères à travers laquelle je l'ai conduit dans ce volume», scrive l'autore, «qu'on vienne passer une nuit avec moi chez les Sauvages du Canada»¹⁵. E nel capitolo seguente (II,57), che è quello finale dell'opera, egli si abbandona alla rievocazione del suo immergersi, libero come l'uomo di natura, nelle foreste americane, e alla *rêverie* di un plenilunio. La tentazione della fuga nell'irrazionale aveva già fatto intanto ripetutamente la sua comparsa, come quando, all'inizio della Seconda Parte, il capitolo dedicato al «grande principio

¹³ ID., *Essai sur les révolutions*, cit., p. 1170; «si può arditamente affermare che già la maggioranza delle cose che si volevano far passare per nuove nella Rivoluzione francese si ritrova quasi alla lettera nella storia dei Greci del passato. Possediamo già questa importante verità: l'uomo, debole nei mezzi e nel genio, non fa che ripetersi continuamente; si muove in un circolo da cui cerca invano di uscire; i fatti stessi che non dipendono da lui ma sembrano determinati dal gioco della fortuna sono incessantemente riprodotti: di modo che diverrebbe possibile tracciare una tabella, nella quale tutti gli eventi immaginabili della storia di un dato popolo risulterebbero riportati con esattezza matematica; e dubito che i caratteri primitivi sarebbero estremamente numerosi, anche se dalla loro composizione risulterebbe un'immensa varietà di calcoli» (ID., *Saggio sulle rivoluzioni*, cit., p. 326).

¹⁴ «Ma guardiamoci dal tracciare una simile tabella: i suoi risultati sarebbero tanto terribili che non vorrei neppure farli sospettare qui» (*ivi*, p. 446).

¹⁵ ID., *Essai sur les révolutions*, cit., p. 1186; «rilassare il lettore dalla scena di miserie attraverso la quale l'ho condotto in questo volume», «venite a passare una notte con me tra i Selvaggi del Canada» (ID., *Saggio sulle rivoluzioni*, cit., p. 332).

del potere del popolo» (II, 3), Chateaubriand concludeva così:

Pour moi, qui, simple d'esprit et de cœur, tire tout mon génie de ma conscience, j'avoue que je crois en théorie au principe de la souveraineté du peuple; mais j'ajoute aussi que si on le met rigoureusement en pratique, il vaut beaucoup mieux pour le genre humain redevenir sauvage, et s'enfuir tout nu dans les bois¹⁶.

Allo stesso modo, l'ultimo capitolo della Prima Parte iniziava con il tentativo di trarre un bilancio sintetico dell'architettura di paralleli elaborata macchinosamente in precedenza, ma si disgregava presto nel 'vago' sentimentale. È il famoso capitolo che, in una delle note di cui, nel 1826, Chateaubriand corresse il suo testo, definì come «una sorta di orgia nera di un cuore ferito»¹⁷. In queste note egli si batteva a più riprese il petto per gli errori di gioventù presenti in questo suo primo lavoro. Tra le accuse più pesanti che gli erano state rivolte, a lui che nel *Génie du christianisme* (1802) si farà apologeta di questa religione, era quella di avere data per scontata la fine del cristianesimo.

L'architettura dei paralleli nell'*Essai sur les révolutions* non produce quindi l'effetto che l'autore si era proposto, cercando risposte sul futuro della sua nazione, della religione e dell'umanità. Frugando nella Storia, Chateaubriand seleziona tutto quanto può essere ricondotto alla Rivoluzione francese in quanto rinvia all'eliminazione di un re o di un tiranno, e lo interpreta come avvento di una repubblica, con i conseguenti eccessi compiuti dalle masse popolari. Lo specchio del passato non gli rinvia nessuna immagine consolatoria. Ciò anche perché, cercando nel mondo scardinato del suo presente un'analogia con avvenimenti passati, egli compie un'operazione che non smorza il suo dolore ma va in senso inverso, dovendo risvegliare la memoria fatti lontani dal tempo, o effettivamente secondari, che per di più hanno avuto un esito tragico.

Quanto alle molte domande sul futuro che si pone, lo scrittore formula alla fine due ipotesi:

Ou les nations, après un amas énorme de lumières, deviendront

¹⁶ ID., *Essai sur les révolutions*, cit., p. 808; «Per quanto riguarda me che, semplice di spirito e di cuore, traggio tutto il mio genio dalla coscienza, confesso che credo in teoria al principio della sovranità del popolo; ma aggiungo anche che se lo si mette rigorosamente in pratica per il genere umano è molto meglio tornare selvaggio, e fuggirsene nudo nei boschi» (ID., *Saggio sulle rivoluzioni*, cit., pp 225-226).

¹⁷ *Ivi*, p. 403; ID., *Essai sur les révolutions*, cit., p. 787.

toutes éclairées, et s'uniront sous un même gouvernement, dans un état de bonheur inaltérable;
Ou, déchirées intérieurement par des révolutions partielles, après de longues guerres civiles et une anarchie affreuse, elles retourneront tour à tour à la barbarie¹⁸.

La seconda alternativa implica, come già pensava in Italia Vico diversi decenni prima, una visione ciclica del tempo della Storia. Ad essa mi sembra che lo Chateaubriand del 1797 cercasse di adeguarsi per reagire contro l'idea catastrofica della fine della società.

Concludendo, mi sembra che riflettendo sulle rivoluzioni nello stesso momento in cui ne vive una, Chateaubriand manifesti reazioni paragonabili a quelle che fanno parte della nostra esperienza attuale. Nel figurarsi lo smarrimento del popolo francese durante il Terrore, egli proietta il peso delle proprie disgrazie personali sullo sgomento di una collettività che gli è sostanzialmente estranea, data la sua situazione di esule e la sua nascita aristocratica. La modalità in cui egli espone i fatti, dislocandone in nota i riferimenti, non corrisponde a un resoconto oggettivo ma amplifica il tono della sua denuncia. La descrizione del Terrore si trova, per altri versi, in un'opera scaturita dalla reazione intellettuale alla situazione dolorosa in cui Chateaubriand si trovava in quel momento. Come avviene anche per la gente comune, egli si costruisce una propria filosofia della storia, ma lo fa appoggiandosi alle basi filosofiche e scientifiche del suo tempo. La ricerca di analogie nel passato non apporta però né consolazione né certezze per il futuro.

Se comunque per lui il percorso fallimentare dell'*Essai* trovava uno sbocco nella letteratura, a noi si impone la riflessione sul nostro modo di reagire cercando certezze granitiche. Presumibilmente verso la stessa epoca della «nouvelle édition» dell'*Essai historique*, ovvero nei *Mémoires d'outre-tombe* pubblicati postumi nel 1849-1850, Chateaubriand chiamò «livre de doute et de douleur» («libro di dubbio e di dolore») ¹⁹ quest'opera scritta in condizioni terribilmente difficili, dove si assumeva il compito angoscioso di interpretare il corso degli avvenimenti sulla base di un bagaglio culturale sostanzialmente affidato

¹⁸ Id., *Essai sur les révolutions*, cit., p. 1164; «o le nazioni, dopo aver accumulato quantità enormi di lumi, diverranno tutte illuminate, e si uniranno sotto uno stesso governo, in uno stato di inalterabile felicità; / oppure, dilaniate al proprio interno da rivoluzioni parziali, dopo lunghe guerre civili e una tremenda anarchia, torneranno una dopo l'altra alla barbarie» (Id., *Saggio sulle rivoluzioni*, cit., p. 324).

¹⁹ Id., *Mémoires d'outre-tombe*, édition critique par J.-C. Berchet, 2 voll., La Pochothèque, Paris 2003-2004, vol. 1, p. 554.

al pensiero anticlericale di quell'epoca. Ma se, in questa definizione, il dubbio a cui si riferiva lo scrittore era principalmente quello religioso, credo tuttavia che, su un piano più vasto, sia l'atteggiamento più sano che possiamo assumere quando eventi straordinari sconvolgono la nostra esistenza.

Carmen Russo*

*Caratteri della narrazione bellica:
tra giornalismo e storytelling.
Un'analisi lessicale corpus-based*

1. *Giornalismo o storytelling?*

Che cosa, quando, come è successo? dove sta accadendo? chi è coinvolto, ma soprattutto perché? Quotidianamente gli organi di informazione sono chiamati a rispondere a queste domande. In modo particolare durante i cosiddetti stati di eccezionalità, la stampa diventa un punto di riferimento poiché nel riportare i fatti assolve al delicato ruolo di descrivere la realtà. È ciò che è accaduto anche negli ultimi quattro “eccezionali” anni. A partire dal 2020 si è assistito a un vero e proprio scardinamento della normalità e della norma. *In primis* con l’arrivo e la diffusione del nuovo virus SARS-CoV-2, in seguito al quale sono repentinamente cambiate abitudini familiari, lavorative e anche linguistiche, visti i notevoli apporti lessicali generati dalla pandemia¹. Due anni dopo, quando la società aveva ormai ritrovato una nuova quotidianità, un altro e diverso allarme si è presentato alle porte dell’Europa. Lo scoppio della guerra tra Russia e Ucraina e, con essa, tutto ciò che è inevitabilmente legato a tale evento: morte, distruzione, paura, persone in fuga e aumento del costo della vita hanno coinvolto anche i Paesi non direttamente interessati dal conflitto. A distanza di venti mesi dall’aggressione di Putin agli ucraini, in Medio Oriente è divampato un nuovo conflitto tra Palestina e Israele, che ha coinvolto le popolazioni delle due entità territoriali e ha creato immediate tensioni internazionali. Dal punto di vista mediatico, ciascuno di questi eventi, quantomeno nella sua fase iniziale, ha in parte sostituito il precedente per intensità e risonanza.

Nel solco di queste considerazioni, propongo qui i risultati di

* Università di Macerata.

¹ Cfr. *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*, a cura di S. Pollicino e I. Zanot, Roma TrE-Press, Roma 2021 e *L'epidemia. Le parole e l'interpretazione delle parole*, a cura di F. Malagnini, Cesati, Firenze 2020.

un'indagine che s'innesta nel passaggio tra il primo stato di eccezionalità sopra descritto, la pandemia da Covid-19, e il secondo, la guerra russo-ucraina. Il mio interesse era quello di osservare quali aspetti legassero la narrazione di due eventi di diverso genere e quali, invece, divergessero. Mi sono concentrata su questi due eventi, supponendo che la transizione tra i due conflitti, russo-ucraino e israelo-palestinese, mostri fenomeni simili tra loro. Mi riservo, comunque, la possibilità di estendere gli obiettivi dello studio in un momento successivo.

La percezione che nel racconto giornalistico vi fosse una crescente sfumatura di "emozionalità", una virata verso una narrazione più assimilabile allo *storytelling* che non alla semplice informazione, ha rappresentato lo stimolo da cui ha preso piede la ricerca. L'obiettivo primario è stato, dunque, comprendere se vi fossero elementi linguistici in grado giustificare questa percezione.

2. *L'italiano giornalistico contemporaneo: tecnologie, stile brillante e metafore*

È interessante osservare il fenomeno del giornalismo contemporaneo per almeno tre ragioni. La prima è che il giornalista ha il compito di informare i lettori su fatti e, per tale motivo, è in parte responsabile della costruzione dell'opinione pubblica; la seconda è per la funzione documentaria dell'articolo di giornale, utile sia per la ricostruzione storica sia per quella linguistico-filologica; la terza ragione, quella che c'interessa al presente, riguarda l'attuale architettura dell'italiano contemporaneo. Giuseppe Antonelli² ha proposto un aggiornamento per la varietà neostandard – introdotta, com'è noto, negli anni '80 del XX secolo da Gaetano Berruto³ – riconducendola non più all'italiano regionale colto, ma all'italiano giornalistico. Questa specificazione, relativa alla lingua dei primi decenni del XXI secolo, ci mette davanti ad almeno un quesito. Se la lingua dei giornali assurge a modello di lingua scritta, quali sono, oggi, le sue caratteristiche, anche alla luce delle nuove tendenze narrative e delle nuove tecnologie?

Quest'ultimo aspetto, in particolare, ha avuto notevole influenza nel settore del giornalismo. Innanzitutto, si è osservata la migrazione sul

² G. ANTONELLI, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, il Mulino, Bologna 2016, pp. 238-239.

³ G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2012 (1987).

web di gran parte delle testate storiche, nonché la nascita di nuove testate *online*. Inoltre, l'influsso dei *social media* ha determinato l'impiego di un linguaggio più conciso ed efficace, orientato alla comprensione globale e alla rapidità di diffusione. Non solo: il giornalismo è diventato anche partecipativo⁴, grazie all'interazione con il lettore che spesso diviene commentatore, a volte addirittura fonte e co-autore, quando è egli stesso a segnalare o a diffondere una notizia, successivamente ripresa dal giornalista. Un esempio di questo meccanismo l'abbiamo dalle notizie diffuse dai soldati al fronte nel conflitto russo-ucraino, i quali, tramite i loro canali *social*, hanno descritto e mostrato contenuti dal loro punto di vista, fornendo materiale per la costruzione del racconto giornalistico.

All'adattamento linguistico plasmato sul e col destinatario va aggiunto anche quello modellato sul linguaggio informatico. Sopravvivere nel complesso ecosistema virtuale costituito dal web 2.0, dai *social network*, dalle *app*, significa mirare a un buon "posizionamento", vale a dire una posizione di preminenza nelle pagine dei risultati dei motori di ricerca. Il posizionamento è ottenuto dall'analisi di fattori riguardanti qualità e rilevanza del contenuto, autorità del sito, esperienza dell'utente e, non meno importante, dall'efficace impiego della *Search Engine Optimization*⁵, nell'uso delle parole chiave, dei collegamenti ipertestuali, nonché dell'approccio multimodale⁶. Non va sottovalutato, infine, l'influsso dell'intelligenza artificiale, attiva anche nella scrittura automatizzata degli articoli grazie alla generazione automatica del linguaggio, che, per sua natura, replica gli stilemi e le formule più usati.

Non è una novità, poi, che la maggior parte dei giornalisti adoperi il cosiddetto stile brillante, connotato dalla ripetizione di formule fisse, stereotipi e metafore, spesso «ingiallite»⁷. Soprattutto la metafora è impiegata sia come espediente narrativo sia come strumento cognitivo: nel primo contesto ha il compito di rendere più vivace e meno monotono il racconto, nel secondo è invece impiegata come ponte conoscitivo

⁴ *Neogiornalismo: tra crisi e rete, come cambi il sistema dell'informazione*, a cura di M. Morcellini, Mondadori Università, Milano 2011.

⁵ La *SEO* comprende una serie di strategie e tecniche utilizzate per migliorare la visibilità e il posizionamento di un sito web nelle pagine dei risultati dei motori di ricerca (SERP). Sul tema sono stati pubblicati alcuni contributi, tra cui quello di R. ESPOSITO, C. MACCARONE, *Scrivere per informare. Creare contenuti (non solo in ottica SEO) per giornalismo e blogging*, Flacowski, Palermo 2020, in cui l'esperienza del blogging e quella del giornalismo *online* vengono integrate.

⁶ M. PALERMO, *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*, Carocci, Roma 2017.

⁷ Tra i primi a descrivere i caratteri di questa modalità di scrittura giornalistica è stato M. DARDANO, *Il linguaggio dei giornali*, Laterza, Roma-Bari 1973.

per accedere concettualmente a un fenomeno nuovo o meno noto⁸. I settori più produttivi da cui i *media* traggono concetti o termini specifici, i cosiddetti *traslati*, sono soprattutto sport, medicina, finanza e, naturalmente, la guerra.

Al campo semantico bellico si è ampiamente attinto anche nel periodo della pandemia da Covid-19: «medici in trincea», «nemico invisibile» nonché gli stessi concetti di *zona rossa* e *copriifuoco* sono espressioni che affondano visibilmente le radici nel lessico della guerra. Sebbene sia sorto naturale e spontaneo assimilare i due eventi (anche in virtù della carenza di lessico e di immaginario collettivo legato a una situazione pandemica tanto estesa), si è incorsi nel rischio di caricare in modo eccessivo di significato specifico un fenomeno che ha caratteristiche ben diverse da quelle metaforiche: una malattia non è una guerra in senso proprio, non vi sono un buono e un cattivo, un innocente e un colpevole⁹.

Esaminando i due titoli seguenti, entrambi apparsi su «la Repubblica»,

(a) *Lo Stato di emergenza, l'arma del premier contro il coronavirus*¹⁰ (10/07/2020),

(b) *Le sanzioni da sole non bastano, l'arma contro Putin è anche l'informazione*¹¹ (05/03/2022),

notiamo come in (a) *arma* sia propriamente un traslato, il quale, riferito a *Stato di emergenza*, serba il suo valore figurato. In (b) *arma* torna nel suo contesto originale, quello della guerra e, riferendosi a *informazione*, si fa portavoce sia dell'aspetto metaforico, sia di quello letterale: l'informazione, in guerra, può diventare un'arma, di attacco o di difesa. È un traslato che riprende vita.

La straordinarietà del susseguirsi dei due avvenimenti “eccezionali” – pandemia e guerra – ha alimentato il dibattito già in essere sull'abuso della metafora bellica nella narrazione del Covid-19 da parte degli

⁸ G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana*, trad. it. Patrizia Violi, Bompiani, Milano 2004 (1980), p. 21.

⁹ V. LINGIARDI, G. GIOVANARDI, *Insidiose metafore belliche al tempo del coronavirus*, in «Il sole 24 ore», 22/04/2020, <<https://www.ilsole24ore.com/art/insidiose-metafore-belliche-tempocoronavirus-ADowqqL>>.

¹⁰ <https://www.repubblica.it/cronaca/2020/07/10/news/lo_stato_di_emergenza_1_arma_del_premier_contro_il_coronavirus-261572962/?ref=search>.

¹¹ <https://www.repubblica.it/commenti/2022/03/05/news/sanzioni_oligarchi_putin-340452005/>.

organi di informazione e non solo¹². Stefano Bartezzaghi, in un articolo dell'aprile 2022, scrive: «[I]l discorso della guerra ci mostra quanto in tempo di pace abbiamo approfittato delle amplificazioni del lessico bellico»¹³. Alla luce di queste considerazioni, parte della ricerca è stata dedicata a sondare la presenza di metafora e lessico bellici all'interno della narrazione della pandemia.

3. *L'analisi corpus-based*

La narrazione giornalistica recente è dunque più carica di *pathos* rispetto al passato? Per poter rispondere al quesito ho creato tre diversi corpora per confrontare altrettanti racconti di fatti bellici. Dalla storia recente ho scelto la guerra nel Golfo¹⁴, la guerra nei Balcani e la guerra in Ucraina, che hanno visto coinvolta direttamente o indirettamente anche l'Italia. Tutti i corpora sono formati da articoli comparsi nei primi sei mesi di ciascun avvenimento, solitamente i più seguiti anche dal punto di vista della copertura mediatica.

3.1. *Creazione dei corpora: prime differenze*

Della costruzione dei corpora sono emerse alcune considerazioni: durante la prima guerra nel Golfo (1990-1991) e nella prima fase della guerra nei Balcani (1991-2001) il supporto più usato era la carta stampata, mentre a partire dalla seconda guerra nel Golfo (2003-2011), insieme alla televisione, il web iniziava ad avere un ruolo significativo, divenuto poi predominante per la guerra in Ucraina (2022-in corso).

Gli articoli destinati alla stampa cartacea e quelli destinati al

¹² Per approfondire F. PANZERI, S. DI PAOLA, F. DOMANESCHI, *Does the COVID-19 war metaphor influence reasoning?*, «PLOS ONE», 16, 4, 2021; F. PIAZZA, *Metafore di guerra e guerra alle metafore. Sull'uso del lessico militare per parlare della pandemia di Covid-19*, DNA, Bologna 2020, pp. 87-96.

¹³ S. BARTEZZAGHI, *Lingua e metafore: la realtà della guerra*, in «la Repubblica», 04/04/2022, <https://www.repubblica.it/commenti/2022/04/04/news/lingua_e_metafore_perche_la_realta_della_guerra_ci_riporta_alla_misura-344009788/>.

¹⁴ Per la costruzione del corpus della guerra nel Golfo si è tenuto in considerazione il fatto che questa si è svolta in due momenti distinti: la cosiddetta Prima guerra nel Golfo, tra il 1990 e il 1991, e la Seconda guerra nel Golfo, dal 2003 al 2011. Ho scelto, pertanto, di esaminare i racconti di entrambe le fasi del conflitto.

web hanno caratteristiche non del tutto sovrapponibili. L'aspetto più rilevante è la differenza di dimensione: nel caso del cartaceo, predomina quella spaziale poiché il vincolo fisico risiede nel numero di parole, nella posizione e nella destinazione dell'articolo; per la scrittura di un articolo digitale, invece, prevale la dimensione temporale, in quanto la rapidità nella pubblicazione è importante quanto la completezza, considerato anche che è un prodotto dinamico, aggiornabile e "mobile" all'interno della pagina Internet.

La seconda considerazione riguarda la reperibilità delle fonti. Per consultare gli articoli di carta stampata più datati è necessaria la ricerca all'interno di biblioteche o archivi fisici oppure è possibile consultare gli archivi *online* delle testate che hanno operato una digitalizzazione dei documenti; per gli articoli pubblicati direttamente sul web, invece, è sufficiente operare una ricerca per *tag* e/o parola chiave, sebbene la consultazione, in molti casi (come per gli archivi *online*) è concessa dietro la sottoscrizione di un abbonamento. Infine, il numero delle testate cartacee consultabili è inferiore rispetto a quelle presenti sul web. La varietà di fonti, dunque, è maggiore per i racconti più recenti.

3.2. *Analisi quantitativa e qualitativa*

Una volta scelti i documenti per ciascun corpus, i testi sono stati trasferiti su *Sketch Engine*, strumento che, oltre a fornire l'estensione di un corpus, misurata in *token* (l'unità più piccola di cui è composto un corpus: ciascuna stringa di caratteri separata da spazi), presenta la possibilità di analizzare molteplici aspetti del corpus a seconda della *query*, la richiesta di informazioni o dati sottoposta al database.

La prima fase dell'indagine ha riguardato la struttura generale del discorso sulla guerra, per vedere possibili mutamenti. Analizzando la percentuale d'uso di nomi, verbi, aggettivi, avverbi e preposizioni all'interno di ciascun corpus, è emerso un quadro piuttosto stabile sull'uso delle classi di parole in diacronia: le variazioni non sono né progressive, né sostanziali. L'analisi si è orientata sulle parole più frequenti di ciascuna classe di appartenenza, le cosiddette POS (*Parts Of Speech*) lessicali (verbi, aggettivi, sostantivi e avverbi) e funzionali (tra le quali sono state prese in esame solo le preposizioni). Confrontando tra loro le singole categorie ho cercato di comprendere se e quali elementi differissero nel corso del tempo. Per fornire una panoramica complessiva, seguirà la rassegna di alcuni aspetti salienti

emersi dall'analisi, che si è concentrata sulle prime dieci parole per categoria in ordine di frequenza.

Dall'estrazione dei verbi è possibile notare caratteristiche proprie del singolo conflitto. Prevedibilmente troviamo *essere* e *avere* nelle prime due posizioni, nonché la presenza dei verbi servili *potere*, *dovere* e *volere*. Risalta la diversa sfumatura di significato dei verbi di movimento più usati: nel Corpus Golfo (d'ora in avanti GOL) troviamo *arrivare* e *stare*; nel Corpus Balcani (d'ora in avanti BAL) troviamo *andare* e *venire*; nel Corpus Ucraina (d'ora in avanti UCR) compaiono *venire* e *arrivare*. Al di fuori della categoria dei verbi di movimento, troviamo i verbi *fare* – meno frequente in BAL – e *dire* presente stabilmente in tutte le narrazioni, mentre significativa è la frequenza del verbo *parlare* in UCR, che troviamo in decima posizione. Il diverso racconto delle azioni compiute descrive l'atteggiamento della stampa nei confronti del conflitto: distante in GOL, attivo in BAL e aperto in UCR.

Per quanto riguarda i sostantivi, la parola *guerra* è in prima posizione solo in GOL. Invece, in BAL e UCR al primo posto troviamo il luogo principale del conflitto (*Croazia* e *Ucraina*). L'unica altra parola condivisa da tutti è *presidente*. Le personalità di rilievo nella narrazione del conflitto compaiono in GOL, *Saddam* e *Bush*, mentre in UCR è presente solo *Putin*. In BAL, invece, le protagoniste sono le nazioni e le capitali (a cui si aggiunge naturalmente *Jugoslavia*). La grafia *Irak*, in luogo di *Iraq*, prediletta dal «Corriere della Sera» per indicare lo stato mediorientale nella prima guerra del Golfo, è stata, in quegli anni, anche oggetto di dibattito linguistico¹⁵.

Gli aggettivi più frequenti forniscono una sfumatura aggiuntiva alla narrazione. In tutti i corpora in prima posizione emerge un aggettivo di provenienza (GOL: *iracheno*; BAL: *croato*; UCR: *russo*). Caratterizzanti sono gli aggettivi *arabo* e *bianco* in GOL; intuitiva, ma anche molto indicativa della prospettiva dei giornali, l'assenza dell'aggettivo *internazionale* in BAL e la presenza di *europeo* in UCR.

Infine, per il suo ruolo di scandire modi e tempi della narrazione, mi sono occupata dell'avverbio. Dall'indagine qui compiuta è emerso l'ampio uso della negazione *non*, ampiamente impiegata sia con verbi che con aggettivi e sostantivi. In BAL e GOL, inoltre, vi è la prevalenza dell'avverbio di tempo *ieri*, mentre in UCR prevale *oggi*. In questo corpus *oggi* è usato non solo genericamente per indicare *oggiogiorno*, *al giorno*

¹⁵ Sulla grafia oscillante tra *Iraq* e *Irak* si è espressa anche La Crusca in una consulenza linguistica. Cfr. *Iraq / Irak*, a cura di V. Gheno, sul portale accademiadellacrusca.it, 9 maggio 2003 <<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/iraq--irak/94>>.

d'oggi o per indicare azioni previste e programmate («Niall Ferguson [...] interverrà oggi al Global Policy Forum»), ma viene soprattutto impiegato con valore temporale («Un missile russo ha colpito nelle prime ore di oggi un edificio residenziale»; «Zelensky ha rilasciato oggi un'intervista telefonica»; «Oggi quel soldato è stato catturato vicino a Izyum»). Segno, quest'ultimo, del cambio di tempi di diffusione delle notizie tra carta stampata e *online* nonché della velocità di propagazione e simultaneità dell'informazione nella società globalizzata.

3.3. La parola guerra

La seconda fase dell'indagine ha preso in considerazione la parola-chiave *guerra*. Attraverso la funzione *Word Sketch* di *Sketch Engine*, sono state estratte le principali co-occorrenze di questa parola chiave in ciascun corpus. Le co-occorrenze sono molto utili per comprendere il tipo di narrazione che viene fatto intorno alla *guerra* in quanto forniscono l'estensione del campo semantico preso in esame. In particolare, i verbi si riferiscono alle azioni che vengono intraprese o considerate importanti ai fini del racconto; gli aggettivi, il diverso carattere di ciascun conflitto; mentre le preposizioni definiscono il rapporto tra *guerra* e la parola con cui viene messa in relazione. Nella tabella 1 riporto i risultati dello spoglio, divisi per corpus e categoria grammaticale:

| "guerra" | Corpus Golfo (GOL) | | Corpus Balcani (BAL) | | Corpus Ucraina (UCR) | | | | | | | |
|--------------|--------------------|-----------|----------------------|-----------|----------------------|-----------|-----------------|--------|------------|----|-------------|---------|
| | Verbi | Aggettivi | Verbi | Aggettivi | Verbi | Aggettivi | | | | | | |
| 1 | vincere | 5 | sporco | 4 | dichiarare | 4 | civile | 28 | vincere | 11 | mondiale | 20 |
| 2 | iniziare | 3 | vero | 4 | divampare | 3 | mondiale | 12 | dichiarare | 7 | secondo | 12 |
| 3 | volere | 2 | preventivo | 3 | scoppiare | 3 | secondo | 7 | potere | 6 | russo | 6 |
| 4 | temere | 2 | coloniale | 2 | condurre | 2 | primo | 6 | andare | 6 | freddo | 5 |
| 5 | scoppiare | 2 | totale | 2 | finire | 2 | totale | 5 | finire | 6 | nucleare | 5 |
| 6 | difendere | 2 | primo | 2 | cominciare | 2 | sporco | 3 | iniziare | 5 | terzo | 5 |
| 7 | fermare | 2 | sanguinoso | 1 | volare | 2 | aperto | 3 | evitare | 4 | brutale | 4 |
| 8 | scatenare | 2 | anticolonialista | 1 | fare | 1 | possibile | 3 | fermare | 4 | commerciale | 4 |
| 9 | potere | 2 | infinito | 1 | infuriare | 1 | freddo | 2 | raccontare | 3 | primo | 4 |
| 10 | fare | 1 | veloce | 1 | cercare | 1 | vero | 2 | fare | 3 | nuovo | 3 |
| 11 | chiudere | 1 | moderno | 1 | cambiare | 1 | filatelico | 1 | cambiare | 3 | ucraino | 3 |
| 12 | dichiarare | 1 | santo | 1 | riaprire | 1 | patetico | 1 | diventare | 2 | machista | 2 |
| 13 | avvicinare | 1 | mezzo | 1 | tornera | 1 | fratricida | 1 | alitare | 2 | asimmetrico | 2 |
| 14 | decidere | 1 | eventuale | 1 | fermare | 1 | propagandistico | 1 | provocare | 2 | scellerato | 2 |
| 15 | trasformare | 1 | elettronico | 1 | evitare | 1 | parallelo | 1 | scatenare | 2 | barbaro | 2 |
| 16 | fronteggiare | 1 | mondiale | 1 | incendiare | 1 | frontale | 1 | vedere | 2 | diverso | 2 |
| 17 | finire | 1 | repubblicano | 1 | dilaniare | 1 | inutile | 1 | | | finanziario | 2 |
| 18 | risolvere | 1 | lungo | 1 | pesare | 1 | privato | 1 | | | totale | 2 |
| 19 | dominare | 1 | ultimo | 1 | minacciare | 1 | cosiddetto | 1 | | | industriale | 2 |
| 20 | svelare | 1 | secondo | 1 | coinvolgere | 1 | sanguinoso | 1 | | | regionale | 2 |
| 21 | cambiare | 1 | grande | 1 | combattere | 1 | baleanico | 1 | | | globale | 2 |
| 22 | andare | 1 | americano | 1 | parere | 1 | storico | 1 | | | atomico | 2 |
| 23 | | | iracheno | 1 | andare | 1 | prossimo | 1 | | | grande | 2 |
| 24 | | | | | continuare | 1 | generale | 1 | | | | |
| 25 | | | | | potere | 1 | ultimo | 1 | | | | |
| 26 | | | | | impedire | 1 | nuovo | 1 | | | | |
| 27 | | | | | | | grande | 1 | | | | |
| 28 | | | | | | | jugoslavo | 1 | | | | |
| 29 | | | | | | | croato | 1 | | | | |
| Frequenza | | 35 | | 34 | | 37 | | 90 | | 68 | | 95 |
| Token totali | | | | 58.798 | | | | 66.128 | | | | 147.719 |

Fig. 1 Co-occorrenze di *guerra*

3.3.1. *Verbi e aggettivi di guerra*

Partendo dal dato quantitativo, appare evidente una differenza in diacronia del rapporto tra aggettivi e verbi usati in co-occorrenza con *guerra* (Fig. 1). In GOL, verbi e aggettivi si equivalgono sia per varietà sia per frequenza. In BAL si nota come la frequenza dell'aggettivazione prevalga di molto su quella verbale, sebbene la varietà dei verbi sia solo di poco inferiore a quella degli aggettivi. In UCR invece, a differenza dei primi due corpora, si assiste a una riduzione drastica (notevole, se messa in relazione al numero totale dei *token*) della varietà dei verbi in favore della pluralità e della frequenza degli aggettivi.

Questo dato fornisce una prima risposta al nostro quesito iniziale: a occorrere con la parola *guerra* sono più gli aggettivi che i verbi, sia in numero che in frequenza. Aspetto che emerge già a partire dal racconto del conflitto balcanico, ma che risulta ancora più marcato nel racconto del conflitto russo-ucraino: ciò potrebbe giustificare la percezione di una narrazione più suggestiva.

Dal punto di vista qualitativo e fermo restando il loro stretto rapporto con il contesto, le co-occorrenze di *guerra* forniscono un quadro abbastanza dettagliato di ciascun conflitto preso in esame. Osservando la fig. 1, si possono individuare due categorie principali di parole, quelle condivise da almeno due dei corpora e quelle peculiari per ciascuno di essi (in grassetto). Per quel che riguarda la prima categoria è rilevante notare che i verbi *andare, cambiare, dichiarare, finire, fermare e potere* che occorrono insieme a *guerra*, compaiono in tutte le narrazioni, così come gli aggettivi *grande, mondiale, primo, secondo* (nelle locuzioni evocative *prima guerra mondiale; seconda guerra mondiale*) e *totale*. Si tratta di associazioni comuni che ruotano attorno al discorso della guerra, sebbene anche la scelta di un'espressione piuttosto che di un'altra contribuisce a costruire la narrazione caratteristica di ciascun conflitto. Per esempio nei verbi che ritroviamo in due elenchi su tre, come *iniziare, scatenare e vincere* in GOL e UCR, *scoppiare e volere* in GOL e BAL che hanno in comune anche gli aggettivi *sanguinoso, sporco, ultimo e vero*; mentre solo il verbo *evitare* e gli aggettivi *freddo e nuovo* sono condivisi da BAL e UCR.

Ciò che resta, nella seconda categoria, rappresenta la specificità lessicale di ciascuna narrazione, vale a dire la connotazione da parte della stampa dei diversi racconti bellici. In GOL troviamo i verbi *difendere, fronteggiare, dominare* e gli aggettivi *preventivo, coloniale* ma anche *anticolonialista, moderno, repubblicano*; in BAL è forte l'aspetto espressivo nei verbi *infuriare, divampare, dilaniare, minacciare* e il

carattere circoscritto del conflitto negli aggettivi *civile*, *fratricida*, *privato*, *aperto*, *frontale*; in UCR l'aggettivazione evidenzia nuovi aspetti militari della guerra con *atomico* e *nucleare*; l'uso di *terzo* – in *terza guerra mondiale* insieme al verbo *evitare* – descrive il timore di una possibile estensione del conflitto. Inoltre l'uso dell'aggettivo *machista* riferito alla guerra condotta da Putin indica come questo sia considerato dai media occidentali: un leader 'violento' e 'vanaglorioso'. Nella loro esiguità, anche i verbi sono estremamente peculiari: *vedere*, *provocare*, *aiutare*, *diventare* e *raccontare*. In particolare *raccontare una/la guerra* conferisce alla narrazione il carattere di meta-racconto, *vedere una/la guerra* è stato usato anche nel senso di *considerare*; mentre *aiutare* appare nella locuzione *la guerra non aiuta a*.

Dall'esame delle combinazioni si possono, altresì, osservare in diacronia i cambiamenti socio-culturali ed economici raccontati insieme alle nuove caratteristiche della guerra. Ad esempio, la guerra era *elettronica* in GOL ed è diventata *commerciale*, *finanziaria* e *industriale* in UCR.

3.3.2. Preposizioni di guerra

Altri aspetti rilevanti possono essere desunti anche dagli usi delle preposizioni che occorrono dopo la parola *guerra*¹⁶. Tutti i racconti presentano pressoché la stessa varietà di preposizioni: *a* (*al*, *alla*), *con*, *contro*, *da* (*dalla*), *di* (*del*, *della*), *fra*, *in* (*nel*), *per*, *senza*, *su* (*sul*), *tra*. Il dato significativo è la diversa frequenza con cui compaiono in GOL, BAL e UCR.

In tutti i corpora, i sintagmi preposizionali più frequenti sono retti da *in* e *di* (*del*). Successivamente, in GOL troviamo *contro* dopo *guerra* in 7 occasioni, 4 delle quali in riferimento al paese mediorientale (es. «guerra contro l'Iraq»; «guerra contro il regime di Saddam Hussein»); in BAL troviamo invece *tra* che insieme a *fra* è spia della pluralità delle parti coinvolte nonché della distanza da parte del narratore («guerra tra croati e serbi»; «guerra tra le Repubbliche»); in UCR, invece, abbiamo *a* in sintagmi come *guerra a Kiev*; *guerra a Irpin*; *guerra a 10 Paesi* in cui è chiaro che vi è un aggressore e un aggredito. Inoltre, in BAL non compaiono sintagmi con la preposizione *con*, mentre in

¹⁶ «Ed è vero che in guerra anche l'informazione è un'arma? Nei primi mesi della guerra in Iraq il logo dei servizi 24 ore su 24 della CNN era *War in Iraq*, mentre quello di Al Jazeera era *War on Iraq*, la guerra contro l'Iraq. Una sillaba e il senso cambia» (A. GIORDANO, *La guerra nella rete* in *Dire la guerra, fare la guerra* a cura di J. Clegg, A. Turco, Diabasis, Reggio Emilia 2007, p. 111).

GOL non abbiamo *tra*, ma solo una volta *fra*. *Contro*, *tra*, *a*: i sintagmi preposizionali restituiscono, seppur in maniera implicita, la valutazione della guerra e degli attori in campo.

3.4. *Il Thesaurus di guerra e la narrazione della pandemia*

Come fase ulteriore della ricerca ho ottenuto un corpus unico dall'unione dei corpora dei tre conflitti, da cui ho estratto in maniera automatica un *thesaurus*¹⁷ che funge da campo semantico (per la classe dei sostantivi) della parola *guerra* all'interno della narrazione bellica giornalistica da me analizzata. Il *thesaurus* è formato dai seguenti lemmi: *attacco*, *conflitto*, *pace*, *tentativo*, *aggressione*, *forza*, *crisi*, *popolazione*, *obiettivo*, *centro*, *tempo*, *città*, *esercito*, *invasione*, *mese*, *rapporto*, *discorso*, *situazione*, *settimana*, *minaccia*, *anno*, *soldato*, *tensione*, *presidente*, *vittoria*, *arma*, *ministro* e *area*. Per evidenziare il ruolo delle metafore nel racconto giornalistico, si è tentato di verificare quali tra le parole ottenute nel *thesaurus* di *guerra* siano presenti nella narrazione giornalistica della *pandemia* e con quali modalità siano impiegate.

3.4.1. *Confronto con Corpus Pandemia*

Il corpus creato per la narrazione della *pandemia* da Covid-19 è stato analizzato sul modello dei precedenti. Dal confronto si nota la differenza tra la portata concettuale di *pandemia* e la portata concettuale di *guerra*. Analizzandole come *key-words* la prima è presente in misura ridotta (occorre 147 volte su 180.674 *token* rispetto alle 645 di *guerra* su 147.719 *token* del solo corpus UCR) e, anzi, concretizza la sua astrazione in *coronavirus* che risulta essere la parola più frequente (con 666 occorrenze). Tra gli aggettivi del Corpus *Pandemia* (d'ora in avanti PAN) che accompagnano *pandemia* troviamo *terribile* e *letale*, ma anche *inventato* e *prossimo*.

Cercando in PAN le parole del *thesaurus* di *guerra* costituito in precedenza, ho rilevato la frequente presenza di *obiettivo*, *esercito* e *arma*, ma anche *tensione* e *minaccia*, *attacco* e *conflitto*. Sebbene con meno frequenza, compaiono anche *soldato*, *forza*, *aggressione*, *invasione*, *vittoria* e *pace* usata in un'unica occasione. Pare, dunque,

¹⁷ La funzione *Thesaurus* è così spiegata nelle istruzioni di *Sketch Engine*: «By definition, a thesaurus is a type of dictionary which lists synonyms or words from 30 the same semantic category, e.g. animals, furniture etc.». Cfr. <<https://www.sketchengine.eu/blog/automatic-thesaurus-synonyms-for-all-words/>>.

inegabile che il campo semantico bellico sia stato impiegato per il racconto della pandemia.

Concentrandomi sulla parola *guerra* (fig.2), ho verificato che questa occorre 15 volte in PAN ed è impiegata come oggetto dei verbi *vincere*, *affrontare* e *fare* e con gli aggettivi *biologico*, *mondiale* e *primo*. Le preposizioni che l'accompagnano sono *contro* (*contro il coronavirus*) e *di* (*di trincea*). In 4 casi *guerra* è usata in senso proprio (fig. 2, linee 8, 11, 14 e 15), mentre nei restanti casi il confine tra la metafora, l'evocazione e la similitudine non è sempre netto.

The image shows a list of 15 numbered items, each containing a snippet of text with the word 'guerra' highlighted. The items are as follows:

- doc10 potenti. Un'immagine che come prima reazione suggerisce istintiva una parola: guerra, è come una guerra. Ma quando tutti i camion sono in fila fuori dal monumentale cimitero, quasi plur
- doc10 mmine che come prima reazione suggerisce istintiva una parola: guerra, è come una guerra. Ma quando tutti i camion sono in fila fuori dal monumentale cimitero, quasi plur
- doc10 n corso e il Covid-19 sta andando avanti. Non è finito nulla. Certo, è una guerra di trincea, fortunatamente con meno morti di prima, e il virus si muove nel sottobosco.
- doc11 a fare differenze di sesso e condizione familiare. Draghi: "Coronavirus, siamo in guerra. Se esitiamo costi irreversibili" BRUXELLES - L'ex presidente della Bce Mario I
- doc11 alla Bce Mario Draghi in un articolo sul Financial Times, intitolato "Stiamo affrontando una guerra contro il coronavirus e dobbiamo mobilitarci di conseguenza", ha appoggiato la necessit
- doc11 che questa catastrofe eccezionale impone la necessità di spesa degli Stati perché le " guerra - il precedente più rilevante - erano finanziate aumentando il debito pubblico".
- doc11 prevede un cambio di mentalità è necessario in questa crisi come lo sarebbe in tempi di guerra. Lo shock che ci troviamo ad affrontare non è ciclico. La perdita di reddi
- doc13 no rispettati scrupolosamente solo dalle truppe dell'esercito (era infatti in corso la Prima guerra mondiale, terminata l'11 novembre del 1918). Nell'autunno del 1918 le autorità k
- doc13 All'inizio era visto come un gesto patriottico e necessario a proteggere i soldati in guerra e venne sostenuto dalla popolazione. Annunci della Croce Rossa, per esempio,
- doc14 e. Il seguito richiama alla nostra memoria uno dei tanti servizi dei Tg dai paesi di guerra, per quanto Attilio Fontana sia disinvolto e pacato, quasi appagato, nell'informare i citta
- doc14 in linea con il resto d'Europa e una crisi che non si era mai verificata dal secondo dopo guerra. Crimini e pandemia: 6 reati da cui guardarsi ai tempi del coronavirus Con gli sti
- doc16 antena, prolungata ora per tutti di altre due settimane. Come stiamo vincendo la guerra contro il coronavirus: tutte le nuove armi a disposizione Forse non è lontano il giorno in
- doc16 inche teorie di complotto riguardo a un "virus ingegnerizzato", nell'ambito di un piano di guerra biologica sfuggito di mano. Tutte tesi prive di fondamento. Tuttavia, prop
- doc16 xerto un gruppo Facebook in cui in molti stanno ineggiando alla rivolta: "Facciamo una guerra subito", "Io sono pronto, ditemi quando e dove". "Dobbiamo andare a distruggere il Parli
- doc16 supermercati e se vengono gli sbirri "I scannamus", "Chi per giorno 3 aprile è pronto alla guerra lo scriva qui sotto e facciamo gruppo", "Per farci sentire dobbiamo razzare i supermerci

Fig. 2 La parola *guerra* all'interno del Corpus Pandemia.

4. Conclusioni

Se di fatto stia avvenendo un passaggio o una contaminazione tra "generi" e stili, come quelli del giornalismo e dello *storytelling*, è prematuro affermarlo. I dati emersi nella mia ricerca sembrano però confermare la sensazione di essere esposti da parte della stampa a un tipo di racconto della realtà più descrittivo che informativo, ricco di aggettivi e scarno di verbi, ove anche le preposizioni tradiscono giudizi e affermano posizioni, con una narrazione che si connota pertanto di sfumature attributive.

La trasformazione a cui è sottoposto non solo il professionista della scrittura, ma anche la stessa lingua scritta giornalistica nel mutamento digitale, è da attribuire a molteplici fattori che agiscono in maniera simultanea: il mezzo, il supporto, la tempistica e anche le mutate abitudini del pubblico di lettori, sempre più partecipe alla costruzione della notizia. Inoltre, la dinamicità del testo digitale e la possibilità di

comprendere più punti di vista simultaneamente danno vita a una sorta di meta-racconto, evidenziato anche da scelte lessicali ben precise, come ad esempio i verbi *parlare* e *raccontare*.

Infine, l'indagine svolta all'interno della narrazione della pandemia ha mostrato che, pur essendo stati usati come espedienti narrativi, metafora e lessico bellici non compaiono in misura quantitativamente spropositata rispetto al resto del lessico impiegato. Tuttavia, forse non basta il dato quantitativo a spiegare la ragione per la quale la metafora della guerra abbia fatto "scattare l'allarme" nella percezione di alcuni lettori. L'impressione è che lo si debba più che altro alla sua capacità di evocare immagini e sensazioni forti, vista anche la sua densa portata semantica.

Raffaella Viccei*

*La Tebe “scardinata” delle Baccanti di Euripide
e nella ceramografia greca (VI-IV sec. a.C.)*

1. *Un microcosmo «out of joint»*

«The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right!». Nella battuta di Amleto (*Hamlet* I, V, vv. 186-187), pronunciata dopo l'apparizione dello spettro del padre, «out of joint» è qualità del tempo, di un tempo che, per ironia della sorte, spetta al principe «to set [...] right [...]». La nota e dibattuta espressione¹, tradotta in italiano per lo più con l'aggettivo 'scardinato'², può appartenere anche alla categoria dello spazio: proprio in *Hamlet*, lo spazio del castello di Elsinore – luogo del potere e della famiglia reale – è, non meno del tempo, oggetto di scardinamento.

Una tragedia più antica di *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* e tra i più emblematici drammi greci di V sec. a.C. è campo teatrale di scardinamenti altrettanto significativi. Alcuni dei quali riguardano appunto lo spazio, il mondo/microcosmo di Tebe: la tragedia è *Baccanti* di Euripide (403 a.C.; d'ora in avanti solo *Eur. Ba*)³.

Nella «prima tra le città greche» (*Eur. Ba*, v. 23) – Tebe –, in un tempo mitico e di finzione teatrale, si svolge l'azione di *Baccanti*. Euripide porta in scena una città 'scardinata' da un dio che «[ha] mutato

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia.

¹ Ad esempio, J. DERIDDA, *The Time is Out of Joint*, in *Deconstruction Is/In America. A New Sense of the Political*, a cura di A. Haverkamp, H.R. Dodge, New York University Press, New York 1995, pp. 14-38; <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.18574/nyu/9780814744772.003.0006/html>>.

² Ad esempio, W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di A. Serpieri, Marsilio, Venezia 1997, p. 112, da cui si citano anche i versi 186-187 di *Hamlet*. Inoltre, SERPIERI, *Le origini di Amleto*, in *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, a cura di M. Del Sapio Garbiero, Marsilio, Venezia 2002, pp. 17-32: p. 23.

³ Data della vittoria di *Baccanti*, con *Alcmeone a Corinto* e *Ifigenia in Aulide*, nelle Dionisie Urbane. La data di composizione della tragedia euripidea è compresa tra il 408 e il 406 a.C.

la forma divina in umana» (Eur. *Ba*, v. 4). Dioniso, irrompe fin dal primo verso della tragedia (Eur. *Ba*, v. 1) nell'orchestra del teatro di Atene a lui dedicato: qui innesca, in un crescendo vorticoso, eventi extra-ordinari; determina “stati di eccezionalità”; provoca svolte radicali; si fa seme di un contagio che tocca i Tebani senza distinzione di sesso, età, condizione sociale, ruoli, un contagio che tocca anche chi cerca di sfuggire il morbo, su tutti il re di Tebe, Penteo. La dura opposizione al male contagioso che il re esprime al nonno Cadmo, preso dall'invasamento dionisiaco («Non toccarmi! Vattene ai tuoi baccanali, non contagiarmi con la tua follia», dice Penteo in Eur. *Ba*, vv. 343-344)⁴, si rivelerà infatti tragicamente vana e darà anche la misura dell'incapacità del potere di percepire i cambiamenti in atto.

L'arrivo a Tebe della potenza eterodossa e sovvertitrice di Dioniso fa sì che nella città nulla sarà più come prima: la stabilità politica, salda nelle mani di un sovrano, si rovescerà nel suo contrario, meglio, si frantumerà; l'ordine sociale, religioso, l'organizzazione familiare conosceranno analoga sorte.

L'arrivo di Dioniso, dello ξένοϛ – così lo chiama Penteo (Eur. *Ba*, v. 233) –, determina da subito una radicalizzazione della diversità fra la Tebe-città e lo spazio extra urbano, fra la parte costruita dall'uomo secondo criteri di ordine (*kosmos*) e razionalità, e la parte selvatica: il monte Citerone con i suoi boschi e le sue grotte, dove ha il sopravvento la natura e con essa il disordine (*kaos*), o meglio un diverso e non previsto ordine.

La caduta, in senso reale e metaforico, della città e dell'uomo che la guida e la traumatica metamorfosi implicita in ogni scardinamento come quello dionisiaco sono al centro delle parole euripidee, degli *schemata* e della musica ipotizzabili in *Baccanti*. Caduta e metamorfosi traumatica da scardinamento sono anche alcuni dei soggetti trattati in una serie di immagini dipinte su vasi greci, prodotti ad Atene prima di *Baccanti* o dopo, in Magna Grecia. Il tema dello scardinamento di una città, quindi del potere, e di certi legami familiari, che è uno degli argomenti fondamentali di *Baccanti*, appartiene dunque al mito anche al di là di Euripide e dell'Atene di fine V sec. a.C. e si offre come materia di riflessione anche ad altre genti, greche e non, in ambiti di fruizione privati e familiari, diversi dunque dal contesto pubblico, politico, religioso del teatro cittadino.

⁴ Traduzione, qui e in seguito, di Giulio Guidorizzi. Euripide, *Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, Milano 2020, p. 39.

Il nostro articolo su Tebe “scardinata” consta di due parti: la prima incentrata sull’analisi di significativi passi di *Baccanti*⁵; la seconda su iconografie vascolari con scene di imminente o di agito *σπαραγμός* del re di Tebe, così punito da Dioniso per essersi a lui opposto. Attraverso questo percorso duplice e dialogante si intende ragionare sulle principali cause e conseguenze, sulle dinamiche, ragioni, emozioni dello scardinamento reale – beninteso entro la finzione della rappresentazione teatrale e iconografica – e simbolico di Tebe: una città che è un microcosmo lontano nel tempo e immerso in una dimensione mitica e che per questo possiede valenze archetipiche da cui poter partire e/o ripartire per una più ampia discussione su mondi scardinati che sono stati elaborati anche da altri miti, non solo antichi e non solo greci, e su mondi scardinati della storia.

2. *La Tebe scardinata delle Baccanti di Euripide*

«Sono giunto qui a Tebe io, Dioniso, il figlio di Zeus, che un tempo Semele nata da Cadmo partorì tra il fuoco del fulmine» (Eur. *Ba*, vv. 1-3). La città natale di Dioniso occupa una posizione di assoluto rilievo nel prologo pronunciato dal dio, le cui parole permettono di visualizzare punti chiave della città, spazi ed edifici molti dei quali verranno via via scardinati. Nella Tebe dove scorrono le acque della «[...] fonte Dirce e la corrente dell’Ismeno» (Eur. *Ba*, v. 5), spiccano agli occhi di Dioniso la tomba di sua madre Semele, le rovine della casa materna, la vicina reggia (Eur. *Ba*, vv. 6-8). Dioniso dichiara le ragioni del suo ritorno a Tebe: «[...] per rivelarmi», dice, «come dio ai mortali» (Eur. *Ba*, v. 22). Da subito parla di un’altra Tebe, meglio, evoca il lato selvaggio, non civilizzato di Tebe, il mondo della natura dove le donne sue seguaci, che hanno accolto il suo grido rituale e i suoi attributi divini (tirso e pelli di cerbiatto, Eur. *Ba*, vv. 23-25), sono fuggite «e ora stanno sotto verdi abeti, tra rocce nude» (Eur. *Ba*, v. 38), bevono acqua fresca e vino, sgorganti dalle rocce, e si nutrono di latte e miele, che fuoriescono l’uno dalla terra l’altro dall’edera dei tirsi (Eur. *Ba*, vv. 704-713). Vivono lì, allattando cerbiatti e lupacchiotti (Eur. *Ba*, vv. 699-702), lontano dalle case (Eur. *Ba*, v. 36), dagli spazi della vita familiare, dagli spazi-

⁵ L’analisi non ha la pretesa di essere esaustiva. In questa sede interessa soprattutto offrire le principali coordinate ermeneutiche e di discussione con l’augurio che il lavoro di ricerca possa essere portato avanti in futuro da chi scrive o da altri studiosi.

cellula della società e della comunità civile la cui regolamentazione è determinata da norme. Il luogo altro ed extra-*polis* dove le donne-Baccanti sono andate a vivere, sotto la spinta contagiosa di Dioniso, pone questo gruppo eterodosso in uno stato di eccezionalità che rivelerà tutta la sua forza scardinante.

Quali sono le ragioni dello scossone dato da Dioniso alla città di Tebe? Ragioni pedagogiche, rituali e di difesa, come dichiara Dioniso stesso nel prologo della tragedia: «Anche se non lo vuole, bisogna che questa città impari a conoscere i riti segreti di Bacco, e sappia che io agisco in difesa di mia madre Semele, rivelandomi agli uomini come quel dio che lei partorì a Zeus» (Eur. *Ba*, v. 39-42).

Il prologo è il manifesto programmatico di Dioniso. Ad esso il dio aggiunge una postilla minacciosa: «E se Tebe, piena di furia, cercherà di trascinare le baccanti giù dal monte con la forza, io mi unirò alle menadi e guiderò il loro esercito» (Eur. *Ba*, vv. 50-52), dunque Tebe verrà attaccata e distrutta da Dioniso in persona e dalle milizie delle sue menadi se queste verranno scacciate dal monte Citerone per essere riportate in città. E conclude: «Per questo motivo mi sono mascherato e ho trasformata in umana la mia sembianza» (Eur. *Ba*, vv. 53-54).

L'arrivo di Dioniso dio-uomo in città è fin da subito foriero di sconvolgimento. Il primo ad apparire in scena profondamente turbato è il re Penteo (Eur. *Ba*, vv. 212-214), sconvolto per gli «[...] strani malanni in città» (Eur. *Ba*, v. 216) che hanno colpito le donne, l'indovino Tiresia, figura che ha un ruolo religioso egemonico e determinante anche per l'esercizio del potere politico, il nonno di Penteo, Cadmo, già re di Tebe dunque altra figura di potere.

L'arrivo di Dioniso a Tebe ha conseguenze immediate e dirompenti nella vita e, nell'organizzazione, nella stabilità della città, nello stato d'animo di tutti, nei comportamenti delle donne, di Agave, figlia di Cadmo e madre di Penteo, una delle baccanti più convinte, nei comportamenti degli uomini, di Tiresia, Cadmo e Penteo stesso (Eur. *Ba*, vv. 215-369; 443-448). Posso qui solo limitarmi a segnalare le più importanti rappresentazioni di tali conseguenze.

Tebe si spopola delle donne: le case non sono più case senza coloro che sono anzitutto madri, genitrici di cittadini. Le donne abbandonano le dimore familiari, spezzando i legami con padri, mariti, figli; scelgono nuove case, ovvero il monte e i boschi e fondano – si potrebbe dire – una città parallela e antitetica a Tebe; contestualmente lasciano le tradizionali attività domestiche e si dedicano a nuove occupazioni: danze ispirate dal nuovo dio, consumo di vino, abbandono ai piaceri del letto con uomini

diversi dai mariti. Il morbo strano e nuovo – così è percepito dal re tebano – ha pervaso la città e prodotto effetti destabilizzanti e immorali, in primo luogo nelle famiglie: «questo Straniero effeminato» – dice Penteo – «[...] inietta una nuova malattia alle nostre donne e contamina i nostri letti» (Eur. *Ba*, vv. 353-354).

Il potere cittadino reagisce contro questi atti di scardinamento: Penteo mette in prigione alcune donne e promette la stessa sorte per quelle sfuggite alla cattura, compresa la madre Agave («Quelle che ho preso, i guardiani le custodiscono nelle carceri pubbliche a mani legate. Quelle che sono sfuggite le cacerò dal monte, Ino e Agave [...]. Anche loro legherò in ceppi di ferro e farò smettere subito questo sconcio baccanale», Eur. *Ba*, vv. 226-232).

Cadmo e Tiresia si comportano come Agave e le altre seguaci del dio. Penteo, alla vista del vecchio padre di sua madre sotto effetto dionisiaco, atteggiato da baccante insieme all'indovino (Eur. *Ba*, vv. 248-251), reagisce con disgusto («[...] ἀναίνομαι [...]», Eur. *Ba* 251) e volontà di allontanamento per timore di essere contagiato (Eur. *Ba*, vv. 343-344). Contro l'indovino Tiresia, ritenuto da Penteo «maestro» di Cadmo «nel delirio» (Eur. *Ba*, v. 345), il re agisce ordinando ai soldati di mettere a soqquadro e gettare gli oggetti sacri e cultuali (Eur. *Ba*, vv. 346-351) come fossero anch'essi infettati dalla follia dionisiaca.

Massima crudeltà è riservata da Penteo allo straniero incantatore (Eur. *Ba*, vv. 233-234) che, non appena catturato dai soldati, dovrà essere ucciso per lapidazione (Eur. *Ba*, vv. 355-357).

Il re, solo e unico responsabile politico della città, si sente in dovere di cercare soluzioni per eliminare in modo radicale la causa del contagio, soluzioni che sono la condanna a morte per l'artefice del caos a Tebe e la carcerazione per le baccanti (Eur. *Ba*, v. 227).

Da uomo solo al comando quale è e convinto che le sue decisioni siano le migliori, Penteo non ascolta l'indovino Tiresia il quale lo avverte che opporsi alla forza “scardinatrice” e ai poteri di Dioniso, che sono «[...] anche una parte dei poteri di Ares» (Eur. *Ba*, v. 302) – l'allusione è alla follia dionisiaca che prende le menti dei soldati poco prima di combattere (Eur. *Ba*, vv. 303-305) – è inutile, dannoso, stolto. Bisogna accettare il dio, raccomandare Tiresia, e lasciarsi possedere dalla sua forza extra-ordinaria (Eur. *Ba*, vv. 312-313) per non incorrere nella sua annichilente punizione (Eur. *Ba*, vv. 360-363).

Infruttuosi si rivelano così i tentativi di Penteo di scardinare/rovesciare la nuova Tebe, la Tebe sacra di Dioniso sostenuta dal potere religioso dell'indovino Tiresia, che si è reso seguace del dio straniero e

al contempo tebano (Eur. *Ba*, vv. 1-3); inefficaci, ma anche tragicamente ridicole, sono le azioni che Penteo ordina ai soldati di compiere (ad esempio: «mettete sottosopra a colpi di tridente tutte le sue cose. Gettate ai venti e alle tempeste le sue bende sacre», Eur. *Ba*, vv. 348-350).

La cattura di Dioniso, annunciata a Penteo come stranamente facile (Eur. *Ba*, vv. 434-442), dà una spinta forte e inarrestabile allo scardinamento della città e della figura politica alla sua guida. Nel faccia a faccia tra il dio-uomo e il re si gettano i semi che porteranno alla totale catastrofe (Eur. *Ba*, vv. 451-518): tra i principali c'è l'inquietante fascinazione esercitata su chi ha un potere definito e chiaro (Penteo) da parte di chi ne ha uno ignoto, sfuggente, difficile da comprendere, quindi da controllare e ridimensionare (Dioniso). Di fronte all'incapacità di comprendere e controllare, il potere della città-Stato (Penteo) reagisce con l'allontanamento della figura inquietante in un luogo sicuro e controllato, la prigione: «[...] Chiudetelo nella stalla, accanto alle greppie, che stia nella tenebra più nera» (Eur. *Ba*, vv. 509-510).

Ma è lì che i cardini saltano. È dall'interno della reggia, nelle cui segrete è imprigionato il dio-uomo, che si scatena concretamente lo scardinamento: «Scuoti la terra, Terremoto divino!» (Eur. *Ba*, v. 585), esclama Dioniso, e il coro di Baccanti fa eco: «Ah, ah! / Presto la reggia di Penteo / crollerà in rovina, / Dioniso è dentro la reggia! / Onore a lui! / – Onore! / – Vedete questi architravi di pietra, / come vacillano sulle colonne? / Bromio dentro la reggia / fa risonare il suo grido di guerra» (Eur. *Ba*, vv. 586-593). Di nuovo Dioniso: «Sprigiona la luce abbagliante del fulmine, / incendia, incendia la reggia di Penteo!» (Eur. *Ba*, vv. 594-595). Il coro: «Ah, ah! / Non vedi il fuoco? / Non hai sotto gli occhi la fiamma / attorno alla sacra tomba di Semele, / antico dono che ella lasciò, / toccata dal fulmine di Zeus? / Gettatevi a terra, tremate, / gettatevi a terra, menadi: / il dio assale la reggia, / la scuote di sopra e di sotto, / Dioniso, il figlio di Zeus!» (Eur. *Ba*, vv. 596-603). Dioniso, uscito dalla reggia: «Donne barbare, perché state così prostrate, ancora percosse dal terrore? A quanto pare avete percepito Bacco che squassava la reggia di Penteo. Alzatevi, fatevi coraggio, smettete di tremare» (Eur. *Ba*, vv. 604-607).

La guerra fra il dio-uomo e l'uomo-re è concretamente cominciata. La reggia, il palazzo del potere della città è *out of joint*; l'inizio vero e reale della fine di Tebe è qui, rappresentato attraverso visioni (cfr. «vedete [...]», Eur. *Ba*, v. 591), l'ascolto di suoni spaventosi (cfr. «fa risonare il suo grido di guerra», Eur. *Ba*, v. 593), attraverso l'emozione, il terrore provato dalle baccanti («[...] φόβω», Eur. *Ba*, v. 604) e

rivelato dal corpo con il tremare e il gettarsi distese a terra (Eur. *Ba*, vv. 600-601, 604).

Le reazioni di Penteo alla forza scardinatrice incarnata dallo Straniero da un lato sono coerenti con il ruolo di uomo al comando che dà ordini, sebbene più per automatismo connesso alla gestione del potere che sulla base di una effettiva comprensione del problema da risolvere, dall'altro dimostrano come Penteo sia stato di fatto contagiato dal morbo non meno di Tiresia, Cadmo o Agave, ma senza rendersene conto, come sia stato infettato (da Dioniso), pur avendo fatto di tutto per evitare che ciò accadesse (Eur *Ba*, vv. 616-642). Le prove dell'avvenuto contagio sono portate da Dioniso stesso: «[...] Credeva di legarmi, ma non mi toccava, non mi sfiorò neppure: vaneggiava» (Eur *Ba*, vv. 616-617). Dioniso racconta i demenziali e rabbiosi tentativi di Penteo di incatenarlo quando, «[...] In quel momento Bacco arrivò a scuotere la reggia, suscitò una fiamma dal sepolcro di sua madre. [...]» (Eur *Ba*, vv. 622-624). E, continuando il racconto su Penteo al coro delle baccanti, dice: «Poi» Penteo «immagina che io sia fuggito: sospende quest'opera e si precipita nella reggia, armato di una spada dai cupi barbagli. Allora Bromio (così mi pare, ma è una mia opinione) plasmò un fantasma» – φάσμι' ἐποίησεν [...] (Eur *Ba*, vv. 630) – «in mezzo al cortile, e Penteo inseguendolo assaliva e trapassava una lucente forma d'aria, convinto di uccidere me. Inoltre Bacco lo colpì in un altro modo: fece crollare la casa. Tutto è in rovina, e Penteo può solo osservare quanto amare sono le catene che mi ha imposto. Sfinito, lascia cadere la spada: lui, un uomo, ha osato far guerra a un dio! E io, tranquillo, uscii dalla reggia e vi raggiunsi senza darmi pensiero di Penteo» (Eur *Ba*, vv. 627-637).

Penteo reagisce allo scardinamento con ira incontrollata (Eur *Ba*, v. 640), con una emozione estranea a «un uomo saggio» – chiosa Dioniso – che invece «sa moderarsi e controllare l'ira» (Eur *Ba*, v. 641).

Lo scardinamento della reggia in modo violento è prolessi e allo stesso tempo annuncio fatale dello scardinamento del potere del re, della città da lui governata e di quanti, in quella città, non hanno creduto e non hanno saputo misurarsi saggiamente con l'evento scardinante e il suo artefice.

Le conseguenze della Tebe scardinata raggiungono l'apice della drammaticità nello spazio non urbanizzato di Tebe, fuori dalle mura, sul monte Citerone, nel mondo selvatico dove impera lo stato d'eccezionalità. Qui si assiste anche alla prassi e rappresentazione dello scardinamento al massimo grado, attraverso cioè la prassi e la messa in scena dello smembramento a mani nude del corpo del sovrano di Tebe

che costituisce simbolicamente lo smembramento del corpo della città. Sul monte si assiste ad altro ancora: lo *σπαραγμός* avviene soprattutto per mano della madre del sovrano, la baccante Agave, e dunque esso rappresenta anche lo scardinamento dei più stretti legami familiari e di sangue.

Penteo, dopo aver ascoltato lo scioccante racconto del messaggero che aveva assistito alle impressionanti azioni delle baccanti sul monte Citerone e nelle campagne (Eur. *Ba*, vv. 677-774), terra di mezzo tra mondo urbanizzato e mondo selvaggio, si sente pronto a muovere guerra alle seguaci di Dioniso, responsabili di una violenza sfrenata, e alla loro anti-città sui monti (Eur. *Ba*, vv. 778-797). Viene persuaso dallo Straniero a non mettersi contro un dio (Eur. *Ba*, vv. 794-795) e ad agire diversamente. Dioniso convince Penteo a travestirsi da baccante per confondersi con le seguaci del dio e osservarle da vicino. Lui gli farà da guida (Eur. *Ba*, vv. 802-846). Penteo ignora che quel cambio d'abito non è uno stratagemma per salvarlo ma un modo per avvicinarlo mortalmente alle baccanti.

Tra Penteo e Dioniso, poco prima che si avviino sul monte, c'è uno scambio di battute molto significativo.

PENTEIO «Guidami attraverso il territorio di Tebe. Io sono l'unico uomo a osare, tra tutti».

DIONISO «Tu, tu solo ti affatichi per questa città. Per questo ti attendono le prove che ti erano dovute. Seguimi. Io sono la tua scorta di salvezza. Qualcun altro ti ricondurrà da lassù» (Eur. *Ba*, vv. 961-966).

Molto brevemente, questo frammento di dialogo fa comprendere che Tebe ormai non è più Tebe, è una città senza più il suo re, diventato altro, preso da follia dionisiaca (Eur. *Ba*, vv. 850-851), anche lui baccante. Il re non è più in grado di essere lui stesso guida della città ma deve ora essere guidato: il re è di fatto detronizzato. Arresosi a uno Straniero che continua a essere una incognita inquietante, il re rivela di essere un inetto, incapace di mettere in atto una efficace strategia di tutela della città dalla diffusione del contagio scardinante portato da Dioniso. Penteo, l'uomo di potere vestito da donna mentre attraversa la città condotto dallo Straniero, viene messo in ridicolo e diventa oggetto di scherno da parte dei suoi cittadini (Eur. *Ba*, vv. 854-855): ridicolo e non più credibile, anche per quei Tebani che avevano resistito al dio-Straniero, il re di Tebe viene di fatto e pienamente sostituito dall'artefice

dello scardinamento della città che lui un tempo governava. Anche il tempo, a Tebe, è ormai scardinato.

L'epilogo è in crescendo ed è racchiuso nello *σπαραγγμός* di Penteo.

Il secondo messaggero, al seguito del re mascherato da baccante e dello Straniero in marcia verso il Citerone, racconta minuziosamente l'evento (Eur. *Ba*, vv. 1043-1152). Nell'anti-Tebe, lo Straniero fa nascondere Penteo sul ramo più alto di un abete per spiare le baccanti: lui che credeva da lì di poter «[...] osservare bene le loro sconchezze» (Eur. *Ba*, v. 1062), viene visto dalle donne che, mosse da rabbia, scaraventano giù il/la baccante Penteo, in preda a un paralizzante terrore.

Sua madre, sacerdotessa di questo delitto, fu la prima ad avventarsi contro di lui. Egli si strappò la mitra dal capo, perché la misera Agave, riconoscendolo, non lo uccidesse, e disse accarezzandole le guance: «Madre, sono tuo figlio Penteo [...]. Abbi pietà di me, mamma, non uccidere tuo figlio per le sue colpe». Lei aveva la bava alla bocca, roteava le pupille, era fuori di sé, posseduta da Bacco. Non l'ascoltò. Afferra il braccio sinistro, puntellandosi contro il fianco dello sventurato, e gli strappa una spalla, senza fatica perché il dio le aveva donato nelle mani una forza prodigiosa. Ino compì l'opera dall'altra parte, e ne spezzò le membra, e così pure Autonoe e tutto il gruppo delle baccanti. L'aria era piena di grida confuse: lui urlò finché gli rimase un soffio di vita, loro esultavano. L'una portava in trofeo un braccio, l'altra un piede con il calzare insieme. Il suo corpo era stato scarnificato, le baccanti con le mani insanguinate si lanciavano l'un l'altra i resti di Penteo. Ora il suo corpo giace, fatto a brani: parte ai piedi di ripide rocce, parte tra i fitti pruni del bosco, e non è stato facile trovarlo. Sua madre tiene tra le mani la misera testa: l'ha conficcata in cima a un tirso e la porta in trionfo per il Citerone come fosse quella di un leone montano. Dopo avere lasciato le sorelle a danzare tra le menadi, fiera di questa caccia sventurata, si dirige verso la città, invocando Bacco, suo compagno di caccia, Bacco che l'ha aiutata nella cattura, Bacco il vincitore. A lui porta un trionfo fatto di pianto (Eur. *Ba*, vv. 1114-1147).

E Agave va verso la reggia dove, ancora nel pieno dell'invasamento dionisiaco, chiede che venga affissa sui fregi del palazzo quella che lei vede testa di leone cacciato sui monti anziché testa del figlio e re (Eur. *Ba*, vv. 1212-1215).

Tebe è definitivamente scardinata e punita: non solo la città, ma lo stesso re, la madre e il nonno che avevano, seppure in modo diverso, accolto e seguito lo Straniero nato a Tebe. La reggia che all'inizio di

Baccanti era la sede del potere ora è la tomba di un potere violentemente sradicato e della famiglia che quel potere incarnava.

3. *Le conseguenze dello scardinamento di Tebe e il corpo del re out of joint nell'iconografia greca*

Lo *σπαραγμός* di Penteo è raccontato per immagine, specialmente su vasi da simposio, più di un secolo prima di *Baccanti* ed è oggetto di interesse da parte dei ceramografi e degli acquirenti dei vasi dipinti del V e IV sec. a.C.⁶.

In quasi tutte le immagini che abbiamo selezionato il corpo di Penteo è *out of joint*, secondo il significato che l'espressione ha nel lessico medico di 'slogato', 'fuori sede', riferito alle ossa e alle articolazioni. Le immagini veicolano implicitamente l'idea di una Tebe città scardinata che non viene rappresentata ma che è evocata attraverso la raffigurazione del corpo del re tebano. Come in *Baccanti*, anche nelle iconografie che qui si prendono in esame, lo *σπαραγμός* avviene nella parte selvaggia e indomita di Tebe: il monte con i suoi alberi e le sue rocce.

Fra le immagini scelte, la più antica raffigurazione del corpo di Penteo, accompagnato dall'iscrizione onomastica ΠΕΝΘΕΥΣ, è in uno *psykter* di Euphronios del 520-510 a.C.⁷. Il corpo del re è dilaniato dalle baccanti, alcune delle quali sono colte nell'atto di esibire parti del corpo, altre sono intente a procedere con accanimento al totale smembramento, altre sono in preda all'*enthousiasmos* per l'atto dionisiaco in corso d'opera – il riferimento è alla menade danzante, con tirso –.

All'inizio del V sec. a.C. la visione tragica del dilaniamento del re tebano trova una memorabile resa per mano di uno dei maggiori ceramografi attici, Douris, in una *kylix* datata al 480 a.C.⁸. Anche qui

⁶ Digital LIMC <<https://weblimc.org/page/home/Pentheus>>; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Artemis, Zürich-München, 1994, VII, 1, s.v. *Pentheus*, pp. 306-317, anche per le immagini e la principale bibliografia.

⁷ *Psykter* attico, Euphronios (o della Cerchia di Euphronios), 520-510 a.C. (Boston, Museum of Fine Arts, 10.221); <<https://collections.mfa.org/objects/153856>>; <<https://www.carc.ox.ac.uk/record/329897B0-4ADD-4FD0-880E-0BE82B6299E7>>; <<https://weblimc.org/page/monument/2079783>>.

⁸ *Kylix* attica, Douris, 480 a.C. (Forth Worth, Kimbell Art M. AP 2000.02);

le menadi ostentano parti del corpo della loro preda, specie gambe e piedi, e si riafferma la centralità del mezzo busto sanguinante di Penteo, presente fin dalla più antica attestazione del tema – lo *psykter* citato –, e con lo stesso dettaglio realistico: il sangue gocciolante che, nella *kylix*, è associato a un altro elemento di realismo fisico, le costole penzolanti.

L'iconografia di *Douris* è uno straordinario esempio di racconto complesso, per sintassi figurativa e per significati: esso ruota attorno alla meditata relazione Penteo-Dioniso. Il dio, calato in un contesto dionisiaco *standard*, è l'approdo della processione di menadi che portano in offerta il corpo smembrato del re. La relazione tra Dioniso e Penteo è biunivoca: il dio e il re costituiscono l'asse delle due scene e su di loro si concentrano e convergono le azioni degli altri personaggi, tutti ugualmente contagiati dal vincitore (il dio) e dal vinto (il re) e coinvolti nel più tragico degli scontri, quello tra il dio e l'uomo. Un simile antagonismo innesca molteplici e radicali trasformazioni, delle quali la più estrema è la morte che, nel caso di un uomo di potere quale è Penteo, non è solo scardinamento dalla vita, espresso con crudo realismo attraverso il corpo reso *out of joint*, ma è anche scardinamento dal ruolo esercitato nella vita, quello di sovrano da cui dipendono le sorti e l'esistenza di una città.

In un tempo relativamente più vicino alle *Baccanti* di Euripide, il Pittore di Meidias dipinge, sul fondo di una *kylix* (430-420 a.C.), non più le gambe, non più la testa con il torso di Penteo, ma la sola testa del re tenuta in mano da una menade, verosimilmente Agave⁹. Lo stesso ceramografo, nel registro inferiore di una *hydria* (440-430 a.C.)¹⁰, dà un'altra rappresentazione dello stesso tema: dipinge Penteo ridotto a brandelli, con la testa, associata alla scritta ΠΕΝΘΕΥΣ, ostentata da una menade (Agave?).

In queste raffigurazioni le Menadi e Dioniso che vedono il corpo mutilato di Penteo e che agiscono in modo più o meno diretto su di

<<https://kimbellart.org/collection/ap-200002>>; <<https://weblimc.org/page/monument/2079787>>; <<https://www.carc.ox.ac.uk/record/B5B6D06C-495A-43B4-B257-96F3CBFA0FEC>>.

⁹ *Kylix* attica, Pittore di Meidias, da Falerii Veteres, 430-420 a.C. (Roma, Museo di Villa Giulia 2268); <<https://weblimc.org/page/monument/2079788>>; H. PHILIPPART, *Iconographie des "Bacchantes" d'Euripide*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», IX, 1930, p. 66 n. 154 <https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1930_num_9_1_6676>. Scena simile: *skyphos* siceliota, Pittore di Chequer, 400 a.C. (Boston, Boston, Museum of Fine Arts, 03.824); <<https://collections.mfa.org/objects/154200>>.

¹⁰ *Hydria* attica, Pittore di Meidias, 440-430 a.C., dal Ceramico ad Atene (Athens, Kerameikos Museum 2712); <<https://weblimc.org/page/monument/2071174>>.

esso non sono toccati dolorosamente né da una tale cruenta visione né dalle azioni che compiono. L'assenza di turbamento e sofferenza nelle Menadi, attrici e insieme spettatrici dello *σπαραγμός*, e l'esaltazione dovuta alla contagiosa eccitazione dionisiaca si spiegano anzitutto con la natura e le motivazioni rituali e religiose delle azioni compiute.

Nel IV sec. a.C., in Magna Grecia, dunque dopo *Baccanti* e fuori dall'Attica, l'epilogo di Penteo è trattato in modo diverso come mostrano, ad esempio, una *hydria* apula (370-360 a.C.)¹¹ e due crateri (330, 320 a.C.)¹².

L'*hydria* apula del Pittore dell'Ilioupersis mostra gli eventi compresi tra l'arrivo di Penteo sul monte Citerone e la sua morte. L'ampio corpo del vaso permette una narrazione su due ordini. Su quello inferiore il re di Tebe è inginocchiato fra gli alberi: non è travestito da baccante, è armato e inutilmente nascosto perché le Menadi, bramose di agire – come rivela l'incedere rapido della menade di fronte a lui –, lo hanno scovato. L'azione si conclude nel registro superiore dove in corrispondenza a Penteo c'è un cinghiale circondato dalle Menadi e da Dioniso che, dominante, istruisce il suo esercito sovvertitore: il cinghiale restituisce la visione allucinatoria delle baccanti che, alterate dalla *mania* dionisiaca, vedono l'animale selvatico invece di Penteo. Un altro ceramografo apulo (Cerchia del Pittore di Dario), su un cratere (330 a.C.), dà una versione parzialmente diversa del medesimo episodio, interessante soprattutto per la funzione di Dioniso suggerita dalla postura e dalla collocazione all'interno dell'immagine. Dioniso è in alto, sovrastante, seduto – posizione che è segno di dignità –, osserva e indica la scena che ruota attorno a Penteo: Dioniso è il regista dell'azione, il motore dell'assalto assassino al re tebano. Questa immagine dialoga idealmente con quella dipinta sul collo di un cratere coevo (320 a.C.), dove tragedia umana e apoteosi divina condividono fatalmente lo stesso spazio. La scena offre una sottile rappresentazione iconografica di ironia tragica: sulla testa di Dioniso e sulla testa di Penteo si concentrano le

¹¹ *Hydria* apula, Pittore dell'Ilioupersis, 370-360 a.C. (München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 3267); <<https://weblimc.org/page/monument/2079700>>.

¹² Cratere apulo, Cerchia del Pittore di Dario, 330 a.C., da Spina (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 20482): <<https://weblimc.org/page/monument/2079704>>; *Dionysos. Mito e mistero*, catalogo ella mostra, a cura di F. Berti, C. Gasparri, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 96-97. Cratere apulo, 320 a.C. (Proprietà privata): C. ISLER-KERÉNYI, *Dioniso protagonista**, in «Dionysus ex machina», III, 2012, pp. 308, 314; <<https://dionysusexmachina.it/wp-content/uploads/2018/12/100.pdf>>.

azioni, sulla prima, di una *Nike* alata, sulla seconda, di una Menade. La glorificazione della testa del dio, incoronato dalla Nike, ipostasi della vittoria, è tragicamente opposta all'imminente eliminazione/scardinamento della testa del re di Tebe, un uomo di potere che non ha compreso il potere invincibile del dio.

4. *Se a scardinare il mondo è un dio*

Lo scardinamento del microcosmo tebano ha origine divina: così è in *Baccanti* così nelle iconografie greche. La città di Tebe conosce e vive sulla pelle del suo re la rottura e la fine del mondo cittadino e la creazione di un anti-spazio/*polis*. Il ritorno di Agave e Cadmo a Tebe con la testa scardinata del sovrano segna un nuovo inizio: un inizio che Dioniso preannuncia di buio assoluto per Tebe, per Agave e Cadmo (Eur. *Ba*, vv. 1330-1387) e che tale si può immaginare anche dalle iconografie. Pur nelle differenze tra la tragedia di Euripide e le raffigurazioni vascolari, le parole e le immagini sembrano convergere sul monito a non tentare di scardinare mondi che non possono essere messi fuori cardine perché a orientarli e determinarli è un potere insondabile, perturbante, divino.

Irene Zanut*

*Vortex, tourbillons et maelström.
Notes sur une image «hors de ses gonds»
dans l'horizon linguistique et littéraire français*

Parmi les figures fantasques qui ont nourri la littérature, le tourbillon a inspiré quelques métaphores saillantes qui évoquent les emportements de la passion tout comme les rouages de la vie mondaine (la pensée va au «tourbillon de nos mœurs inconséquentes» des *Liaisons dangereuses* de Laclos), ou encore, qui ont servi de base pour de complexes interprétations allégoriques affleurant dans des textes chargés d'une haute valeur spirituelle (et l'on se souviendra, à ce propos, des «énormes tourbillons de poussière» et du «tourbillon de feuilles mortes» de *La Tentation de Saint Antoine*). Intimement liée à l'idée d'un mouvement ascensionnel, mais aussi susceptible de renvoyer à une dynamique de chute irrésistible, cette image frappe par sa polyvalence ainsi que par sa puissance, laquelle la consacre comme une incarnation de l'énergie. De fait, le tourbillon, qui peut souvent figurer la perte et la ruine morale, se décline dans deux grandes variantes, l'une aérienne et l'autre aquatique. C'est précisément sous cette seconde forme (et, plus spécifiquement, sous les noms de *umbilicus maris*, *horrenda charybdi*, et de toutes une série de variantes qui ont désigné quelques vortex marins redoutables tel le *maelstrom* norvégien) que cette figure, après avoir été la source d'inspiration pour des récits millénaires, est venue se creuser sur quelques cartes médiévales et de la Renaissance qui ont connu une large circulation au cours du XVIII^e et du XIX^e siècle, alimentant, entre autres, l'invention d'un écrivain-phare de l'anticipation scientifique tel que Jules Verne.

Dans cet article, nous nous interrogerons sur la portée symbolique et mythique du tourbillon aquatique dans l'imaginaire français à travers quelques-unes des illustrations les plus célèbres de cette figure. Dans un premier temps, nous reparcourrons l'histoire linguistique et sémantique du mot *tourbillon* ainsi que de ses parasyonymes tels *vortex* ou *gouffre*

* Università di Macerata.

tout en éclaircissant la symbologie inhérente à la figure-matrice de ces images, la spirale. Nous illustrerons les significations possibles que ces lexies ont acquises au fil du temps; une brève allusion sera en outre faite aux ouvrages qui ont contribué à la diffusion de ces dernières en France. Nous nous concentrerons ensuite sur deux hydronymes qui ont alimenté l'imagination de nombre d'auteurs et de cartographes de tous les temps; deux figures isomorphes du tourbillon qui représentent, respectivement, une exemplification de ce concept et une projection fantastique gigantesque, laquelle a pourtant été longtemps perçue comme réelle: le *maelstrom* et la *suppolaris vorago*. Cette partie se doublera de l'analyse d'une élaboration artistique moderne de notre mythogème qui a gagné une popularité sans égal: la géographie fictive des *Voyages imaginaires*. En rapprochant l'univers de Jules Verne des légendes et des contes relatifs aux vortex norvégien et polaire que l'auteur récupère, nous parviendrons à mettre à jour le lien que l'image de la «spirale aquatique» entretient avec une conception du temps et de l'espace tout à fait particulière; comme nous le verrons, cette perspective permet de faire ressortir tout l'intérêt des vortex tourbillonnant au cœur du *Voyage au centre de la terre* et de l'*Île mystérieuse*. Les contributions de quelques ouvrages incontournables pour les mythologues et pour les «archéomythologues» tels que *Hamlet's Mill* de Santillana et *Le langage de la déesse* de Marija Gimbutas, ainsi que les études fondamentales de Mircea Eliade, nous permettrons enfin d'explorer la signification profonde des narrations qui se sont formées autour du mythogème du tourbillon aquatique et de ses divers *avatars*.

1. L'image du tourbillon et de ses représentations isomorphes ne saurait être comprise sans envisager ces formes comme une actualisation d'une figure portante de la «géométrie sacrée»: la spirale¹. Attesté depuis le néolithique, répandu «dans toutes les régions euro-méditerranéennes entre la moitié du VI^e millénaire avant Jésus-Christ et la moitié du IV^e», cet «élément ornemental mais aussi cultuel» a été interprété «à la fois comme une représentation de forces sexuelles et/ou cosmiques opposées et comme une symbolisation du processus du devenir cyclique et de la renaissance périodique», comme l'écrit Buttitta². En effet, Gimbutas

¹ M. LUNDY, *Géométrie sacrée*, Marabout, Paris 2016 (Glastonbury 2001).

² I. E. BUTTITTA, *La spirale du temps: feux et pains de saint Joseph en Sicile*, in «Ethnologie française», n. 37, 2007, pp. 65-71; < <https://www.cairn.info/revue-ethno->

avait déjà mis en valeur le symbolisme inhérent à cette ligne: comme l'observe cette savante, les spirales non seulement désignent l'énergie et le mouvement, mais «contrent la stagnation» car elles «promeuvent la continuation et le renouvellement perpétuel du cycle cosmique»³. Ce n'est pas par hasard si la fondatrice de l'archéomythologie, de même que Buttitta, font allusion à Mircea Eliade: ce savant, dans son *Traité de l'histoire des religions*, dédiait quelques pages prégnantes à cette «hiérophanie séléniqne» laquelle révèle «la vie qui se répète rythmiquement»⁴. Si le symbole était connu depuis la nuit des temps, l'histoire des désignateurs aptes à évoquer l'idée d'une «spirale aquatique» qui engloutit et entraîne dans son fond tout ce qu'elle croise s'avère plus récente. Avant que l'hydronyme *maelstrom* ne soit intégré à la langue française, ce concept était véhiculé par quelques lexies dérivées du latin qui, à vrai dire, ne se concurrençaient pas trop, la forme *tourbillon* étant beaucoup plus répandue que ses parasyonymes. À ce propos, nous signalerons avant tout un terme que Baudelaire mettra en honneur dans sa traduction des *Histoires extraordinaires* poésiques: le latinisme *vortex*, qui est attesté pour la première fois par un lexicographe tel Bescherelle en 1845, dans le *Dictionnaire National*, en tant que terme de conchyliologie⁵. En fait, la littérature du XVII^e siècle s'était emparée du mot bien avant que le *Dictionnaire national*: la lexie paraît sous sa forme italianisée *vortice* dans les *Estats et empires du Soleil* de Cyrano de Bergerac (1662), où elle évoque une danse vertigineuse qui plonge le héros dans un état d'agitation⁶. Encore faut-il mentionner les *Confessions* de Jean-Jacques Bouchard, qui datent de 1630, mais ne seront publiées qu'en 1881: l'ouvrage fait allusion

logie-francaise-2007-HS-page-65.htm>.

³ M. GIMBUTAS, *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Thames & Hudson, London 2001 (1989), p. 279 et 295.

⁴ M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1964 (1949), pp. 139-164 (cit. à la p. 142).

⁵ Voir *Trésor informatisé de la langue française* (dorénavant *TLFi*), entrée «vortex», <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3442651215;>>. L.-N. BESCHERELLE, *Dictionnaire national ou Grand dictionnaire classique de la langue française*, t. II, Simon, Paris 1856 (1845), p. 1656. Cette édition est la quatrième du *Dictionnaire national*.

⁶ *Ibidem*. Nous renvoyons également à J.-J. BOUCHARD, *Les Confessions de Jean-Jacques Bouchard, parisien; suivies de son Voyage de Paris à Rome en 1630*, I. Liseux, Paris 1881, p. 101: «A cinq lieues de Lyon, on passe sous le pont de Vienne, où le Rhosne est fort dangereux, à cause des grandes ondes et vortices que cause sa rapidité resserrés, et qui font faire des sauts périlleux au basteau».

aux *vortices* du Rhone «qui font faire des sauts périlleux au basteau»⁷. Cette acception, qui nous intéresse de plus près, ne s'établira que postérieurement dans les dictionnaires, c'est-à-dire au XX^e siècle: c'est justement en ce moment-là que l'entrée *vortex* est officiellement incluse dans le vocabulaire de la mécanique des fluides, comme l'indique le *Trésor*. En tout cas, ce technicisme (qui, de nos jours, conserve le sens figuré de «forte influence qui entraîne irrésistiblement» qu'il possédait dans le roman de Cyrano) demeure un terme assez peu courant, comme l'atteste par ailleurs une recherche avancée par Google. La lexie totalise la moitié des occurrences que *tourbillon*, et est employée plus comme nom propre de marque, ou bien de titre, que non comme nom commun; ce qui contribue à expliquer pourquoi elle ne figure toujours pas dans une référence incontournable de la lexicographie française tel que le *Dictionnaire de l'Académie*.

Nous rappellerons, en second lieu, un deuxième mot chargé d'une haute valeur symbolique dont la langue française pouvait se servir pour parler d'un «vortex aquatique»: *gouffre*, terme qui, entre autres, «exprime la notion de perte» et qui, par évolution sémantique⁸, à partir du XVI^e siècle, est également utilisé pour désigner un «[v]aste tourbillon qui se produit dans la mer ou l'océan, provoqué par la rencontre de deux courants contraires»:

GOUFFRE ATILF:

3. Vaste tourbillon qui se produit dans la mer ou l'océan, provoqué par la rencontre de deux courants contraires. *Le gouffre de Maelstrom*:

3. Comme un vaisseau qui sombre aux gouffres de la mer.

Ils fendaient engloutis ces ténèbres palpables;

L'écume des brouillards ruisselait sur les câbles...

LAMART., *Chute*, 1838, p. 971.

⁷ C. DE BERGERAC, *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune et du Soleil. Texte établi par Frédéric Lachèvre*, Garnier, Paris 1932 (Paris 1662), p. 181: «Aussitôt que ces petits hommes se furent mis à danser, il me sembla sentir leur agitation dans moi, et mon agitation dans eux. Je ne pouvois regarder cette danse, que je ne fusse entraîné sensiblement de ma place, comme par un vortex qui remuoit de son même branle, et de l'agitation particulière d'un chacun, toutes les parties de mon corps». Comme le signale le *TLFi*, en renvoyant à Wartburg (*FEW* t. 14, p. 634b), «vortex» est justement un emprunt à l'italien *vortice*» (début du XVII^e siècle), qui, à son tour, emprunte le terme au latin archaïque.

⁸ Nous empruntons ce concept à B. MØLLER, *À la recherche d'une terminochronie*, in «Meta», n. 43 (3), 1998, pp. 426–438, <<https://doi.org/10.7202/003655ar>>.

B. [Accept. abstr. et au fig.]

1. [Gouffre exprime la notion de perte]

ATILF . [*Gouffre* exprime le très haut ou le plus haut degré où se trouve une chose] *Par instants je trébuche dans des gouffres d'horreur* (GIDE, *Retour Tchad*, 1928, p. 891). **Prononc. et Orth:** []. Ds *Ac. dep.* 1694. **Étymol. et Hist.** 1. *Ca* 1165 «abîme, cavité béante où l'on risque d'être englouti» (B. DE STE-MAURE, *Troie*, 28881, ds T.-L.: Al **gofre** e al sorbissement); en partic. 1538 «tourbillon» (EST.); cf. 1774-79 *le gouffre... de la mer de Norvège* (BUFF., *Théorie de la terre*, Preuves, art. XV ds LITTRÉ)⁹

Image clé de la poétique baudelairienne, *gouffre*, qui, dès 1165, signifie l'«abîme», la «cavité béante où l'on risque d'être englouti» comme le précise le *Trésor*, est l'un des hyperonymes qui ont également servi de dénomination au *maelstrom*. Cependant, comme nous l'avons déjà anticipé, le vocable le plus courant que la langue française emploie pour se référer à l'idée d'une spirale aquatique est justement *tourbillon*, un dérivé de *torbeil*, *torbil* (IX s.) qui est attesté dès le haut Moyen Âge, et qui, d'après Wartburg et Rey, entretient un lien étroit avec l'idée de «trouble, agitation, désordre» ainsi qu'avec un objet très particulier: la toupie¹⁰. En renvoyant à l'ouvrage de Santillana, qui illustre diffusément le symbolisme relié à ce jouet, nous observerons que la lexie, à l'origine, se référait à l'élément aérien: les formes *turbeillun* (XII^e siècle) et *tourbillon* (à partir du XIII^e siècle) désignaient en effet une «masse d'air emporté par un tournoiement rapide»¹¹. L'élargissement sémantique du mot dans le sens qui nous intéresse ne se fit qu'au XVII^e siècle, époque où *tourbillon* commence justement à indiquer, entre autres, le «mouvement hélicoïdal rapide d'un liquide qui forme un creux à sa

⁹ *TLFi*, «gouffre», <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?72;s=3442651215;r=6;nat=;sol=0;>>.

¹⁰ Tous ces vocables sont en effet issus du latin populaire *turbiculum*, qui s'était formé sur «le latin classique *turbo*, désignant toute espèce d'objet animé d'un mouvement rapide et circulaire»; comme le signale Warburg, *turbo* dérive à son tour de *tourba*, c'est-à-dire, «foule» (voir W. VON WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, vol. 25 *Apaideutos-atrium*, J.-P. Chambon (éd.), R. G. Zbinden, Bâle 1971; A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris 2006).

¹¹ *TLFi*, cit.; observons en passant que la lexie, en 1500, avait également acquis le sens de «tout ce qui tournoie rapidement (feu, fumée, poussière, etc.)»; voir G. DE SANTILLANA, H. VON DECHEND, *Hamlet's Mill. An essay on myth and the frame of time*, Gambit, Boston 1969.

surface»¹². Il est intéressant d'observer que cette signification émerge à peu près dans la même période où Bouchard décrivait les *vortices* du Rhône, c'est-à-dire en 1611: le *NED* de Cotgrave traduisait par «tourbillon, les tourbillons d'un fleuve» l'anglais «*Th'eddie, whirling, round turning of a streame*»¹³. Mais, similairement aux vicissitudes de *vortex*, les dictionnaires monolingues n'enregistrèrent la nouvelle acception du mot que deux siècles plus tard – et, plus précisément, en 1835, année où la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* ajoute la phrase «Il se dit quelquefois De l'eau qui tournoie avec violence» à l'entrée *tourbillon*¹⁴.

On remarquera que cette définition s'établit en pleine vague romantique, période où se développe un véritable engouement pour le phénomène du «gouffre marin de Norvège». Toutefois, il nous semble intéressant de nous arrêter encore un instant sur quelques définitions supplémentaires qui étaient venues enrichir le champ sémantique de *tourbillon* entre 1600 et 1800. À ce propos, nous signalerons avant tout qu'en 1660 *tourbillon* développa le sens imagé de «mouvement entraînant, irrésistible» auquel renvoyait le *vortice* de Cyrano, et qui, plus d'un siècle plus tard, devait inspirer la métaphore-emblème du chef-d'œuvre de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1782)¹⁵. Mais 1600 est également le siècle où paraissaient les *Principia philosophiæ* de Descartes (1644 pour l'édition originale en latin, 1647 pour la version française), traité où le philosophe exposait sa célèbre «théorie des tourbillons»:

nous pensons que la matière du Ciel où sont les planètes, tourne sans cesse en rond ainsi qu'un tourbillon qui aurait le Soleil à son centre, et que ses parties qui sont proches du Soleil se meuvent

¹² *Ibidem*.

¹³ Nous reproduisons une partie de la définition du *TLFI*: «1^{re} moit. du XII^e s. *turbellun* «masse d'air emporté par un tournoiement rapide» (*Psautier Cambridge*, 148, 8 ds T.-L.); XIII^e s. *tourbillon de vent* (De Marie et de Marthe, B.N. 1553, f^o 270 v^o ds GDF. Compl.); 1461 *tourbillon* (VILLON, *Epître à ses amis*, 18 ds *Le Lais Villon et les Poèmes Variés*, éd. J. Rychner et A. Henry, p. 68); **2. a**) 1558 «tout ce qui tournoie rapidement (feu, fumée, poussière, etc.)» (DU BELLAY, *Songe*, VII ds *Regrets et autres œuvres poétiques*, éd. J. Jolliffe et M. A. Screech, p. 313); <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?111;s=3442651215>>.

¹⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, cit., entrée «tourbillon», <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6T0776>>.

¹⁵ A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, cit, p. 4001.

plus vite que celles qui en sont éloignées jusqu'à une certaine distance, et que toutes les planètes (au nombre desquelles nous mettrons désormais la Terre) demeurent toujours suspendues entre les mêmes parties de cette matière du ciel

écrivait Descartes instituant une «physique toute nouvelle» où le tourbillon est conçu comme un élément qui ordonne la forme et le mouvement de l'univers¹⁶. Une brève allusion sera enfin faite à Louis Breguet et au «nouveau type de régulateur appelé “tourbillon”» que l'horloger fit breveter le 26 juin 1801, en pleine période révolutionnaire. Le néologisme sémantique par lequel Breguet baptisait son invention était justement un hommage à Descartes: grâce à un mécanisme innovatif, le «tourbillon» parvenait à annuler les effets de la gravité terrestre, rétablissant ainsi idéalement l'harmonie planétaire que le philosophe avait postulée dans ses *Principia*.

En vérité, ces significations accessoires (qui, comme nous le verrons, interviennent à éclaircir la nature et la fonction des tourbillons aquatiques où plongent quelques héros des fictions du XIXe siècle) n'épuisent pas toute la portée symbolique de notre image. En s'interrogeant sur cette dernière, le *Dictionnaire des symboles* met en effet en évidence une ambivalence foncière que nous n'avons pas encore pu faire émerger. Car la métaphore du tourbillon peut renvoyer aussi bien à l'idée d'une évolution abrupte qu'à son exact contraire, à savoir une chute irréfrenable:

TOURBILLON: Symbole d'une évolution, par son mouvement hélicoïdal, mais d'une évolution incontrôlée par les hommes et dirigée par des forces supérieures. Il peut avoir la double signification de chute tourbillonnante ou de tourbillon ascensionnel, de régression irrésistible ou de progrès accéléré. Mais il caractérise par sa violence une intervention extraordinaire dans le cours des choses.¹⁷

Or, cette duplicité caractérise une autre image isomorphe du

¹⁶ J. D'ALEMBERT, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Armand Colin, Paris 1894 (1763), p. 98. Nous renvoyons à É. CASSAN, *Les tourbillons de Descartes*, «Alliage», n° 65, Octobre 2009, Les tourbillons de Descartes, mis en ligne le 30 juillet 2012, <URL: <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3369>>.

¹⁷ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, L'archipel, Paris 2004, p. 960.

tourbillon et de la série de parasyonymes que nous avons explorée; une figure qui est destinée à devenir un «point suprême»¹⁸ de la littérature parascientifique du XIXe siècle, c'est-à-dire le *maelstrom*. Toutefois, avant d'éclaircir le rôle que joue dans ces fictions le «gouffre aquatique» de Norvège qu'évoquait déjà Buffon, il conviendra de retracer encore une fois l'histoire de cet hydronyme et des ouvrages qui l'ont popularisé en France. Cette opération, comme nous le constaterons, fera affleurer quelques points de repère précieux pour notre analyse.

2. Nous venons de rappeler que le processus d'élargissement par lequel les lexies *vortex*, *gouffre* et *tourbillon* commencent à se référer à une spirale aquatique remonte aux siècles XVI^e et XVII^e, même si cette signification devait être ratifiée seulement plusieurs décennies plus tard par les dictionnaires. Nous avons également constaté que 1600 représente une époque d'enrichissement sémantique notable, vu qu'à ce moment-là le mot-vedette de ce trio, c'est-à-dire *tourbillon*, acquiert quelques sens supplémentaires particulièrement prégnants de type métaphorique. En outre, le tourbillon devient le pivot de la cosmologie cartésienne, ce qui confère une popularité ultérieure à cette figure. En fait, d'autres raisons nous poussent à diriger notre attention vers le siècle de Louis XVI. Car 1665 voit publication de l'un des points de repère pour toute enquête sur le parasyonyme qui vient compléter le champ lexical que nous sommes en train de tracer, c'est-à-dire le hollandais *maelstrom*: nous nous référons au *Mundus Subterraneus* du père Athanasius Kircher (1665), ouvrage qui récupérait un substrat de légendes et de topographies même très anciennes, et qui allait être réédité et vulgarisé à plusieurs reprises par les savants, artistes et cartographes des siècles à venir. La représentation du célèbre tourbillon des îles Lofoten figure dans deux planches situées dans le *liber tertius*, *Hydrographicus*, là où l'auteur s'arrête sur le *Norwegianus Vortex* (c'est justement le nom par lequel Kircher désignait le maelstrom) pour supporter ultérieurement la théorie selon laquelle «*Omnia maria per occultos cuniculos inter se communicant*» («toutes les mers communiquent entre elles par des canaux souterrains») (Fig. 1 et

¹⁸ Nous faisons référence au célèbre essai de M. BUTOR, *Le point suprême de l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne*, in ID., *Répertoire I*, Les Éditions de Minuit, Paris 1960, pp. 130-162.

2)¹⁹. La première des deux cartes devait être diffusée et adaptée pour le public français soixante-dix ans plus tard par l'éditeur Pieter Van der AA dans *La galerie agréable du monde* (1729): sans mentionner le père jésuite, le cartographe y ajoutait la légende «*Epouvantable Tournoiement d'eau dans la Norvegue, nommé Meelstrom*», traduisant par le mot local les périphrases latines de Kircher (*Fig. 3*)²⁰. En vérité, l'inscription «*Maal Strom*» paraissait aussi dans une carte de Norvège que Van der AA avait dessinée en 1714, et qu'il inséra dans la *Galerie agréable*: cette dernière s'accompagnait de l'avertissement «ou l'on ne peut naviguer que par un tems calme» (*Fig. 4*)²¹.

Mais la véritable entrée de l'hydronyme norvégien dans la langue française devait se faire plus tard, en 1765, par l'ouvrage emblème des Lumières, l'*Encyclopédie*:

MAELSTROM, (*Géogr.*) espece de goufre de l'Océan septentrional sur la côte de Norwege; quelques-uns le nomment en latin *umbilicus maris*. Il est entre la petite île de Wéro au midi, & la partie méridionale de l'île de Loffouren au nord, par les 68, 10 à 15 minutes de *latitude*, & le 28° degré de *longitude*. Ce goufre, que plusieurs voyageurs nous peignent de couleurs les plus effrayantes, n'est qu'un courant de mer, qui fait grand bruit en montant tous les jours durant six heures, après lesquelles il est plus calme pendant le même espace de tems; tant que ce calme dure, les petites barques peuvent aller d'une île à l'autre sans danger. Le bruit que fait ce courant est vraisemblablement causé par de petites îles ou rochers, qui repoussent les vagues tantôt au septentrion, tantôt au midi; de maniere que ces vagues paroissent tourner en rond. (*D. J.*)²²

écrivait Jaucourt dans un article qui anticipait ainsi de quelques quatre-

¹⁹ A. Kircher, *Mundus Subterraneus*. In *XII Libros digestus, Soc. Jesu, ex officina Janssonio-Waesbergiana*, Amsterdam 1678 (1664-1665), liber III, pp. 148-149.

²⁰ P. B. VAN DER AA, *La galerie agréable du monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes très exactes et de belles tailles douces les principaux empires, royaumes, républiques, provinces, villes, bourgs et forteresses*, Pieter Vander AA, Leide 1729, p. 56.

²¹ *Ivi*, p. 20.

²² L. DE JAUCOURT, article «Maelstrom», dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, D. Diderot, J. Le Rond D'Alembert (dir.), Neuchâtel, Faulche et Cie, Paris Le Breton 1751-1765, vol. 9, p. 843. Voir aussi le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, Firmin Didot frères, Paris 1842, pp. 730 et 740.

vingts ans la parution de la lexie dans le *Complément du Dictionnaire de l'Académie Française* (1842). Or, si le philosophe cherchait à démythifier le redoutable *umbilicus maris* du Nord, le patrimoine de croyances et de légendes qui s'était créé autour de ce gouffre aquatique allait bientôt connaître son âge d'or en France. Comme le rappelle Scannapieco, ce *revival* se fit en plein Romantisme grâce à deux auteurs d'exception, Edgar Allan Poe: (qui, par l'intermédiaire de la traduction baudelairienne, popularisa le «tourbillon du Strom» grâce à sa magistrale *Descente dans le maelstrom*)²³, et Jules Verne, auteur que Michel Serres a salué comme le seul «écrivain français qui ait recueilli et *caché* la presque totalité de la tradition européenne en matière de mythes, d'ésotérisme, de rites initiatiques et religieux, de mysticisme»²⁴. Lecteur fervent du génie de Baltimore, le romancier nantais devait rendre hommage au «terrible entonnoir» situé au large des îles Vurrgh et Moskoe à plusieurs reprises: et dans *Vingt mille lieues sous les mers*, et dans le *Voyage au centre de la terre*. Ce fut l'heure de gloire d'un lieu mythique désormais méconnu qui, comme nous l'avons vu, a représenté l'une des incarnations les plus mémorables de l'image polyvalente de la spirale aquatique.

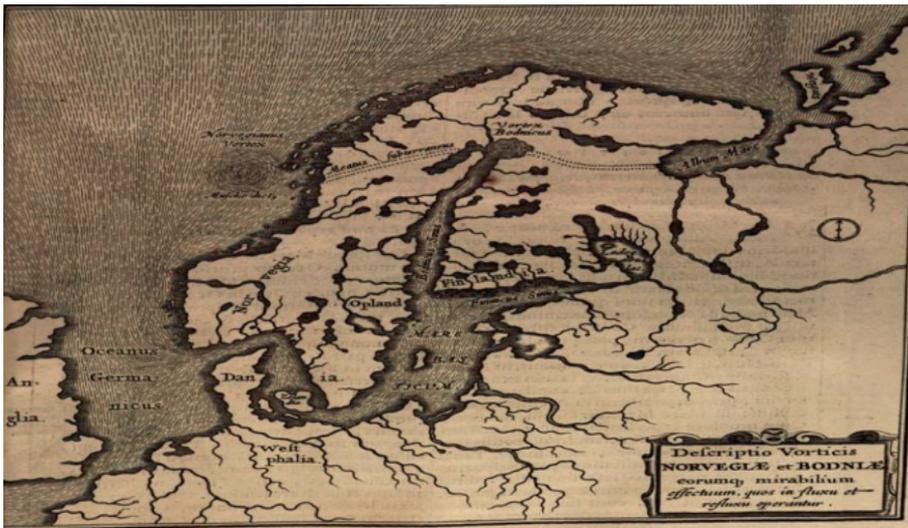


Fig. 1 - Athanasius Kircher, carte de Norvège

²³ E. SCANNAPIECO, *Maelström! Alla ricerca di un mito geografico*, Bookspint, Salerno 2020, p. 40.

²⁴ M. SERRES, *Géodésiques de la terre et du ciel*, in «L'Arc», n. 29, 1966, pp. 14-19 (p. 18).



Fig. 2 - Pieter Van der AA, carte de Kircher reproduite dans la *Galérie Agréable du monde*



Fig. 3 - Pieter Van der AA, carte de Norvège (1714) reproduite dans *La Galerie Agréable du monde*: détail



Fig. 4 - Pieter Van der AA, carte de Norvège (1714) reproduite dans *La Galerie Agréable du monde*: détail



Fig. 5 - Olaus Magnus, *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum ac mirabilium rerum in eis contentarum, diligentissime elaborata anno 1539*

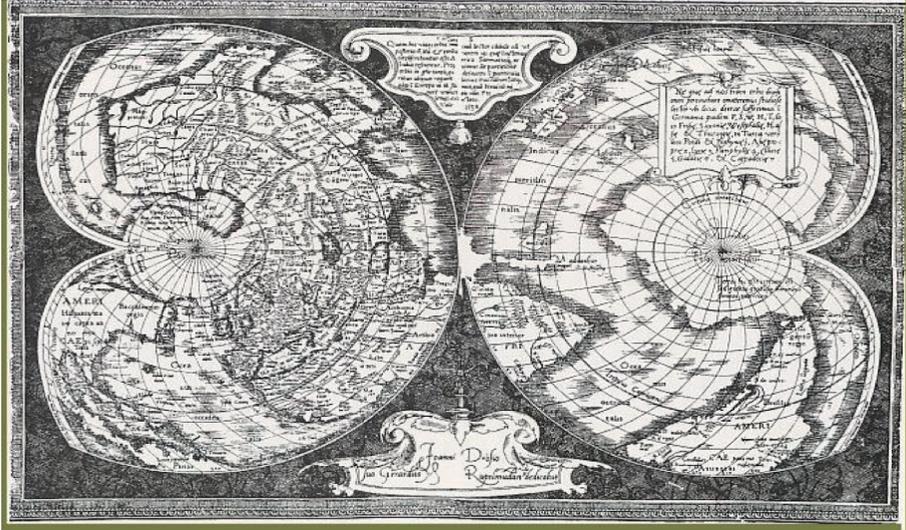


Fig. 6 - G. Mercator, carte de 1568



Fig. 7 - Mercator, carte de 1569

Questo volume raccoglie alcuni dei contributi presentati al convegno internazionale "Il mondo scardinato. Dispositivi poetici, dinamiche e rappresentazioni degli stati di eccezionalità", tenutosi a Roma e Zagarolo dal 5 al 7 ottobre 2023. L'obiettivo delle giornate di studio era di indagare le implicazioni sociali, culturali ed etiche della rappresentazione del fatto eccezionale, attraverso la varietà dei discorsi (letterario, filosofico, politico, giornalistico) e delle immagini (arti visive, arti performative, cinema), come pure la loro capacità di scardinare generi e forme tradizionali prospettando modelli innovativi. Si è potuto riflettere, per questo, sulle diverse reazioni dell'uomo di fronte alle avversità del mondo attuale, esplorando la funzione allegorica connessa all'evento straordinario, nonché le specificità ideologiche ed estetiche delle rappresentazioni che ne scaturiscono con tutta la loro forza creatrice e performativa.



Lorenzo Fabiani è ricercatore di Filologia e linguistica romana presso l'Università "Roma Tre". Tra le sue pubblicazioni le edizioni della *Battaglia dei vizi e delle virtù* di Giovanni Genesio Quaglia (2014) e del "*Liber Alexandri Magni*" (2021). Ha curato i volumi E. Pound, *Saggi su Dante* (2015) e M. Eisner, *Boccaccio e l'invenzione della letteratura italiana* (2022). Ha dedicato studi alla poesia dei trovatori e alla lirica italiana delle origini, interessandosi anche al Novecento (Pound, Pasolini, Caproni).

Simona Pollicino è professore associato di Lingua e traduzione francese all'Università "Roma Tre". I suoi principali ambiti di interesse sono la traduzione poetica e le interconnessioni tra la poesia e le arti. Ha pubblicato diversi studi su Yves Bonnefoy e Philippe Jaccottet, tra cui la monografia *Enjeux rythmiques de la traduction poétique. Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet à l'écoute des autres* (Aracne 2018), estendendo la ricerca ad altri poeti e traduttori contemporanei (Valérie Rouzeau, Lorand Gaspar). È co-curatrice dei volumi *Traduire en poète* (Artois Presses Université, 2017) e *Parole che non c'erano: la lingua e le lingue nel contesto della pandemia* (Roma TrE-Press, 2021).

Irene Zanot è professore associato di Lingua e Traduzione Francese presso l'Università di Macerata. Membro della SUSLLF e membro amministrativo del Centre International Jules Verne di Amiens, ha pubblicato diversi saggi sull'autore dei *Voyages extraordinaires* e su Edgar Allan Poe (inclusa la monografia *L'arte del cadere*, "Premio Opera Critica" 2012), e su altri scrittori (Queneau, Gaston Leroux, Balzac, Simonin). Ha recentemente pubblicato la monografia *Dalle toiles della legge ai plafonds baudelairiani. per un'indagine attorno alla parola araignée* (I libri di Emil, marzo 2022).