



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA**

Dipartimento di Lingue e culture moderne

QUADERNI DI PALAZZO SERRA

23

Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e culture moderne
Piazza S. Sabina, 2
16124 Genova
www.lcm.unige.it

**DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE COMPARATE EURO-AMERICANE**

STORIA, MITO, LOGOS

GIORNATE DI STUDI 2009, 2010, 2011

*A CURA DI
ALICE SALVATORE E DOMENICO LOVASCIO*

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA
2013**

*Storia, mito, logos. Dottorato di ricerca in Letterature comparate euro-americane.
Giornate di studi 2009, 2010, 2011*
a cura di Alice Salvatore e Domenico Lovascio

(Quaderni di Palazzo Serra, 23)

Comitato editoriale

Massimo Bacigalupo, Chiara Benati, Elisa Bricco, Pier Luigi Crovetto, Roberto De Pol, Sergio Poli, Giuseppe Sertoli

© 2013

Copyright by Andrea Berardini, Alessandro Boidi, Emanuela Cacchioli, Isabella Casartelli Tettamanti, Sergio Crapiz, Federico Demarchi, Davide Finco, Toma Gudelyte, Domenico Lovascio, Roberto Marras, Emanuela Miconi, Silvia Panizza, Lara Paoletti, Sara Parolai, Francesca Riccardi, Alice Salvatore, Giulio Segato, Maria Cristina Torcutti

Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e culture moderne
Piazza S. Sabina, 2 – 16124 Genova

Tutti i diritti riservati

Composizione grafica di Domenico Lovascio e Alice Salvatore

ISSN 1970-0571

ISBN 978-88-88626-56-7

INDICE

Storia, memoria, identità: percorsi a confronto
17-18 dicembre 2009

Francesca RICCARDI

Ai margini del modernismo: Evelyn Underhill 13

Sara PAROLAI

La Spagna di J.M. Blanco White: memorie di un esule volontario29

Lara PAOLETTI

Thane Rosenbaum: memoria traumatica ereditata fra paralisi e tentativi di
ricomposizione 41

Alessandro BOIDI

Identità in conflitto con se stesse: Tersite come eroe del sottosuolo 57

Toma GUDELYTE

Lo *jurodivjy*: da mito popolare a emblema letterario71

Davide FINCO

Vittime delle storie e della Storia: il mondo secondo
Sven Wernström 93

Roberto MARRAS

Capitão Mouro di Georges Bourdoukan: Il romanzo *epico*
nel Brasile contemporaneo 109

Isabella CASARTELLI TETTAMANTI

Un personaggio salgariano tra storia, mito e finzione:
Caramuru, "l'uomo di fuoco"123

Alice SALVATORE

The Surgeon's Daughter di Sir Walter Scott: il vero volto della
dominazione britannica in India 133

Distruzioni. Scenari, visioni, astrazioni
16 dicembre 2010

Maria Cristina TORCUTTI

Distruzione e apocatastasi: la valenza simbolica del vulcano
in *The Last Days of Pompeii* 153

Domenico LOVASCIO

Cesare “distuttore”: *furor* lucaneo e calcolo machiavellico169

Giulio SEGATO

“Unwelcome back to the world”: la distruzione del reduce
del Vietnam in *Paco’s Story*185

Silvia PANIZZA

William Hazlitt e la violenza del pensiero 197

Toma GUDELYTE

La riflessione sul crollo dell’Umanesimo
nella cultura letteraria russa del primo Novecento211

Alice SALVATORE

L’India, potenziale minaccia distruttrice nella narrativa
anglo-indiana231

Roberto MARRAS

La distruzione della distruzione. Dalla distruzione del *tahuantinsuyu*
all’affermazione del *sumak kawsay*: letteratura e politica indigenista
nella società ecuatoriana245

Mito, magia, logos: fra letteratura e realtà
15-16 dicembre 2011

Emanuela MICONI

Jesi, Rilke, Kerényi: dialogo a tre sull’origine del *mythos*263

Sergio CRAPIZ	
“Danser les mythes”. Mitopoiesi e catarsi negli scritti teorici sul teatro di Antonin Artaud	275
Toma GUDELYTE	
“Et in Arcadia ego”: la personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Osip Mandel’štam	293
Maria Cristina TORCUTTI	
San Paolo vs Nerone: la palingenesi del Logos cristiano in <i>Darkness and Dawn</i>	313
Andrea BERARDINI	
“Il radio, la morte, l’arte e l’amore”: il mito di Orfeo nella narrativa di Per Olov Enquist	333
Emanuela CACCHIOLI	
“In ogni tempo e in ogni luogo ci sarà sempre un’ Antigone che dice no”: la magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria	347
Roberto MARRAS	
Una <i>nueva civilización</i> . Mito e realtà	365
Domenico LOVASCIO	
“How many lets do hinder virtuous minds”: intemperanza ed effeminazione in <i>Caesar’s Revenge</i>	381
Federico DEMARCHI	
“The man of destiny”: il mito napoleonico nell’Ottocento inglese	401
Giulio SEGATO	
“Hard, stoic, isolate, and killer”: i miti della violenza nella letteratura e cultura anglo-americana	429
Alice SALVATORE	
Il <i>Raj</i> britannico e l’impero <i>Moghul</i> : gli influssi di un (nuovo) mito sui romanzi storici anglo-indiani	443
GLI AUTORI	457

A partire dal 2008, i dottorandi del Corso in Letterature comparate euro-amicane afferente alla Scuola di dottorato in Culture classiche e moderne hanno organizzato al termine di ogni anno, di concerto con i docenti del corso, una Giornata di studi su un argomento di comune interesse al quale ognuno di loro potesse contribuire muovendo dal proprio ambito di ricerca. In questo numero dei Quaderni di Palazzo Serra vengono raccolte – con l’eccezione di un paio già apparse in altra sede – le relazioni presentate nel 2009, 2010 e 2011. Non vengono invece pubblicate quelle del 2008, dedicate al tema “Forme dell’alterità in letteratura”. Rispetto alla versione originaria, ogni relazione è stata rivista tenendo conto del dibattito a essa seguito. L’iniziativa naturalmente continua, essendosi dimostrata un importante momento di confronto e discussione all’interno del corso di dottorato nonché di verifica dei risultati formativi raggiunti dai dottorandi.

Storia, memoria, identità: percorsi a confronto

17-18 dicembre 2009

AI MARGINI DEL MODERNISMO: EVELYN UNDERHILL

Francesca Riccardi

This paper attempts to demonstrate that the desolate picture presented by Virginia Woolf at the end of her essay “Women and Fiction” is inexact. In the very years in which Woolf’s essay was published, challenging issues about the true meaning of reality, about what is to be expected after death and the soul’s immortality attracted many women writers. In spite of a discouraging, positivistic and materialistic age, women writers, both popular and unknown, were willing to deal with substantial questions. In this paper I examine the English writer Evelyn Underhill. I argue that Underhill, an elegant and sensitive author, expressed her spiritual hunger and religious intensity in expository, serious theoretical works and essays as well as in a wide range of literary genres, including novels, letters and poetry. Another reason for reconsidering Underhill is that though living and writing in the age of Modernism, she was able to inspire and sustain the life and work of some of her contemporary women writers.

Questo mio *paper* si colloca all’interno di una ricerca che contrae un incalcolabile debito con la lettura di svariati saggi di Diotima, e individua nell’assunzione consapevole da parte delle donne della loro imprescindibile alterità ed essenziale disparità il significativo presupposto dal quale derivare ogni possibile successivo sviluppo di indagini. Sulla base di questa considerazione una delle tesi che scaturisce dal “pensiero della differenza sessuale” e che acquista una valenza decisiva all’interno del mio studio è la radicale distanza e dunque estraneità delle donne a un ordine dell’esistente fondato su mediazioni prettamente maschili. In particolare, m’interessa sottolineare come l’innegabile inconciliabilità con una realtà data intessuta di referenti stabiliti da un prevaricante genere maschile non impedisce al soggetto femminile, fedele alla ricchezza e originalità del proprio sé, di impegnarsi e di esercitare la sua volontà per dischiudere in questo mondo, che non le appartiene e non le corrisponde, un diverso e certamente più congeniale ordine simbolico. In questo orizzonte di preoccupazioni va ricompresa la mia ricerca sulla “inclinazione mistica” e sulle forme della sua emersione nelle opere di un piccolo ma significativo manipolo di intellettuali e scrittrici inglesi

del primo Novecento, che include May Sinclair, Violet Hunt, Dorothy Richardson e l'americana Freeman – autrici non centrali nel canone modernista (ed estranee al più sofisticato ed esclusivo ambiente del Bloomsbury Group), ma che sicuramente collaborarono all'erosione delle strutture narrative e della narrativa vittoriana, e quindi all'affermazione di una nuova estetica.

Oggetto specifico del mio saggio è Evelyn Underhill, autrice nota soprattutto per i suoi studi sulla mistica, ma che ai margini di questa sua produzione ci ha lasciato anche opere di narrativa e di poesia. Evelyn Underhill fa parte della generazione di donne scrittrici, più appartata ma non meno significativa¹ rispetto al celebre gruppo di Bloomsbury, cui accennavo poc'anzi: nasce nel 1875 e nel passaggio da un secolo all'altro porta a maturazione la sua fervida, quasi straziante, intenzione al Divino. È soprattutto l'occasione di alcuni viaggi in Italia a intensificare il suo desiderio di conoscere quella che Cristina Campo chiamava “verità che parla per iperboli esatte” (Campo, *Imperdonabili*, p. 147) nascosta in eterno sotto le più impenetrabili spoglie o nel fondo di più orridi labirinti (p. 151). In Italia, il paese europeo che, come scriverà Underhill in una lettera, è un balsamo per chi possiede l'anima tesa a penetrare nell'Oltre sempre vietato, fece la straordinaria esperienza di una graduale “unconscious growing into an understanding of things”.² La bellezza intesa nel senso più ampio diventa uno dei principali mediatori fra questo mondo e l'altro, traccia inconfondibile dell'Assoluto.

La sua inesauribile inclinazione al mondo dello spirito e della trascendenza la spinse a misurarsi con il mondo dell'occulto entrando a far parte dell'Hermetic Order of the Golden Dawn, un ordine rosacrociano che all'epoca attirò molti adepti (tra cui il poeta W. B. Yeats e la carismatica patriota irlandese Maud Gonne, gli scrittori Arthur Machen e Aleister Crowley, l'attrice Florence Farr) in ragione della sua seducente retorica su una possibile riconciliazione del piano umano con il divino, non meno che per la sua capacità di confermare una “fede insensata” in qualcos'altro, di infinitamente più grande.³ La permanenza di Underhill all'interno dell'Ordine si protrasse solo per pochi anni nel corso dei quali ella ampliò le sue co-

noscenze sulla magia e sull'occulto, su "otherworldly powers",⁴ ed entrò in contatto con la cultura e la spiritualità orientale.

Il fascino dell'occulto e della magia cedono presto il passo all'interesse per questioni più palesemente metafisiche: la Bellezza e la Verità formano un tutt'uno inscindibile e questa sacramentale armonia non trova riscontro in nessun culto o dottrina. Underhill decide pertanto di rivolgersi a coloro che "have found, seen face to face the Reality behind the veil" (Underhill, *Mysticism*, p. 10): i mistici. Così la scrittrice inizia a dedicarsi alla mistica, passione che l'accompagnerà per tutta la via. I mistici sono riusciti proprio là dove gli altri hanno fallito perché incapaci di liberarsi dal giogo della materialità, della "pesantezza" di cui parla Simone Weil, e sono in grado, quindi, di mettersi in comunicazione con l'Unica Realtà che i filosofi identificano con l'Assoluto e i teologi chiamano Dio.

Nota per la sua vasta produzione di opere sulla mistica e sulla spiritualità⁵ la scrittrice riesce a testimoniare la sua attenzione per il divino anche in tutta la sua opera narrativa (fu infatti autrice di tre romanzi) e poetica. In questo mio intervento intendo dimostrare, limitandomi all'analisi di un romanzo e una poesia della scrittrice, come in Underhill non si verifichi soltanto una semplice, disinvolta concomitanza di scritture, ma anche nelle sue opere più spontanee e certamente meno concentrate si palesi una piena affermazione della sensibilità rivolta alle dimensioni più profonde del reale. Il travaglio spirituale che senza tregua accompagna la scrittrice esercita un'intensa risonanza e innerva la totalità della sua produzione letteraria senza soluzione di continuità.

Nell'ultimo romanzo di Underhill, *The Column of Dust* (1909), è evidente una singolare compresenza fra un palese entusiasmo, prevalentemente femminile, per la magia, per quella facoltà trascendentale che consente di esplorare "the darkest, most terrible mysteries of life", e una più discreta ma sofferta spiritualità. Il romanzo presenta già, anche se *in nuce*, vari temi e concetti, come la presenza in ogni individuo di un "senso" speciale, una miracolosa intuizione del divino che scaturisce dal fondo dell'anima o, ancora e soprattutto, l'idea di un Assoluto accessibile seppure per brevi attimi nelle sembianze

spoglie e relative del reale che percorreranno l'intero *corpus* delle sue opere sulla mistica.

La protagonista, Constance Tyrrell, giovane donna di circa trentacinque anni, bruna, alta e robusta, sembra prendere le distanze perfino nell'aspetto dall'immagine disincarnata, eterea, "idealizzata" di una bellezza in auge presso i preraffaelliti – immagine alla quale, non di rado, le donne nuove post-vittoriane si opponevano per la sua connivenza nel generare un'idea di donna marginale, subalterna e incapace.⁶ Delle donne nuove Constance riflette l'ampia ed eclettica cultura, l'origine di ceto medio,⁷ l'indipendenza economica, la sfida alle convenzioni sociali e, in ultimo, anche se non meno importante, l'indole irrequieta.

Una "aspiring, questing nature", infatti, spinge Constance a evocare, durante una cerimonia elaborata, che include gli elementi tipici di ogni rituale magico che si rispetti,⁸ una creatura errante nell'immensità tersa e cristallina, eterna perché il tempo non esiste. Lo spirito è l'*alter ego* della protagonista perché anch'esso – la creatura che è riuscita a materializzare nel suo ambizioso rituale – seppure cittadino di una incontaminata e inalterabile dimensione, è divorato dalla curiosità di capire come in questo mondo, regno della materialità, le fitte e dipanate trame di eventi e relazioni disturbino le perfette geometrie del piano ultraterreno.⁹ Quasi con irritazione, lo spirito s'interroga sul perché il trascendente penetrato d'amore e di vivida luce trovi sua figura provvisoria nel creato.

Il varco aperto fra questo mondo e l'altro dopo il solenne rituale notturno attuato da Constance permette allo spirito, privilegiato abitante del sopramondo "impervious to the false suggestions of the appearance" (Underhill, *Column*, p. 4), di fare il suo ingresso in un mondo sottomesso alle suggestioni delle apparenze e di studiarlo. Non appena si compie il passaggio da un ordine all'altro, lo spirito proveniente da quella quarta dimensione da sempre vietata all'uomo diventa compagno inseparabile di Constance. Un dialogo continuo e segreto fra i due caratterizzato, se non per rari momenti, da un vivace scambio di opinioni sulla "grammatica" della vita attraversa il romanzo.

Certamente il rapporto che si stabilisce fra loro non è pari. Da un lato lo spirito, abituato alla perfetta Realtà Ultima che non cambia,

immersa in una quiete radicale, di fronte all'inafausto spettacolo messo in scena dalla vita terrena, stretta dai lacci delle apparenze, così instabile, da Constance può ottenere risposte alle sue domande. Constance, dall'altro lato, rimane delusa. La donna, infatti, pur con qualche incertezza e difficoltà, incalzata dal suo ospite, s'impegna a spiegare il suo mondo ma, contrariamente alle sue più fulgide aspettative, il pretenzioso e arrogante spirito non le impartisce alcuna lezione sulla sua inconcepibile patria celeste.¹⁰

Constance dalla convivenza con l'impalpabile creatura ricava, invece, un'imprevista e poco piacevole alterazione nel suo abituale modo di vedere la vita: il naturale e sobrio svolgersi di eventi, l'adempimento spesso frenetico dei propri compiti in ambito lavorativo o nel privato, la sua esistenza concreta, insomma, le appaiono squalidi e senza senso: "unnaturalness had become the standard of reality" (p. 62). Tutto quello che compone e anima la normale condizione umana è come avvolta dal sogno e soltanto la morte, secondo "the Watcher" che influenza il pensiero di Constance, determina il risveglio: "It is so ugly, miserable and meaningless! Why do they not all try to die as soon as they can? Why do not you try to die now, at once? Disentangle yourself from the dream?" (p. 65).

Questa reciproca anche se rovesciata trasformazione vissuta dai due protagonisti getta luce su alcuni temi in ambito spirituale che da *Mysticism* in avanti definiranno l'interesse di Underhill. Lo spirito, infatti, dapprima confuso davanti al miserevole volto del reale, alle sue incongruenze e sconvolte geometrie, è pronto ad arretrare inorridito e insofferente di fronte alla penosa immagine di una donna trasandata,¹¹ ma con il procedere della narrazione diventa sempre più sensibile alla dimensione fisica, umana del mondo in cui è caduto. In particolare, se può ritenersi scontata la sua emozione per le bellezze del creato ("As for the watcher, he saw for the first time with human eyes the most divine treasure of humanity; an earth not wholly smeared with toil, a fresh and flowery country..."), un po' meno ovvia appare la sua umanissima comprensione per l'amica: "But now there was grieving and strangely humanized voice which murmured I am sorry for the sorrow of my friend" (p. 116).

Man mano che si avvicina la fine del romanzo, “the Watcher”, perduta la sua arroganza, impazienza e curiosità, parla come un amico indulgente, un familiare affezionato che tenta con disperata caparbia di dissuadere Constance dal confessare le colpe del suo passato (Constance ha avuto una figlia fuori dal matrimonio) proprio perché un simile comportamento la condannerebbe a un triste e irreversibile esilio: “He was on her side in this, for her immediate happiness, for all the human cares and pleasures that she loved” (p. 240). La severa e onorevole ricerca dell’Assoluto poteva essere disattesa per il momento, Constance poteva rassegnarsi ai propri limiti e tirare avanti in questa “fertile, strenuous life” (p. 240). Solo dopo la morte, secondo lo spirito da lei evocato nel rito magico, Constance sarebbe stata in grado di capire com’è il Reale, qual è la sua vera essenza: “You must wait for the settlement of death. It belongs to us—it calls us—it awaits our knowledge” (p. 239). Perfino la morte della piccola figlia di Constance, Vera, bambina petulante, sgraziata e certamente non bella, concepita fuori dal matrimonio e allevata senza la figura di un padre, potrebbe liberare la donna da qualsiasi imbarazzo sociale ed economico, permettendole di creare nuovi legami e di ricostruire la sua esistenza: “Constance saw it too: her freedom, the disappearance of many embarrassments, social and financial; of the dreary and difficult future from which there was no other escape” (pp. 268-269).

La protagonista del romanzo, come accennavo poc’anzi, compie un’evoluzione inversa e contraria a quella dello spirito invocato. La donna, infatti, è sempre più consapevole della sua apertura al trascendente, del bisogno di Assoluto sotteso a un mondo umano condizionato e soggetto al divenire. La seduzione dell’occulto, il fascino dell’ignoto e il culto per le tradizioni mitiche dell’antico Egitto, che sono oggetto di un interesse superficiale, di facciata da parte delle amiche di Constance, per quest’ultima costituiscono una forte, autentica attrazione “towards the unseen”.

L’affinità con il divino, l’innata facoltà di Constance di intuire il trascendente – capacità che le riconosce l’amica Helen (“You know something, don’t you? You are different” [p. 201]), – sono condizioni imprescindibili per quella che appare come una vera e propria

educazione spirituale. Durante una breve vacanza, la bellezza austera del paesaggio dell’Inghilterra settentrionale, il suolo scabro, sassoso delle colline ricoperto da un esaltante intreccio d’infiniti colori che ravviva il monotono sfondo celeste di un cielo radioso, altissimo, diventa la porta eternamente dischiusa sull’altrove. La donna riconosce nella natura circostante la sua sostanza divina. La capacità di penetrare l’involucro terreno e scoprire il glorioso segreto che vi si nasconde non stupisce Constance. Questa, infatti, aveva già vissuto una simile, tremenda esperienza. L’oggetto della sua adorazione era stato un albero acceso di luce ultraterrena. Squarciato per un attimo il velo che riveste il reale, la visione all’improvviso si era fatta nitida, “the shining tree” aveva disvelato per pochi istanti l’eterno.¹²

Questo ricorda l’albero piantato da Dio descritto dal poeta e mistico umbro Jacopone da Todi nella sua ottantanovesima lauda *Un arbore è da Dio plantato*, che, riprendendo un concetto ricorrente nel misticismo tardo medievale, dimostra il carattere fertile e generoso dell’Amore divino.¹³ Questo nella lauda di Jacopone si sprigiona dai rami dell’albero e infiamma l’ardore devozionale del poeta, si stabilisce una totale coincidenza con Dio, tanto che creatore e creatura si fondono in un unico essere:

Da l’altra parte volse ’l core
vidde el ramo de l’ardore,
passando l’ha sentito amore
che m’avea sì riscaldato...
[...]
Stemperato de tal foco,
lo mio cor non avea loco,
fui furato a poco a poco
en el ramo sopra me fidato.¹⁴

Constance è capace di superare la logica contrapposizione fra lei e l’Assoluto dal momento che quell’albero illuminato le consente di vedere in suprema chiarezza, pienezza e intensità il reale.¹⁵

L’itinerario iniziatico alla fede di Constance giunge a una svolta decisiva all’incirca a metà del romanzo, in un capitolo che presenta, fra l’altro, un esergo molto significativo tratto da *En una noche oscura* del Carmelitano scalzo e mistico San Juan de la Cruz. Anco-

ra una volta sedotta dalla bellezza del paesaggio, che emana una radianza immacolata, Constance si distrae ed è incapace di orientarsi (p. 133). All'imbrunire intravede una luce che poi scoprirà provenire da una chiesa. Questa, anche se viene spesso usata come stalla per le pecore soprattutto nel periodo invernale, e a dispetto della profonda solitudine e del silenzio del luogo inospitale in cui è situata, appartiene a un ex-sacerdote, Martin, che aiuterà Constance a uscire dalla confusione. La sacralità della bellezza necessaria a fondere due irconciliabili contrari come l'istantaneo e l'eterno è ora incarnata in una preziosissima e leggendaria reliquia medievale: la coppa del Santo Graal, che permette al trascendente di irrompere nel reale. L'antico calice, la cui origine affonda nella lontana tradizione celtica, le comunica un bisogno urgente di inginocchiarsi e pregare: "She knew not what she worshipped but knew that worship she must" (p. 138).

La protagonista del romanzo elude la mediazione culturale facendo suo l'insegnamento che l'anonimo mistico medievale presenta nell'opera intitolata *The Cloud of Unknowing*: "God may well be loved but not thought".¹⁶ Martin, custode del Sacro Graal e inflessibile anacoreta, abolisce il penoso conflitto fra le lusinghe del reale e l'imperioso bisogno d'Assoluto che da sempre dilania la protagonista. Questa, infatti, "a dualist at heart", dopo l'incontro con il sacerdote non prova più angoscia dal momento che apprende da lui come l'intimità con il divino, la prodigiosa visione di ciò che veramente esiste e conta, non contraddica ma anzi illumina di senso l'appassionata adesione al reale.

L'elemento che secondo il custode del Sacro Graal riesce a sanare la frattura fra questo mondo e l'altro è l'amore. Non un sentimento egoistico ed esigente ma disinteressato e nobilissimo perché dimentico di sé. Questo genere di amore, coltivato nella dimora terrena e spartito fra le creature e quel che ci circonda non può far altro che preparare all'amore soprannaturale: "Why, isn't that just our job; to get the little loves right so that the big love may be in order too?" (Underhill, *Column*, p. 158). Mentre espone le sue pacate argomentazioni, d'altra parte, Martin cita un verso ("Ordene quest'amore, O tu che m'ami") tratto dalla lauda XC di Jacopone da

Todi. Il verso introduce le uniche due stanze della lauda in cui è Cristo a prendere la parola rivolgendosi all'Anima innamorata e prelude a una pausa in questa lunga poesia, che esprime l'intensa e rapinosa religiosità di Jacopone.

Dei tre "movimenti" in cui la lauda consiste, Martin fa riferimento al secondo, quello centrale, che esplicita, dopo la verace testimonianza dell'amore eccezionale del poeta per Dio ("Già non posso vedere creatura, / al Creatore grida tutta mente; / cielo né terra non me dà dolzura, / per Cristo amore tutto m'è fetente"¹⁷), nella voce di Cristo, il bisogno di fare un po' di ordine e di infondere ragionevolezza a un amore smisurato. In luogo di un trasporto immoderato deve prevalere l'amore inteso come carità, dono gratuito e spontaneo, maniera d'amare che appare propedeutica all'ingresso nell'Assoluto:

Ordene questo amore, tu che m'ami,
non è virtute senza ordene trovata,
poiché trovare tanto tu m'abrami,
ca mente con virtute è renovata
a me amare voglio che tu chiami
la caritate qual sia ordenata.¹⁸

L'accorato appello ad amare nel modo giusto – "Oh, learn to love! Do please; learn to love" (Underhill, *Column*, p. 164) – che l'ex sacerdote Martin rivolge a Constance nel momento di separarsi sembra scuotere nell'intimo la donna tanto che, durante il viaggio di ritorno in città dopo la sua breve vacanza, la calda luce del tramonto sembra insinuarsi nei profondi recessi del suo spirito "which had lurked in the twilight till this day" (p. 164).

Due eventi in particolare segnalano la compiuta ascesi mistica della protagonista. Il primo: l'evento tragico di una morte, che procura smarrimento e profondo dolore nell'amica di Constance, Helen Reed, che con altre donne condivide un forte entusiasmo spirituale, sgretolando miseramente l'affascinante teoria metafisica che proprio lei aveva pronunciato poco prima durante una lezione sulla religiosità nell'antico Egitto. Constance, all'opposto, mostra di essere indifferente alla distinzione fra terreno e celeste fino a dichiararsi convinta in qualche modo di un probabile futuro ricongiungimento fra chi rimane su questa terra e chi entra nel vero mondo che è dietro: "I am

sure that we are all together in one friendship; the living and the dead” (p. 202).

Accantonata ogni idea di antagonismo fra le due dimensioni dell’esistenza, che secondo l’insegnamento di Martin “may have other departments” (p. 162), Constance completa infine la sua asceti mistica conciliando la sua innata capacità d’infinito con l’accettazione e con la premurosa attenzione verso le creature e gli accadimenti minimi di questo mondo. Alla fine del romanzo, obbedendo a un soprannaturale dovere di onestà e ineccepibile integrità morale, Constance confesserà, senza più cauto riserbo, il suo turbolento passato.¹⁹

Adesso, di fronte alla malattia di sua figlia Vera, alla luce dell’illuminazione del suo spirito, non cede alla tentazione di concepire l’evento luttuoso come un’insperata via di fuga da un difficile e triste futuro. Dopo aver assistito in “a small and perfumed chapel” (p. 286) a una toccante e fervida funzione dedicata ai defunti celebrata da una dozzina di suore gentili e modeste nei modi, Constance sente rinnovarsi in lei la sensazione di una prossimità al divino. La chiesa qui è un’insospettabile e incontaminata nicchia in una trafficata strada di Londra: con la sua atmosfera rasserenante, la profonda quiete interrotta da dolcissimi canti, il suo vago alone di luce dorata, essa infonde in Constance la certezza dell’insondabile vastità dell’universo perché tra finito e infinito non si ergono barriere. Dalla morte, temuto e terribile fenomeno, può scaturire un’inimmaginabile e preziosa luce: “It seemed as though death alone could convey the fullness of life” (pp. 293-294).

La stessa Underhill, come testimoniano molte sue lettere, in particolare quelle che scrisse dall’Italia, subì il fascino dei riti e delle liturgie praticati nelle chiese cattoliche. Sensibilità per la liturgia che la scrittrice condivide con la più raffinata scrittrice italiana del Novecento, Cristina Campo. Questa, impegnata in una *quest* senza tregua come la sua collega inglese, definisce la liturgia (accanto alla parola: “tremendo pericolo di cui si deve rendere conto” [Campo, *Sotto falso nome*, p. 203]²⁰) una delle sue fonti di vita.

Inoltre, Underhill insiste molto nei suoi scritti di mistica sull’assoluto valore e sull’autorità della Chiesa intesa come Corpo mistico di Cristo, poiché quest’ultima ribadisce con la sua enfasi sull’incarna-

zione, sui sacramenti, segni corporei della potenza divina, l'indispensabilità del mondo sensibile per carpire la vivida realtà della Grazia, dello Spirito di Dio. C'è il riconoscimento, dunque, con il rifiuto di una palese separazione fra il soprannaturale e il naturale, del ruolo vitale dei sensi e della contingenza per innescare l'invisibile.

Al termine del romanzo, Constance si sacrificherà per la figlia, ormai rassicurata, grazie alle suore che officiano nella piccola chiesa, sulla benevolenza "of the populations who awaited her beyond the veil" (Underhill, *Column*, p. 293) e sul senso illusorio della morte dal momento che la vita non si perde con la fine del nostro percorso su questa terra ma, aggirando supposti confini o recinti, scorre imperturbabile dall'una all'altra sponda del reale. Constance può volgere il suo sguardo sull'eternità dopo aver rinunciato al suo io, dopo aver chiuso i suoi sensi al mondo, dopo aver, insomma, annullato la sua esistenza, per consacrarla alla piccola Vera.²¹

Il supremo sacrificio di Constance per la figlia genera un rimando alla figura di Gesù Cristo. Questi, che ritrova il principio della Sua vita nell'immutabile Sostanza Divina, nell'Assoluto, e che appare nel mondo in forma umana per offrire in qualche modo la potente saggezza divina e l'incondizionato amore del Padre, redime con la sua morte drammatica tutti gli uomini, senza distinzione. Allo stesso modo Constance, che vede ripagato prima del tempo il suo totalizzante desiderio di trattenere lo sguardo sull'eterno, non è assolta dall'impegno di intervenire in questo mondo per ricomporre disarmonie o sconfiggere il male. L'associazione della protagonista del romanzo alla figura di Cristo conferma, a mio parere, l'ipotesi che la speculazione mistica di Underhill fosse orientata dalla concezione di un reale capace di genuina comunicazione con l'Eterno e dove solo a chi possiede una vaga ma ardente aspirazione è dato di vedere l'Essere Puro.

L'idea di un ininterrotto e naturale passaggio compiuto in entrambi i sensi dal limite all'illimitato, dal finito all'infinito, è un concetto che non lascia impassibile la scrittrice tanto che non emerge soltanto in *Mysticism*, la sua opera più nota, ma ricorre in molte altre, come *The Essentials of Mysticism* (1920) e *Man and the Supernatural* (1929).

Benché separate da una decina d'anni, esse ribadiscono la presenza del divino nel reale facendo riferimento al principio cardine della fede cristiana: l'Incarnazione di Dio in Cristo. Al termine dell'ardua *quest*, la splendida certezza che si acquista di un mondo permeato dal divino induce alla vita attiva *rather than a passive life*. L'esperienza dell'Assoluto e la finitezza di chi la compie sembrano una coppia antinomica senza via d'uscita, ma per Underhill si riflettono e trovano pertinente riconoscimento nella doppia natura di Cristo: "Deum de Deo, lumen de lumine fully immanent within the historic sense"²² e nel duplice aspetto, immanente e trascendente, manifestato dal reale. L'incolmabile distanza fra il corpo e lo spirito, fra il visibile e l'invisibile, che innesta la "intangibile *quest*", all'esaltante condizione in cui poter soddisfare il desiderio di una "absolute truth", canonico processo mistico, non sussiste più in Cristo, già abitato dal divino, già unito a Dio.

Così la mistica Santa Teresa d'Avila, che non scinde, ma anzi coniuga la sua propensione spirituale alla sua immediata, naturale condizione di donna, descrive nel *Castello interiore* una visione di Cristo circonfusa di una luce candida e fulgida così diversa da quella terrena che nessuno nel corso della sua vita potrà mai immaginarla, ma, nello stesso tempo, la santa non è capace di occultarne la natura umana: "Christ appears as a living Person, Who sometimes speaks and reveals deep mysteries".²³

L'intrinseca, immediata adesione dell'umano al divino, in un rapporto di reciproca essenzialità fra le due dimensioni diventa nucleo tematico, declinato nelle più svariate forme, anche nelle due raccolte poetiche di Underhill, in particolare nella seconda e ultima, che fin dal titolo *Theophanies* proclama il suo intento di dichiarare la rivelazione di Dio nel risvolto sensibile e creaturale dell'esistenza.

Nella poesia "In the Train" la poetessa esprime ancora una volta la convinzione che questo mondo contenga l'Assoluto, che "this whole world is full of God".²⁴ Underhill immagina di viaggiare su un treno che sfreccia velocissimo attraverso il mondo – "rushing through the world" (Underhill, *Theophanies*, p. 9) – in compagnia di persone incapaci – "O train full of blind eyes" (p. 9) – di sentire e di intendere l'eccelsa presenza divina nel creato. La donna è l'unica, a

Ai margini del Modernismo: Evelyn Underhill

quanto pare, a essere in grado di percepire l'anima divina occultata nel paesaggio che scorre accanto a lei:

Fields lie on each side of you,
Full of life, starting with life; patient, fruitful, creative.
Don't you see the divine light lying in the furrows?
Don't you feel the soft air of the nascent corn? (p. 9)

Lo spirito della poetessa aderisce in modo completo alla natura ripiena del soffio vitale di Dio che la circonda, vi si unisce in uno stretto appassionato abbraccio che richiama quello di cui parla la mistica Angela da Foligno nel *Libro dell'esperienza*, il dolce abbraccio con cui l'anima apprende di avere Dio in sé.²⁵

It and I, close-locked in passionate embrace
And the moist ridged field gives itself up to me, all
the life of it,
I am caressed by the childish touch of the corn. (p. 9)

L'anima "spicca" (Campo, *Imperdonabili*, p. 33), spogliata del proprio abito corporeo "As for me, the soul spreads out from the body of/me" (Underhill, *Theophanies*, p. 9) riconosce nel reale quello che veramente esiste e che perciò non è di questo mondo:²⁶

Life is there, new life that awaits my worship;
And fading life, more holy, that dies to serve the unborn
Where the long hedge leans to Leeward
One little sharp, upstarting leaf I find;
And deep within the hearted curl of it,
Secret and strong as the wistful dream of a virgin,
The bud that shall bear the immortal germ on its way. (p. 10)

La folle corsa del treno, "Haste! Haste! Says the train, for life is movement/itself" (p. 10), che ricorda la frenesia, l'inarrestabile movimento della vita, provoca la perplessità della poetessa sulla convenienza di un'affannata e sollecita ricerca di Dio:

Why should we haste? God is here.
He is within and without: though we grow tall, he comes no nearer;
Though we make haste, the earth flies faster still,

Francesca Riccardi

Ceaselessly treading her ritual dance in the skies,
Yet never removed from her place on the bosom of God. (p. 10)

Invece di investire le proprie energie in una lunga, estenuante corsa per il mondo – “You shall not achieve him, train scampering through the world” (p. 11) –, in inconcludenti indagini nelle astratte e aride dottrine o filosofie – “You shall not achieve him, souls adventuring in the void” (p. 11) –, contro l’amabile e colpevole vageggiare che fa più grande del vero,²⁷ Underhill ha acquisito consapevolezza della presenza “dell’immenso nel piccolo” (Campo, *Imperdonabili*, p. 45) e riesce quindi a scorgere la grazia nella rassegnata, umile limitatezza del reale:

Under the curve of my hedge is a life more lovely.
Not sad! Not ambitious!
Meek, faithful, august;
Beautifully moving towards the bridal of death. (p. 11)

Underhill continuerà ad assecondare per tutta la vita la sua sensibilità rivolta alla sfera spirituale così come non potrà non prestare attenzione alla sua intensa interiorità anche perché qui, condividendo forse l’opinione della poetessa italiana Antonia Pozzi, risiede qualcosa di più eterno, vero e concreto rispetto alla realtà vissuta che prelude alla comprensione di Dio.²⁸ La scrittrice, dunque, difende la stupenda ricchezza della realtà e delle persone per le loro tremende e misteriose implicazioni – “I am not deceived by appearances, and I recognize that the peace of God is there” (Sinclair, p. 97) – e afferma la felice interconnessione fra il naturale e il soprannaturale, dal momento che, trascesi i limiti e le imperfezioni, si può attingere l’Infinito, confluire nell’Assoluto, meta ultima della caparbia, ardua *spiritual quest*: “The Unconditioned One... the final object of their quest”.²⁹

¹ Cfr. Hanscombe e Smyers, p. xxvii: “They were not a sidelight of the literary production of the period; they were as much part of it as Joyce, Eliot and Pound”; *ibid.*, p. 3: “And indeed there is another ‘group’ or, more accurately, a loose network, who are less known but who were women living and writing between the 1890s and the Second World War”.

² Cropper, p. 17.

³ Owen, p. 52.

⁴ Blum, p. 108.

⁵ Per citarne soltanto alcune, si passa da *Mysticism* (1911), *Practical Mysticism* (1915), *The Essentials of Mysticism* (1920), a *Man and Supernatural* (1924), *Concerning the Inner Life* (1926) o *The Golden Sequence* (1931), escludendo una grande quantità di monografie sulle più rilevanti figure di mistiche o mistici.

⁶ Taylor, p. 131.

⁷ Owen, p. 86.

⁸ Non è un caso che il capitolo in cui Constance realizza la sua complessa cerimonia di magia sia introdotto da un passo estratto da uno dei testi – *Il rituale dell'Alta Magia* – del francese Eliphas Lévi, il più famoso studioso dell'esoterismo vissuto nell'Ottocento. Il rituale di magia compiuto da Constance Tyrrel prevede delle procedure, degli strumenti e tutti quegli elementi che rendono somiglianti fra loro la maggior parte dei riti di magia. Il rito si compie in una libreria immersa nell'oscurità più fitta, rischiarata debolmente dalla luce discreta di due candele, "watchful personalities, companions full of eerie suggestion" poste sul pavimento a segnare i due punti di un triangolo disegnato con particolare attenzione all'interno di un cerchio "traced with charcoal" (spesso nei riti di magia chi esegue il rituale delimita lo spazio entro cui opera). Sul fornello di una cucina a gas brucia l'incenso che diffonde nell'aria il suo dolce profumo. Al centro della stanza, poi, Constance è di fronte a un leggio sul quale è stato posto un volume in dodicesimo "stained and coarsely-printed", che è un'antica, rara traduzione inglese del "Grand Grimoire". Sul tavolo accanto al trattato di magia l'attenzione della donna è costantemente attratta da un cartoncino sul quale si distingue il Pentagramma Tetragrammato di Lévi. A completare il corredo di strumenti indispensabile a rendere efficace il rito magico ci sono un talismano e un ramoscello di nocciolo biforcuto, "the magician's wand". Infine, non può mancare in un'operazione magica di tutto rispetto la scrittura simbolica. Constance deve recitare formule e frasi oscure che sulle sue labbra erano nello stesso tempo una preghiera e un comando: "eccentric substantives were known as Words of Power" (Underhill, *Column*, pp. 9-20).

⁹ "[D]isturbed the symmetry of the whole" (*ibid.*, p. 3).

¹⁰ "She, as she divined, must teach him the earth [...]; but he had nothing to impart about the heavens in exchange, and this was disappointing. Seeking a greater freedom, she had been caught in a peculiarly exasperating slavery" (*ibid.*, p. 60).

¹¹ "Why do you let your earth breed such horrible things? Stamp them out! Feed the beautiful and starve the vile!" (*ibid.*, p. 79).

¹² "It sprang upon her consciousness out of the patchy, sunny world of paving-stones, window-boxes, and pale blue sky; complete, alive, a radiant personality, whose real roots, she was sure, penetrated far beyond the limitations of the material world" (*ibid.*, p. 76).

¹³ Underhill, *Jacopone*, p. 121.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Muraro, p. 100.

¹⁶ Underhill, *Essentials*, p. 10.

¹⁷ Underhill, *Jacopone*, p. 366.

¹⁸ *Ibid.*, p. 372.

¹⁹ Underhill, *Column*, p. 244. Per il mistico inglese Richard Rolle l'onestà è "the mistress of novices" che dà poi il titolo al capitolo.

²⁰ Campo, *Sotto falso nome*, p. 203.

²¹ Underhill, *Column*, p. 297.

²² Underhill, *Man*, p. 112.

²³ Underhill, *Mysticism*, p. 196.

²⁴ *Ibid.*, p. 172.

²⁵ Da Foligno, p. 166.

²⁶ Campo, *Imperdonabili*, p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸ Dobner, p. 65.

²⁹ Underhill, *Mysticism*, p. 78.

OPERE CITATE

- BLUM, Deborah. *Ghost Hunters: William James and the Search for Scientific Proof of Life After Death*. London, Penguin, 2006.
- CAMPO, Cristina. *Gli Imperdonabili*. Milano, Adelphi, 2004.
- CAMPO, Cristina. *Sotto Falso Nome*. Milano, Adelphi, 1998.
- CROPPER, Margaret. *The Life of Evelyn Underhill: An Intimate Portrait of the Groundbreaking Author of Mysticism*. Woodstock, SkyLight Paths, 2003.
- DA FOLIGNO, Angela. *Il libro dell'esperienza*. Milano, Adelphi, 1992.
- DOBNER, Cristiana. *All'altra riva, ai prati del sole. L'immaginario di Dio in Antonia Pozzi*. Genova, Marietti, 2008.
- HANSCOMBE, Gillian, e L. Virginia SMYERS. *Writing for their Lives: The Modernist Women 1910-1940*, London, Women Press, 1987.
- MURARO, Luisa. *Il Dio delle donne*. Milano, Mondadori, 2003.
- OWEN, Alex. *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*. London, U. of Chicago P., 2004.
- SINCLAIR, May. *A Journal of Impressions in Belgium*. New York, Macmillan, 1915.
- TAYLOR, Georgina. *H. D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers, 1913-1946 Talking Women*. Oxford, Clarendon P., 2001.
- UNDERHILL, Evelyn. *Concerning the Inner Life*. Oregon, Methuen, 2004.
- UNDERHILL, Evelyn. *Jacopone da Todi, Poet and Mystic: A Spiritual Biography*. London, Dent, 1919.
- UNDERHILL, Evelyn. *Man and the Supernatural*. New York, Dutton, 1931.
- UNDERHILL, Evelyn. *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*. Stilwell, Digireads, 2005.
- UNDERHILL, Evelyn. *Practical Mysticism*. New York, Dutton, 1915.
- UNDERHILL, Evelyn. *The Column of Dust*. London, Methuen, 1909.
- UNDERHILL, Evelyn. *The Essentials of Mysticism and Other Essays*. Oxford, Oneworld, 1999.
- UNDERHILL, Evelyn. *The Golden Sequence: A Fourfold Study of the Spiritual Life*. Oregon, Wipf & Stock, 2002.
- UNDERHILL, Evelyn. *Theophanies: A Book of Verses*. London, Dent, 1916.

LA SPAGNA DI J. M. BLANCO WHITE: MEMORIE DI UN ESULE VOLONTARIO

Sara Parolai

In spite of the interest he elicited over the last thirty years, the Spanish divine José María Blanco White is still unfamiliar to most scholars. Until a few decades ago his work was neglected in Spain, largely because of his anti-Catholic stance and his ideas regarding Latin American independence from Spain. Blanco White was a spiritually restless poet, essayist, journalist, literary critic and novelist. Always questioning his own beliefs, he became a controversial critic of orthodox theology, and abandoned the Roman Catholic priesthood to become first an Anglican convert, later a Unitarian. Born in Spain in 1775, he sailed to England in 1810 owing to political reasons, never to return. As an exile, he changed his surname from Blanco to Blanco-White, edited the review El Español (1810-1813), and met important political and literary figures: among them S. T. Coleridge, to whom he dedicated his sonnet "Night and Death", which appeared in The Bijou in 1828. Always controversial because of his political and religious choices, Blanco represents the restless "modern man" straddling the eighteenth and 19th centuries, a representative of the age of Romanticism. My paper considers Blanco's life by way of his autobiography, The Life of the Rev. Joseph Blanco White written by himself with portions of his correspondence, and his Letters from Spain or Cartas desde España, which appeared in the New Monthly Magazine under the pseudonym of Don Leocadio Doblado and were collected in 1822.

El personaje de quien voy a escribir ahora es el único español del siglo XIX que [...] escribiendo en una lengua extraña, ha demostrado cualidades de prosista original y nervioso. Toda creencia, todo capricho de la mente o del deseo se convirtió en él en pasión; y como su fantasía era tan móvil como arrebatado y violento su carácter, fue espejo lastimosísimo de la desorganización moral a que arrastra el predominio de las facultades imaginativas sueltas a todo galope en medio de una época turbulenta.¹

Uno "specchio penoso della disorganizzazione morale a cui trascina il prevalere delle facoltà immaginative al galoppo a redini sciolte nel bel mezzo di un'epoca turbolenta". Così don Marcelino Menéndez Pelayo, nella sua *Historia de los Heterodoxos Españoles* del 1882,

descrisse José María Blanco White, figura controversa a causa delle posizioni politiche e religiose che assunse nell'arco della sua vita, che continua a essere poco conosciuta a pubblico e critica nonostante l'interesse sorto negli ultimi trent'anni. Un uomo in perenne movimento, spiritualmente inquieto, che passò dal Cattolicesimo all'Anglicanesimo per poi convertirsi ancora all'Unitarianismo negli ultimi anni della sua vita.

Poeta, giornalista, critico letterario, saggista e romanziere, Blanco White nacque a Siviglia nel 1775, primo figlio di Guillermo Blanco (William White), appartenente a una famiglia di mercanti irlandesi emigrati in Spagna, e María Gertrudis Crespo, devota cattolica di origini aristocratiche. Per sfuggire alla carriera mercantile cui pareva essere destinato per volontà paterna, e potersi quindi dedicare allo studio delle materie umanistiche, Blanco, all'età di dodici anni, dichiarò la sua vocazione al sacerdozio. Studiò quindi presso l'Universidad de Sevilla e fondò l'Accademia de Letras Humanas con Manuel Maria de Arjona, Felix José Reinoso e Alberto Lista. Ordinato sacerdote nel 1799, soffrì in seguito di una profonda crisi religiosa che lo portò a perdere la sua fede cattolica. Ciò che lo ripugnava era il fanatismo dei cattolici e le istituzioni che legittimavano la reclusione monacale, con il carico di sofferenza che causava nelle monache.

Nel 1805 Blanco si trasferì a Madrid. A quel tempo Carlo IV era sul trono da diciassette anni e il potere era nelle mani del favorito del re Manuel de Godoy. Carlo IV aveva visto negli anni precipitare il consenso popolare, la Rivoluzione Francese aveva messo il governo sulla difensiva e lo aveva reso meno ricettivo alle nuove idee che provenivano dal resto d'Europa, anche se la popolazione aveva dimostrato, al momento dell'invasione francese della Catalunya nel 1794, di essere contro i francesi e pronta a lottare in difesa di "Dio, Patria e Re". Madrid era all'epoca un crocevia di cortigiani, burocrati, cospiratori, descritto in maniera brillante da Blanco nelle *Letters From Spain*, probabilmente, come suggerito dal grande studioso di Blanco White Vicente Llorens, grazie all'ausilio delle testimonianze dell'ex-ministro Ángel de Saavedra, duca di Rivas, e di Lady Holland, all'epoca ben inserita nella realtà della corte *madrileña*.²

La Spagna di J. M. Blanco White

A Madrid, Blanco decise di smettere di praticare il sacerdozio: tale era l'orrore che provava verso la religione che per molto tempo non riuscì a mettere piede in chiesa. Era però frenato, nell'abbandono dell'abito sacerdotale, dal forte senso di colpa nei confronti della madre e dal timore di un'Inquisizione che, per quanto indebolita, era, agli inizi dell'Ottocento, sempre in agguato. L'allontanamento di Blanco dalle regole del sacerdozio e la sua profonda crisi di coscienza portarono alla relazione segreta con una giovane di umili origini, Magdalena Esquaya, che diede alla luce una nuova vita nel 1809. Blanco venne però a conoscenza di essere padre solo alcuni anni dopo, nel 1812, e si prese cura di madre e figlio pur essendo ormai in Inghilterra.

Allo scoppio della guerra d'indipendenza tornò a Siviglia e, dichiarandosi patriota, iniziò una collaborazione con la rivista *Semanario Patriotico* (1808-1809), diretta dal giovane poeta e drammaturgo José Manuel Quintana, cui Blanco dedicò l'*Elegia a Don Manuel José Quintana*, espressione dell'agonia romantica, in cui il poeta è un esule volontario in perenne lotta contro i sentimenti che gli provocano sofferenza. Per il *Semanario Patriotico*, Blanco White scrisse articoli a favore dell'indipendenza della Spagna e contro la corruzione della corte, che lo resero invisio, in quanto "persona non gradita", alla Giunta Suprema di Spagna. Fu in questo periodo che Blanco conobbe Lord e Lady Holland, che avrebbe ritrovato in seguito a Londra.

Nel 1810, in conseguenza della vittoria dei francesi, Blanco si trasferì a Cadice al seguito della Junta Central. Destituito dal suo incarico nella Cattedrale di Siviglia da José Bonaparte, sempre in preda alla crisi religiosa iniziata anni prima, si imbarcò il 23 febbraio alla volta della Gran Bretagna, dove trascorse il resto dei suoi anni senza mai più rivedere il patrio suolo.

A Londra Blanco fondò la rivista *El Español* (1810-1813), proibita in Spagna, attraverso le cui pagine si dimostrò critico nei confronti delle autorità spagnole e acceso sostenitore dei rivoluzionari ispanoamericani che avevano iniziato a ribellarsi contro la Spagna, sebbene non condividesse la posizione di coloro che invocavano l'indipendenza assoluta dell'America Latina dalla madrepatria e fosse invece a favore dell'autonomia.

Nel 1812, Blanco White firmò, dinanzi al vescovo di Londra, la sua conversione ai trentanove articoli della religione anglicana e curò in seguito la traduzione spagnola della Bibbia e del Nuovo Testamento.

Nel 1820, a seguito della rivoluzione liberale in Spagna, ricominciò a interessarsi al suo paese e, su incarico del direttore del *New Monthly Magazine*, Thomas Campbell, si dedicò alla stesura – utilizzando lo pseudonimo di Leocadio Doblado – delle *Letters from Spain* che apparvero raccolte in volume nel 1822. Quest'opera, in cui a pagine che descrivono gli usi e costumi spagnoli si affianca una critica pungente dell'intolleranza e arretratezza del paese, riscosse grande successo fra gli intellettuali inglesi. Nel frattempo, la letteratura spagnola era infatti divenuta protagonista di numerose opere di critica e narrativa dell'epoca. Alcuni degli autori, come il poeta e ispanista Robert Southey, erano amici e conoscenti di Blanco White. Southey, nei primi anni del secolo, sotto lo pseudonimo di Don Manuel Alvarez Espriella, aveva pubblicato le *Letters from England*, opera in cui tracciava un quadro della vita inglese spacciandosi per un visitatore straniero.

Fu proprio quest'opera, unitamente al rinnovato amore per la sua lingua natia, in seguito al patriottismo scatenato dall'insurrezione di Riego del 1820, a fornire l'ispirazione a Blanco per le *Letters from Spain*. Se le *Letters from England* di Southey celavano una critica della borghesia capitalista inglese del tempo e del fenomeno dell'industrializzazione che aveva come conseguenza un peggioramento netto della condizione dei poveri e della *working class*, le lettere di Blanco celavano il proposito morale di combattere l'intolleranza religiosa della Chiesa cattolica.

Come sottolineato da Llorens, però, mentre Southey si rivolgeva ai suoi compatrioti nella sua lingua madre, Blanco White, al pieno della sua anglofilia, scriveva in inglese, rivolgendosi a un pubblico inglese e lodando talvolta eccessivamente le istituzioni del suo paese adottivo.³

Così don Marcelino Menéndez Pelayo descrisse le *Letters from Spain* nella sua *Historia de los Heterodoxos Españoles*:

La Spagna di J. M. Blanco White

Si las Cartas de Doblado se toman en el concepto de pintura de costumbres españolas, y sobre todo andaluzas, del siglo XVIII, no hay elogio digno de ellas. Para el historiador, tal documento es de oro; con Goya y D. Ramón de la Cruz completa Blanco el archivo único en que puede buscarse la historia moral de aquella infeliz centuria. [...] Pero aun es mayor la importancia literaria de las *Letters from Spain*. Nunca, antes de las novelas de Fernán Caballero, han sido pintadas las costumbres andaluzas con tanta frescura y tanto color, con tal mezcla de ingenuidad popular y de delicadeza aristocrática, necesaria para que el libro penetrase en el severo hogar inglés, cerrado a las imitaciones de nuestra desgarrada novela picaresca.⁴

“Freschezza e colore. Miscuglio d’ingenuità popolare e delicatezza aristocratica necessaria perché il libro penetrasse nelle severe case inglesi”. La freschezza e il colore di uno spagnolo che ricorda gli usi e i costumi del suo paese, e prima ancora della sua città, Siviglia, descrivendoli con una ricchezza di dettagli tale da renderceli famigliari, e confrontandoli talvolta con quelli del suo paese di adozione. Siviglia, con le sue strade, i suoi cortili, gli schiamazzi, si snoda attraverso le pagine del libro prendendo vita, nutrendosi di quei ricordi che, in questo periodo, riavvicinano Blanco alla sua lingua madre, dopo anni trascorsi nel tentativo di anglicizzarsi. E la delicatezza aristocratica è quella di chi non può fare a meno di guardare con tenerezza ai suoi compatrioti, soggiogati da credenze e superstizioni, che tentano di arginare un’epidemia mortale innalzando reliquie sul tetto di una Cattedrale invece che affidandosi alle cure dei medici. Purtroppo però non vi è dubbio che le opinioni politiche e religiose dell’autore, “il suo furore antispannolo e anticattolico” per citare ancora Menéndez Pelayo, contribuirono a impedire la diffusione delle *Letters from Spain* in Spagna.

Le *Letters from Spain*, la cui prima edizione spagnola data 1972 e si deve a Llorens,⁵ sono composte di una parte descrittiva e una storica, entrambe caratterizzate da una base autobiografica. A queste si aggiunge poi la lettera *tercera*, una lettera a sé stante che, se al primo impatto può risultare una nota stonata all’interno della composizione, la arricchisce invece di un tono intimo, offrendo una descrizione personale della vita spirituale spagnola che non si ferma alla celebrazione della messa o delle festività religiose, ma penetra all’interno di un animo sconvolto da dubbi che è timoroso di mani-

festare. In questa lettera, intitolata “Formación intelectual y moral de un clérigo español”, Blanco, ispirandosi a Rousseau, affida il racconto della sua formazione religiosa, con il carico d’inquietudine che scaturisce da un’atmosfera di oppressione e sensi di colpa, al suo *alter ego*, il sacerdote Leandro.

La fortuna me ha favorecido con el conocimiento de un joven sacerdote de esta ciudad, por quien, desde el primer momento che nos vimos, he sentido creciente estima [...].

No poseo el cinismo intelectual que me permitiría como a Rousseau, exponer mi corazón desnudo ante la mirada del mundo. Tampoco tengo su desafortunada y odiosa propensión a expresarse con afectada franqueza, ni su cautivadora elocuencia para pregonar las buenas cualidades que pudiera poseer, y como para cogenza la tarea de describer los sufrimientos de mi corazón y mi alma he de vencer no pequeña resistencia y el sentimiento del decoro, tengo algún motivo para creer que lo que me lleva a hacerlo es el sincero deseo de ser útil a los demás. (Blanco White, *Cartas*, pp. 75, 79)

Ossessionato dal desiderio di giustificare le sue scelte in ambito religioso, i suoi dubbi, i suoi cambi di posizione e di Chiesa, Blanco coglie l’occasione che gli viene offerta per parlare della Spagna, per denunciare il potere della Chiesa cattolica, che si insinua nella vita privata degli spagnoli, nelle loro anime, alimentando paura e superstizione e lasciandoli in uno stato di arretratezza. Religione “oppio del popolo”, quindi – come scriverà in seguito Karl Marx nella sua *Critica alla filosofia hegeliana del diritto pubblico* (1844) –, che ne impedisce l’emancipazione e offre un’illusoria felicità se non l’infelicità vera e propria.

Questa lettera altro non è che l’autobiografia spirituale di Blanco White, all’interno del racconto della prima parte della sua vita, con la descrizione della sua famiglia, dei suoi studi. Blanco giustifica la sua aspra critica nei confronti della Chiesa Cattolica con il sincero desiderio di aiutare i suoi amici più cari e i suoi connazionali tutti a liberarsi dalle maglie di un potere oppressivo, causa di “intensa sofferenza negli uomini buoni” e di “depravazione negli uomini rozzi e stolti” (*Cartas*, p. 80), e che costituisce un “ostacolo insuperabile per lo sviluppo dell’intelligenza” (*ibid.*), fomentando cieco fanatismo e dissimulazione. La lontananza fisica offre all’autore l’opportunità di ragionare su un possibile cambiamento e di invocare una futura pos-

La Spagna di J. M. Blanco White

sibilità di riforma di Chiesa e governo per mezzo di studio e conoscenza: lo studio accurato delle antiche leggi spagnole e degli usi e costumi della popolazione, e la profonda conoscenza della dottrina originale del Vangelo.

L'umanità descritta da Blanco nelle *Letters from Spain* non è coinvolta nella critica che tocca le istituzioni religiose e politiche. I suoi connazionali sono da lui descritti come vittime di un sistema tirannico che minaccia e punisce anche con la morte i dissidenti, costretti a reprimere l'indignazione di fronte alle ingiustizie e alle assurdità di un potere cui devono sottostare. Un potere che li rende fanatici integralisti o ipocriti che fingono e manifestano una fede in realtà non sentita.

La influencia de la religión en España no tiene límites y divide a sus habitantes en dos clases: fanáticos e hipócritas. Pero no me comprenda mal: no pretendo, ni mucho menos, difamar a mis compatriotas, y si uso estas desagradables expresiones non es porque crea que todo español sea o un intolerable fanático o un hipócrita. [...] Es un país en el que la ley amenaza con la muerte o la infamia a cualquier disidente del tiránico sistema teológico de la Iglesia romana. (*Cartas*, p. 41)

La Spagna che ne emerge è quindi soggiogata dal potere religioso, dal timore dell'inquisizione e dalla superstizione, così profondamente radicati nella popolazione da avere la meglio sulla razionalità anche in momenti di estremo pericolo, come durante l'epidemia di febbre gialla.

Ya era hora de alarmarse y, en efecto, las autoridades dieron las primeras señales de preocupación. Pero no va a dejar de sorprenderle a usted la originalidad de las medidas tomadas. No se decretó la separación de la parte enferma de la ciudad de la parte sana, ni tampoco se arbitró ningún medio para atender y hospitalizar a los enfermos pobres. Las autoridades que con estas medidas hubieran conseguido detener el progreso de la epidemia, hubieran tenido que dar cuenta de la severidad de su actuación, y su mismo éxito contra la fiebre amarilla se hubiera interpretado como la mejor prueba que nunca había existido un verdadero peligro. Por consiguiente [...] durante nueve días seguidos, al anochecer, se celebraron las Rogativas en la Catedral. (p. 164)

La parte descrittiva delle *Letters from Spain* offre un quadro dettagliato degli usi e costumi spagnoli a cavallo fra Settecento e Ottocento. Un quadro vivo e colorato; un paese che Blanco ha personalmente conosciuto e vissuto; il “suo” paese, che ora guarda con gli occhi di un esule. Alla lontananza spaziale si aggiunge quella temporale che getta un’ombra di malinconia sulla descrizione della sua città natale. Nell’*Alcázar de Sevilla*, composta poco dopo le *Letters from Spain*, Blanco scrive: “¡Qué es lo que queda de las cosas humanas sino estos vestigios mentales, estas impresiones penosas y profundas que, como derida mal cerradas en el corazón del desterrado, echan sangre cada vez que se las examina!” (p. 36). La vita quotidiana a Siviglia, con i suoi pranzi e le sue feste che, secondo l’autore, un inglese non potrebbe sostenere, le usanze che a un occhio esterno fanno sorridere – basti pensare al lunghissimo cerimoniale che segue un invito a pranzo, che mai deve essere accettato alla prima richiesta – la corrida, orgoglio e diletto degli andalusi che, proibita per anni, era tornata a essere legale, hanno per Blanco maggiore interesse di una pura e semplice descrizione fisica del paese. L’intento dell’autore è ben altro, infatti, che quello di fornire una guida per i visitatori, e la descrizione, anziché ridursi all’elenco dei monumenti e delle bellezze delle città iberiche, coinvolge la vita spagnola, la sua umanità e i suoi costumi. L’autore racconta:

La comida viene a ser a la una y en algunas casas, muy pocas, entre las dos y las tres. Las invitaciones a comer son muy raras. En algunas ocasiones especiales, como cuando un joven sacerdote celebra su primera misa, una hija toma el velo o, en las casas ricas, el día del santo del padre o de la madre, se hace lo que se llama un convite, que es una especie de fiesta. Todo el que esté acostumbrado a las comidas privadas inglesas caerá enfermo después de uno de estos convites”. (Blanco White, *Cartas*, p. 68)

Per narrare la vita quotidiana degli spagnoli, scandita sempre e comunque da regole e festività religiose, Blanco fa riferimento a coloro che non sono collocati nella parte più alta, né in quella più bassa della scala sociale. L’autore accompagna il lettore in un viaggio all’interno di una tipica giornata spagnola, partendo dalla colazione, che consiste per lo più in cioccolato e fette di pane tostato con burro irlandese, e, giungendo a sera, quando la gente frequenta vere e pro-

La Spagna di J. M. Blanco White

prie *tertulias* in cui si canta accompagnati da chitarra o pianoforte o, in estate, si riunisce per strada a cercare sollievo dal calore delle abitazioni. La famosa *siesta*, cui nessuno spagnolo rinuncia d'estate per via del caldo soffocante, in inverno è sostituita da una passeggiata nei viali chiamati *alamedas*, presenti in quasi tutte le maggiori città del paese. Lungo l'*alameda* di Siviglia, racconta Blanco, c'erano panchine di pietra su cui la gente, una moltitudine pittoresca di militari, sacerdoti e uomini in uniforme, si fermava a riposare o a *pelar la pava*, ovvero intrattenere conversazioni con la propria compagna. Vi erano inoltre svariate fontanelle, nonostante la presenza di venti o trenta *aguadores* che percorrevano il viale in lungo e in largo e che, grazie ai bicchieri d'acqua venduti in estate, potevano vivere di rendita per il resto dell'anno.

Nel corso della narrazione, che non tralascia neanche la descrizione degli abiti da passeggio delle signore, munite di vistosi ventagli, Blanco osserva lo "strano miscuglio di libertà e pudore" nei costumi spagnoli (*Cartas*, p. 67). Curiosamente, infatti, non sarebbe visto di buon occhio che un uomo e una donna nubile siedano vicini in casa con la porta d'ingresso chiusa, ma, in caso di malattia, le signore non hanno alcuna remora a ricevere a letto i visitatori anche se di sesso maschile; inoltre, se una donna da nubile non può passeggiare per strada senza essere accompagnata, dal momento in cui si sposa può girare sola e sedersi accanto a chiunque.

Alla corrida, così profondamente radicata nella vita andalusa, Blanco dedica la sua lettera *cuarta*. Proibita per anni dal re, è tornata a essere legale con immensa gioia del popolo che la considera un passatempo "onorato e degno".

Ninguna otra noticia, ni aun de la victoria más decisiva, podría alegrar más a los andaluses e incitarlos a mayor actividad. [...] La mayor parte de nuestros jóvenes consideran el toreo como un deporte honorable y digno de la diversión principal de los niños andaluse de cualquier clase social es la parodia de las faenas del ruedo. (*Cartas*, p. 125).

Blanco descrive la corrida nei minimi dettagli: dalla preparazione all'orario d'inizio, alla scelta dei giorni stabiliti che non devono coincidere con le festività religiose, all'arena gremita di gente vestita alla maniera descritta in precedenza che "ofrece un aspecto muy

hermoso” (p. 134), allo svolgimento vero e proprio della manifestazione. I toreri provengono per lo più da famiglie umili e, afferma Blanco, vivono fra “superstizione e libertinaggio” (p. 139).

Alla lettera sulla corrida seguono le storiche, fra cui quella già citata che racconta dell’epidemia di febbre gialla, quella sulla vita in convento, quella sulle festività. La festività principale di Siviglia era, secondo Blanco, la *Semana Santa*, sebbene “al decir onestamente la verdad, en todas partes se burlan de nosotros por nuestra vanidad con respecto a estas solemnidades, y corre por ahí un chiste contra los sevillanos” (p. 219).

Sottolineata la magnificenza della Cattedrale che, secondo l’autore, in quanto a pulizia nulla ha a che vedere con la Cattedrale di San Pietro a Roma, circondata da mendicanti che lì mangiano, bevono e dormono, Blanco passa a descrivere il suono malinconico delle campane e la lunga processione che procede cantando con voce da basso accompagnata da una banda di strumenti a fiato e da un gruppo di cantanti.

Le *Letters from Spain* si concludono, infine, con la descrizione della vita di corte, l’arrivo delle truppe francesi e i successivi avvenimenti del 1808.

Così, nella lettera *duodécima*, vengono descritti i concitati avvenimenti dei giorni che precedettero Bayonne, con la rivolta di Aranjuez, l’assalto alla casa di Godoy e il tentativo di quest’ultimo di sfuggire alla folla nudo, nascondendosi.

La partida della familia real se había fijado, con el mayor secreto, para el 19 de marzo. Sin embargo, al empezarse los preparativos del viaje, los partidarios de Fernando tomaron medidas para hacer fracasar el plan de los reyes y del favorito. Así empezaron a llegar a Aranjuez grandes grupos de campesinos que venían de los pueblos más distantes, y lo mismo la guardia walona que la de a caballo se comprometieron a ponerse de parte del pueblo. Poco después de la medianoche del 19 el populacho atacó furiosamente la casa del príncipe de la Paz, que apenas tuvo el tiempo de escapar de saltar del lecho y escapar. [...]

El infortunado Godoy llevaba encerrado más de doce horas en un escondrijo del desván de su casa, casi desnudo y sin nada de comer o beber, hasta que, por fin, si damos crédito a lo que se cuenta, la sed le obligó a pedir ayuda a un criado, que lo delató a sus perseguidores. [...]

La Spagna di J. M. Blanco White

La fuga de la familia real había sido frustrado per el motín de Aranjuez y por la inesperada accesión de Fernando al trono. Como tanto el nuevo rey como sus padres se apresuraron a pedir el apoyo francés con renovadas profesiones de amistad, Murat entró en la capital de España para seguir desde allí el curso más conveniente a las intenciones de su soberano. (*Cartas*, p. 300-303)

Rimaste per molto tempo ignote agli spagnoli, le *Letters from Spain*, ebbero un seguito notevole in Inghilterra e permisero a Blanco di crearsi una reputazione come scrittore inglese. Prezioso documento di avvenimenti storici di grande rilevanza e della cultura spagnola del suo tempo – intesa come l'insieme dei costumi, delle credenze, dei valori e delle abitudini dei suoi connazionali –, le *Letters from Spain* rappresentano molto più di un vivo ritratto della Spagna a cavallo fra Settecento e Ottocento. Sono un ritorno con la mente a giorni passati e vita e luoghi vissuti. Attraverso di esse, Blanco White ritorna, con la malinconia del suono delle campane della Cattedrale di Siviglia, alla patria che non rivedrà mai più, ai termini di uso comune che non sente più utilizzare, a quegli schiamazzi che non rimbombano più nelle sue orecchie, a quei paesaggi tanto familiari, ma ormai tanto lontani nello spazio e nel tempo. Uno spazio e un tempo attraverso cui le lettere intraprendono un viaggio, dove anche il più piccolo dettaglio assume un ruolo importante. È proprio ai dettagli che Blanco si aggrappa, in quanto narratore meticoloso ed esule volontario in perenne ricerca di pace interiore, che, dopo più di dieci anni trascorsi nel tentativo di inserirsi nel paese d'adozione, vuole recuperare i ricordi, dar loro vita attraverso la penna, per tornare, anche se solo con il pensiero, nel suo paese, nella sua città, di cui parla con emozione, ma che è stata il nido dove è nato il suo tormento.

¹ Menéndez y Pelayo, vol. VI, p. 1334.

² Llorens, p. 26.

³ Blanco White, *Cartas*, p. 20.

⁴ Menéndez y Pelayo, pp. 1345-1346.

⁵ Nella "Nota del traductor", il traduttore delle *Letters from Spain* afferma di aver tenuto conto di una traduzione anonima manoscritta, risalente con ogni probabilità alla fine dell'Ottocento, trovata fra i documenti di Blanco White conservati dal nipote – il generale Mariano Blanco y Valdenebro – oggi appartenenti alla collezione di manoscritti di Blanco White della biblioteca dell'Università di Princeton.

Sara Parolai

OPERE CITATE

BLANCO WHITE, José María. *Cartas de España*. A cura di Vicente LLORENS. Madrid, Alianza, 1972.

BLANCO WHITE, José María. “El Alcázar de Sevilla”. *Sevilla en la mirada del recuerdo*. A cura di Antonio GARNICA SILVA e Jesús DÍAZ GARCÍA. Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 1994.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. VI. Madrid, Católica, 1978.

LLORENS, Vicente. “Introducción”. In José María BLANCO WHITE. *Cartas de España*. Madrid, Alianza, 1972.

THANE ROSENBAUM: MEMORIA TRAUMATICA EREDITATA FRA PARALISI E TENTATIVI DI RICOMPOSIZIONE

Lara Paoletti

The work of Thane Rosenbaum flows successfully and with originality along the narrow paths of what is commonly defined in the United States as “second generation” Holocaust literature. Throughout his trilogy—Elijah Visible, Second Hand Smoke, and The Golems of Gotham—Rosenbaum reveals the complexity of the impact of parental trauma (deriving from direct experience of the Holocaust) on the life of the children. Through the trilogy my paper explores the transmission of traumatic memory and the authenticity and value of the testimony of descendants of Holocaust survivors, or “second-hand witness”. Thanks to a critical reading, the contribution of recent studies and contemporary psychoanalytic theories on trans-generational trauma, the paper clarifies the path chosen by Rosenbaum and the deep seriousness of his approach—chiefly a personal, familial investigation. His literary production is inspected for representations of the second-generation conflict, unique because of the absence of direct experience of trauma; it also identifies in his works a progress through thought and narrative which may allow him to escape the resulting vicious circle in order to finally look forward to the future. Rosenbaum offers, both from the viewpoint of the narrated events and from more purely textual and structural considerations, a representation of the conflicting and pathological condition of the “children of the Holocaust”, which is described as mostly varied and articulated; he then moves on to consider the state of paralysis which prevents the children from truly overcoming parental implications. Both the narrative and the base structure of the text allude to an alienated and multiple psychological condition, and reveal surprising parallels with clear psychopathological symptoms, like repetition and dissociation. The Golems of Gotham is ideally placed at the completion of the writer’s journey between the representations of trauma and the tortuous twists of the mind of second-generation children, and in the difficult schemes of life in the shadow of the Holocaust. Different traditions are intertwined, in a pastiche of Gothic elements, comedy, Jewish legends, fairy tales and mystical themes, representing a post-Holocaust world with a strong fantastic colouring. Rosenbaum raises some fundamental questions about the representation of the Holocaust, which are dealt with by suggesting a way out which differs from the impasse clearly dominating earlier works.

“I have no choice”, I said assuredly.
“It’s called legacy. The Holocaust survivor
in me was passed on through the genes.
Thane Rosenbaum, *An Act of Defiance*

L’*altrove* che viene trattato nel presente saggio si delinea come un luogo mentale, spaziale e temporale lontano dall’esperienza reale di un soggetto e proprio di qualcun altro, che al tempo stesso ne condiziona l’esistenza. Nelle parole di Thane Rosenbaum, “something from another world, from another time” (Rosenbaum, *Cattle Car Complex*, in *Elijah Visible*, p. 6). L’*altrove*, per Rosenbaum, è Auschwitz.

Il presente contributo si propone di introdurre e illustrare l’opera di Thane Rosenbaum, scrittore ebreo-americano contemporaneo, figlio di ebrei polacchi sopravvissuti ai lager nazisti, la cui produzione si snoda con successo e originalità nei confini problematici di quella che viene comunemente definita la “seconda generazione” della letteratura dell’Olocausto. In particolare, m’interessa mettere in luce il percorso che l’autore intraprende, a partire dalla rappresentazione della situazione di conflitto delle seconde generazioni, assolutamente peculiare in quanto attiva in assenza di una memoria diretta del trauma, sino a uno sviluppo tra riflessione e narrativa che porti a evadere il circolo vizioso paralizzante che viene a instaurarsi, per poter volgere finalmente lo sguardo al futuro. Tutto ciò attraverso un’analisi e una riflessione condotta fra le maglie dei tre testi che compongono la sua trilogia, *Elijah Visible* (1996), *Second Hand Smoke* (1999) e *The Golems of Gotham* (2002). Attraverso una lettura critica, con il contributo di studi recenti e alla luce di teorie contemporanee sul tema del trauma transgenerazionalmente trasmesso, emergono con evidenza il percorso che lo scrittore intraprende e la profonda serietà della sua ricerca, che è indagine in primo luogo personale e familiare.

Si può osservare che Rosenbaum mette in scena, a partire dalla prima opera, la totalità e la varietà del problema dell’impatto del trauma genitoriale relativo all’esperienza diretta dell’orrore della Shoah sulla vita biologica e psicologica dei figli. Egli offre sia dal punto di vista del racconto sia da quello più prettamente testuale e

strutturale una rappresentazione della situazione conflittuale e patologica della condizione di “figli dell’Olocausto”, che si presenta varia e articolata, per descriverne poi lo stato di paralisi che impedisce il superamento delle implicazioni parentali in favore delle proprie istanze. Sia la narrazione sia la struttura profonda del testo alludono, quindi, a una condizione psicologica alienata e multipla e richiamano con sorprendenti parallelismi alcune manifestazioni chiaramente psicopatologiche. *The Golems of Gotham*, opera che completa la trilogia, si pone idealmente a conclusione del percorso dello scrittore tra le rappresentazioni del trauma e i meandri della mente delle seconde generazioni, e nelle difficili trame dell’esistenza all’ombra dell’Olocausto. Qui, come vedremo, Rosenbaum suggerisce una via risolutiva rispetto all’*empasse* che chiaramente pervade le opere precedenti.

Elijah Visible si compone di dieci racconti che vivono ciascuno di vita autonoma ma risultano idealmente legati l’un l’altro. Essi offrono dieci differenti versioni di “figli dell’Olocausto”, tutti dal nome Adam Poster, rappresentazione delle molteplici espressioni e risposte della seconda generazione nel rapportarsi al passato traumatico che grava sulle loro esistenze, condizionandole. La questione degli Adam multipli ha interessato da subito la critica, che, seppur concorde nell’attribuire il significato della scelta tecnico-narrativa al problema della presenza/assenza dell’Olocausto nei racconti, si è divisa nelle interpretazioni.¹ Mi pongo in generale sulla linea delle considerazioni della studiosa Erin McGlothlin,² che riconosce una tensione continua del protagonista tra identità problematica e sfaccettata, e molteplicità. Questa non si esaurisce però nell’una o nell’altra, ma connota Adam, attraverso la sua relazione con la Shoah, come dotato di una poli-identità, ora fluida ora fissa. Da un lato la rottura creata dall’Olocausto; dall’altro, e contemporaneamente, lo spasimo per ricomporre la frattura al fine di garantire una continuità, per quanto travagliata, in un mondo ancora segnato dalle ferite dell’Olocausto.

Addentrandoci fra le maglie della trama letteraria, si desume chiaramente come il rapporto con il passato traumatico dell’Olocausto impregni profondamente anche la struttura del testo. La questione non coinvolge soltanto la già citata problematica del soggetto-

protagonista – plurimo, molteplice e irrisolto –, ma s'insedia in ambito formale, rivelando la presenza nel testo di elementi ricorrenti – scelte di linguaggio, ripetizioni e fenomeni dissociativi –, che si possono rapportare alla condizione traumatica delle seconde generazioni e si prestano a essere affrontati e riconosciuti in un parallelismo con l'ambito psicoanalitico, che del testo e della narrazione fa ampio uso nel processo di analisi per accedere alle zone più nascoste dell'io. Nel testo emergono costantemente due tra le classiche forme d'intrusione e manifestazione del trauma: la ripetizione compulsiva e l'elemento dissociativo, che, trattandosi di trauma ereditato e non esperito, assumono connotazioni peculiari a questo *status*, differenziandosi dalle forme proprie del *post traumatic stress disorder*. La caratteristica di latenza dei soggetti affetti dal PTSD porta alla manifestazione tardiva in loro del conflitto traumatico ed è in realtà questa situazione conflittuale, e non l'esperienza stessa, a essere trasmessa alla generazione successiva.

Ripetizione e dissociazione si connotano in questa situazione a partire dall'assenza della memoria e dalla presenza della sofferenza, la traccia della ferita e la mancanza dell'evento che l'ha provocata. Come spiega Marianne Hirsch³ nei suoi studi sulla post-memoria, l'aspetto compulsivo della ripetizione presente nelle seconde generazioni differisce sostanzialmente dalle manifestazioni dei sopravvissuti in quanto essi tendono a recuperare e a riprodurre ciò che non è stato vissuto, piuttosto che puntare a eluderlo e alluderlo mascherandolo. O, più precisamente, è la rappresentazione della memoria traumatica a essere veicolata in una ripetizione compulsiva.

They can thus approximate the shape of narrative testimonies, *producing* rather than *shielding* the effect of trauma. Rather than desensitizing us to the “cut” of recollection they have the effect of cutting and shocking in the ways that fragmented and congealed traumatic memory reenacts the traumatic encounter.⁴

Nel testo di Rosenbaum l'elemento della ripetizione si pone sia sul piano tematico sia su quello strutturale come riproposizione quasi ossessiva di schemi ed espressioni.

Dal punto di vista tematico, si è già osservata la tendenza ossessiva di Adam a rivivere l'esperienza dell'Olocausto, o meglio la

rappresentazione inconscia originata dalle *tracce di memoria* presenti nella psiche del protagonista.

È interessante osservare la struttura generale dell'opera. Per quanto i racconti siano evidentemente scollegati tra loro, è innegabile l'impressione di una somiglianza tra una storia e le altre, pur nell'isolamento narrativo di ciascuna e senza alcun presupposto di continuità e progressione tematica; e non solo dall'evidente presenza dal punto di vista semiotico di un comune significante, Adam Posner. Notiamo che le storie agiscono in modo da riproporre, in linea di massima, lo stesso schema. Se da un lato appare chiaro che a ogni nuovo inizio Adam rinasca con premesse e connotati differenti, in ogni episodio "primo uomo" che fa la sua comparsa in un mondo precedente al riconoscimento della *caduta* (l'Olocausto), è altresì vero che tutti i racconti a un certo punto introducono la tematica potente del passato traumatico genitoriale, che si rivela essere l'elemento cruciale di ogni singola narrazione. Pare addirittura di trovarsi di fronte a una riscrittura continua, che ricomincia eternamente senza sviluppo. Per ogni nuova storia un tentativo di superare il trauma e riuscire a vivere autenticamente nel mondo post-Olocausto, e una nuova messa in scena del carattere fallimentare di tale proposito, in un ritorno ciclico che si manifesta in una paralisi totale dal punto di vista dello sviluppo narrativo. Il linguaggio stesso con cui viene introdotto il tema che fa da centro ai sottotesti è il medesimo, con minime variazioni, in tutti i racconti: "Adam's parents had been in the camps".⁵ È il segno di ciò che in un primo momento si cerca di eludere, a ogni nuovo inizio, ma con il quale presto o tardi bisogna fare i conti.

Anche l'elemento della dissociazione si realizza secondo le istanze proprie di una generazione che dell'evento traumatico presenta il segno ma non il ricordo; le ferite sono sentite ma non "viste". Il mancato successo relativo all'integrazione di identità e memoria traumatica nei sopravvissuti si trasmette in tutta la sua problematicità ai figli, che si identificano nel non accettato dei genitori senza poterne conoscere il referente storico, l'evento che presiede alla dissociazione. Se attraverso la dissociazione il soggetto traumatizzato prende le distanze dall'esperienza della sofferenza, l'elemen-

to dissociativo, nel caso delle seconde generazioni, riguarda piuttosto la sua assenza, l'assenza della memoria, e si configura di conseguenza come un processo caratterizzato da una qualità fortemente metaforica.⁶ In *Elijah Visible* anche la dissociazione generata dal trauma si realizza sia dal punto di vista tematico, nei sintomi di sofferenza mostrati in alcune occasioni da Adam, sia dal punto di vista della struttura, che appare disordinata e poco coerente, e rispecchia così tale dissociazione.

La tecnica narrativa della molteplicità delle voci narranti e la rottura sistematica delle convenzioni cronologiche e spaziali riescono a formalizzare in maniera davvero significativa lo stato dissociativo. La forte presenza di forme ripetitive e dissociative evidenzia in ultima istanza la situazione di paralisi che attanaglia *Elijah Visible* e il suo protagonista, non permettendo a quest'ultimo di sfuggire a un circolo vizioso che pare riportarlo in ogni episodio al punto di partenza.

In conclusione, Adam non riesce a mettere in atto un reale processo di disidentificazione rispetto all'identificazione alienante.⁷ L'autore pone in essere la situazione conflittuale del protagonista e, dipingendo diverse storie e situazioni derivanti dallo *status* di seconda generazione, fa emergere il trauma attraverso la narrazione, sia dal punto di vista contenutistico sia da quello formale e intertestuale, ma non porta a termine il passo successivo, quello del riconoscimento della natura di *passato* del trauma che sconvolge Adam (tutti gli Adam), con la conseguente presa di distanza consapevole da queste, indispensabile per la composizione della frattura e per volgere lo sguardo a un futuro che non sia ripetizione ciclica.

I termini della questione cui si è pervenuti in *Elijah Visible* si ripropongono in *Second Hand Smoke* (1999), primo libro di Thane Rosenbaum realmente strutturato come romanzo. Il titolo stesso si aggancia immediatamente alla condizione esistenziale dei figli dell'Olocausto: un fumo di seconda mano, che allude al fumo dei forni crematori nazisti. Costoro sono discendenti della tragedia dilaniante, a essa intimamente legati, in maniera necessaria e ineluttabile pur non essendone parte. Metaforicamente quel fumo reale, lontano nello spazio e nel tempo, ancora li avvolge e intossica. *Second Hand Smoke* è la storia di Duncan Katz, figlio di Mila e Yankee, ebrei so-

pravvissuti ai campi di concentramento emigrati a Miami, che cresce in un contesto familiare profondamente marcato da una pesante, greve atmosfera fatta di segreti e lutti non raccontati, dominata da diffidenza e sospetto. Egli viene educato dalla madre nel segno dell'esperienza dell'Olocausto, tra amarezza e senso di rivalsa. Privato in ultima istanza dell'amore materno, egli viene instradato dalla donna lungo un cammino di violenza e di lotta per la sopravvivenza, tra arti marziali, box e guerre di bande. Una volta adulto, Duncan diviene cacciatore di nazisti per i crimini di guerra presso il Dipartimento di Stato, venendosi così a trovare faccia a faccia con i demoni che ne hanno totalizzato l'infanzia e l'adolescenza. La rabbia e il rancore cieco lo porteranno a commettere un abuso che gli costerà il posto di lavoro. Di lì a breve anche la moglie Sharon lo lascerà, attanagliata dalla vita familiare deprimente e carica di sofferenza. Dopo la morte della madre, il protagonista viene a conoscenza dell'esistenza di un fratello, Isaac, concepito dalla donna prima dell'esperienza dello sterminio, che si trova ora in Polonia. L'incontro tra i due, in Europa, segnerà un momento fondamentale nella vita di Duncan, ponendolo di fronte a una persona a lui diametralmente opposta e capace, simbolicamente, di insegnargli la via per *respirare* ("to breathe") dopo aver inalato i fumi tossici dell'Olocausto.

Nel "Prologo", Rosenbaum riassume in maniera chiara e diretta le istanze emerse attraverso le narrazioni di *Elijah Visible*:

He was a child of trauma. Not of love, or happiness, or exceptional wealth. Just trauma. And nightmare, too. Wouldn't want to leave that out. [...] [H]e had received an inheritance that he would have rather done without, the kind of legacy he'd just as soon give back. What his parents gave him, he couldn't pass off on someone else. Splintered, disembodied memories, that once belonged to them were now his alone, as though their two lives couldn't exhaust the outrage. The pain lived on as a family heirloom of unknown origins. What he saw he couldn't exactly identify, what he remembered was not something he actually knew. It was all interior—like a prison, like a cage. (*Second Hand Smoke*, p. 1)

La figura di Duncan Katz appare inoltre assolutamente estrema nel suo configurarsi come dominata dalla memoria traumatica genitoriale, in particolare della madre, plasmando in funzione di questa la propria esistenza. Egli, infatti, vive e cresce modellandosi sia dal

punto di vista fisico, sia da quello comportamentale, sulle aspirazioni e le prerogative materne, che nel caso di Mila Katz sono intrise di rabbia, diffidenza e disprezzo, e mirano a fare del figlio una *fighting machine* in grado di guadagnarsi la sopravvivenza in un mondo percepito in maniera distorta come crogiolo di tutto il male e di tutta la sofferenza possibile. Ciò si rivelerà invece assai inappropriato per affrontare la vita e soprattutto nella prospettiva di un tentativo di fare i conti con il passato. Come notato dalla critica,⁸ il figlio di sopravvissuti qui presentato è lontano dall'averne una sua personale complessità, presente in molti altri esempi di seconda generazione e anche nelle articolazioni dei diversi Adam nella precedente opera di Rosenbaum. Non appaiono sulla scena qualità positive o esclusive del soggetto a fare da contraltare o a mettere in discussione, problematizzandoli, gli effetti dell'Olocausto sulla vita di Duncan. Il giovane Katz è totalmente impregnato delle memorie traumatiche dei genitori, avvertite come proprie e inscindibili.

Duncan had not been a witness of the Holocaust, only to his aftermath. His testimony was merely secondhand. Yet the staggering reality of the cattle cars, the gas chambers, and the crematoria did not feel remote to him, either, even though a half century of years and an ocean of water separated him from the actual crime. (Rosenbaum, *Second Hand Smoke*, p. 2)

Il protagonista è avvelenato dagli effetti tossici prodotti in lui dal fumo dell'Olocausto di "seconda mano", da cui la sua esistenza non riesce a prescindere.

L'abbandono da parte della moglie è una delle conseguenze di tale ammorbamento, come sottolinea ella stessa, ponendo l'accento sulle immagini ossessive presenti nella psiche di Duncan che *inquina* la sua vita e quella di chi gli sta intorno: "The environment in this house is polluted with smoke imported all the way from those German ovens. We all need some air to breathe" (p. 84). Sharon prende le distanze da un qualcosa che avverte come profondamente malato, ineluttabile e radicato nella famiglia di Duncan: "And so she retreated, convincing herself that what she had been dealing with all along was a congenital, viral and hopelessly incurable condition of the Katz family" (p. 83). Il riferimento alla natura genetica della *contaminazione* è presente anche nelle parole di protesta del marito:

“Stop making me feel like this is only about me! Like I’m some contaminated person. Like it is a genetic defect in the Katz DNA” (p. 145). Si tratta di un circolo vizioso, popolato di immagini del passato traumatico dei genitori di Duncan; è il circolo vizioso in cui si agita il protagonista, ma rappresenta in un parallelismo evidente lo stato di *empasse* della narrazione di Rosenbaum: “You just don’t realize it [...]. I’ve said this all before. It’s really not your fault. Your parents did it to you, and the war did it to them. The most vicious of cycles; it’s all very unfair—to everybody” (p. 85). Duncan non riesce mai a liberarsi realmente dal legame inconscio con il vissuto traumatico dei genitori e non compie passi in avanti nel senso di un’acquisizione di una sua peculiare dimensione. L’esistenza dell’uomo è continuamente filtrata attraverso l’esperienza parentale e colta secondo la lente deformante di una psiche fortemente condizionata da un altro che eccede il soggetto e non gli permette di inoltrarsi verso quel percorso indispensabile di soggettivazione e sopravvivenza psichica.

L’episodio del sogno di Auschwitz è significativo: dopo aver visitato con il fratello il campo di concentramento, Duncan crede di vivere l’esperienza della loro cattura da parte di un gruppo di neonazisti, che radono le loro teste, li vestono da deportati e li rinchiudono in una delle baracche del campo. In realtà, tutto ciò si rivelerà essere soltanto nella mente del protagonista, che, sorpreso, non riesce a capacitarsi dell’inconsistenza della propria visione: “Are you telling me there were no Nazis after all, that they were merely the Nazis of my mind—the same pretend Nazis who have been with me all my life?” (p. 275) In maniera emblematica, ancora qui, quasi alla fine del libro, Duncan continua a resistere dal dissociarsi consapevolmente dalle problematiche inerenti al trauma dell’Olocausto che agiscono in lui e che sono così profondamente radicate nella sua mente.

A differenza di Duncan, Rosenbaum riconosce la necessità di affrontare e superare il blocco che si è instaurato a livello tematico e narrativo. In *Second Hand Smoke* il tentativo dello scrittore s’incarna nella figura del fratello Isaac e nello sguardo dubbioso ma timidamente speranzoso verso la figlia del protagonista, Milan, che con la sua apparizione porta per la prima volta in scena la “terza genera-

zione”.⁹ Insegnante di yoga e guardiano del cimitero ebraico di Var-savia, il fratello ritrovato di Duncan e suo opposto è un personaggio pacifico caratterizzato da una vena mistica, ben lontano dalle ten-denze autodistruttive del consanguineo americano. Agli antipodi di e antidoto a Duncan,¹⁰ egli vive una sorta di nuovo ebraismo, di ten-denza new-age, fatto di un mix di yoga, buddismo e cattolicesimo, che propone un modo di essere ebrei dopo la tragedia dell’Olocau-sto. Isaac “legge” nel fratello lo stato di paralisi che attanaglia il per-sonaggio e la narrazione: “‘That you are blocked. Nothing is flowing inside. I can see it from here.’ ‘What enemies are you speaking of?’ Isaac asked” (p. 212). L’approccio di Isaac pare alla fine molto più soddisfacente di quello di Duncan e riesce a far fronte alle difficoltà della vita senza il bagaglio di memoria non risolta e privo dei demo-ni altrui: “I may work in a cemetery but I don’t live with demons” (*ibid.*).

L’entrata in scena della “terza generazione” è il secondo elemen-to che sembra presagire un’imminente svolta nella riflessione di Ro-senbaum verso una ricomposizione e una fine della trasmissione del danno, per quanto in *Second Hand Smoke* ciò rimanga accenno vago e non venga ulteriormente articolato: “Could Milan inherit what was best about him and the world of the Katzes without the nasty, toxic stuff being passed as well?” (p. 82)

Una possibile risposta alla situazione di paralisi che pervade, an-che strutturalmente, *Elijah Visibile* e affligge con irrimediabile senso di pena *Second Hand Smoke*, si può scorgere nella più recente opera di Rosenbaum. *The Golems of Gotham*, uscito nel 2002, appare più vario dei testi precedenti dal punto di vista della trama, che si rivela a tratti forse addirittura un po’ troppo confusa. Concorrono alla sua realizzazione contributi relativi a tradizioni disparate, che compon-gono un quadro all’insegna del fantastico e del soprannaturale, con una vena umoristica che, presente a tratti già nei primi lavori dello scrittore americano, trova qui la sua massima espressione. Il testo è strutturato in maniera più affastellata e meno serrata dei precedenti e, in particolare, del primo. Tuttavia, privilegiando il *focus* sulla questione attinente al mio saggio, è possibile navigare nella com-

pietà delle vicende senza smarrirsi nei meandri della narrazione, selezionando e isolando alcuni aspetti.

Si possono rinvenire nella narrazione alcuni momenti che permettono di individuare nel percorso di Rosenbaum alcuni elementi nuovi, che sembrano presagire un superamento della condizione di stasi dovuta al trauma ereditato, con una presa di coscienza responsabile e uno sguardo di speranza verso il futuro.

Le vicende sono narrate in terza persona e in alcuni capitoli, significativamente nell'ultimo, in prima persona da Ariel, figlia del protagonista, Oliver, scrittore e discendente diretto di sopravvissuti ai campi di sterminio poi morti suicidi a Miami, che cresce la ragazza dopo l'abbandono e la sparizione della moglie. Ritorna anche qui il senso di ossessione per l'Olocausto proprio di Rosenbaum, che l'autore condivide con i suoi personaggi.¹¹ Il senso di tragedia entra in scena da subito nella narrazione con il suicidio di Lothar e Rose, che si tolgono la vita nella sinagoga mentre il figlio si trova al college. Il trauma parentale è però, anche qui, il trauma ereditato dal protagonista, Oliver: "The Holocaust [...] is not in the past. For my family the Holocaust is always present and real, even though it happened a long time ago, even though we never speak about it" (Rosenbaum, *Golems*, p. 42). La domanda è sempre la stessa, angosciata e ineluttabile: "How many generations will it take before we start having our own dreams? Time stopped while the rest of the world went forward. But not everyone could follow" (p. 57). In *The Golems of Gotham* però, finalmente, l'autore supera il blocco. Lo stesso blocco che, in un parallelismo artisticamente costruito da Rosenbaum, affligge lo scrittore Oliver, un disagio che pare in un primo momento non essere suscettibile di alcuna cura.

Il piano simbolico prevale qui decisamente su quello testuale ed è sulla scorta di tale convinzione che individuo in questo libro un avanzamento rispetto alla ciclicità viziosa che paralizzava le altre opere analizzate.

Attraverso l'intervento della figlia Ariel e degli Spiriti dei morti, Oliver decide quindi di portare a termine un testo sull'Olocausto, *Salt and Stone*, che lo pone direttamente e coscientemente di fronte

alla propria situazione di testimone di una sofferenza non sua, intrusa e inscritta nella propria psiche.

No longer am I ignorant. If anything, I have channeled and downloaded way too much information. [...] The circuitry is heating up, about to break, causing a meltdown and a crash. I gave up on lightweight mysteries and directed myself inward, where the real mystery was. The legacy of my family. The losses that can't be counted. [...] I am writing because I have to. (p. 263)

La rivelazione è troppo repentina, la presa di coscienza troppo dolorosa, e il male che s'impone ai suoi occhi troppo acuto per poter essere gestito senza gli strumenti necessari. Oliver si suicida. Sarà di nuovo la figlia con l'aiuto degli Spiriti a riportare in vita il padre e a ricomporre la frattura.

Ci sono due aspetti che ritengo fondamentali e sui quali intendo soffermarmi per chiarire la mia tesi di uno sviluppo della questione inerente all'eredità traumatica.

Il primo riguarda il ruolo della scrittura e del racconto. Come già osservato in precedenza, nella psicoanalisi, con specifica relazione al problema del trauma trasmesso transgenerazionalmente, la formulazione del paziente degli eventi in forma di storia, organizzata e articolata nel dialogo con l'analista, è cruciale perché egli possa comprendere da *esterno* la natura *altra* e *passata* dei depositi inconsci trasmessi dai genitori nella sua psiche.¹² In *The Golems of Gotham* troviamo simbolicamente un racconto diretto del protagonista e, in prima istanza, la presa di coscienza implicita ed esplicita da parte di questo della propria alterità rispetto al passato traumatico dei genitori, pervenendo a un rifiuto delle identificazioni alienanti, per quanto ciò non lo risparmi dallo shock del confronto con l'orrore dell'Olocausto. Secondariamente, egli diviene consapevole del proprio ruolo di testimone attraverso una riflessione sulla responsabilità morale dello scrittore nella storia. La situazione qui è dunque differente sia rispetto a *Elijah Visible*, dove il manifestarsi dell'inconscio traumatico ereditato rimaneva sul piano del racconto senza produrre consapevolezza e sviluppo nel personaggio, sia rispetto a *Second Hand Smoke*, dove l'Olocausto è ancora percepito e vissuto secondo le istanze dei sopravvissuti, come indica l'episodio del sogno di Duncan ad Auschwitz: l'uomo emblematicamente non riesce a staccarsi

da quella visione e a pacificarsi con essa, accettando di riconoscere l'origine del trauma in una chiave alternativa a quella ereditata dai genitori, nonostante la presenza del fratello che pare porgli innanzi la possibilità di una strada risolutiva. In forma di storia finalmente si articola la sofferenza, permettendo la presa di distanza dalla materia passata e riconosciuta come altro da sé. Ma questo elemento non è rappresentato solo dal racconto di Oliver, che egli scrive superando il blocco testuale e simbolico. Anche Ariel racconta: non è un caso che sia proprio lei la narratrice in prima persona della quasi totalità di *The Golems of Gotham*. Ariel è, da una parte, la narratrice della storia, dall'altra, è anche colei che come un'analista aiuta Oliver a produrre la storia e lo guida verso la consapevolezza.

Il secondo aspetto riguarda proprio Ariel, emblema della terza generazione. È Ariel, in definitiva, a portare la pace familiare, a ricomporre le fratture che hanno profondamente segnato l'esistenza del padre, da lei indirizzate nel percorso di elaborazione del trauma ereditato e, dal punto di vista non solo testuale, salvate.¹³ L'avvento della terza generazione come momento chiave per il risanamento del trauma trova corrispondenza con il modello di rappresentazione del trasferimento della memoria traumatica alle generazioni successive elaborato dalla psicoanalista argentina Haydée Faimberg, il *telescope* o *telescoping*, secondo cui l'intero processo di risoluzione coinvolge tre generazioni.¹⁴

Per quanto il passato non possa essere modificato e la sofferenza cancellata, con la terza generazione il "danno genetico" può effettivamente essere riparato e la spirale di sofferenza e angoscia arrestata. A tale possibilità di *salvezza* Rosenbaum aveva già accennato, come ricordato, in *Second Hand Smoke*, dove però la questione era rimasta in sospenso. Qui egli sembra credere decisamente all'opportunità di un *rimedio* attraverso i nipoti dei sopravvissuti.

La realtà familiare è infine ristabilita e risanata con Ariel, che salva il padre. Con la presa di coscienza e l'assunzione di responsabilità di testimonianza del protagonista e lo sguardo sulla terza generazione, Rosenbaum rompe la ciclicità paralizzante e può finalmente rivolgersi al futuro.

¹ Marcie Herschman (pp. 242-243) attribuisce la coesistenza dei diversi Adam a un'indagine sugli effetti dell'instabilità e dell'incoerenza del mondo moderno sulla vita contemporanea, dove l'Olocausto è da un lato elemento aggregante, dall'altro situazione paralizzante. Efraim Sicher ("In the Shadow of History", pp. 169-186) ritiene che gli aspetti caleidoscopici del personaggio di Adam siano una rappresentazione delle molteplici espressioni della seconda generazione nel rapportarsi al passato traumatico dell'Olocausto. Janet Burstein (pp. 188-197) suggerisce la possibilità di intravedere uno sviluppo per stadi della capacità del protagonista di confrontarsi con padronanza cognitiva con il passato traumatico per *risanare* la propria condizione.

² McGlothlin, p. 47.

³ Hirsch, "The Generation of Postmemory", pp. 103-128; Id., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997).

⁴ Hirsch, *Family Frames*, pp. 28-29.

⁵ Rosenbaum, *Elijah Visible: Romancing the Yohrzeit Light*: "I didn't survive the camps so you could walk around looking and acting like a camp guard" (p. 20); *The Pants in the Family*: "His patient had survived the camps" (p. 41); *An Act of Defiance*: "He had crawled out of Auschwitz [...]. Yet another in a long series of mangled family portraits, constructed by me, for me. The same was done with my parents" (p. 58); *Elijah Visible*: "The Posner family had survived the Holocaust" (p. 90); *Bingo by the Bungalow*: "It was a summer loony bin of refugees [...]. Each a survivor from a camp or another" (pp. 107-108); *The Rabbi Double Faults*: "My parents were in the camps too" (p. 144); *Lost, in a Sense*: "my parents, who were old and beaten, and defeated by the Holocaust" (p. 169); *The Little Blue Snowman of Washington Heights*: "the parents had been in the camps in Poland" (p. 197).

⁶ Si ricordi a questo proposito la metafora di Nadine Fresco (p. 417) sulla mano amputata che uno non ha mai avuto: "[They are] people who have had a hand amputated that they never had [...]. [Although they feel the pain] it is a phantom pain in which amnesia takes the place of memory [...]. One remembers only that one remembers nothing".

⁷ Faimberg, p. 31: "[solo] con questo processo di disidentificazione (rispetto ad un'identificazione alienante), si può ristabilire la storia con la sua qualità di 'passato'. Perciò, la disidentificazione (e quindi la disalienazione) è la condizione per la liberazione del desiderio e per la costruzione del futuro".

⁸ Grimwood, pp. 27-28.

⁹ L'avvento della terza generazione in chiave risolutiva trova corrispondenza con la teoria sulla trasmissione del trauma di Haydée Faimberg, secondo cui l'intero processo, dal trauma al risanamento, coinvolge tre generazioni: "In questo tipo di processo di identificazione è condensata una storia che, almeno in parte, non appartiene alla generazione del paziente. In questo senso parlo di 'identificazioni alienanti'. Questa condensazione di tre generazioni è quello che io chiamo *telescoping* delle generazioni" (Faimberg, p. 28).

¹⁰ Sicher, p. 142.

¹¹ Elie Wiesel definisce Rosenbaum sulla copertina di *Elijah Visible* come "totally obsessed with the Holocaust".

¹² Faimberg, p. 60: "Quando il paziente parla e organizza gli eventi in modo da comunicarli all'analista, questi eventi sono già diventati un racconto nella memoria del paziente [...]. Questo sottolinea la differenza tra informazione e storia. [...] Solo nel processo del raccontare il paziente inizia a rendersi conto del legame inconscio della storia di suo padre e la propria struttura psichica".

¹³ È sempre Ariel che interviene a smuovere il padre dallo stato di paralisi del blocco dello scrittore. Non solo salva il genitore nella realtà della storia raccontata, ma, guidandolo, crea per lui le condizioni che gli permettono di articolare e scrivere la storia che lo avvierà verso il

cammino della presa di coscienza del passato come altro da sé: in sostanza crea le premesse anche per la sua salvezza a livello mentale.

¹⁴ Vd. nota 9.

OPERE CITATE

- BURSTEIN, Janet. "Traumatic Memory and American Jewish Writers: One Generation after the Holocaust". *Yiddish* 11 (1999), 188-197.
- FAIMBERG, Haydée. *Ascoltando tre generazioni. Legami narcisistici e identificazioni alienanti*. Milano, Franco Angeli, 2006.
- FRESCO, Nadine. "Remembering the Unknown". *International Review of Psycho-analysis*, 11 (1984), 417-427.
- GRIMWOOD, Marita. *Holocaust Literature of the Second Generation*. Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007.
- HERSHMAN, Mercie. Review of *Elijah Visible* by Thane Rosenbaum. *Ploughshares* 22 (1996), 242-243.
- HIRSCH, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, 29 (2008), 103-128.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1997.
- MCGLOTHLIN, Erin. *Second Generation Holocaust Literature*. Rochester, Camden House, 2006.
- ROSENBAUM, Thane. *Elijah Visible*. New York, St. Martin's, 1996.
- ROSENBAUM, Thane. *Second Hand Smoke*. New York, St. Martin's, 1999.
- ROSENBAUM, Thane. *The Golems of Gotham*. New York, Harper Collins, 2002.
- SICHER, Efraim. "In the Shadow of History: Second Generation Writers and Artists and the Shaping of the Holocaust Memory in Israel and America". *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish life and Thought* 47 (1998), 169-186.
- SICHER, Efraim. *The Holocaust Novel*. London, Routledge, 2005.

IDENTITÀ IN CONFLITTO CON SE STESSE: TERSITE COME EROE DEL SOTTOSUOLO

Alessandro Boidi

This paper examines the classical figure of Thersites as a literary archetype which embodies self-contempt and abjection. Through this prism, identity is reflected and refracted into an intimate conflict, moving from and leading to alienation. Thersites is the ugly anti-hero that suddenly appears and disappears in Iliad II: his foolishly caustic words turn the epic horizons of glory into a pestilential heap of hypocrisy and greed. He debases and unmasks, but soon becomes mock-king and scapegoat for the society he challenges. In Shakespeare's Troilus and Cressida he plays the role of a satirical fool who holds the key to sense and nonsense in a tragicomic world. Through a net of intertextual links, Thersites is assumed by Sophocles, Schiller and Dostoevsky as the emblem of a world ruled by disorder and perversion. In Dostoevsky he is expressly quoted twice as a term of comparison, but is also active in the background of this writer's works as an archetype contributing to shape the profile of the Underground Man. The examination of a previously ignored passage from Nètočka Nezvanova casts a new light on this intertextual play.

1. Prologo: da Omero a Shakespeare

Identità e conflitto è il tema di questa giornata di studio: il presente contributo si propone di esplorare l'identità *come* conflitto, come odio di se stessi e sdoppiamento. L'esplorazione fa perno su quel personaggio che più di tutti incarna l'odio di se stessi: Tersite come eroe del sottosuolo, da Omero a Dostoevskij. George Steiner rileva in Tersite i tratti di un antinarciso alienato e risentito. Se Narciso è l'*amor sui*, Tersite antinarciso è l'*odium sui*.¹

Chiariamo innanzitutto in che senso e in che misura Tersite venga qui considerato come identità in conflitto con se stessa. Tersite è quell'aborto di natura – bruttissimo, ridicolo, buffonesco, gobbo, storpio e maldicente – che nel secondo libro dell'*Iliade* conquista la ribalta del mondo eroico per metterne in ridicolo i valori con tono risentito e ammiccante. Insulta Agamennone, comandante in capo degli Achei, istiga le truppe all'ammutinamento, propone il ritiro da

una guerra che, nelle sue parole, serve solo a foraggiare i più potenti di due cose: donne e ricchezze. Buffone irriverente e doppio degradato, sosia scoronante e calco negativo dell'eroe, Tersite non è solo l'antieroe in un mondo eroico, ma anche l'anti-Omero in Omero. Demistificando i valori su cui si fonda l'*epos* – l'onore, la gloria, la guerra –, Tersite vorrebbe deridere Omero ma ne viene deriso ed evolve da soggetto a oggetto di satira, secondo quello che è stato definito motivo del *satirist satirized*.² Questo è appunto il modo in cui si chiude la scena di Tersite nell'*Iliade*: Odisseo prende Tersite a bastonate, ovviamente sulla gobba, lo insulta, lo umilia, anzi lo annichilisce, tra le risate di tutti gli Achei. La sua colpa consiste nell'aver detto francamente ciò che tutti gli altri pensano nascostamente o avvertono confusamente. Per questo lo si deve esorcizzare e scacciare dal corpo sociale, ma non prima di avergli dato voce. Su questa espulsione si fonda il rinnovato ordine sociale. Nel nome di Tersite si consuma una sorta di catarsi comica che fa del diverso il capro espiatorio. Dopodiché, di lui non si farà più motto in Omero.

Sappiamo tuttavia da fonti successive che Tersite, poco dopo, sarà ucciso da Achille, quasi a significare che l'espulsione prima e poi la soppressione di un'istanza irriducibile allo spirito dell'epica è condizione necessaria perché l'epica medesima possa conservare la propria identità generica e genetica. Ora, nella storia letteraria di Tersite questo schema viene rovesciato: quel Tersite che è espulso dall'*Iliade* e muore di lì a poco, è richiamato in scena dagli autori successivi e sopravvive agli altri suoi compagni. Il suo ritorno in scena e la sua sopravvivenza comportano la destrutturazione, o piuttosto la carnevalizzazione, del mondo epico-eroico e tragico-sublime.

Si pensi al *Troilus and Cressida* di Shakespeare. Atto II, scena i: "Thersites, Thersites", sbraita Aiace reclamando la presenza e l'attenzione del nostro personaggio, finalmente assunto al rango di *fool* professionista. E non solo Tersite è richiesto, richiamato e reclamato a gran voce, non solo vari eroi se ne contendono il possesso, non solo lo provocano titillandone la furia maldicente, ma sono gli eroi stessi che sembrano squadrate con il metro di Tersite. In senso lato, quello dipinto nel *Troilus and Cressida* è, come nota Tersite,³ un mondo popolato da buffoni, una farsa cinica e insensata in cui

lussuria e avidità dettano i tempi dell'azione scenica, senza che si possa dare una catarsi, tanto che il ruolo di capro espiatorio finisce per toccare al solo eroe davvero eroico, Ettore, ucciso a tradimento nel finale.⁴ In senso più specifico, i cosiddetti eroi si (tra)sfigurano in altrettanti Tersiti: Patroclo, ad esempio, si produce nell'imitazione di Agamennone e di Nestore per la gioia del suo amante pervertito, Achille. Altri personaggi, come Aiace, sono a tal punto la caricatura di se stessi, da riuscire inimitabili.

Tersite torna dunque in scena in quella messinscena dell'osceno che il *Troilus and Cressida* per molti versi rappresenta. Tale dramma, se di dramma è lecito parlare, non è che un'*Iliade* riscritta da Tersite, come sostiene Gérard Genette.⁵

2. Da una menzogna a un *topos*: da Sofocle a Schiller

Così Tersite torna alla ribalta; e, ancora, egli sopravvive agli altri eroi, secondo una formula che potremmo così compendiare: nella guerra, e in generale nella vita, un Tersite sopravvive, mentre muore l'uomo di valore. Si tratta in verità di una menzogna, avendo Achille ucciso Tersite ben prima della fine della guerra. La menzogna è forgiata da Sofocle, da questi migra a Schiller, per approdare infine a Dostoevskij, quale simbolo – e sintomo – di un mondo dominato dal disordine.

La menzogna nasce con il *Filottete* sofocleo nel seguente contesto (episodio I, v. 403sgg). L'eroe greco Filottete è stato proditoriamente abbandonato dai suoi stessi compagni sull'isola selvatica di Lemno. Dopo anni di totale isolamento, si presenta su quest'isola il figlio di Achille Neottolemo, che è stato incaricato dagli Achei di rubare l'arco magico di Filottete: arco da cui dipende, per decreto del fato, la vittoria nella guerra contro Troia. Neottolemo cerca di entrare nelle grazie di Filottete per poterlo ingannare e privare dell'arco: le cose sono ben incamminate, e Filottete, che ormai crede Neottolemo un suo amico, lo interroga circa le sorti della guerra. Che ne è stato dell'eroe più valoroso, Achille? È morto, replica Neottolemo. Che ne è stato, invece, del greco più infido, Odisseo? È vivo e anzi prospera. E ancora: il prode Aiace è morto, mentre sopravvivono i due re spregevoli, Menelao e Agamennone. E poi di nuovo, per la terza volta: che ne è stato di

Patroclo magnanimo? Morto anche lui, risponde Neottolemo. Solo a questo punto Filottete chiede di quel tale – un essere spregevole, ma abile e astuto con la lingua –, di cui non dice il nome in segno di disprezzo.⁶ Allude a Tersite, ma Neottolemo fa mostra di fraintendere, chiede se si riferisca a Odisseo e a equivoco chiarito risponde che Tersite, a quanto gli risulta, è ancora vivo. La mistificazione serve a Neottolemo per accreditare l'idea che sta prendendo corpo e che dovrebbe, nelle sue intenzioni, accendere di sdegno Filottete: una teodicea al contrario governa le sorti degli uomini. Lo stesso Filottete è indotto a convenire che gli dèi sono perversi e che il tempo, per dirla con Amleto, è fuor di sesto.

Questo passo di Sofocle è ripreso da Schiller in una ballata del 1803, *Siegesfest*. Nata in seno al circolo di Weimar dietro impulso di Goethe, la ballata ritrae le schiere greche nell'imminenza del ritorno in patria, dopo vinta la guerra. Sullo sfondo di una Troia diroccata, le voci dei sommersi e dei salvati s'intrecciano secondo moduli contrappuntistici. Alcuni eroi, ebbri di vittoria, *siegestrunken*, esultano sconsideratamente. Altri, come Ulisse, sanno bene che un destino di dolore attende anche gli Achei accomunando ai vinti i vincitori. Analogamente, all'ingenuità di Menelao, il quale legge il corso degli eventi come il dispiegarsi di un principio di giustizia, tiene dietro il controcanto – e disincanto – di Aiace Minore, cui Schiller presta parole e pensieri del *Filottete*:

Wohl dem Glücklichen mags ziemen,
Ruft Oileus tapfrer Sohn,
Die Regierenden zu rühmen
Auf dem hohen Himmelsthron!
Ohne Wahl vertheilt die Gaben,
Ohne Billigkeit das Glück,
Denn Patroklos liegt begraben,
Und Thersites kommt zurück! (Schiller, vv. 73-80)⁷

3. Intertestualità nel sottosuolo: Dostoevskij, *L'eterno marito*

E con ciò veniamo a Dostoevskij, che cita questi versi nella scena più grottesca di un romanzo breve, o racconto lungo, del 1870: *L'e-*

Tersite come eroe del sottosuolo

terno marito. L'eterno marito è Pavel Pàvlovič Trusockij, uomo del sottosuolo in veste di *cocu* e di buffone masochista.⁸

Alla morte della moglie adoratissima e infedele, Trusockij si reca a Pietroburgo in cerca dei di lei ex-amanti. Il primo, Vel'čàninov instaura con Trusockij, che gli si è presentato come un vecchio amico, un rapporto torbido, in cui è sottaciuto l'essenziale: chi sa che cosa? Il secondo, Bagautov, si rifiuta di riceverlo e lo mette alla porta: del resto, è gravemente malato, e muore di lì a poco. Nella scena incriminata Trusockij reca dunque al primo amante della moglie la notizia della morte del secondo amante: e lo fa nel modo più farsesco e irriverente. Anzitutto, osserva con cinismo *nonchalant* (развязность) che, con tutta la sua meschinità, egli è sopravvissuto al suo rivale, il giovane e incantevole Bagautov. Per dare più rilievo a questo punto, la sua *verve* di buffone impenitente non trova miglior modo che citare, con un tocco ridicolo e sublime, parodico e patetico ad un tempo, i versi di Schiller tradotti, o piuttosto ricreati in russo da Vasilij Žukovskij (1828):

Нет великого Патрокла,
Жив презрительный Ферсит! (Dostoevskij, cap. VII, p. 468)⁹

S'intende che Bagautov, questo giovane soldato aristocratico morto prematuramente, è il Patroclo della situazione, mentre al nome di Tersite Trusockij punta il dito sul suo petto. Ecco dunque la sovrapposizione fra Tersite e l'uomo del sottosuolo, di cui Trusockij in fondo è un distillato. Le affinità tra Tersite e Trusockij corrono su vari piani del discorso. In primo luogo, Tersite è un buffone, e un buffone (шут) è anche Trusockij: la scena tratteggiata poco sopra rende bene l'idea. Il tratto dominante di Trusockij consiste, come dice il narratore, nell'essere дерзкий, ovvero nella дерзость, cioè "ardire", "insolenza". Sarà un caso, ma queste due parole, che tante volte occorrono nel testo, sono corradicali del nome Θερσίτης, da θέρσος/θράσος, che significa appunto "coraggio temerario".¹⁰ Il nome di Tersite ha due significati contrapposti e coesistenti: troppo "audace" a parole, quindi "sfrontato, insolente", oppure "coraggioso" per antifrasi, quindi "vigliacco". Allo stesso modo, "Trusockij" deriva dal sostantivo russo трус, "vigliacco". Come i nomi propri

suggeriscono, Tersite e Trusockij sono un misto di abiezione e di arroganza, di audacia e di viltà, di remissività e di risentimento.

Quanto al *physique du rôle*, Tersite è bruttissimo: e bruttissimo è pure Trusockij, anzi ripugnante, al punto che Vel'čëninov, quando lo vede, sistematicamente sputa per terra. Tersite è calvo, e sulla sua calvizie indugia Omero con serafica perfidia: è calvo anche Trusockij, e sulla sua calvizie indugia Dostoevskij per farne un tratto comino-clownesco. La ridicola pelata di Trusockij fa capolino nei modi e nei momenti meno adatti, suscitando l'imbarazzo o, più spesso, l'irritazione degli astanti. Come si conviene a un buffone, Tersite è storto e contorto, in greco κυρτός (*Iliade* II 218): e anche Trusockij ama contorcersi, storcersi, fare smorfie, in russo кривиться/кривляться, verbi onnipresenti nell'*Eterno marito* e, peraltro, corradicali dell'aggettivo omerico κυρτός. Tersite gracchia con stridula voce: Trusockij può squittire, canticchiare, ridacchiare, sghignazzare, bofonchiare, ma mai semplicemente, virilmente parlare. Tersite è zoppo: Trusockij non è zoppo di natura, ma zoppica sovente o perché ubriaco o perché dedito a fare il buffone – spesso le due cose assieme – e per questo incede barcollando. Tersite infine è gobbo: di Trusockij non si dice che sia gobbo, ma lo si paragona, per ben due volte, al grande gobbo della letteratura occidentale, Quasimodo, e lo si definisce 'mostro', урод, anzi il mostro più mostruoso, cioè il mostro sentimentale, proprio come Quasimodo.¹¹

E un mostro Trusockij lo è davvero: è, come scrive René Girard, il doppio mostruoso di quel Don Giovanni frustrato che è Vel'čëninov.¹² Trusockij sta a Tersite come Vel'čëninov ad Achille: bello e biondo, slanciato e coraggioso come Achille e come Achille melanconico, corrucciato, chiuso in una solitudine autoinflitta – dall'ira funesta all'ipocondria pietroburghese. Quando Vel'čëninov incontra per le vie di Pietroburgo Trusockij, capisce di conoscerlo ma non lo riconosce, pensa che sia un suo vecchio amico eppure lo detesta: l'emergenza del doppio attiva la dinamica del perturbante, teso tra un conoscere pur non riconoscendo e un riconoscere pur non conoscendo.

La notte successiva a quest'incontro, nel capitolo secondo, Vel'čëninov è assalito da un senso di sdoppiamento, раздвоенность, e fa un sogno che richiama, per alcuni versi, un incubo di Ra-

skol'nikov in *Delitto e castigo*¹³ e, per altri, la scena di Tersite nell'*Iliade*, ovvero il momento in cui il doppio degradato degli eroi dagli eroi viene deriso e annichilito. A Vel'čëninov sembra di trovarsi in una stanza sempre più gremita: fra questa torma di visi sconosciuti e minacciosi fa capolino una strana figura, che egli sa di avere conosciuto ma non può riconoscere, che sa di avere amato ma detesta *toto corde* (di nuovo, *Unheimliches*): sa, infine, di essere colpevole nei suoi riguardi, e si attende da quest'apparizione una sola parola, di accusa o assoluzione. Vel'čëninov, furente, prende a colpire l'essere mostruoso, il doppio partorito dall'inconscio. Lo colpisce una volta, e poi una seconda, e a ogni colpo cresce in lui l'eccitazione. È un'eccitazione sadica e sensuale, in cui il godimento più sfrenato si fonde col più languido dolore in una sorta di coito traslato, che esprime e al contempo reprime una latente attrazione verso l'oggetto d'odio. Non sappiamo se, come nell'*Iliade* (e come nel sogno di Raskol'nikov!), ne sortiscano risate fragorose: non lo sappiamo perché il parossismo o, se così posso dire, l'orgasmo del sogno perturbante è interrotto bruscamente. Suona il campanello, fortissimo. Vel'čëninov si desta di soprassalto – sono le tre di notte – e corre alla porta: è Trusockij, ovviamente.

4. “Una specie di domestico Tersite”: Dostoevskij, *Nètočka Nezvànova*

Questa mia lettura, che ravvisa in Tersite un modello sotteso alla costruzione e alla caratterizzazione dell'*Eterno marito*, non dissipa certo ogni dubbio. Il dubbio è rintuzzato, se non *tout court* fugato, da un *altro* testo di Dostoevskij in cui un *altro* eroe del sottosuolo, nel momento della massima abiezione, si tramuta in “una specie di domestico Tersite” – *ipsissima verba* dell'autore. Il testo cui mi riferisco è *Nètočka Nezvànova*, romanzo incompiuto del 1849.¹⁴

La prima parte della narrazione è dominata dalla figura di Efimov, il patrigno di Nètočka, che di questo romanzo è la protagonista e narratrice. Anche Efimov è un eroe del sottosuolo, ma in veste di musicista geniale e fallito: è dotato di talenti straordinari, ma li dissipa conducendo vita sregolata, come trascinato da una pervicace

volontà di autodistruzione. A grado a grado, il sottosuolo lo risucchia. Così, nella degradazione fisica e morale di Efimov prende forma quella che potremmo definire una sindrome di Tersite. Efimov si abbruttisce, si ubriaca, perde capelli al pari di Tersite e, parallelamente, crescono in lui insolenza e sfacciataggine: ecco di nuovo la дерзость come contrassegno tersitesco.¹⁵ Quanto più il suo talento va scemando, tanto più cresce il suo risentimento. Madonna maldicenza, la Musa di Tersite, ispira anche Efimov, che trova uno sfogo nell'invettiva, nella calunnia, nell'imitazione caricaturale. Come il *fool* della migliore tradizione, egli capta nella sua follia le tensioni e le contraddizioni dell'alta società Pietroburghese, che in qualche modo ha bisogno di lui. Tanto fa e tanto dice che i teatri e le orchestre di Pietroburgo lo licenziano come musicista, ma lo accolgono come buffone, abituandosi alla sua presenza e quasi affezionandosi alla sua figura. È così che quest'uomo del sottosuolo diventò “una specie di domestico Tersite”:

egli parlava sempre in modo acuto e intelligente e cospargeva il suo discorso di acre fiele e di varie ciniche uscite [пересыпал свою речь едкой желчью и разными циническими выходками] che garbavano a un certo genere di ascoltatori. Lo prendevano per un qualche stravagante buffone [сумасбродного шута] che a volte era piacevole far chiacchierare, non sapendo che fare. Piaceva loro stuzzicarlo parlando in sua presenza di un qualche nuovo violinista di passaggio [...]. A intenditori e dilettanti, che conoscevano il disgraziato stravagante, piaceva mettersi a discorrere in sua presenza di un qualche noto, geniale musicista, per farlo parlare a sua volta. Piacevan loro la sua malignità, le sue mordaci osservazioni [его злость, его едкие замечания], piacevano le cose sensate e intelligenti ch'egli diceva criticando la tecnica dei suoi presunti rivali. Spesso non lo capivano, ma in cambio erano sicuri che nessuno sapeva così abilmente e in così vivaci caricature [так ловко и в такой бойкой карикатуре] rappresentare le celebrità musicali contemporanee. Perfino quei medesimi artisti ch'egli tanto scherzava lo temevano un poco, perché conoscevano la sua causticità, e riconoscevano l'assennatezza dei suoi attacchi e la giustizia dei suoi giudizi nel caso in cui occorresse biasimare [знали его едкость, сознавались в дельности нападков его и в справедливости его суждения в том случае, когда нужно было хулить]. Si erano in certo modo abituati a vederlo nei corridoi del teatro e dietro le quinte. Gl'inservienti lo lasciavano passare senza difficoltà, come una persona indispensabile, ed egli era diventato una specie di domestico Tersite [он сделался каким-то домашним Ферситом]. (Dostoevskij, *Polnoe*, Cap. I, pp. 157-158)

Un Tersite più shakespeariano che omerico: è nel *Troilus and Cresida* che Tersite, come qui Efimov, viene istigato dai suoi (poco) nobili comparì a prodursi in graziose imitazioni e argute invettive. D'altro canto, la parabola di Efimov si chiude come quella del Tersite omerico: scacciato da tutti, scompare inghiottito dal nulla.

Ho parlato di Tersite come di un doppio, di un'estroffessione demonica e demonizzata non solo dell'eroe, ma anche dell'autore che gli dà vita. Anche Efimov è un doppio: il ritratto dell'artista come saltimbanco e del saltimbanco come Tersite è la proiezione di un autore non più in sintonia col suo pubblico né con la società che deride e da cui viene deriso. Quando scrive il romanzo, tra il 1846 e il 1849, dopo un grande successo all'esordio e, a seguire, prove deludenti, Dostoevskij è conscio del suo genio ma teme di non saperlo mettere a frutto, si sente sprofondare nel sottosuolo, ricerca la sua strada e non la trova. È al tempo stesso presuntuoso e timoroso, e non deride più di quanto sia deriso. Per convincersene è sufficiente scorrere le lettere che scrive in questo torno di tempo.¹⁶

5. Epilogo, da Dostoevskij a Omero, dal buffone allo *jurodivyi*

In conclusione, l'abusata opposizione Tolstoj *versus* Dostoevskij si può declinare in questa nuova forma: nel mondo epico di Tolstoj – segnatamente in *Guerra e Pace* – gli eroi omerici sono trasposti negli eroi della Russia zarista, Achille rivive nel principe Andrej e Odisseo in Pierre Besuchov; nel mondo antiepico, grottescamente tragico di Dostoevskij, in una parola nel sottosuolo, aleggia il deminetto di Tersite, identità in conflitto con se stessa, da Omero a Dostoevskij (passando per Shakespeare).¹⁷

¹ Steiner, pp. 216-217.

² Cfr. Elliott, p. 131sgg per il motivo del *satirist satirized* in relazione a Tersite. Sull'anti-Omero in Omero cfr. Maiullari.

³ Cfr., *ex abundantia cordis*, II.iii.49-71, V.i.47-63, V.ii.188-93. Sul ruolo di Tersite nella *pièce* cfr. Eckhardt e Zazo.

⁴ Non si dà catarsi né, in un certo senso, conclusione, come scrive Lombardo, pp. 199-217, *passim*. Cfr. anche Cole, pp. 76-84, *passim*; Hillman, pp. 295-313, *passim*; Girard, *Shakespeare*, pp. 245, 368-373; Bloom, pp. 330-333.

⁵ Genette, p. 423.

⁶ Sofocle, vv. 439-440: “ἀναξίου μὲν φορὸς ἐξερήσομαι, / γλώσση δὲ δεινοῦ καὶ σοφοῦ, τί νῦν κερᾶί”, “ti chiederò d’un uomo indegno, abile però / e scaltro parlatore, come se la passa”. Si rinvia all’edizione riccamente commentata citata in bibliografia e al *commentary* di Kamerbeek, *ad loc.*, per un’analisi del passo in esame. Sulle valenze polisemiche dell’aggettivo δεινός nel *Filottete* cfr. Worman, pp. 7-8.

⁷ “Ben si conviene per chi sia felice / – esclama il valoroso Aiace Oileo – / d’esaltare la gloria di chi regna / In cielo, assiso sul trono sublime! / Senza discrimine elargisce i doni, / Senza alcuna giustizia la fortuna, / Perché Patroclo giace ormai sepolto, / Mentre Tersite fa ritorno in patria!”, trad. mia. All’edizione citata in bibliografia si rimanda per una presentazione del componimento. Quella che i filologi direbbero concordanza in errore – e sia pure un errore intenzionale, strategico: la sopravvivenza di Tersite, v. 80 – vieta di nutrire dubbi in merito alla filiazione Sofocle-Schiller.

⁸ Categoria ben rappresentata da Marmelàdov in *Delitto e Castigo*, da Lèbedev nell’*Idiota* e, in parte, dal padre dei *Fratelli Karamazov*, Fëdor. Sul buffone in Dostoevskij cfr. Grossman, pp. 153-154; Madaule, p. 220, su Trusockij; Cateau, p. 674. Sull’uomo del sottosuolo come eroe dell’abiezione cfr. Bernstein, pp. 87-120.

⁹ “Non l’ignobile Tersite / Il gran Patroclo è scomparso”. *L’eterno marito* si legge nel terzo volume dei *Racconti e romanzi brevi*, la traduzione è di S. Polledrio e il passo citato occorre a p. 468. Per la triangolazione Tersite – Trusockij – uomo del sottosuolo cfr. Steiner, p. 216.

¹⁰ Šapošnikov, s.v. дерзкий. Sulla rilevanza dei “ritorni di parole” e sulla possibilità di una via semantica alla letteratura comparata cfr. Salvaneschi, *Ritorni di parole* (1995).

¹¹ Il ritratto fisico di Tersite, che Platone qualifica come buffone *tout court* (*Repubblica* 620c: γελωτοποιῶν), si condensa in appena tre versi (*Iliade* II 217-219); il ritratto fisico di Trusockij si delinea a poco a poco nel romanzo (cfr. in particolare i capp. II e VII), secondo una tecnica a mosaico ben illustrata da Casari, p. 262. È nel cap. XVI che Vel’čëninov definisce урод Trusockij e lo assimila a Quasimodo.

¹² Girard, *Shakespeare*, pp. 29-34. Cfr. anche Id., *Struttura*, pp. 61-65, per una lettura del romanzo come parabola sul desiderio mimetico che sopravvive alla scomparsa dell’oggetto d’amore (la moglie di Trusockij) nutrendosi della rivalità tra contendenti (Trusockij e Vel’čëninov): tale è la “verità romanzesca” che Dostoevskij svela dietro la “menzogna romantica”.

¹³ III.vi: Raskol’nikov sogna di prendere a colpi la vecchia usuraia da lui assassinata, e che lei non riesca a trattenere le risate. Per una lettura di tale sogno entro la logica rovesciata del carnevale bachtiniano cfr. Givone, pp. 112-113.

¹⁴ Per un inquadramento generale sul romanzo, sulle sue diverse stesure e sui suoi temi portanti cfr. Dostoevskij, *Polnoe*, tomo II; Arban, pp. 362-374; Frank, pp. 348-364; Pascal, pp. 51-54.

¹⁵ Basti qui considerare questo brano (cap. I), in cui si tratteggia la reazione di Efimov alle parole del suo amico Bagautov che cerca vanamente di ricondurlo sulla buona strada: “Efimov ascoltava il suo ex compagno con profondo sentimento. Ma via via ch’egli parlava, il pallore spariva dalle sue guance; esse si erano colorite; i suoi occhi scintillavano d’un insolito fuoco di ardire e di speranza [смелости и надежды]. Ben presto questo nobile ardire trapassò in sicurezza di sé, poi nell’usuale insolenza [обычную дерзость], e infine, quando Bagautov terminava la sua esortazione, Efimov l’ascoltava ormai distrattamente e con impazienza. Gli strinse però la mano con calore, lo ringraziò e, rapido nei suoi passaggi da un profondo autoannientamento e sconcerto all’estrema arroganza e impertinenza [до крайней надменности и дерзости], dichiarò presuntuosamente che l’amico non doveva inquietarsi della sua sorte” (Dostoevskij, *Racconti*, vol. II, pp. 20-21).

¹⁶ Cfr. in generale le lettere del 16 novembre 1845 sulla vanità mondana dell'autore; dell'1 gennaio 1846 sulle aspettative spropositate riposte nel *Sosia*; del 14 maggio 1848 sulle reazioni incontrollate del suo amor proprio ferito. Relativamente alla composizione di *Nètočka Nezvanova*, le lettere del 17 dicembre 1846, del gennaio-febbraio 1847 (il romanzo è definito una "confessione", исповедь) e dell'1 febbraio 1849 (dall'opera lo scrittore si attende quel riscatto sfolgorante che ristabilirà ai vertici della letteratura russa il suo nome ormai offuscato). Cfr. anche Frank, pp. 350-351, sul rispecchiamento di Dostoevskij in Efimov; Girard, pp. 46-47, e p. 76, sulla vanità, alternativamente esaltata e depressa, del giovane scrittore, deriso da molti suoi colleghi; Zuccharino, pp. 12-21, sulla rappresentazione del violinista geniale ma squilibrato come esorcismo e *mise en abîme* dello scrittore nella narrativa di primo Ottocento, da Hoffmann a Balzac.

¹⁷ Sulla contrapposizione Tolstoj vs. Dostoevskij cfr. Merezkovskij e Steiner; sull'epicità dichiaratamente omerica di *Guerra e pace* cfr. Griffiths e Rabinowitz, *passim*, e Fusillo, pp. 26-32; sul carattere grottesco e tragico della narrativa dostoevskijana cfr. Bachtin e, ancora, Steiner.

OPERE CITATE

- ARBAN, Dominique. *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevskij*. Paris, Payot, 1968.
- BACHTIN, Michail. *Dostoevskij, Poetica e stilistica*. Traduzione di G. GIARRITANO. Torino, Einaudi, 1968.
- BERNSTEIN, Michael André. *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abjected Hero*. Princeton, Princeton U. P., 1992.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare. The Invention of the Human*. London, Fourth Estate, 2001.
- CASARI, Rosanna. "La technique du portrait chez Dostoevskij dans le roman 'Večnyj muž'". *Actualité Dostoevskij*. A cura di Istituto di Slavistica – Istituto Universitario di Bergamo. Genova, Quercia, 1982. 255-264.
- CATTEAU, J. "Dostoevskij". M. COLUCCI e R. PICCHIO. *Storia della civiltà letteraria russa*. Torino, UTET, 1997.
- COLE, Douglas. "Myth and Anti-Myth: The Case of *Troilus and Cressida*". *Shakespeare Quarterly* 31 (1980), 76-84.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *I Fratelli Karamazov*. Note di E. LO GATTO. Traduzione di P. MAIANI. Milano, Bompiani, 2005.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad, Izdatel'stvo «Nauka» – Leningradskoe Otdalenie, 1972-1988.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Racconti e romanzi brevi*. A cura di M. B. LUPORINI. Firenze, Sansoni, 1962.
- ECKHARDT, Eduard. "Zur Rolle des Thersites in Shakespeares *Troilus and Cressida*". *Englische Studien* 66 (1944), 370-379.

Alessandro Boidi

- ELLIOTT, Robert. *The Power of Satire*. Princeton, Princeton U. P., 1972.
- FRANK, Joseph. *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849*. Princeton, Princeton U. P., 1976.
- FUSILLO, Massimo. "Tra epica e romanzo". In Franco MORETTI. *Il romanzo*. Vol. II. Torino, Einaudi, 2001. 5-34
- GENETTE, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Traduzione di R. NOVITA. Torino, Einaudi, 1997.
- GIRARD, René. *Dostoevskij dal doppio all'unità*. Traduzione di R. ROSSI. Milano, SE, 1996.
- GIRARD, René. *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*. Milano, Adelphi, 1998.
- GIRARD, René. *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*. Traduzione di L. VERDI-VIGHETTI. Milano, Bompiani, 1965.
- GIVONE, Sergio. *Dostoevskij e la filosofia*. Bari, Laterza, 1984.
- GRIFFITHS, F. T., e A. J. RABINOWITZ. "Tolstoy and Homer". *Comparative Literature* 35 (1983), 97-125.
- GROSSMAN, Leonid P. *Dostoevskij artista*. Traduzione di A. PESCIOTTO. Milano, Bompiani, 1961.
- HILLMAN, David. "The Gastric Epic: *Troilus and Cressida*". *Shakespeare Quarterly* 48 (1997), 295-313.
- KAMERBEEK, J. C. (a cura di). *The Plays of Sophocles. Commentaries: Part VI, The Philoctetes*. Leiden, Brill, 1980.
- LOMBARDO, Agostino. "Fragments and Scraps: Shakespeare's *Troilus and Cressida*". *The European Tragedy of Troilus*. A cura di Piero BOITANI. Oxford, Clarendon P., 1989. 199-217.
- MADAULE, Jacques. "Un comique aux confins du tragique". In H. TROYAT *et alii*. *Dostoïevski*. Paris, Hachette, 1971. 210-227.
- MAIULLARI, Franco. *Omero anti-Omero. Le incredibili storie di un trickster giullare alla corte micenea*. Roma, Ateneo, 2004.
- MEREZKOVSKII, Demetrio. *Tolstòj e Dostojevskij. Vita – creazione – religione*. Traduzione di A. POLLEDRO. Bari, Laterza, 1947.
- PASCAL, Pierre. *Dostoevskij: l'uomo e l'opera*. Traduzione di A. M. MARIETTI. Torino, Einaudi, 1987.
- SALVANESCHI, Enrica. *Ritorni di parole*. Alessandria, Dell'Orso, 1995.
- ŠAPOŠNIKOV, A. K. *Etimologičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka*. Moskva, Izdatel'stvo «Flinta» – Izdatel'stvo «Nauka», 2010.
- SCHILLER, Friedrich. *Schillers Werke: Nationalausgabe*. A cura di Julius PETERSEN *et alii*. Weimar, Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1943.
- SHAKESPEARE, William. *Troilus and Cressida*. A cura di David BEVINGTON. London, Nelson, 1998.

Tersite come eroe del sottosuolo

- SHAKESPEARE, William. *Troilus and Cressida*. A cura di Kenneth MUIR. Oxford, O. U. P., 1982.
- SOFOCLE. *Filottete*. Introduzione e commento di P. PUCCI. Testo critico di G. AVEZZÙ. Traduzione di G. CERRI. Milano, Fondazione Lorenzo Val-la – Mondadori, 2003.
- STEINER, George. *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the Old Criticism*. New York, Knopf, 1971.
- WORMAN, Nancy. "Infection in the Sentence: the Discourse of Disease in Sophocles' *Philoctetes*". *Arethusa* 33 (2000), 1-36.
- ZAZO, Anna Luisa. "Dal mito alla realtà: il 'tema di Tersite'". W. SHAKESPEARE. *Troilo e Cressida*. Milano, Mondadori, 1996. VII-XLVIII.
- ZUCCARINO, Giuseppe. *Da un'arte all'altra*. Novi Ligure, Joker, 2009.

LO JURODIVYJ: DA MITO POPOLARE A EMBLEMA LETTERARIO

Toma Gudelyte

This study focuses on the jurodivyj (the “holy fool”, the “fool in Christ”). This expression of ancient monastic spirituality appeared in the Byzantine empire in the fifth century and passed down to the Russian world, where jurodivyj became a peculiar tragicomic and paradoxical mask of the “Russian soul”. Juródstvo (“foolishness for Christ”), generated by a particular historical and social background, implied the rejection of worldly cares and the imitation of Christ. The relationship between the comic and tragic aspects of this figure, and the confluence of secular and religious culture, throw light on this typically Russian figure. The paper examines the jurodivyj in the context of the Slavic Church and folk imagination, and concentrates on his artistic representation and different interpretations in Russian literature. It offers a comparative reading of “holy foolishness” in works by Pushkin, Dostoevsky and Mandelstam, and an analysis of the Holy Fool’s narrative development.

La follia che proviene da un dio è migliore della saggezza proveniente dagli uomini.

Platone, *Fedro* 244d

Lo *jurodivyj* – in italiano noto come “folle in Cristo” o “santo idiota” – è una figura singolare e controversa del mondo russo, le cui origini risalgono all’antica tradizione spirituale bizantina e il cui pellegrinaggio storico si interseca più volte con il folclore nazionale, per approdare all’arte e, in particolar modo, alla letteratura russa dell’Ottocento. Inizialmente asceta del deserto o profeta mendicante, il “santo stolto” cambia più volte la sua veste identitaria, mischiandosi tra i buffoni di corte e i clown delle piazze, fingendo, recitando e suscitando “scandalo” (prerogativa cristologica) con gesti folli e spesso osceni, carichi di una forza liberatrice, nonché di un profondo messaggio di *pietas* umana. È una presenza labile, sfuggente, mutevole ma “continuante” e ispiratrice, più intensa nei momenti di crisi, quando assorbe e riassume le tensioni e contraddizioni del tempo.

È significativo il fatto che nello *jurodivyj* la cultura russa abbia rispecchiato quel particolare aspetto dell’identità nazionale che è

stato definito “anima russa”. Questo, probabilmente, per l’orientamento escatologico di fondo in cui si riconosce il pensiero russo.¹ Come osservava Nikolaj Berdjaev, i russi sono o apocalittici o nichilisti, senza una possibile via di mezzo.² Lo *jurodivij* potrebbe essere considerato un’immagine emblematica della paradossalità russa, espressa per la prima volta con straordinaria complessità nelle opere di Dostoevskij e divenuta nel Novecento un modello rappresentativo della condizione del poeta e dell’artista in generale.

La genesi dello *jurodivij*, secondo alcuni studiosi,³ dovrebbe essere ricercata nel mondo ebraico (la tradizione dei “profeti danzanti” di cui parla l’Antico Testamento)⁴ e nel mondo greco, dove l’idea della sacra follia profetica (sotto forma di invasamento, di *enthousiasmós* e di *ékstasis*) ispiratrice dell’oracolo e del poeta, è testimoniata nei dialoghi di Platone.⁵ Nel *Fedro* Platone rappresenta la *manía* come uno dei modi per oltrepassare la *dóxa*, la credenza o opinione comune che ciascuno possiede intorno alle cose. Platone individua quattro tipi di “divino furore”, attraverso i quali si instaurerebbe il rapporto tra l’uomo e la divinità (furore profetico, rituale, poetico ed erotico). La follia è dunque indicata come il mezzo della rivelazione trascendente il reale, il mezzo per ottenere la vista superiore che i Greci chiamavano *epopteía* (“contemplazione”).

La teosofia cristiana dialoga con questa visione platonica quando propone la pazzia come condizione essenziale per la conoscenza del Cristo e per l’apprendimento del messaggio evangelico. La prima lettera ai Corinzi di San Paolo ammonisce:

La parola della croce infatti è stoltezza per quelli che vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio. Sta scritto infatti: distruggerò la sapienza dei sapienti e annullerò l’intelligenza degli intelligenti. (1:18-19) [...] Noi siamo gli Stolti per la causa di Cristo, voi sapienti in Cristo; noi deboli, voi forti; voi onorati, noi disprezzati. Fino a questo momento soffriamo la fame, la sete, la nudità, veniamo schiaffeggiati, andiamo vagando di luogo in luogo, ci affatichiamo lavorando con le nostre mani. Insultati, benediciamo; perseguitati, sopportiamo; calunniati, confortiamo; siamo diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti. [...] Perché la follia di Dio è più sapiente degli uomini. (4:8-13)

Su questo passo biblico, che attraverso la contraddizione spiega il senso della passione di Cristo e denuncia i limiti dell’intelletto

umano, si basa la tradizione religiosa antico-russa dello *jurodstvo* (“stoltezza in nome di Cristo”, la forma ortodossa dell’*imitatio Christi*), complesso fenomeno culturale formatosi in specifiche condizioni storico-sociali ed entrato a far parte dell’immaginario collettivo russo verso il Trecento, quando sostituì al culto della santità dei nobili principi la nuova espressione della santità laica.⁶

La figura del “santo idiota” è inizialmente legata al kenotismo del monachesimo primitivo e nasce nei deserti di Egitto e Palestina attorno al secolo IV d.C.; successivamente si trasferisce nel mondo bizantino dove è noto con il nome di *salós*,⁷ per poi giungere in terra slava nel secolo XI.⁸ La derivazione bizantina del “santo idiota” russo è attestata innanzitutto dai glossari russi dove è presente la corrispondenza tra il greco *salós* e il russo *jurodivyj Christa radi* (“folle in Cristo”), ma anche dalla tradizione agiografica antico-russa (le *Vite* dei santi) che riprendono e rielaborano alcuni momenti delle biografie dei santi stolti bizantini Simeone di Edessa (VI sec.) e Andrea di Costantinopoli (IX sec.).⁹

Ma chi erano questi folli in Cristo? L’etimologia del termine russo rivela alcune contraddizioni che sono caratteristiche di questo singolare personaggio: la parola *jurodivyj*, comparsa nei testi scritti solo a partire dal Trecento, deriva dalla forma paleoslava *жродъ* [*urod*]¹⁰ che denota qualcosa di contrario alla natura e alla civiltà e che, nel lessico russo odierno, indica “mostro”, “persona con difetti fisici o psichici”, “demente”. Il significato del termine, infatti, dipende dall’ambivalenza e dalla sovrapposizione di due concetti: una nozione di devianza, di “de-gener-azione”, di scarto rispetto alla norma accanto all’idea di mistero e sacralità. Tale alterità può essere letta in due modi opposti ma complementari: come segno di sovra- o sub-umanità, ovvero di trascendenza o bestialità. Lo *jurodivyj* fin dall’inizio si trova al confine tra follia e santità, tra sacro e profano, appartiene sia alla cultura religiosa canonizzata dalla Chiesa, sia alla cultura popolare di stampo carnevalesco.

Sull’ambivalenza dei due significati del termine viene costruita anche la maschera che il santo idiota indossa durante la sua recitazione: una cosciente simulazione d’insania che si manifesta nei più stravaganti e svariati modi. Lo *jurodivyj* è un vero attore (*hupokrités*,

come dice la parola greca) che, nelle piazze delle città o sulle scale delle chiese, mette in scena il suo spettacolo provocatorio e anarchico, un vero *balagan*¹¹ medievale: compie atti indecenti in chiesa, va a ballare con le sguadrine, mangia maiale il Venerdì Santo, si lava nei bagni delle donne, cammina nudo e sporco, aggredisce e biasima gente incontrata per strada, dorme tra i cani randagi. Si comporta in modo amorale sovvertendo i costumi mondani e attirando su se stesso la derisione e lo sdegno degli spettatori. In questo modo si autoesilia dalla normalità e si mette volontariamente ai margini della struttura sociale. Il travestimento comportamentale e linguistico (la simulazione della balbuzie, il ricorso alla glossolalia, agli indovinelli o il chiudersi nel silenzio) è essenziale per questo “attore-santo”,¹² che rinuncia alla forma esplicita di predicazione e invita a una riflessione spirituale attraverso l’esempio personale.

Accanto alla maschera comica che lo imparenta al mondo carnevalesco dei giullari e dei teatranti, il santo stolto porta anche la maschera tragica dell’umiliazione totale e dell’apatia (l’ideale stoico di *apátheia*), in quanto dichiara la sua morte di fronte al mondo. È la maschera dell’innocente che, come capro espiatorio, assume su di sé le angosce collettive da espiare attraverso il sacrificio personale. Le agiografie russe spesso sottolineano questo comportamento paradossale degli *jurodivye*, che di giorno manifestano il loro disprezzo per il mondo, mentre di notte pregano per la sua salvezza, fatto che lascia concludere che – alla base della loro identità – sta il conflitto tra mondo reale e mondo ideale (utopia del bene). Tale contraddizione si riflette a sua volta nell’atteggiamento del popolo russo verso questo personaggio: lo *jurodivyy* viene spesso picchiato e cacciato fuori dalla città, ma al contempo gli vengono attribuiti il dono della profezia e virtù taumaturgiche.

Troviamo l’espressione di questo doppio atteggiamento nella prima nota rappresentazione letteraria del santo idiota russo, la tragedia “romantica” *Boris Godunov* scritta da Aleksandr S. Puškin pochi giorni prima dell’insurrezione dei decabristi nel 1825 (musicata da Modest Musorgskij nel 1872). Nel dramma è proprio il santo stolto a pronunciare la pubblica accusa allo zar Boris, presunto infanticida e usurpatore del trono, e ad aprire una dimensione tragica nella pièce.

Lo jurodivyj: da mito popolare a emblema letterario

Quando lo *jurodivyj* Nikolka detto “Berretto di ferro” (lo *jurodivyj* Ioann realmente vissuto a Mosca nel Cinquecento) entra in scena,¹³ alcuni ragazzi lo inseguono e lo deridono per il suo insolito e pesante copricapo. Al contrario, lo zar Godunov difende Nikolka e gli chiede di pregare per la sua anima peccatrice, chiamandolo *blažennij* (“beato”), espressione di profonda deferenza e riconoscimento dello “status” accreditato della “santa stoltezza”. Nikolka però nega la sua benedizione allo zar e lo paragona a re Erode, antropónimo che in russo riecheggia la parola *urod* (*Irod-urod*). In una scena precedente,¹⁴ lo stesso Godunov si definisce *bezumec* (“pazzo, folle”), intuendo l’inevitabile fine della sua catastrofica vicenda, e sembra riconoscere in Nikolka il suo *alter ego*, il riflesso della sua stessa follia. Infatti, alcuni elementi relativi alla “santa stoltezza” lasciano supporre una possibile e forse intenzionale convergenza dell’immagine di Nikolka con quella dello zar: la figura dello *jurodivyj* è costruita come ritratto parodistico dello zar Godunov, un doppio che lo imita nel vestiario (la “corona” – *kolpak*) e nel ricorso al potere (nel dialogo con Godunov, Nikolka cancella la gerarchia dei ruoli).

Dalle lettere di Puškin sappiamo che, lavorando sul dramma, il poeta si era servito di fonti agiografiche, accogliendo, accanto ai fatti storici, anche alcuni elementi della tradizione popolare. Il primo elemento è il copricapo di Nikolka, in russo *železnyj kolpak* (“berretto di ferro”) che richiama il dettaglio più tipico dell’abbigliamento giullaresco: il berretto a sonagli (segno della confusione mentale). Da questa prospettiva la figura di Nikolka rievocherebbe il suo doppio secolare – il buffone di corte, *the fool*, in russo *šut* – specchio deformante del cortigiano,¹⁵ introdotto in Russia attorno al Quattrocento. Accanto al buffone di corte, esiste anche il buffone di piazza, in russo detto *ploščadnyj šut*, specializzato in spettacoli di fiera e a sua volta erede della tradizione degli *skomorochi*.¹⁶ In un certo modo, dunque, il santo idiota sarebbe anche parte integrante del mondo *divertens*, attraverso il quale si sfogava la cultura medievale popolare normalmente repressa.¹⁷

L’altro aspetto che emerge dal *Boris Godunov* è il rapporto del santo idiota con il potere. L’accostamento dello zar alla figura dello *jurodivyj* è tanto più significativo, se pensiamo al periodo storico in

cui il dramma è ambientato, “l’epoca dei torbidi”, momento di profonda crisi dell’identità politica e culturale della Russia. Si è discusso sul fatto che Boris Godunov insieme a un altro suo doppio, il *samozvanez* Dmitrij, risulterebbero essere solo due personaggi minori del dramma puškiniano, mentre il vero protagonista sarebbe il Potere. La crisi della sovranità e la colpevolezza dello zar usurpatore, l’ostile forza della Storia, la legittimità delle istituzioni accanto alla riflessione sul destino della Russia costituirebbero il nucleo centrale del dramma di Puškin che, in quel periodo, si era immerso nella lettura della *Storia dello Stato russo* di Nikolaj Karamzin e degli *Annali* di Tacito (opere che contribuiscono a formare la visione storica del poeta). Forse in questo contesto la figura dello *jurodivij* Nikolka va interpretata come una sorta di contropotere, un emblema critico di rivolta morale che mette in rilievo difetti e fragilità del Potere ufficiale che alimenta il proprio assolutismo.

Con il Nikolka di *Boris Godunov*, Puškin coglie e mette in evidenza un importante aspetto dello *jurodstvo* russo, assente per esempio nel mondo bizantino. Se lo *jurodivij* si serviva dello scandalo per mettere allo scoperto la falsità della morale vigente e dare un esempio di estrema abnegazione personale, la missione “sociale” di questo personaggio consisteva nello smascherare le azioni ingiuste dello zar e della gerarchia ecclesiastica. Ci è stato tramandato dalle cronache russe l’episodio in cui Vasilij Blažennyj muove una critica feroce a Ivan il Terribile attraverso un’azione apparentemente ingenua: lo *jurodivij* offre allo zar un pezzo di carne cruda durante la Quaresima e, quando lo zar rifiuta il suo dono in ossequio alle regole della Chiesa, Vasilij ribatte che non dovrebbe neanche “bere il sangue” dei cristiani che sta massacrando nelle sue spedizioni militari. Sembra che l’influenza dello *jurodivij* sul temibile zar fosse tale che, negli ultimi anni della sua vita, Ivan il Terribile avrebbe firmato i testi con lo pseudonimo *Parfenij Urodivij* (“il casto idiota”).¹⁸

Anche i rapporti dello *jurodivij* con la Chiesa ortodossa furono piuttosto tesi: in effetti per molto tempo la Chiesa russa non riuscì prendere una decisione in merito alla beatificazione di questi stolti in Cristo; tuttavia, dovette ufficializzare le manifestazioni delle ve-

nerazioni locali che diventavano una realtà sempre più intensa. Le prime canonizzazioni dei santi idioti avvennero nel Cinquecento e oggi abbiamo trentasei *jurodivye* inclusi nel calendario liturgico russo,¹⁹ che, seppure occupino il grado più basso nella gerarchia ortodossa, ricoprono un ruolo rilevante nella vita spirituale del popolo russo: una delle più importanti feste ortodosse, la “festa dell’Intercessione” (in russo *Pokrov*), è legata allo *jurodivyj* Andrej, mentre il santo patrono della città di San Pietroburgo è la santa stolta Xenija, vissuta nel Settecento.²⁰

Se il Cinquecento è l’epoca in cui prospera il fenomeno dello *jurodstvo*, in cui gli zar si prendono cura dei sepolcri e dei luoghi di venerazione degli stolti in Cristo, i secoli successivi sono invece segnati dal declino e dalla degenerazione di questa presenza. Come osserva Michel Foucault, la follia esiste solo all’interno della struttura sociale e la percezione della follia è strettamente vincolata alla sensibilità e alle esigenze della comunità.²¹ La società russa del Settecento sente la necessità di isolare e reprimere questa presenza scomoda che compromette la nuova strategia del potere ecclesiastico (lo scisma della Chiesa russa) e della politica di Pietro il Grande. Nel 1722 il sinodo, per ordine dello zar, emana un decreto che definisce gli stolti come falsi e truffatori e legittima l’arresto e l’incarcerazione di chiunque “simuli” in tal modo nei luoghi pubblici. Anche il governo sovietico adotterà lo stesso atteggiamento: rinchiuderà molti *jurodivye* nelle carceri o nei manicomi (in tal senso condideranno il destino dell’*intelligencija* russa). Per questa ragione il fenomeno degli stolti in Cristo ha subito una profonda trasformazione: sradicata la loro presenza urbana, molti di loro si erano trasferiti nelle campagne, costretti alla semi-clandestinità.

Nell’Ottocento la “santa stoltezza” diventa oggetto d’interesse e di studio delle nuove scienze mediche nascenti, come la psichiatria, che rivedono questo fenomeno culturale in base a una nuova terminologia del patologico. Tra il 1850 e il 1870 la letteratura medica in Russia presta particolare attenzione all’anomalia comportamentale e all’idiozia, i cui termini nei dizionari psichiatrici sono spesso associati allo *jurodstvo*.²² Questo linguaggio scientifico penetra anche nel linguaggio letterario e offre nuove prospettive all’interpretazione

della figura del santo idiota. Fëdor Dostoevskij, da sempre attento alle discussioni sulla psicologia e alla cronaca giudiziaria del suo tempo, trova in questa letteratura medica un modello alternativo alle agiografie medievali per la raffigurazione del personaggio che in particolar modo ossessiona la sua immaginazione e ritorna in molte sue opere (ad esempio, nei romanzi *I demoni*, *L'idiota* e *I fratelli Karamazov*). Il tentativo di riunire le due prospettive contrapposte emergerà, come vedremo, nel romanzo *Idiot* (*L'idiota*, pubblicato nel 1868), denominato dal critico contemporaneo Viktor Burenin “Gli idioti”, in quanto la maggioranza dei personaggi manifesterebbe varie pulsioni oscure e inclinazioni patologiche. In altre opere di Dostoevskij, invece, non troviamo un significato stabile di *jurodivjy*, piuttosto una galleria di variazioni e molteplici diramazioni sul tema della “santa idiozia”, messa sempre in rapporto con il patologico, con l'*urodstvo* (“la mostruosità fisica o morale”) di presumibile impronta gogol'iana,²³ che è una delle caratteristiche dominanti dell'uomo del sottosuolo.

Significativo a questo proposito è il racconto *Son smešnego človeka* (*Il sogno di un uomo ridicolo*, 1877), significativa allegoria della condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, che è stata trascurata dalla critica interessata alla figura dello *jurodivjy* nelle opere dostoevskijane. In *Son smešnego človeka* Dostoevskij volge uno sguardo critico al pensiero e all'identità moderna proprio attraverso la figura del santo stolto. Troviamo la metamorfosi del protagonista da orgoglioso e beffardo indifferente a umile *jurodivjy* che implora di essere inchiodato sulla croce per espiare i peccati dell'umanità. La sua trasformazione avviene nel sogno-visione della morte: il protagonista sogna il suo suicidio, la sua inumazione e la sua resurrezione, sequenza che sembra richiamare un episodio tipico delle agiografie degli *jurodivye*. I santi stolti, infatti, dovevano “morire” per il mondo (l'antica tradizione della purificazione sacrale) per rinascere a nuova esistenza (in questo caso, una morte simbolica, una fuga dal materialismo e dalla superficialità che opprime l'eroe del racconto). Nel sogno l'eroe viene rapito da un oscuro *suščestvo* (“essere, creatura”, reminiscenza del Gerione dantesco)²⁴ e portato in un mondo parallelo, dove vivono nella gioia infantile e paradisiaca gli uomini beati che non hanno mai conosciuto il

Lo jurodivyj: da mito popolare a emblema letterario

peccato originale e la scienza umana: la falsa sapienza (qui emerge chiaro il giudizio negativo di Dostoevskij sul positivismo, accusato di corruzione morale). Lo *jurodivyj* del racconto diventa testimone di questa utopia sociale, dell'armoniosa e festiva convivenza raggiunta dagli uomini il cui volto "irradia ragione" (Dostoevskij, *Sogno*, p. 146) e serenità. Ma la sua presenza col tempo si dimostra distruttiva e corrompe questa purezza spirituale dell'anima con ricordi del mondo "vero", abbandonato alla realtà terrena, dissipando il male tra gli esseri beati (l'eroe confessa: *ja razvratil ich vsech*). Per espiare questa colpa, lo *jurodivyj* del racconto sceglie la via di redenzione attraverso la sofferenza autodistruttiva. La scena finale è la derisione dello *jurodivyj* da parte dei beati "pervertiti" e il suo risveglio altrettanto simbolico che lo riporta alla nuova consapevolezza della "verità vera" (*istina, pravda istinnaja*) e al desiderio di "predicarla" (*vot stech por ja i propoveduju*) agli uomini che scordarono l'esistenza del Bene.

Я простирал к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя. Я говорил им, что все это сделал я, я один, что это я им принес разврат, заразу и ложь! Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли. Но они лишь смеялись надо мной и стали меня считать под конец за юродивого. Они оправдывали меня, они говорили, что получили лишь то, чего сами желали, и что все то, что есть теперь, не могло не быть. Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу. Тогда скорбь вошла в мою душу с такою силой, что сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся.²⁵ (Dostoevskij, *Sobranie Sočinenij*, p. 436)

La figura del principe Lev Nikolaevič Myškin, l'enigmatico protagonista del romanzo *L'idiota*, illustra nel modo migliore le incertezze di Dostoevskij sull'ambiguità dello *jurodivyj*. Dai *Taccuini* sappiamo che inizialmente Myškin era stato abbozzato come una figura dalle caratteristiche prevalentemente negative: invidioso, con l'"anima piena di veleno", vendicativo, di smisurato orgoglio, soggiogato dalle passioni ("furore d'amore") e colpevole di stupro (antitetico allo stolto in Cristo), simile al futuro Stavrogin dei *Demoni*.²⁶ Solo nella fase più avanzata del lavoro le caratteristiche negative di

Myškin si spostano sul suo doppio, Rogožin,²⁷ e Myškin viene ricostruito con allusioni cristologiche come un ingenuo infantile che irradia la luminosa gaiezza e diffonde l'idea di bontà. Anche la sua epilessia, che in altri romanzi dostoevskijani è associata a personaggi diabolici (per esempio, Smerdjakov dei *Fratelli Karamazov*), qui è invece segno di una vista introspettiva dell'“esistenza superiore” (*vysšee bytie*), della percezione del sublime e della “felicità armoniosa” (*garmoničnaja radost'*) (Dostoevskij, *Idiot*, p. 241). Michail Bachtin parla di “*paradiso* carnevalesco”, ovvero dell'atmosfera di limpida allegria che si crea attorno al personaggio di Myškin, in opposizione all'“*inferno* carnevalesco” di Nastasja Filippovna, un'altra “folle” provocatrice di scandali nel romanzo.²⁸ Nastasja Filippovna sarebbe quindi il suo doppio femminile, il lato tenebroso della misteriosa *mania* del principe-sfinge che non si rivela fino in fondo. Nel quaderno d'appunti Dostoevskij inoltre accosta Myškin al Don Chisciotte, l'“unico uomo buono compiuto nella letteratura cristiana”,²⁹ e al suo erede letterario russo, *rycar' bednyj* (“il cavaliere povero”) di Puškin, la cui poesia viene citata e discussa dai personaggi del romanzo. L'associazione di Myškin al donchisciottesco *rycar' bednyj* – ripresa dell'archetipo del cavaliere cristiano e pellegrino – apre una serie di complesse implicazioni: l'idea dell'avventura spirituale, dell'ideale evangelico da raggiungere che si rivela un inganno, del pellegrinaggio e della solitudine nella propria follia. La figura di Don Chisciotte serve per sottolineare la comicità dell'eroe dostoevskijano, ma anche per evidenziare il nesso tra il comico e il tragico esistente nel ritratto del personaggio. Del resto, la tragicomicità di Don Chisciotte era stata già accentuata nel saggio *Gamlet i Don-Kichot* di Ivan Turgenev, uscito nel 1861, in cui lo scrittore metteva in rilievo il significato etico del personaggio e instaurava un ardito e inedito confronto con la figura di Cristo.³⁰

Dostoevskij, che aveva letto il saggio di Turgenev, forse ne era rimasto influenzato e ne aveva tratto il paragone per la creazione del suo principe Myškin. Bisogna precisare però che, nell'aggiungere tra gli archetipi del principe la figura di Cristo, Dostoevskij aveva l'intenzione dichiarata di ritrarre *prekrasnyj čelovek* (“l'uomo ottimo”),³¹ la cui comparsa avesse assunto un significato più ampio e

complesso, includendo anche la tradizione dello *jurodstvo*. A Myškin viene attribuita la funzione del santo stolto: egli diventa uno specchio che riflette le coscienze degli altri personaggi e svela gli abissi dei loro mondi interiori. Con la sua incrollabile fede nella verità e nella bontà dell'uomo è innanzitutto espressione dell'umanità più autentica e di un altruismo quasi sconcertante. Prima di uscire dalla scena, il personaggio di Ippolit si congeda dal principe Myškin rivolgendosi a lui come a un "Uomo vero" (*nastojaščij Čelovek*), con la lettera maiuscola. E anche Nastasja Filippovna, nella sua folle fuga in slitta con Rogožin, lo saluta dicendo che, per la prima volta nella sua vita, ha visto un "uomo".

Da questo punto di vista, Myškin condivide il ruolo di mediatore con un altro *jurodivyj* dostoevskijano, Alëša Karamazov, che, dopo aver ascoltato il racconto di Ivan sul Grande Inquisitore, compie lo stesso gesto del Cristo: bacia in silenzio il fratello. I loro tratti cristologici sono sottolineati anche dall'amicizia con i bambini, nonché dallo scontro con l'Anticristo (rappresentazione delle tentazioni del nichilismo). Nella contrapposizione tra Cristo e Anticristo è possibile intravedere la costante lotta tra lo *jurodivyj* e il demone, episodio tipico narrato nelle agiografie antico-russe: il santo idiota è sempre accompagnato dal suo doppio/sosia – il diavolo in veste di buffone³² – il cui comportamento a volte imita per confondere gli altri, per esempio partecipando al riso ritualizzato che, nella tradizione cristiana, è ritenuto peccaminoso (cfr. la risata isterica di Myškin). Forse per questo, nella prima parte del romanzo, Myškin è ritratto con voluta ambiguità, contaminato dal mondo carnevalesco, dalle movenze clownesche, per cui viene spesso etichettato dagli altri personaggi come *durak* ("lo scemo": l'umile eroe delle favole popolari). È indicativo inoltre il fatto che Myškin racconti l'episodio dell'asino, animale della tradizione biblica associato alla figura di Cristo, ma anche collegato alla tradizione parodistica: un'importante festa ortodossa medievale riconciliava il mondo del riso/profano con il mondo religioso del serio/sacro mediante la "processione dell'asino", in russo *Choždenie na osljati*, una solenne cerimonia ideata per celebrare la Domenica delle Palme, durante la quale il clero partecipava direttamente, accanto agli *skomorochi*, allo spettacolo pubblico.³³

Forse attraverso questa instabilità e numerose oscillazioni semantiche del personaggio di Myškin, Dostoevskij cerca non solo di evidenziare la complessità psicologica dello *jurodivjy* e di esaminarla in vari suoi aspetti, ma anche di riepilogare la storia e l'evoluzione dell'immaginario popolare e letterario della "santa idiozia" in Russia: a partire dall'idea dello *jurodivjy* come uomo puro, saggio veggente che imita l'esempio di Cristo divenendone l'icona vivente, fino alla sua teatralizzazione e trasformazione nel buffone (*šut*) di impronta diabolica. Come aveva confessato Dostoevskij stesso in una lettera a uno studente anonimo, per lungo tempo egli aveva coltivato l'idea di scrivere un romanzo che si sarebbe intitolato *Jurodstvo*, ma aveva rinunciato per alcune ragioni: la preoccupazione di cadere in una sacrilega profanazione e in un'offensiva rivelazione del mistero dello *jurodivjy*, che invece non va privato della sua maschera, né compreso fino in fondo; oltre al fatto che il romanzo stesso sarebbe dovuto diventare un vero e proprio *jurodivjy*, folle e sacro, ingenuamente e profondamente umano.³⁴

L'interpretazione artistica dello *jurodivjy* muta notevolmente nella letteratura russa del Novecento. Non si rinuncia alla secolare tradizione che ormai si è radicata nella memoria culturale della Russia e non si declina il significato religioso del santo stolto che, nell'epoca dell'imposto indottrinamento all'ateismo, diventa più forte e marcato (anche nel Novecento lo *jurodivjy*, pur sempre più evanescente, continua a ribellarsi al Potere). Quello che cambia non è la sostanza, il contenuto dell'immagine in sé, ma la sua applicazione, la sua fruizione artistica. Se gli scrittori dell'Ottocento avevano associato lo *jurodivjy* all'identità nazionale e alle problematiche politico-sociali o etiche che ne derivavano, la letteratura del Novecento si serviva della figura del santo stolto per rivelare i conflitti dell'identità personale dell'artista, riportandolo a una dimensione intima del privato e trasformandolo in un elemento biografico e spesso autoironico.

Troviamo questa nuova tendenza nel ciclo-requiem che Osip Mandel'stam dedicò alla memoria del poeta Andrej Belyj, morto nel 1934. I due si erano conosciuti ancora negli "argentei anni" Pietroburghesi quando la capitale nordica dell'impero viveva una straordinaria fioritura letteraria, artistica, filosofica e spirituale. Distanti nel-

Lo jurodivyj: da mito popolare a emblema letterario

le concezioni poetiche – Belyj, simbolista e adepto dell’antroposofia steineriana, e Mandel’štam, acmeista fedele all’ideale del mondo classico rivisitato in modo personale – i due si ritrovano negli anni Trenta in Crimea, dove si scambiano le idee e ricerche poetiche.³⁵ I ricordi di questa esperienza entrano a far parte del ritratto belyjano che Mandel’štam costruisce nel ciclo. Un ritratto piuttosto frammentario, caotico, volutamente incompiuto, che intreccia e fonde diversi elementi della biografia letteraria di Belyj con la rappresentazione scenica del “santo idiota”:

Голубые глаза и горячая лобная кость –
Мировая манила тебя молодящая злость [...].

На тебя надевали тиару – юрода колпак,
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!

Как снежок на Москве заводил кавардак гоголек:
Непонятен-понятен, невнятен запутан легок...

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец... [...]

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей
Под морозную пыль образуемых вновь падежей. [...]

Так слагался <?> смеялся и так не сложившись ушел
Гоглек или Гоголь иль Котенька или глагол.

Выпрямитель сознания еще не рожденных эпох
Голубая тужурка, немецки крикун, скоморох.³⁶

(Mandel’štam, *Sobranie sočinenii*, vol. III, pp. 82-83)

Si notano subito la particolare densità intertestuale della poesia e la ricchezza di registri linguistici con una complessa articolazione verbale: il testo è quasi interamente costruito sulle forme aggettivali e sostantivali, trasformandosi in una sequenza di epiteti, spesso contrastanti, con i quali si delinea la figura di Belyj. Mandel’štam mette in evidenza il momento del travestimento, passaggio necessario alla trasformazione teatrale del personaggio Belyj,³⁷ cui viene fatto indossare il *kolpak*, e lui stesso viene chiamato *bubenec* (“sonaglio”). È una verosimile citazione di *Balagančik* di Aleksandr

Blok (1906), vera clownada teatrale che si beffa dall'atteggiamento mistico del simbolismo, dove l'Arlecchino-Belyj scuote, ridendo, il sonaglio del cappello. Nella poesia di Mandel'stam, tuttavia, il copricapo ha anche la funzione parodica della corona d'alloro che, nella classicità, i poeti ricevevano per grandi meriti. Quelli che fanno indossare a Belyj il *kolpak* – segno, quindi, di derisione e umiliazione – sarebbero i “nuovi letterati” del regime che devono fare piazza pulita del passato per lasciar spazio alla nuova ideologia dell'arte, il realismo socialista.

Belyj è definito sonaglio anche in riferimento all'importanza del suono e, quindi, del linguaggio. L'intero ciclo, dedicato a Belyj, è costruito sulle ricorrenze dei motivi musicali: *zvuk-pervenec* (“il suono-primogenito”), *muzyka v zasade* (“la trappola nella musica”), *kavkazkie kričali gory* (“il grido delle montagne”), l'orchestra del cosmo il cui direttore è il poeta.³⁸ Ricordiamo che Belyj era autore di un poema sulla lingua russa *Glossolalija* pubblicato nel 1922, dove sosteneva l'affinità etimologica di alcune parole-concetti (come “terra”, “cielo”, “sole”) nella sua ricerca delle origini del linguaggio poetico. La glossolalia, oltre a essere uno dei generi della poesia liturgica antico-russa (poesia glossolalica),³⁹ è considerata anche il linguaggio tipico dello *jurodivyj*: il modo di parlare sconnesso che consiste in una successione di sillabe prive di significato, spesso interpretato come indovinelli.

È particolarmente significativo che Mandel'stam definisca Belyj *skomoroch* e *jurodivyj* insieme, lasciando intendere che la maschera indossata dal poeta fosse comica e tragica insieme, suscitando derisione e compassione. Come fa notare Jean Starobinski nel saggio *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), l'immagine del poeta-clown tragico è particolarmente presente nell'arte del Novecento: la maschera del buffone è il nuovo “modo deviato e parodico di porre il problema dell'arte”, un “autoritratto camuffato”⁴⁰ che vorrebbe rispecchiare la corrosione e la degenerazione del mondo esteriore. L'artista-clown incarnerebbe i difetti della società per sbeffeggiarli, trasformando la sua maschera in un atto critico (maschera di “salvatore derisore”).

Negli anni Venti Belyj aveva creato il personaggio del *čudak* (“zotico, stravagante, bislacco”) che riuniva i due volti del poeta-buffone in un’unica maschera rivelatrice dell’amara coscienza della vita e di se stessi. Il suo *čudak* era un vagabondo che attraversava le selve urbane raccogliendo i frammenti dell’universo in attesa della catastrofe e riviveva, in modo caotico e violento, i suoi arcani sogni/incubi. Negli ultimi anni del soggiorno berlinese, Belyj stesso aveva più volte indossato la maschera da *čudak*: era diventato famoso tra gli emigrati russi per le baldorie nei locali tedeschi e i vari scandali etilici. Dopo la morte, molti lo hanno ricordato come un buffone malinconico che mascherava con scherzi e oscenità una profonda *toska* (“malinconia”).

Forse, nel ritratto poetico di Belyj, Mandel’štam vuole alludere a questa condizione straziante della mente creatrice che deve affrontare non solo i suoi fantasmi personali, ma anche l’imporsi della realtà storica. Vuole alludere alla falsificazione dell’identità del poeta da parte del potere ufficiale, al sopruso esercitato sull’indipendenza creativa. La maschera del “santo buffone” sarebbe la maschera che l’intellettuale è costretto a indossare nella Russia sovietica: travestirsi, come fanno gli *jurodivye*, per comunicare verità proibite. In questo contesto, il riferimento alla santa stoltezza farebbe parte di una riflessione sulla condizione dell’artista, sul suo disadattamento nell’epoca in cui Storia e Potere prendono il sopravvento sull’individuo, in cui le divergenze vengono condannate e bandite dalla “normalità”.

Facendo convergere tutti questi elementi, Mandel’štam accenna a una possibile contiguità tra linguaggio della follia e linguaggio poetico, entrambi ribelli alle regole del linguaggio quotidiano e trasgressivi rispetto al senso comune. In una poesia degli anni Venti, egli scrisse:

И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем [...]
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.⁴¹

(Mandel’štam, *Sobranie sočinenii*, vol. I, p. 149)

L’aggettivo *blažennyj* (“beato”) e la sua forma popolare *blažennen’kij* (diminutivo di *blažennyj*) si riscontrano nelle agiografie antico-russe

come sinonimi di *jurodivijj*; inoltre, esso è un termine specifico che indica il grado di beatificazione del santo nella gerarchia ecclesiastica ortodossa.⁴² Il fatto che Mandel'stam voglia riecheggiare diversi strati della parola, aprirne la polisemia, è confermato anche dai legami intertestuali instaurati all'interno del presente ciclo poetico, che servono per addensare spessore semantico: Mandel'stam crea una sorta di *collage* dai sottotesti antichi e moderni, tra i quali lo *Slovo o polku Igorove (Il canto della schiera di Igor)* del 1187 e la *Divina Commedia*. La citazione dantesca è centrale nel ritratto di Belyj:

Рахиль глядела в зеркало явлений
И Лия пела и плела венки.⁴³

(Mandel'stam, *Sobranie sočinenii*, vol. III, p. 85)

Il passo riprende il canto XXVII del *Purgatorio* (vv. 94-108), con riferimento all'unione tra vita attiva e contemplativa, essenza stessa dello *jurodstvo* che richiede l'azione concreta: il *podvig* ("impresa eroica" del santo idiota) accompagnato da una meditazione profonda. Dante stesso – esule, pellegrino, autore di feroci invettive contro la contemporaneità, precursore dello "scandalo dostoevskiano" – diventa parte costituente di questo ritratto di poeta-*jurodivijj*.

In *Rozgovor o Dante* Mandel'stam scrive:

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке, и у Данта, оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей – в самом неподходящем месте [...] Нужно быть сдепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем протяжении «Divina Commedia» Дант не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться [...] Внутреннее беспокойство и тяжелая, смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека, – они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрузочки.

Если бы Данта пустить одного, без «dolce padre» – без Virgilia, скандал неминуемо разразился бы в самом начале и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду.⁴⁴ (Mandel'stam, *Sobranie sočinenii*, vol. III, p. 223)

Questo insolito e antiretorico ritratto di Dante, rappresentato come un personaggio umoristico, assomiglia piuttosto a un autoritratto che vorrebbe giustificare la propria goffaggine nei gesti e nei comportamenti quotidiani, quel randagismo e quella costante inquietudine che lo distingueva agli occhi dei contemporanei. Tra loro anche Lidija Ginzburg, che nei suoi ricordi rievoca la figura di Mandel'stam come “*jurodivyj* del suo tempo”: estraneo alla vita, dal comportamento stravagante, misto di serietà, nobiltà e di una particolare comicità grossolana, una combinazione che Ginzburg definisce *mandel'stamovskoe jurodstvo*.⁴⁵ Non sembra del resto casuale neanche il fatto che il poeta abbia dedicato una parte della sua creatività ai “componenti scherzosi” (*šutočnye stichi*), scritti in diversi momenti della sua vita. Qualche decennio più tardi Mandel'stam sarebbe stato definito *jurodivyj*-buffone da Arsenij Tarkovskij nei versi *Poet (Il poeta, 1963)*, ispirati a un ormai lontano incontro fra i due artisti, dal cui ricordo scaturisce una riflessione sulla tragica condizione dell'intellettuale – mente libera e ribelle – smarrita nella “notte sovietica”.⁴⁶

¹ Molti pensatori russi hanno parlato dello “spirito russo”, dell’“anima russa” o dell’“idea russa” come di qualcosa di onnipresente e universale, una sorta di *ontos* totalizzante che inciderebbe profondamente sull’esperienza individuale e collettiva. Il pensiero dell’individuo e la cultura stessa sarebbero un riflesso del principio identitario, ovvero la “russicità” (specificità nazionale), inteso come un insieme di tratti distintivi che definiscono il popolo russo. Il concetto di “russità”, di matrice romantica, era stato presto trasformato in una vera e propria categoria onto-filosofica che ritornava in numerosi scritti dell’epoca e spesso accomunava la ricerca socio-politica a quella religiosa. Anche la critica letteraria, ancora prima di affermare il valore autonomo (ovvero estetico) della letteratura, spesso si dedicava allo studio della “russità” delle opere dei classici (Tolstoj e Dostoevskij prima di tutti) che avevano espresso nel modo più efficace la specificità dell’“animo russo”. Questo problema costituisce uno dei nuclei tematici della celeberrima opera del filosofo Nikolaj Berdjaev, *Russkaja ideja. Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načala XX veka* (1946).

² Cfr. Berdjaev, p. 148. Nel capitolo III di *Russkaja ideja* il filosofo scrive: “La coscienza russa coincide con la coscienza escatologica. [...] La coscienza russa è gravida del dubbio religioso, etico e sociale circa la legittimità della creazione artistica nella cultura. Era un dubbio al tempo stesso ascetico ed escatologico. Spengler caratterizzò in modo molto acuto ed efficace la Russia, dicendo che essa è una ribellione apocalittica contro l’antichità” (*ibid.*, p. 114). Nelle pagine successive il filosofo analizza il fenomeno, a suo parere, tipicamente russo dello *stranničestvo* “pellegrinaggio, vagabondaggio”, di carattere sia religioso sia sociale, ricollegabile al fenomeno dello *jurodstvo*.

³ Cfr., ad esempio, Ivanov, *Vizantiiskoe jurodstvo* (1994), e Wodziński, *Šv. Idiotas. Apofainės antropologijos projektas* (2007).

⁴ Cfr., in particolare, *Samuele*, I 10:5

⁵ Dodds, *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia* (1970); Id., *Greci e l'Irrazionale* (1993).

⁶ Fedotov, p. 209.

⁷ L'etimologia di *salòs* è incerta, forse deriva dalla parola siriana *sakla* o *sela* ("respingere, rifiutare, disprezzare"). La parola è attestata a partire dal secolo V d.C. ed era frequentemente utilizzata come sinonimo di *mōrós* "stolto, sciocco, folle" per caratterizzare gli asceti che simulavano la follia in nome di Cristo. La troviamo in espressioni come *salòn hupokrinómenos* "colui che recita la follia"; *salòn prospoioúmenos* "colui che finge la follia" (Fasmer, p. 534).

⁸ Wodziński, p. 27.

⁹ Le agiografie costituiscono uno dei più importanti generi letterari dell'Antica Russia. Molte agiografie, tradotte dal greco e diffuse soprattutto tra i secoli XI e XII, si presentano sotto forma di *Prologhi*, ovvero elenchi di santi, seguendo la successione del calendario ecclesiastico, con brevi introduzioni biografiche. Nel Cinquecento il vescovo di Kiev Makarij ordina la preparazione del menologio *Velikie Čet'i Minei* (*Le solenni letture mensili*) consistente in una vasta raccolta di narrazioni agiografiche e di leggende in dodici volumi (uno per ogni mese), un testo fondamentale per la conoscenza della cultura spirituale russa (cfr. Fedotov; Wodziński).

¹⁰ *Jurodivyj, ad vocem* (Fasmer, p. 534): il termine compare nel Trecento (nel russo antico *юродуѣъ*); prima veniva utilizzata la parola *юродивъ/юродъ*. Secondo Sergey Sobolevskij (1894), il termine è da porre in relazione alla parola paleoslava *жродъ* [*urod*] in gr. *huperephanos* "splendido, magnifico" (in Platone, *Fedro* 96a, associato alla sapienza), "superbo arrogante, orgoglioso, tracotante", ma il suo significato è traducibile con gr. *mōrós*, lat. *stultus*. Anche Antoine Meillet in *Études sur l'étimologie* (232) sostiene la derivazione dello *jurod* da *urod/urodiŕ*: la prima vocale sarebbe la negazione (**n-*, cfr. gr *a-*) + *rod* "origine, generazione, famiglia, stirpe, genere" (dunque *urod* come qualcosa di contrario alla natura). Nei testi antichi troviamo l'espressione cristallizzata: *prizyvanie urožda* "vocazione alla stoltezza".

¹¹ *Balagan* ("buffonata, farsa"), nel teatro medievale russo indicava la baracca dei saltimbanchi, un ambiente costruito per la recitazione su un piano rialzato rispetto al pubblico. L'attore che recitava nel *balagan* era chiamato *balaganščik* oppure *balagur* ("chiacchierone, burlone"), al quale è legato il termine *balagurit'* ("scherzare, dire sciocchezze") sinonimo di *šutit'* ("scherzare, prendere in giro, fare lo stupido") (Pagani, pp. 99-101).

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ Puškin, p. 240.

¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵ Lanza, p. 64.

¹⁶ Cantastorie e giocolieri, burattinai e acrobati vaganti dell'antica Russia, verosimilmente di origine bizantina. La loro attività è documentata nelle fonti dal secolo XI fino al Seicento. Il termine deriva dal sostantivo bizantino **skómarchos* "maestro nel suscitare il riso, professionista del gioco" dal greco *skómma* "buffonata, lazzo" (Pagani, pp. 30-46).

¹⁷ Nella questione della collocazione dello *jurodivyj* tra la cultura del serio e la cultura del comico si distinguono due punti di vista: gli studiosi D. S. Lichačëv e A. M. Pančenko in *Smechavoj mir drevnej Rusi* (*Il mondo comico della Rus'antica*, 1976) insistono sull'appartenenza del santo idiota al mondo del riso e il legame con gli *skomorochi* attraverso il comportamento ludico e la parodia dissacrante del serio, mentre Jurij Lotman sostiene che la teatralità dello *jurodstvo* è estranea alla "cultura del riso", perché egli rimane "legato alla gerarchia dei criteri medievali della valutazione dell'uomo, [...] le azioni dello *jurodivyj* possono essenzialmente non differenziarsi dal comportamento magico (stregonesco o pagano), ma per la loro essenza si riempiono di un contenuto completamente diverso" (Lotman e Uspenskij, pp. 157-183).

¹⁸ Wodziński, p. 159.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 35-38.

²⁰ Cfr. Coco e Sivak, pp. 235-246.

²¹ Foucault, p. 45.

²² Murav, pp. 25-49.

²³ Uno dei casi più esemplari, a mio avviso, potrebbe essere il racconto *Zapiski sumšedšego* (*Diario di un pazzo*), pubblicato nel 1835 e incluso nella raccolta *Arabeschi*. Il protagonista funzionario Popriščin scrive un diario in cui racconta la sua immaginaria trasformazione in re di Spagna. Inconsapevole della propria follia, viene rinchiuso in un manicomio che la sua mente delirante raffigura come una corte reale dove si svolge un ricevimento in suo onore. Significativa la scena in cui Popriščin legge una lettera scritta da una cagnolina a un'altra, in cui il protagonista viene chiamato *urod*, e quella in cui il "pazzo" è deriso dalla donna amata che ha un nome altrettanto eloquente, Sofia ("sapienza"), quasi a sottolineare il divario tra la normalità e la follia.

²⁴ Cfr. *Inf.* XVII, 1-27.

²⁵ "Tendevo verso di loro le braccia, mi accusavo, mi maledivo, mi disprezzavo fino alla disperazione. Gli dicevo che tutto questo l'avevo causato io, io solo, ero io che gli avevo portato la perversione, il veleno, la menzogna! Li imploravo di inchiodarmi su una croce e gli mostrai come fare una croce. Io non potevo, non avevo la forza di eliminarmi da solo, ma volevo che mi infliggesero dei supplizi, avevo sete di tormento, bramavo di spandere il mio sangue in questi supplizi fino all'ultima goccia. Ma loro, loro non facevano altro che ridersela di me, e finirono per considerarmi uno svitato. Mi giustificavano, essi dicevano di non aver ricevuto altro che quello che desideravano, e che non potevano non avere ciò che adesso avevano. Alla fine mi dissero che ero diventato pericoloso e che mi avrebbero rinchiuso in un manicomio se non me ne stavo zitto. Allora la tristezza penetrò nella mia anima con una tale forza che il cuore mi si strinse, ed io sentivo che sarei morto, quando... ebbene, fu allora che mi svegliai" (Dostoevskij, *Sogno*, p. 154).

²⁶ Dostoevskij, *Idiota*, pp. 809-820.

²⁷ George Steiner nella monografia *Tolstoj e Dostoevskij* afferma che inizialmente Myškin e Rogožin erano stati concepiti come un'unica figura: "Rogožin è il peccato originale di Myškin. Poiché il principe è un uomo, e dunque erede della Caduta, i due sono destinati a essere eternamente compagni. Entrano nel romanzo insieme e insieme lo abbandonano colpiti da una rovina comune. Nel tentativo di Rogožin di uccidere Myškin avvertiamo l'amarezza stridente del suicidio. La loro inestricabile vicinanza è una parabola dostoevskiana sulla necessità della presenza del male alle porte della conoscenza. Quando gli viene sottratto Rogožin, Myškin sprofonda definitivamente nell'idiozia" (Steiner, pp. 150-151).

²⁸ Bachtin, pp. 226-228.

²⁹ Dalla lettera alla nipote S. A. Ivanova dell'1 gennaio 1868. Sull'importanza del personaggio Don Chisciotte si legge nel diario di Dostoevskij: "In tutto il mondo non c'è nulla di più profondo e di più forte del Don Chisciotte. È per il momento l'ultima e più elevata parola del pensiero umano, la più amara ironia che l'uomo potesse mai esprimere. Se la terra cessasse di esistere e là – dove che sia – domandassero agli uomini: 'Avete voi capito la vostra vita sulla terra? Che cosa ne avete dedotto?', l'uomo potrebbe in silenzio porgere il *Don Chisciotte*: 'Ecco la mia conclusione sulla vita'" (Dostoevskij, *Idiota*, p. 7).

³⁰ Turgenev, p. 21.

³¹ L'idea del romanzo *L'idiota*, annunciata nella lettera del 31 dicembre 1867 a A. N. Majkov.

³² Nella cultura popolare antico-russa, che associava e contrapponeva il riso satanico al sacro, gli *skomorochi* erano rappresentati come assistenti del demonio e il diavolo era chiamato *šut* "buffone, giullare" (cfr. Lotman e Uspenskij, p. 165).

³³ Pagani, pp. 137-155.

³⁴ Wodziński, pp. 9-20.

³⁵ Nel 1933 a Koktebel' entrambi i poeti stavano scrivendo una monografia sull'autore che stava loro più a cuore e avrebbe dovuto riassumere la loro concezione poetica: Belyj lavorava sul libro dedicato all'opera gogol'iana, *Masterstvo Gogolja (La maestria di Gogol')*, uscito nel 1934, mentre Mandel'stam stava componendo il saggio dantesco *Rozgovor o Dante (Conversazione su Dante)*, pubblicato postumo solo nel 1967. È probabile che, nelle loro conversazioni e discussioni, i due poeti si fossero scambiati idee, osservazioni e annotazioni, e che i due lavori si fossero reciprocamente influenzati. L'episodio dell'incontro tra i due è raccontato dalla moglie di Mandel'stam, Nadežda Chazina, nel libro *Vospominanija (L'epoca e i lupi)*, nel capitolo "Due voci" (N. Mandel'stam, *Epoca*, pp. 197-199).

³⁶ "Occhi azzurri, l'osso frontale in fiele, / ti ammaliaiva universale la rabbia giovanile. [...] // T'han messo in testa la tiara – da balordo un berrettino, / mago turchese e carnefice, e sovrano e cretino! // Come neve su Mosca, pavoneggiando svolazzi: / Incompreso-compreso, ineffabile, leggero, intrallazzi. // Dominatore di spazi, galletto dieci e lode al vaglio, / Compositore, pavoncello, studentello a sonaglio... // Pattinatore, primigenio, sempre cacciato a pedate, / riformuli flessioni nuove sotto le polveri gelate // Ti declinavi, ridevi e sei scomparso senza soluzione / Pavonetto, Poeta, Gatto-personaggio, Locuzione // Restauravi coscienze d'epoche ancor d'arrivare, / Giubba villana, strillone tedesco, antico giullare" (trad. it. di Laura Salmon).

³⁷ La letteratura agiografica segnala molti episodi in cui gli *jurodivye* si travestivano da clown, mentre le donne si camuffavano con indumenti maschili o di prostitute. È la storia della *jurodivaja Xenia* di Pietroburgo, canonizzata nel 1988, che dopo la morte del marito si travesti con i vestiti del defunto (Wodziński, pp. 129-130).

³⁸ Il motivo del poeta-direttore d'orchestra è presente anche in *Rozgovor o Dante* (1933) di Mandel'stam.

³⁹ Questo genere letterario trova la sua motivazione nella tradizione cristiana che considerava la glossolalia un fenomeno sacro: negli Atti degli Apostoli si narra della miracolosa capacità dei profeti ebraici di parlare varie lingue a loro sconosciute per ispirazione dello Spirito Santo (cfr. Wodziński).

⁴⁰ Starobinski, p. 38.

⁴¹ "[E] la beata parola senza senso / pronunceremo per la prima volta. [...] [P]er la beata parola senza senso / io pregherò nella notte sovietica" (Mandel'stam, *Poesie*, p. 57).

⁴² Pagani, p. 82.

⁴³ "Rachele guardava nello specchio dei fenomeni / E Lia cantava e intrecciava la ghirlan-da" (traduzione mia).

⁴⁴ "La nozione di scandalo è, in letteratura, molto precedente a Dostoevskij: già nel Duecento, e proprio in Dante, essa era di gran lunga più forte. Dante va a imbattersi, a sbattere nell'incontro sgradevole e pericoloso con Farinata, allo stesso identico modo in cui i furfanti dostoevskiani vanno a urtare nei propri tormentatori, e il luogo dove ciò avviene non potrebbe essere meno appropriato. [...] Bisogna essere una cieca talpa per non accorgersi che lungo tutta la *Divina Commedia* Dante è incapace di tenere il giusto comportamento, non sa come mettere un piede avanti l'altro, che cosa dire, come fare un inchino di saluto. [...] L'inquietudine spirituale e la penosa, smarrita goffaggine che accompagnano ad ogni passo un uomo senza fiducia in se stesso, quasi privo di un'adeguata educazione, negato a mettere in pratica la sua esperienza interiore e ad oggettivarla in regole di etichetta, un uomo tormentato e ramingo – proprio questi elementi conferiscono al poema tutto il suo incanto, tutta la sua drammaticità; proprio essi si adoperano a crearli uno sfondo che è una sorta di imprimitura psicologica. Se a Dante fosse stato permesso di andar da solo, senza il 'dolce padre', senza Virgilio, lo scandalo sarebbe immanca-

bilmente esploso fin dall'inizio; e avremmo non un 'viaggio tra le pene dell'inferno', ma la più grottesca delle buffonerie" (Mandel'stam, *Conversazione*, pp. 59-62).

⁴⁵ Ginzburg, p. 414.

⁴⁶ Mussi, pp. 97-105.

OPERE CITATE

- BACHTIN, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Traduzione di Giuseppe GARRITANO. Torino, Einaudi, 1968.
- BERDJAEV, Nikolaj. *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*. Traduzione di Cinzia DE LOTTO. Milano, Mursia, 1992.
- COCO, Lucio, e Alex SIVAK (a cura di). *Le sante stolte della Chiesa russa*. Roma, Città Nuova, 2006.
- DODDS, Eric Robertson. *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia*. Traduzione di Giuliana LANATA. Firenze, Nuova Italia, 1970.
- DODDS, Eric Robertson. *Greci e l'Irrazionale*. Traduzione di Virginia VACCA DE BOSIS. Firenze, Nuova Italia, 1993.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Idiot*. Moskva, Martin, 2007.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Il sogno di un uomo ridicolo*. Traduzione di Pier Luigi ZOCCATELLI. Roma, Newton Compton, 2005.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *L'idiota e i taccuini*. A cura di Maria Bianca LUPORINI. Firenze, Sansoni, 1961.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor. *Sobranie Sočinenij*. Vol. X. Moskva, Gosudarstvenoe izdatel'stvo chudožestvennoi literatury, 1958.
- FASMER, Maksim. *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. Vol. IV. Moskva, Progres, 1987.
- FEDOTOV, Georgij. *I santi dell'antica Russia*. Milano, Aquilegia, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*. A cura di Mauro BERTONI e Pier Aldo ROVATTI. Milano, Cortina, 2006.
- GINZBURG, Lidija. *O starom i novom*. Leningrad, Sovetskii pisatel', 1982.
- IVANOV, Sergej. *Vizantiiskoe jurodstvo*. Moskva, Mezdunarodnye otnosenija, 1994.
- KOVALEVSKIJ, Joann. *Jurodstvo o Christe i Christa radi jurodivye*. Moskva, Svetl'jacok, 1996.
- LANZA, Diego. *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*. Torino, Einaudi, 1997.
- LICHAČEV, Dmitrij, et alii (a cura di). *Smech v drevnej Rusi*. Leningrad, Nauka, 1984.

Toma Gudelyte

- LOTMAN, Jurij, e Boris USPENSKIJ. "Il mondo del riso: oralità e comportamento quotidiano". *Tesi per una semiotica delle culture*. A cura di Franciscu SEDDA. Roma, Meltemi, 2006. 157-183.
- MANDEL'STAM, Nadežda. *L'epoca e i lupi*. Traduzione di Giorgio KRAISKI. Roma, Liberal, 1990.
- MANDEL'STAM, Osip. *Conversazione su Dante*. Traduzione di Remo FACCANI. Genova, Melangolo, 2003.
- MANDEL'STAM, Osip. *Poesie*. Traduzione di Serena VITALE. Milano, Garzanti, 1972.
- MANDEL'STAM, Osip. *Sobranie sočinenii v četyrech tomach*. Vol. III. Moskva, Art-Biznes-Centr, 1993.
- MURAV, Harriet. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels. The Poetics of Cultural Critique*. Stanford, Stanford U. P., 1992.
- MUSSI, Giuseppe. *Arsenij Tarkovskij: "Поэм"*. *Il poeta come рыцарь бедный tra Puškin e Mandel'stam*. *AnnalSS* 5 (2009), 97-105.
- PAGANI, Maria Pia. *Le maschere della santità. Attori e figure del sacro nel teatro antico-russo*. Bari, Polo Malagrino, 2004.
- PUŠKIN, Aleksandr. *Boris Godunov*. Traduzione di Carla STRADA JANOVIC. Venezia, Marsilio, 1995.
- RUBINA, Natalia (a cura di). *Russkie jurodivye i blažennye*. Čeljabinsk, Arkaim, 2003.
- SINJAVSKIJ, Andrej. *Ivan lo Scemo. Paganesimo, magia e religione del popolo russo*. Napoli, Guida, 1993.
- STAROBINSKI, Jean. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Traduzione di Corrado BOLOGNA. Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- STEINER, George. *Tolstoj o Dostoevskij*. Traduzione di Cristina MORONI. Milano, Garzanti, 1995.
- THOMPSON, Ewa. *Understanding Russia. The Holy Fool in Russian Culture*. Lanham, Rice U. P., 1987.
- TURGENEV, Ivan. *Amleto e Don Chisciotte*. Traduzione di Mario Alessandro CURLETTO. Genova, Melangolo, 2004.
- WODZIŃSKI, Cezary. *Šv. Idiotas. Apofatinės antropologijos projektas*. Vilnius, Aidai, 2007.

VITTIME DELLE STORIE E DELLA STORIA: IL MONDO SECONDO SVEN WERNSTRÖM

Daide Finco

Sven Wernström (born 1925) is known as a writer for children, though he stated that the themes and language of his books are intended for teenagers. He began writing around the middle of the 1940s and has published chiefly novels and stories, while experimenting with different genres: thriller, science fiction, fairy tales, fiction set in our time. His writing is inspired and driven by a didactic purpose and the ambition of finding and questioning the prejudices usually found in books for young people. Wernström has written a number of historical novels in which he analyses history according to the socialist view of history as an endless struggle between social classes; he tries to detect in every instance the central struggle. This implies a logic, objective and coherent search for causes and effects, which eventually leads—in his view—to a clear and simple explanation of the facts. He thinks that the aim of a writer should be to provide hints and elements for discussion and to stimulate readers to consider the world around them with its problems and practical solutions to the latter. Wernström is interested in the victims of society: poor people, workers, women, young people; he shows how the language we hear and use every day affects our life, especially if we are not sufficiently aware of our own social condition and not well-informed. From a literary point of view he reflects on the way traditional narrative conveys ideological messages and he offers provocative rereadings of established genres.

Autore tanto apprezzato quanto discusso, lo svedese Sven Wernström (1925-) ha conosciuto il maggior periodo di notorietà tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, come testimoniano numerosi lavori critici a lui dedicati. Le ragioni della sua popolarità risiedono innanzitutto nel modo in cui ha interpretato il ruolo di scrittore per ragazzi e nella sua rilettura delle vicende storiche, in particolare quelle svedesi. Lo scrittore si è poi distinto per l'atteggiamento militante, che lo ha portato a intervenire nei *media* e nelle scuole per difendere le proprie posizioni, ma soprattutto – come ama ricordare – per stimolare il dibattito sulle questioni cruciali della società.

La visione del mondo e della letteratura di Wernström è profondamente legata alla sua formazione di scrittore lavoratore e alla sua adesione all'ideologia socialista.¹ Interruppe gli studi all'inizio delle scuole superiori e lavorò come tipografo per venticinque anni. Debuttò come scrittore all'età di diciannove anni, nel 1944, pubblicando numerose opere ispirate alle uniche letture di cui aveva esperienza: i suoi libri non potevano dunque che essere romanzi per ragazzi, ma lo scrittore fece di necessità virtù e nel corso del tempo sviluppò una consapevolezza sempre maggiore delle potenzialità trascurate in questo tipo di letteratura, arrivando a considerare i ragazzi il pubblico ideale per uno scrittore e a individuare nei libri a loro destinati la dimensione privilegiata per tentare esperimenti veicolando contenuti nuovi e – volentieri – provocatori.

La posizione assunta da Wernström implica una grande considerazione delle responsabilità che competono a uno scrittore per ragazzi: a suo giudizio, egli ha il dovere di far conoscere ai giovani il mondo in cui vivono e dove sempre più si troveranno ad agire, e pertanto dovrebbe mantenere un rapporto con il mondo del lavoro e della produzione, realtà indispensabili per poter descrivere la società del proprio tempo. Lo scrittore, in altri termini, si deve documentare e sarebbe opportuno che acquisisse cognizioni di politica, sociologia e scienza. I principi appena esposti rimandano chiaramente a un'impostazione di tipo socialista, ma dobbiamo rilevare che la posizione di Wernström si orienta in tal senso solo alla metà degli anni Cinquanta e in maniera decisa nei primi anni Sessanta: perciò lo scrittore ha espresso un giudizio negativo su quasi tutta la propria produzione giovanile, scritta per il puro gusto di inventare storie e – in sostanza – priva di un qualsiasi impegno politico. In realtà egli si dichiara ben consapevole della portata politica di *ogni* opera, la quale difende determinati valori anche quando l'autore non ne è consapevole. La discriminante si rivela proprio questa: tutti gli autori sono politici, ma non tutti lo sono con coscienza, mentre Wernström auspica che tutti lo diventino e scelgano – anche esplicitamente, come lui – da che parte stare, ossia di quale classe sociale difendere i diritti o i privilegi.

Per evitare confusioni (trattandosi di un autore “per l’infanzia”) occorre qui chiarire quale sia il suo pubblico di riferimento e a questo proposito lo stesso scrittore chiarisce di volersi rivolgere in particolare ai ragazzi.² Una delle conseguenze di questa scelta è costituita dalla grande importanza riservata al mondo della scuola, che occupa un ruolo di primo piano nella vita di ogni adolescente.³ L’interesse di Wernström per la vita tra i banchi è tuttavia determinato soprattutto da un atteggiamento molto critico verso questa istituzione, che si rivela uno dei suoi bersagli polemicamente preferiti. A suo giudizio la scuola non adempie al proprio ruolo ufficiale, ossia sviluppare lo spirito critico dei ragazzi per preparare futuri adulti responsabili, ma al contrario si limita a intrattenere gli studenti con argomenti noiosi e inutili, guardandosi dal trasmettere loro le conoscenze fondamentali per la loro vita. Questa pratica paradossale viene facilmente motivata dal fatto che – secondo lo scrittore – la scuola ha come scopo principale (e forse unico) quello di tutelare gli interessi delle classi dominanti e difendere la loro posizione di forza a scapito dei diritti dei gruppi sociali inferiori, nel caso specifico a danno dei figli degli operai. In altri termini, si realizza nella scuola (come del resto in tutti gli ambienti sociali) una lotta di classe che oppone la borghesia – alla quale appartengono i professori, i presidi e ogni altra figura preposta a gestire la vita scolastica – alla classe lavoratrice, i cui ragazzi vengono volutamente privati delle proprie radici. Tale condizione viene testimoniata in maniera evidente dal linguaggio insegnato a scuola, una lingua che raduna tutti gli stereotipi della cultura borghese, una lingua astratta che viene presentata come necessaria e in ogni caso più utile del linguaggio povero – ma concreto e obiettivo – usato a casa.⁴

Wernström cominciò a riflettere sulla letteratura per ragazzi negli anni Cinquanta, osservando come i libri destinati al pubblico più giovane dovessero subire censure di ogni tipo, le quali portavano spesso gli scrittori ad autocensurarsi: nella diffusione dei libri per ragazzi, infatti, avevano forte voce in capitolo editori, educatori, bibliotecari e genitori. Il maggior difetto da lui riscontrato nelle opere più diffuse era l’insufficienza (o la totale mancanza) di un rapporto con la realtà, mentre egli considerava proprio questa letteratura – per

la prima volta – uno strumento efficace e sotto molti aspetti invidiabile per cambiare il mondo.⁵

L'esigenza di realismo espressa chiaramente negli interventi di quel decennio si accompagnò all'inizio degli anni Sessanta a una definitiva presa di coscienza politica, che avrebbe ispirato tutte le sue opere successive. L'occasione di questa svolta gli venne da un viaggio compiuto nel 1962 in Messico, al seguito del regista svedese Lasse Westman con il quale doveva girare un documentario. Lo scrittore si giovò in quell'occasione di una borsa di studio e, nell'accompagnare il regista, scelse di visitare un paese in via di sviluppo con una forte crescita demografica e che peraltro aveva conosciuto all'inizio del secolo (1910) una rivoluzione fallita da parte delle classi subalterne. Wernström ebbe modo di intervistare persone di tutte le età e di tutte le professioni, al fine di ricostruire il panorama sociale e di far emergere le contraddizioni di quel grande paese: la sua esperienza ebbe una ricaduta letteraria nella composizione del romanzo storico *Mexikanen* ("Il messicano") pubblicato nel 1963, la cui realizzazione mostra il metodo rigoroso dello scrittore, ma nello stesso tempo la sua ferma volontà di affidarsi a fonti non ufficiali. Questo interesse fondamentale venne coltivato dall'autore attraverso un secondo viaggio, compiuto nel 1966 a Cuba, con il quale intendeva approfondire la conoscenza di un altro paese in via di sviluppo nel quale tuttavia la rivoluzione era riuscita, portando nel 1959 a un cambio di regime. In questa circostanza Wernström ebbe pertanto a disposizione testimonianze dirette degli eventi rivoluzionari e la sua ricerca fornì la base storica per un altro romanzo, *Upproret* ("La rivolta"), uscito nel 1969. In quest'opera troviamo altre peculiarità del suo progetto letterario. Innanzitutto i personaggi sono molto giovani: l'opera è destinata ai ragazzi e per coinvolgerli maggiormente lo scrittore li pone al centro della narrazione; inoltre, egli si guarda bene dal soffermarsi sui protagonisti attivi, quelli passati alla Storia o alla cronaca, evitando in ogni caso di farne degli eroi, mentre mostra grande attenzione per le condizioni del popolo, che ha dovuto subire la rivoluzione pur avendola auspicata. Uno degli indizi di questa prospettiva emerge nella conclusione del romanzo, dedicata alle prime esperienze di insegnante di un'amica del protagonista: il mes-

saggio di Wernström è che il senso della rivoluzione risiede nei cambiamenti sociali effettivamente realizzati e non nel semplice sovvertimento di un regime politico.

La letteratura di Wernström si propone dunque come un'indagine sulla realtà e fa del realismo la sua caratteristica dominante. Questo principio investe tutta una serie di analisi e decostruzioni che l'autore compie cimentandosi nei generi più svariati, guidato sempre dall'ambizione di individuare e smontare i luoghi comuni legati tradizionalmente ai diversi generi e – queste le sue conclusioni – riconducibili tutti a un vero e proprio progetto di condizionamento ideologico da parte della società borghese. Come lo scrittore dimostra, il rinvenimento di stereotipi in letteratura è particolarmente ricco se si analizzano le opere destinate a bambini e ragazzi, poiché il loro stato di persone in formazione giustifica gli autori nel proporre versioni semplificate della realtà, senza sottoporre a esame critico gli stessi elementi fondanti delle narrazioni: proprio questa è l'indagine che Wernström intraprese tra gli anni Sessanta e Settanta e che sviluppò con risultati significativi.

Il genere al quale egli si dedicò maggiormente fu quello del giallo, sul quale cominciò a riflettere in modo sistematico a seguito di un incarico ricevuto dalla casa editrice Bonnier.⁶ Wernström poté osservare come nei gialli per ragazzi alcuni tratti fossero ricorrenti: l'aspetto sgradevole e il comportamento goffo del criminale, il suo stato di emarginato sociale senza che se ne spiegassero le cause e la mancanza di notizie sul destino del malvivente dopo l'arresto. Naturalmente – nella prospettiva di Wernström – tutti questi elementi concorrevano a sostenere e ribadire l'idea di ordine sociale (un'idea che rende il giallo forse il genere più conservatore) e a identificare la malvagità con una devianza rintracciabile fin dall'aspetto fisico e comunque causa – e non conseguenza – dell'emarginazione sociale dei criminali. Lo scrittore pensò dunque di introdurre nel giallo per ragazzi elementi di realtà, presentando criminali eleganti e di bell'aspetto, legati ai poteri forti della società: esempio di questo progetto è il romanzo *Hemligheten* ("Il segreto", 1971), in cui l'iniziale sospettato, dai connotati tipici del criminale, si rivela innocente

mentre i colpevoli si presentano in abiti costosi e guidano lussuose auto sportive.

Un altro genere oggetto della sua indagine fu quello fantascientifico, nel quale l'autore invertì la direzione del viaggio canonico nello spazio, immaginando, in *Resa på en okänd planet* ("Viaggio su un pianeta sconosciuto", 1967), che fossero due alieni a visitare i terrestri. Il titolo non intende semplicemente indurre il lettore a collocare, a un primo sguardo, il romanzo nel canone della fantascienza, per poi stupirlo rivelando la particolarità della situazione: il pianeta Terra – come viene mostrato e dimostrato nell'opera – è realmente sconosciuto per i suoi abitanti e le condizioni in cui essi lo mantengono non possono che suscitare stupore o perplessità negli alieni, specie se questi ultimi sono esseri perfettamente logici come Wernström li ha concepiti. Essi in effetti mettono spesso i terrestri (ragazzi anche in questo caso) di fronte alle proprie contraddizioni e alla propria ignoranza, arrivando addirittura a trovare da soli le spiegazioni che non ricevono dagli umani e riuscendo perfino a insegnare loro qualcosa sul mondo.

Ma fu nel genere della fiaba che Wernström esercitò l'analisi più feroce e disincantata della società umana, scrivendo una delle sue opere più apprezzate: *Torkel och prinsessan Mia* ("Torkel e la principessa Mia", 1974). L'autore partì dalla constatazione che le fiabe presentano sempre il potere e la ricchezza delle famiglie reali come un dato acquisito, necessario e indiscutibile, poiché i loro membri sono protagonisti delle fiabe e il destino di chi all'inizio è escluso dai loro privilegi viene infine riscattato con l'ingresso nel loro mondo. Naturalmente la presenza di principi, principesse, re e regine ha una relazione con la struttura sociale nella quale le fiabe hanno avuto origine, ma a giudizio dell'autore quest'impostazione mantiene ancora oggi un rapporto con la realtà e non si tratta affatto di un innocente anacronismo: essa serve piuttosto a trasmettere una visione positiva della ricchezza e – quel che è peggio – a nascondere le ingiustizie sulle quali per lo più si basano i privilegi sociali.

La fiaba viene presentata come un libro sulla natura del potere e risulta essenzialmente una variante della storia del ragazzo che si reca al castello del re per chiedere la mano della principessa (e metà

del regno). In questo caso il re ha indetto una gara e, per accontentare le inattese richieste della figlia, ha stabilito che vi possano prendere parte solo giovani del popolo. In realtà si tratta di un doppio inganno: innanzitutto le tre domande previste come prova non hanno risposte logiche, in secondo luogo si farà in modo che il principe gradito al re, al quale saranno suggerite le risposte, si presenti a corte vestito come un povero mescolandosi dunque agli altri e passando inosservato.⁷

Il primo aspetto è particolarmente interessante: la logica che ispira le strane risposte è quella dei potenti e viene ben illustrata da una serie di eventi cui il protagonista Torkel assiste mentre si reca al castello. In un'osteria impara che tre più tre fa cinque perché il duca che lo invita a mangiare pretende di (e riesce a) pagare cinque soldi per due pranzi da tre soldi l'uno; presso un contadino apprende che tre meno due fa cinque perché i funzionari del re, venuti a prelevare due sacchi di grano quale tassa e a censire le disponibilità del contadino (rimasto con un solo sacco), mentono spudoratamente per non far inquietare il sovrano; in occasione di un'esecuzione pubblica capisce che è senz'altro peggio uccidere un uomo (in tempo di pace) che ucciderne cinque (in tempo di guerra, quando per questo un soldato si merita una medaglia).

Queste sono le risposte "matematiche" che dovrà dare al sovrano e con le quali ottiene la mano della principessa. Essendosi tuttavia ormai reso conto dell'assurdità e della profonda ingiustizia di tutto questo, egli rifiuta pubblicamente l'offerta del re e si allontana dalla corte, inseguito dalla principessa in cerca di avventure e definitivamente innamoratasi di lui.

La natura del potere viene svelata quando Torkel e Mia ascoltano di nascosto i discorsi dei quattro duchi signori delle quattro province del regno: i ragazzi capiscono che il vero potere è detenuto da chi possiede beni e terre e non da chi lo esercita formalmente come il re. Essi vengono anche a sapere dell'esistenza di una congiura contro il sovrano e del fatto che nel piano sono coinvolti alcuni rivoltosi, scelti dai duchi come capi espiatori. Mentre ci viene detto che Torkel vorrebbe avvertire questi ultimi dell'inganno, non conosciamo la risposta di Mia: il finale aperto vuole essere un invito al lettore a

immaginare una conclusione, ma soprattutto un appello al suo senso critico, con cui potersi costruire un finale ragionando sugli eventi. Più in generale, lo scrittore vuole abituare i giovani a discutere e fornire loro gli strumenti e le conoscenze adeguate per riflettere, capire e non farsi ingannare.

L'esempio più noto, più importante e più organico del contributo di Wernström alla controinformazione è senz'altro la serie di racconti storici che egli progettò nei primi anni Settanta. A dire il vero, il desiderio di avere a disposizione una fonte di conoscenza storica alternativa e integrativa rispetto alle lezioni scolastiche era nato nello scrittore già sui banchi di scuola, quando – come egli racconta – vedeva sé e i suoi coetanei costretti a seguire spiegazioni che per nulla riguardavano la loro situazione concreta: nelle lezioni di storia si parlava solamente dei sovrani e delle loro guerre, mentre in quelle di religione si era educati a pregare un Dio misterioso e incomprensibile. Wernström da sempre aveva desiderato conoscere la vita quotidiana dei suoi antenati poveri nelle diverse epoche, ma nessun manuale si occupava di loro. Decenni dopo, riscontrando nelle scuole svedesi lo stesso metodo d'insegnamento della storia e di conseguenza la medesima esigenza dei ragazzi di essere realmente informati sul proprio paese, decise di scrivere una serie di racconti che trattassero con la massima oggettività, da un punto di vista inedito nella letteratura per ragazzi, le vicende che avevano visto protagonista il popolo svedese.

Il progetto originario prevedeva un volume di dieci racconti, ciascuno ambientato in un secolo dall'XI al XX. Wernström raccolse materiale molto composito, lavorando metodicamente, e alla fine le notizie rinvenute furono talmente abbondanti da convincerlo innanzitutto a suddividere la pubblicazione in tre volumi e quindi a pensare di scrivere più racconti per ogni secolo: così, dopo essere giunto a occuparsi del secolo XX nel terzo volume, nella quarta raccolta ripartì dal XII. In questo modo l'opera complessiva consente una lettura sia diacronica (i diversi secoli presentati in uno stesso volume) sia sincronica (i diversi racconti di uno stesso secolo presentati in volumi differenti): questa struttura evidenzia il ruolo didattico che l'autore ha voluto conferire alla propria opera.

Essendo rivolto a un pubblico giovane, il quale si sarebbe dovuto sentire coinvolto in prima persona nelle vicende della Svezia, Wernström scelse come protagonisti dei racconti ragazzi o persino bambini e, per rispondere alle critiche mossegli riguardo alla gestione “maschilista” dei ruoli femminili nelle opere pubblicate fino ad allora, decise di presentare alternativamente un ragazzo e una ragazza come figure principali di ciascuna narrazione. Osserviamo che lo scrittore ha prestato molta attenzione ai principi fondanti della serie di racconti e questa metodicità, oltre a essere una costante delle sue opere, è senza dubbio legata al fatto di avere scritto, come vedremo, un’opera “a tesi”.

Kraven är dessa: Det ska handla om ungdomar. Det ska handla om de fattigaste och mest förtryckta. Konflikten i varje kapitel ska relateras till huvudkonflikten i samhället vid ifrågavarande tidpunkt, alltså till klasskampens läge just då. Kungar och biskopar ska bara skymta i periferin som de skurkar de var.⁸

La prospettiva fondamentale della lotta di classe risulta evidente dalla trama dei racconti: nel primo della serie troviamo il tentativo fallito di ribellione di uno schiavo, il quale infine viene sacrificato nel corso di una festa; il secondo presenta il conflitto tra paganesimo e cristianesimo, la nuova religione imposta con la violenza, mostrando che l’avvento della nuova fede non ha cancellato le tracce delle credenze pagane; le modalità dello scontro poi si evolvono in base ai cambiamenti sociali e al progresso scientifico e tecnologico, approdando nell’Ottocento alla lotta tra operai e padroni delle fabbriche, ossia tra lavoro e capitale.

A Wernström interessava rintracciare un elemento di unità per dare un senso al susseguirsi delle vicende storiche, che non poteva essere ovviamente di natura temporale, coprendo le vicende di circa mille anni di storia, né voleva essere di carattere familiare, non intendendo l’autore scrivere una saga che coinvolgesse le diverse generazioni di una stessa famiglia. Vennero così individuati altri due elementi unificanti. Prima di tutto, l’ambientazione: le vicende narrate hanno luogo in quella che sarebbe diventata la città di Norrköping, dapprima un villaggio con il proprio mulino, quindi un mercato, in seguito una fucina per gli eserciti e infine una città industriale. Il lettore ha in questo

modo la possibilità di seguire lo sviluppo socio-economico della Svezia dal punto di vista particolare della crescita di una sua città, il che consente di individuare con più precisione i cambiamenti che hanno interessato la vita quotidiana delle persone. Ma più significativo appare il secondo elemento unificante di tutti i racconti, espresso a partire dal titolo eloquente *Trälarna* (“Gli schiavi”): di schiavitù vera e propria Wernström scrive solo nei racconti relativi ai secoli XI e XII, essendo poi stato abolito questo istituto. Ma l’autore intende dimostrare come la schiavitù, eliminata nella forma, permanga nella sostanza e sia la conseguenza dell’oppressione – costante nei secoli anche se diversa nelle sue manifestazioni – di una classe sociale sulle altre.⁹ Questo è potuto avvenire perché la liberazione degli schiavi non ha posto questi ultimi in una condizione di parità sociale rispetto ai padroni, vista la loro indigenza e la loro conseguente necessità di lavorare per i loro vecchi proprietari.

I de två första berättelserna är huvudpersonerna trälare i ordets vedertagna betydelse, dvs slavar, ofria tjänare. Den tredje berättelsen [...] handlar om en trälfamilj som blir frigiven. Den händelsen är en vändpunkt i familjens liv, men det visar sig snart att den frihet som väntar är kraftigt beskuren. Värdsliga och kyrkliga herrar stiftar lagar och tar skatter. Träldomsoket har tagit en ny form.¹⁰

Questa considerazione, esemplificata dai diversi racconti, individua innanzitutto una situazione d’ingiustizia sociale che dal Medioevo si protrae nell’epoca moderna:¹¹ più volte Wernström ha espresso il proprio scetticismo nei confronti delle democrazie occidentali – governate dal sistema capitalista – e delle loro presunte libertà, formali ma non sostanziali.¹² In secondo luogo, notiamo come il potere oppressivo venga esercitato dalla nobiltà (in seguito sarà lo Stato) e dalla Chiesa, essendo quest’ultima agli occhi di Wernström un’organizzazione politica che ha saputo nel corso dei secoli trarre vantaggi economici soddisfacendo interessi personali.¹³

La principale preoccupazione di Wernström è che la storia sia comprensibile, e perché questo avvenga non è possibile prescindere dalla considerazione della classe sociale alla quale appartengono i personaggi. Lo scrittore deve constatare come la storia insegnata nelle scuole sia invece un lungo racconto di aneddoti, per il quale

non ci si preoccupa di ricostruire oggettivamente un contesto che spieghi le ragioni degli eventi e delle dinamiche sociali.

En plattform måste man dock ha om historien ska bli begriplig. Den konventionella historieskrivningen är ju i princip ett anekdotberättande utan sammanhang. Läroplanen talar om “händelser, tidsföreteelser och personer” – men det arbetande folket framträder ju inte som personer utan som klass! (*Från*, p. 19)¹⁴

Una delle principali accuse mosse da Wernström ai tradizionali metodi di insegnamento della storia, così diffusi e radicati nella pratica scolastica, è quella di presentare la storia del passato per giustificare la società del presente, mostrando quest'ultima come il risultato di un'evoluzione che ha portato gli uomini – nel caso specifico gli svedesi – a vivere nella migliore società possibile fino a quel momento. Così egli sintetizza quest'azione di indottrinamento:

Om vi försöker formulera de intryck vi fått av ämnet historia, kommer de flesta av oss antagligen fram till formuleringar av den här typen:

- Svenskarna har alltid varit fria.
- Utvecklingen har varit lugn och problemen har lösts på parlamentarisk väg ända från vikingatiden.
- Överheten har styrt landet efter lagen till allas bästa. Enstaka undantag som Karl XII har varit olycksfall på vägen.
- Det är enstaka individer med utomordentlig begåvning som hållit historiens hjul i rörelse.
- Svenskarna har alltid tappert försvarat sin nationella oavhängighet mot rovgiriga grannar (ryssarna).

Om detta skulle sägas öppet i undervisningen vore det bedrägeri. Men om undervisningen ger ett “intryck”, som måste utmynna i sådana formuleringar, är det ett ännu större bedrägeri – eftersom “intryck” inte omedelbart kan diskuteras i klassrummet utan först långt efteråt blir medvetna. (Wernström, *Fiendens*, pp. 14-15)¹⁵

Radicalmente diversa è invece la lettura che lo scrittore fornisce della storia svedese, la quale a suo giudizio si può sintetizzare in una serie di rivolte e ribellioni che illustrano in maniera esemplare il principio della lotta di classe. Per arrivare a queste conclusioni, tuttavia, occorre ricostruire la successione degli eventi storici in maniera logica, obiettiva e comprensibile:

Davide Finco

Såvitt jag förstår måste en hederlig historieundervisning utgå från en plattform som är sann, enkel och begriplig. Den bör formuleras kort och klart. Det gjordes redan 1847 av Marx och Engels när de skrev inledningsorden till Manifestet:

Historien om alla hittillsvarande samhällen är historien om klasskamp.

Utän detta konstaterande kan ingen historia förstås [...].

För Sveriges del skulle det bli en krönika om omätlig förtryck mot ett folk, som med vapenmakt och klasslagar tvingats att arbeta åt en hänsynslös överklass. Och om tapper kamp och ideliga uppror [...]. (*ibid.*)¹⁶

Abbiamo pertanto visto come la lettura della storia svedese da parte di Wernström s’inserisca nel contesto della storia mondiale, analizzata secondo il principio della lotta di classe. I romanzi storici che precedono la serie *Trälarna* sono ispirati da un preciso intento didattico e da una posizione molto critica nei confronti della comunicazione ufficiale sugli eventi nazionali e internazionali. La controinformazione attuata da Wernström nelle sue opere non riguarda solo quelle di contenuto storico, ma ha visto lo scrittore cimentarsi in diversi generi letterari per individuare i pregiudizi (per lo più di matrice borghese) insiti nelle storie destinate ai ragazzi e la conseguente necessità – implicita nelle narrazioni tradizionali – di vittime funzionali alla trama, le quali a loro volta rispecchiano le vittime della società. La proposta di Wernström si basa su un esplicito rapporto dialettico con il lettore, chiamato a trarre spunti di riflessione e di dibattito politico e sociale: oltre a individuare i problemi, vengono suggerite soluzioni praticabili attraverso l’azione dei personaggi. Nell’analisi di Wernström occupa un posto di rilievo l’aspetto linguistico, cui l’autore dedica riflessioni specifiche: la parola è, infatti, ai suoi occhi, il primo strumento del potere per mistificare la realtà e deve pertanto diventare la prima dimensione nella quale le vittime del potere possono comprenderla. La versione della storia di Wernström si presenta consapevolmente come alternativa a quella ufficiale e, pur nelle numerose sconfitte subite dalle classi subalterne nel passato, è una storia ottimista, perché sostenuta dalla fiducia nell’acquisizione di consapevolezza storica da parte del lettore, a qualunque classe appartenga, e nella possibilità di cambiare e migliorare la realtà esistente.¹⁷ Intento dell’autore è dare voce a chi ne è stato privato dalle istituzioni ufficiali, perciò il suo interesse cade non solo

sui paesi in via di sviluppo, ma anche sui poveri e sui giovani delle società avanzate: minoranze dal punto di vista del potere politico ed economico, essi subiscono, infatti, quotidianamente una limitazione dei propri diritti.

La serie di racconti storici proposta da Wernström colloca lo scrittore all'interno di una tradizione letteraria (la cosiddetta "storia dal basso") che in Scandinavia si può far risalire almeno ad August Strindberg e costituisce – all'interno dell'opera di Wernström – il miglior esempio del superamento di un confine: quello che solitamente separa i libri destinati ai ragazzi da quelli per un pubblico più maturo. Da una parte, infatti, essa realizza il progetto dello scrittore, ispirato – come si è visto – dal principio che i problemi dei più grandi interessano anche i piccoli, che vivono con loro nel mondo. D'altra parte, come testimonia lo stesso autore, la serie *Trälarna* non nasce solo dall'ambizione di trattare temi impegnati nella letteratura per ragazzi, ma anche dalla necessità di offrire agli adulti una versione della storia diversa da quella appresa a scuola.

¹ Egli tuttavia non ha mai aderito ufficialmente a un partito, sebbene abbia dichiarato le sue simpatie per i movimenti di sinistra. Gli scrittori lavoratori (*arbetarförfattare*) o autodidatti sono una categoria importante nella letteratura scandinava, senz'altro favorita dal rapporto con la cultura ispirato dalla Riforma protestante e soprattutto, nell'Ottocento, dall'istituzione delle scuole popolari (*folkhögskolor*), sorte per dotare la popolazione incolta degli strumenti adatti a trarre beneficio dalla cultura, al fine di partecipare attivamente alla crescita della società.

² Cfr. l'articolo "Verklig ungdomslitteratur" ("Vera letteratura giovanile") apparso sullo *Stockholms-tidningen* del 10/8/1961, nel quale "[han] betonar [...] definitionen av ordet ungdom som köns mogna, men inte giftas vuxna människor och ungdomsboken skall vara skriven speciellt för den kategorin" ("[egli] pone l'accento [...] sulla definizione della parola giovani come persone sessualmente mature ma non in età da matrimonio e [aggiunge che] il libro di letteratura giovanile deve essere scritto in particolare per questa categoria"). Cfr. Bull, p. 2. Tutte le traduzioni dallo svedese sono mie, salvo ove diversamente indicato.

³ Di ambientazione scolastica sono i romanzi *Mannen i det låsta rummet* ("L'uomo nella stanza chiusa", 1966) e *Mannen på gallret* ("L'uomo sulla grata", 1969), ma soprattutto l'opera *Spelet om plugget* ("Dramma sulla scuola", 1969), resoconto dell'esperienza di allestimento, con conseguente dibattito, dell'omonimo spettacolo in una ventina di scuole svedesi.

⁴ Al linguaggio come strumento di oppressione e veicolo di un'ideologia (in particolare quella delle classi superiori) Wernström dedica un interessante *pamphlet* intitolato *Fiendens språk* ("La lingua del nemico", 1974), nel quale esemplifica, attraverso la condizione di tre operai in possesso di differenti abilità linguistiche, il potere coercitivo della comunicazione ufficiale e i possibili rimedi a tale ingiustizia.

⁵ Vd. in particolare le testimonianze raccolte e le considerazioni di Lars O. Nilsson, "*Barnböcker är ej oväsentlig del av revolutionen.*" *Sven Wernström om barn- och ungdomslitteratur, teori och debatt* (1973).

⁶ Si tratta di un'indagine sui gialli per ragazzi, contenuta nella miscellanea di saggi *Läsning för barn* ("Lecture per bambini", 1971). Wernström riferisce di aver letto oltre una ventina di opere di quel genere. Vd. Wernström, *Från*, p. 15.

⁷ Chi non sa rispondere correttamente viene condannato dal re ai lavori forzati e con ciò "punito per la propria stupidità": in questo si dimostra il totale disprezzo dei nobili per la vita dei sudditi.

⁸ "I requisiti sono questi: [la serie] deve parlare di giovani. Deve occuparsi dei più poveri e dei più oppressi. Il conflitto in ogni capitolo deve essere riferito al conflitto principale della società nell'epoca in questione, dunque alla situazione della lotta di classe proprio allora. Re e vescovi devono apparire solo marginalmente come i farabutti che erano". (Lettera del 13 luglio 1974, riportata in Hägg, p. 45).

⁹ La spiegazione della fine della schiavitù sostenuta da Wernström risulta al riguardo significativa: non si trattò di carità cristiana portata dalla nuova religione, bensì del calcolo economico dei padroni, i quali da una parte – grazie al progresso tecnico – avevano meno bisogno di schiavi e dall'altra non intendevano accollarsi più l'onere del mantenimento di persone che dovevano essere conservate in forza e in salute per il lavoro e non avevano alcun potere d'acquisto.

¹⁰ "Nei primi due racconti [del primo volume] i protagonisti sono schiavi nel senso consueto del termine, ossia servitori non liberi. Il terzo racconto [...] tratta di una famiglia di schiavi che viene liberata. L'evento costituisce un punto di svolta nella vita della famiglia, ma ben presto si capisce che la libertà che li attende è fortemente limitata. I signori della nobiltà e del clero emanano leggi e riscuotono tasse. Il giogo della schiavitù ha assunto una nuova forma" (Hägg, p. 2). Wernström riflette sulla natura della schiavitù e osserva come essa abbia un valore universale, poiché nelle diverse epoche è stata realizzata in maniera sistematica agendo sulle libertà personali degli individui: "För att kunna förslava en människa måste man beröva henne fyra väsentliga tillgångar: vapnen, språket, självförtroendet och insynen i samhällets beslutsprocesser. Även sättet att förslava är tidlöst" ("Per poter ridurre in schiavitù un essere umano bisogna privarlo di quattro risorse essenziali: le armi, la lingua, la fiducia nelle proprie forze e l'accesso ai processi decisionali della società. Anche il modo di rendere schiavi è senza tempo") (Wernström, *Från*, p. 21).

¹¹ Come attestano i titoli delle raccolte: dopo *Trälarna* del 1973 ("Gli schiavi", 1000-1400) troviamo nel 1974 *Trälarnas söner* ("I figli degli schiavi", 1500-1700) e *Trälarnas dottrar* ("Le figlie degli schiavi", 1800-1900), *Trälarnas kamp* nel 1975 ("La lotta degli schiavi", 1100-1300), *Trälarnas uppror* nel 1976 ("La rivolta degli schiavi", 1400-1600), *Trälarnas vapen* nel 1977 ("Le armi degli schiavi", 1700-1800), *Trälarnas fruktan* nel 1978 ("La paura degli schiavi", 1900) e infine, nel 1981, *Trälarnas framtid* ("Il futuro degli schiavi", anni Settanta del Novecento).

¹² "Ska graden av demokrati definieras i de privilegierades friheter, t. ex. formell yttrandefrihet, pressfrihet, näringsfrihet, frihet av röra sig över nationsgränserna o.s.v.? Eller kan man tänka sig mera grundläggande friheter? [...] t. ex. frihet från hunger och analfabetism, frihet till hälsovård, frihet från utsugning och klasslagar? Har en svältande indier eller en kokainrogad peruindian egentligen glädje av sin frihet att resa till Kanarieöarna?" ("Il livello di democrazia deve essere definito nelle libertà dei privilegiati, p. es. la formale libertà di espressione, di stampa, economica, la libertà di portarsi oltre i confini nazionali e così via? Oppure si può pensare a libertà più fondamentali? [...] p. es. libertà dalla fame e dall'analfabetismo, libertà di cure sanitarie, libertà dallo sfruttamento e dalle leggi di classe? Un indiano che muore di fame o un indio peruviano dipendente dalla cocaina sono realmente felici della loro libertà di andare alle isole Canarie?") (Wernström, *Från*, p. 9).

¹³ Wernström definisce la religione un “sapere prescientifico”, che ha avuto un suo ruolo nella storia del mondo, ma che risulta del tutto inadeguato alle esigenze dell’età moderna. Il suo ateismo ha trovato l’espressione più chiara nel romanzo *Kamrat Jesus* (“Compagno Gesù”, 1971), nel quale egli presenta il protagonista come il capo di una banda che guida una rivolta fallita contro i romani. Analizzando i motivi della sconfitta, Wernström mette in rilievo come Gesù abbia sbagliato a chiedere al popolo di fidarsi di lui e non di se stesso, a non armare i suoi seguaci e ad affidarsi all’aiuto di entità metafisiche come Dio e gli angeli. Si veda l’analisi in Nilson e Sjöstrand, p. 22.

¹⁴ “Occorre avere una base perché la storia sia comprensibile. La storiografia convenzionale è, come è noto, principalmente un racconto di aneddoti senza nesso. I programmi d’insegnamento parlano di ‘fatti, fenomeni storici e persone’ – ma il popolo lavoratore non si caratterizza certo come insieme di persone, piuttosto come classe!”

¹⁵ “Se cerchiamo di formulare le impressioni che abbiamo ricevuto in materia di storia, la maggior parte di noi arriverà presumibilmente a formulazioni di questo tipo: / - Gli svedesi sono sempre stati liberi. / - Lo sviluppo è stato tranquillo e i problemi sono stati risolti per via parlamentare fin dai tempi dei vichinghi. / - L’autorità ha guidato il paese secondo la legge per il bene di tutti. Sporadiche eccezioni come Carlo XII sono state incidenti di percorso. / - Sono gli individui particolari con un talento straordinario a muovere la ruota della Storia. / - Gli svedesi hanno sempre difeso coraggiosamente la propria indipendenza nazionale contro i vicini rapaci (i russi). / Se questo fosse detto apertamente nel corso dell’insegnamento si tratterebbe di un imbroglio. Ma se l’insegnamento dà ‘un’impressione’ che deve sfociare in simili formulazioni, si tratta di un imbroglio ancora maggiore – poiché le ‘impressioni’ non possono essere discusse immediatamente in classe ma se ne diventa consapevoli solo molto tempo dopo.” Carlo XII (1682-1718) guidò l’esercito svedese nella Grande Guerra Nordica (1700-1721), perdendo la vita in battaglia. Il conflitto, che aveva opposto la Svezia a una coalizione di potenze europee, portò al ridimensionamento territoriale della nazione svedese.

¹⁶ “Per quanto io capisca, un onesto insegnamento di storia deve procedere da una base che sia vera, semplice e comprensibile. Essa deve essere formulata brevemente e chiaramente. Questo venne fatto già nel 1847 da Marx ed Engels quando scrissero le parole introduttive del *Manifesto*: / - *La storia di tutte le società esistite finora è la storia della lotta di classe.* / Senza questa constatazione nessuna storia può essere compresa [...]. / Per quanto riguarda la Svezia ciò sarebbe la cronaca di un’incommensurabile oppressione contro un popolo che attraverso forza armata e leggi classiste è stato costretto a lavorare per una classe superiore priva di scrupoli. E di lotta coraggiosa e rivolta continua”. Lo scrittore elenca poi una serie di rivolte popolari con conseguente reazione delle autorità svedesi dal Trecento al Novecento.

¹⁷ L’utopia di una società socialista viene rappresentata da Wernström nel romanzo *Mannen på tåget* (“L’uomo sul treno”, 1971), in cui si narra di una progressiva presa di coscienza di tutte le categorie di lavoratori, che in tutta la Svezia, ma in particolare a Stoccolma, conducono una rivoluzione decisa ma pacifica. Il libro, suddiviso in brevi capitoli, è concepito in modo da poter essere letto anche come un manuale dei principi socialisti.

OPERE CITATE

BULL, Gunilla. *Den tidsaktuella problematiken i Sven Wernströms ungdomsböcker, dess bakgrund och dess gestaltning*. Umeå, Umeå Universitet, 1973.

Davide Finco

- HÄGG, Kerstin. *Trälarna. En studie i Sven Wernströms sätt att skriva historiska berättelser för ungdom*. Umeå, Umeå Universitet, 1976.
- NILSON, Margareta, e Birgitta SJÖSTRAND. *Max Lundgren och Sven Wernström. Två författarbiografier*. Borås, s.n., 1975. (Specialarbete inom ämnet litteraturorientering och bibliografi vid bibliotekshögskolan).
- WERNSTRÖM, Sven. *Resa på en okänd planet*. Stockholm, Gebers, 1967.
- WERNSTRÖM, Sven. *Hemligheten*. Stockholm, Författarförlaget, 1971.
- WERNSTRÖM, Sven. *Kamrat Jesus*. Stockholm, Gidlunds, 1971.
- WERNSTRÖM, Sven. *Trälarna*. Stockholm, Gidlunds, 1973.
- WERNSTRÖM, Sven. *Fiendens språk*. Göteborg, Oktoberförlaget, 1974.
- WERNSTRÖM, Sven. *Torkel och prinsessan Mia*. Stockholm, Gidlunds, 1974.
- WERNSTRÖM, Sven. *Från De hemligas ö till Trälarna*. Linköping, Lärarhögskolan, 1976.

CAPITÃO MOURO DI GEORGES BOURDOUKAN: IL ROMANZO EPICO NEL BRASILE CONTEMPORANEO

Roberto Marras

A incrível e fascinante história do Capitão Mouro, a novel by the Brazilian of Lebanese origin Georges Bourdoukan, reconstructs the story of Karim Ali Ibn Saifudin, known as Capitão Mouro to Portuguese colonial authorities, a legendary figure who helped the quilombolas led by the brilliant and heroic Zumbi of Palmares to defend their life, freedom and families from attacks by colonialist slave-hunters. The novel provides a detailed reconstruction, that does not fail to excite and above all to convey universal values, more appropriate, indeed, to our time (peace and mutual enhancement of civilizations in conflict with one another) than for the time of the events. This social and ideological commitment suggests that this is not a historical novel but an epic work—as in Wu Ming’s definition of the “New Italian Epic”.

A incrível e fascinante história do Capitão Mouro, pubblicato nel 1997, è il romanzo con cui ha esordito nella letteratura il giornalista brasiliano di origine libanese Georges Bourdoukan¹, peraltro in continuità e coerenza rispetto alla sua passata e successiva attività di professionista della carta stampata e dei rotocalchi televisivi, più recentemente dell’informazione su internet.

Bourdoukan, infatti, in questo romanzo racconta una storia che rivendica come autentica, ricostruita anche con le tecniche del giornalismo investigativo e di denuncia² che hanno contraddistinto la sua attività da quando l’ha iniziata all’età di diciotto anni fino a oggi.³

L’idea per questa sua prima opera letteraria gli nacque per caso durante una ricerca nella Biblioteca Municipal Mário de Andrade di São Paulo, dove gli consegnarono per errore un manoscritto del Seicento in cui si parlava di un non meglio precisato Capitão Mouro, leggendario personaggio che aiutò i *quilombolas* guidati dall’eroico e geniale Zumbi di Palmares a difendere la vita e la libertà loro e delle loro famiglie dagli attacchi degli schiavisti colonialisti.⁴

Bourdoukan, intrigato da questo personaggio, gli dedicò anni di ricerche fino a riuscire a ricostruire nel suo romanzo d’esordio la vicenda del musulmano maghrebino di origine granadina Karim Ibn

Ali Saifudin, dai portoghesi appunto chiamato Capitão Mouro, che impressionò le autorità coloniali portoghesi e i cronisti coevi per la sua scienza di medico improvvisato ma più efficace dei cerusici locali nel contrastare l'epidemia di vaiolo allora dilagante nel Nordest del Brasile – e dalle autorità attribuita ingiustamente agli schiavi africani e curata invano con le preghiere –, nonché per la sua sagacia strategica e il suo coraggio, quando appunto si unì ai *quilombolas*.

La scelta del romanzo piuttosto che del saggio storico è certo il primo aspetto significativo di quest'opera, in quanto tale scelta fu suggerita a Bourdoukan dalla volontà di non rinunciare al carattere emozionante della storia di Saifudin-Capitão Mouro e, di conseguenza, di raggiungere quanti più lettori possibile. In Brasile, dove godono di notevole popolarità i generi televisivi della *telenovela* e della *minissérie*, che tanto spesso hanno ricavato e continuano a ricavare i propri soggetti dalla letteratura, si può dire anzi che si tratta di una scelta quasi scontata, tant'è vero che *Capitão Mouro* è già stato selezionato dalla *Rede Globo* per diventare una *minissérie*; nel frattempo è stato usato come scenografia da parte della scuola di samba *Paraíso do Tuiuti* per il carnevale del millennio a Rio de Janeiro nel 2001 – motivo di grande onore per un brasiliano! – ed è stato adottato in tutte le biblioteche pubbliche del paese, in quanto il suo valore culturale è stato riconosciuto d'importanza nazionale dal *Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação*.

Questi riconoscimenti probabilmente sono stati il motivo di orgoglio più sentito da parte di Bourdoukan, la cui scelta del genere del romanzo per raccontare la storia del Capitão Mouro va quindi spiegata anche con la sua volontà di trasmettere al popolo brasiliano e al resto del mondo, proprio attraverso il canale delle emozioni, un messaggio fatto di valori e di verità storiche da rivedere, finalizzato alla pace e alla convivenza tra i popoli, alla valorizzazione reciproca contro ogni forma di prevaricazione, soprattutto quella colonialista e neocolonialista dell'Occidente, secondo peraltro la lezione spirituale dei saggi della cultura araba dei suoi antenati.⁵

Questo stesso messaggio e questa stessa lezione caratterizzano anche le opere successive di Bourdoukan: il romanzo *O Peregrino* (1999), l'antologia di racconti *Vozes do Deserto* (2002), la pièce tea-

Il romanzo epico nel Brasile contemporaneo

trale *O Apocalipse* (2003), il racconto incluso nell'antologia curata da Tatiana Salem Levy e Adriana Armony *Primos, histórias da herança árabe e judaica* (2009), nonché, a giudicare dalle scontate anticipazioni, gli altri due romanzi in preparazione della trilogia del *Capitão Mouro*, il secondo in particolare, *Os Filhos de Alláh*, dedicato alla rivolta dei Malè nel 1835 a Salvador, altro momento di resistenza musulmana e africana allo schiavismo colonialista.

L'incontro con Capitão Mouro ha quindi offerto a Bourdoukan l'occasione di continuare in letteratura la sua personale lotta civile a lungo portata avanti nell'attività di giornalista, un'occasione data dalle profonde affinità che l'autore brasiliano sente con il suo personaggio, di cui ha detto in un'intervista⁶ che lo vive come un *alter ego*. Arrivato bambino in Brasile dal Libano, Bourdoukan ha infatti sofferto il trauma della violenza inumana e gratuita, uno shock violento e brutale che ha segnato la sua vita professionale di giornalista e scrittore *engagé*: nella città in cui si erano stabiliti i suoi genitori assisté all'omicidio cruento di un sarto con ben nove colpi di machete da parte di un cliente insoddisfatto dei tempi di attesa per il suo vestito!

Anche Saifudin, al suo arrivo involontario in Brasile – era stato raccolto in mare dalla nave del mercante ebreo Joseph Ben Suleiman, dopo che la sua, destinata al *hadj*, era colata a picco in seguito a un attacco di pirati –, fu scioccato dalla violenza degli schiavisti e perciò fu da subito al fianco dei neri africani schiavizzati, degli oppressi in genere.

Come appunto Bourdoukan, che ha speso la vita a lottare con la penna e in prima persona contro le prevaricazioni della dittatura e dei potenti in genere in Brasile, e contro gli imperialismi nel mondo e, in particolare, in Medio Oriente e nel mondo arabo e musulmano in genere.

E con *Capitão Mouro* Bourdoukan sfida gli stereotipi e le generalizzazioni della propaganda dominante ai giorni nostri: l'eroe paladino dei valori umani e della ragione non è un occidentale, bensì un musulmano, antagonista della barbarie del colonialismo occidentale nel Nuovo Mondo.

Notevole in tal senso la ricostruzione del sodalizio tra il musulmano Saifudin e il citato Joseph Ben Suleiman, ebreo, vittime en-

trambi del fanatismo e dell'antisemitismo cristiano-occidentali, ma anche testimoni del fatto storico che "ebrei e arabi hanno sempre convissuto in armonia, al contrario di quanto molti pensano. E continuo a credere che potranno tornare a convivere pacificamente. Il problema è che gli Arabi sono seduti sopra barili di petrolio e Israele sta accettando il triste ruolo di posto militare dell'imperialismo".⁷

Bourdoukan, insomma, è da considerare tra gli autori che in America Latina sono stati e sono dediti a rintuzzare la storia ufficiale, in particolare quella della "conquista dell'America".

Fra autori, cioè, quali il cubano Alejo Carpentier, il guatemalteco Mario Monteforte Toledo, l'hondureño Augusto Monterroso, i messicani Carlos Montemayor, Miguel León-Portilla e Rosario Castellanos, il nicaraguense Ernesto Cardenal, il peruviano Manuel Scorza, il venezuelano Arturo Úslar Pietri, l'uruguayano Mario Benedetti, etc.

Senza dimenticare l'autore che in tale campo primeggia, Eduardo Galeano, con libri come il celebre *Las venas abiertas de América Latina* (1971), *Memoria del Fuego* (1982-1986) o il più recente *Espejos. Una historia casi universal* (2008).

In un'intervista che l'autore uruguayano ha concesso a *Caros Amigos*, la rivista per cui a lungo ha lavorato Bourdoukan, l'autrice del servizio Fania Rodrigues rileva come Galeano "rivanghi nella discarica della storia mondiale" per dare voce ai "naufraghi e umiliati":⁸ un carattere proprio anche di Bourdoukan, che infatti si è detto onorato da tale accostamento.

Questo carattere del resto ha suscitato in Brasile, tra i critici e gli studiosi che si sono occupati della sua opera, un dibattito relativo alla natura del romanzo *Capitão Mouro*, definito genericamente storico, laddove tale etichetta ha posto alcuni interrogativi, per esempio: l'impegno civile-ideologico si sposa con il romanzo storico? il romanzo storico ricostruisce la storia o la interpreta?

Si tratta invero di questioni che riguardano la definizione di romanzo storico in generale – annosa *vexata quaestio* almeno da György Lukács⁹ in poi – e non solo di quello brasiliano, ma, onde rimanere in tema, trovo opportuno illustrare le posizioni di due studiosi brasiliani che si sono specificatamente occupati del *Capitão Mouro* di Bourdoukan: Antonio Roberto Esteves, della FCL-

Il romanzo epico nel Brasile contemporaneo

UNESP, e Mônica Kalil Pires, dell'Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Esteves, in uno studio dedicato al romanzo storico brasiliano contemporaneo,¹⁰ che definisce “impregnato di forte tono didattico” e spesso “basato sul mito liberale e nostalgico per cui la nazione è concepita come di tutti e per tutti”,¹¹ esprime dei dubbi riguardo alla storicità del romanzo di Bourdoukan, studiato assieme a quelli di vari altri autori tra cui Luiz Antonio de Assis Brasil, Jô Soares, José Roberto Torero, Rachel de Queiroz, Rubem Fonseca, Nélida Piñón, nonché Jorge Amado.

In particolare, secondo Esteves, il romanzo di Bourdoukan

ricostruisce, sulla base dell'ideale multiculturalista, la vita nel quilombo di Palmares, dove convissero pacificamente e democraticamente una vasta gamma di emarginati della società coloniale brasiliana: non solo i neri, gli indios, i bianchi poveri e vari tipi di meticci, ma anche ebrei, musulmani e omosessuali perseguitati dalle autorità portoghesi e dall'Inquisizione.¹²

L'ideale multiculturalista caratterizzerebbe l'interpretazione soggettiva di Bourdoukan della storia brasiliana all'epoca di Capitão Mouro, un'interpretazione che pertanto, per lo studioso brasiliano, non può essere definita rigorosamente e obiettivamente storica.

Ma anche l'obiettività storica è un ideale, ed Esteves stesso stempera il suo giudizio quando, commentando il carattere del romanzo storico brasiliano contemporaneo, dice: “dentro ai principi del postmodernismo, il romanzo storico contemporaneo rompe con le grandi narrative totalizzanti, cosciente dell'individualità e della sua forma frammentata di vedere e rappresentare il mondo e anche il fatto storico”.¹³

Meno conciliante è invece l'analisi di Mônica Kalil Pires, in uno studio sulla traduzione culturale¹⁴ in cui ha comparato il *Capitão Mouro a Léon, l'africain* (1986)¹⁵ di Amin Maalouf, anche lui scrittore e giornalista, anche lui di origine libanese, anche lui autore di recuperi di preziosi “punti di vista” dal cuore della cultura araba, soprattutto quella orale destinata all'oblio.¹⁶

Lo scopo dichiarato della tesi di Kalil Pires è quello di smontare “lo scontro di civiltà” prospettato da Samuel Phillips Huntington,

“che percepisce il mondo diviso e statico”,¹⁷ distinto in culture contrapposte che si vedono reciprocamente come oggetto, una situazione analoga rispetto a quella che Kalil Pires ritiene di aver individuato nel *Capitão Mouro* di Bourdoukan, naturalmente con una prospettiva opposta, critica nei confronti dell’Occidente, di ieri e di oggi.

La ricercatrice brasiliana distingue infatti due tipi di relazioni interculturali,¹⁸ una gerarchica, iniqua, in cui l’altro è visto come un oggetto dall’io che esige che si adatti a modelli stabiliti dalla tradizione o dall’esperienza propria, positivi o negativi che siano, per inquadrarlo in una proiezione di proprie aspettative;¹⁹ e una in cui l’altro è visto come un soggetto, riconosciuto autore del proprio discorso e di possibili differenti letture del mondo. Nel primo caso la relazione è etnocentrica, l’io si considera superiore e idealizza la propria identità come immutabile nel tempo e nello spazio, da difendere contro l’altro. Al contrario, se la cultura altra è vista come soggetto, si stabilisce con essa una relazione alla pari, di reciproco arricchimento.

Premesso ciò, e pur riconoscendo che ogni immigrante è prima di tutto un emigrante che stabilisce con la società d’accoglienza una relazione intimamente legata a quella che aveva con la società di provenienza,²⁰ Kalil Pires sostiene che *Capitão Mouro* è un’illustrazione della relazione tra culture che si vedono reciprocamente come oggetto e si considerano l’una superiore all’altra, mentre *Léon, l’africain* esemplificherebbe la relazione tra soggetti, anzi, il suo protagonista, che alla fine assume il nome di Youhanna al-Assad,²¹ sarebbe un esempio di riuscito relativismo culturale. E questo esito più realista, secondo Kalil Pires, farebbe di *Léon, l’africain* un romanzo per cui sarebbe più appropriata la definizione di storico, laddove *Capitão Mouro* sarebbe troppo viziato da finalità ideologiche per essere considerato tale.

A suggello di questo giudizio, anche Kalil Pires, come Esteves, rileva che in *Capitão Mouro* il *quilombo* di Palmares è troppo idealizzato: una sorta di paradiso terrestre che, per Bourdoukan e molti altri intellettuali brasiliani, il Brasile evidentemente sarebbe se non fosse stato forgiato dalla violenza e dall’ingiustizia della società colonialista-schiavista-cristiana.

Il romanzo epico nel Brasile contemporaneo

Inoltre, Kalil Pires “rimprovera” a Bourdoukan di occultare informazioni che dimostrano la complessità della situazione dei neri in Brasile. “*La storia registra* – formula che la ricercatrice brasiliana mutua da Bourdoukan stesso – che i *bandeirantes* nella guerra di Palmares contarono sull’appoggio significativo, per non dire decisivo, di uno squadrone di neri liberi che si alleò con gli schiavisti per conseguire vantaggi personali”.²²

A onor del vero, in *Capitão Mouro* tale circostanza non è dimenticata: Bourdoukan riporta i tentativi di distruggere *Palmares* da parte del comandante Fernão Carrilho²³ nel 1687, supportato dai soldati del *terço* di Henrique Dias e Filipe Camarão.²⁴ E, come osserva lo stesso Bourdoukan: “Henrique Dias era negro e Filipe Camarão indio”. Inoltre l’autore esemplifica i *negros* “traditori” dalla parte degli schiavisti in almeno due personaggi, il nero con un grosso crocifisso al collo che fa da interprete per gli schiavisti che razziano il villaggio africano nell’unico capitolo della seconda parte intitolata *Bilad As-Sudan (África)*, nonché il soprastante di João Paim, il *fazendeiro* padre di Maria, la donna bianca amata, ricambiato, da Zumbi.

Kalil Pires non ignora questi particolari, però sostiene che il loro peso è relativo nel contesto narrativo:

qualcosa di molto difficile da quantificare, ma che il lettore sente (la famosa polifonia di cui parla Bachtin). È come dire che una regola ha le sue eccezioni. Ma la regola è stabilita, nonostante si faccia una lista di eccezioni. D’altro lato, capisco bene perché Bourdoukan abbia fatto ciò. Il pregiudizio in relazione agli Arabi è tale, esiste tanta ignoranza in campo storico, tanta manipolazione di informazioni, che quando qualcuno ha la possibilità di presentare un’altra verità, sfoga la volontà di usare tutto lo spazio possibile per mostrare tutti gli aspetti positivi di questa cultura. Ho dedicato il mio dottorato al *Capitão Mouro* perché me ne sono appassionata durante la lettura. Penso che il testo sia molto felice dal punto di vista letterario. Siccome la mia prospettiva del resto era quella della cultura della pace (impostazione evidente nella tesi), anche i miei commenti sono stati parziali.²⁵

Va ricordato, in appendice a queste considerazioni di Kalil Pires, che Bourdoukan ha pubblicato il suo romanzo ben quattro anni prima dell’attentato alle *Twin Towers*, dopo il quale il pregiudizio nei confronti degli arabi, come è noto, è aumentato, così come è aumentata la conseguente rigidità da parte musulmana.

In ogni caso, secondo Kalil Pires, *Capitão Mouro* non può essere considerato romanzo storico per il suo aperto carattere ideologico, sebbene la stessa ricercatrice brasiliana abbia formulato questo giudizio a partire da un punto di vista altrettanto ideologico, come lei stessa ha ammesso.

Invero, la questione della storicità della ricostruzione della vicenda di Capitão Mouro da parte di Bourdoukan si supera se applichiamo al suo romanzo non l'etichetta di storico bensì quella di epico, così come Wu Ming ha impostato questo aggettivo in *New Italian Epic* (2009).

La definizione di epico da parte di Wu Ming è molto articolata e documentata, ma, per capire che cosa intenda – e come tale definizione si sposi bene con il romanzo di Bourdoukan – è sufficiente riportarne le seguenti considerazioni di premessa:

L'uso dell'aggettivo "epico", in questo contesto, non ha nulla a che vedere con il "teatro epico" del Novecento o con la denotazione di "oggettività" che il termine ha assunto in certa teoria letteraria. Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi. [...] Inoltre, queste narrazioni sono epiche perché grandi, ambiziose, "a lunga gittata", "di ampio respiro" e tutte le espressioni che vengono in mente. Sono epiche le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri, compito che di solito richiede diversi anni, e ancor più quando l'opera è destinata a trascendere misura e confini della forma-romanzo, come nel caso di narrazioni transmediali, che proseguono in diversi contesti.²⁶

In estrema sintesi, è epico un romanzo storico che parla al presente del presente, con lo scopo di affermare valori ritenuti importanti con competenza e passione civile.

È degno di nota, a tal proposito, come il romanzo di Bourdoukan ricordi molto il *best seller The Last Kabbalist of Lisbon* (1996) dell'ebreo statunitense naturalizzato portoghese Richard Zimler, che descrive la società portoghese dell'epoca di Rey Manuel, nel primo Cinquecento,

Il romanzo epico nel Brasile contemporaneo

come violenta, sudicia, immorale, soffocata dall'ignoranza e dal pregiudizio, condizioni che hanno portato all'olocausto degli ebrei di Lisbona nel 1506. E pure Zimler ricostruisce nella sua opera un'alleanza tra ebrei e musulmani, dettata dalla comune necessità di difendersi dalle persecuzioni cristiane e incarnata nell'amicizia tra il protagonista Berekiah Zarco e Farid, che insieme risolvono il caso dell'omicidio dello zio di Berekiah, il rinomato cabalista Abraham.

Il finale di tale romanzo, pur nella rigorosa ricostruzione storica, addirittura inneggia all'emigrazione di tutti gli ebrei di Sefarad a Istanbul, dove Berekiah stesso si rifugia, e alla rifondazione dello stato di Israele in contrasto alle vessazioni cristiane.

Si può quindi rilevare e ribadire, in conclusione, come autori quali Bourdoukan in Brasile, Galeano, ma anche Maalouf e Zimler altrove, si stiano impegnando, a modo loro e per i loro scopi, nel "rivangare nella discarica della storia mondiale", onde dar voce ai "naufraghi e umiliati".

In tal senso, *A incrível e fascinante história do Capitão Mouró* è un bell'esempio di riuscito romanzo epico nel Brasile contemporaneo.

¹ Georges Latif Bourdoukan è nato a Miniara-Akkar in Libano nel 1943. Suo padre, perseguitato come militante comunista, come allora erano definiti tutti i dissidenti – ha precisato Bourdoukan –, era fuggito in Brasile, dove conobbe la futura moglie e madre di Georges, brasiliana di origine libanese. Ha vissuto l'infanzia in Libano con la nonna paterna mentre i genitori operavano per costruirsi una vita migliore nel paese sudamericano, dove li ha raggiunti nel 1953, a Ituiutaba, nello stato di Minas Gerais, in cui suo padre aveva intrapreso una modesta attività commerciale. Ha iniziato la carriera di giornalista a São Paulo, subito dopo gli studi superiori.

² Cfr. Cosson, *passim*. Il *romance-reportagem*, tipico della letteratura brasiliana del Novecento, corrispondente ai *non-fiction novels* del cosiddetto *New Journalism* o *Gonzo Journalism* della letteratura USA coeva, è certamente stato una delle fonti di ispirazione di Bourdoukan.

³ Corrispondente del giornale *Última Hora*, negli anni Settanta chiuso dalla dittatura, fu arrestato con oltre 700 studenti al XXX Congresso dell'UNE (*União Nacional dos Estudantes*), svoltosi clandestinamente nel 1968. Nel 1970 fu redattore della rivista sportiva *Placar* fino a quando fu pubblicato in copertina un suo reportage-denuncia contro l'allora vicepresidente del Santos, il generale Osman – "colui che comandava davvero" come precisa Bourdoukan –, che negoziava i giocatori "come se vendesse bestiame". Nel 1974 lavorò per *TV Cultura*. Per un suo servizio sull'epidemia di meningite allora in corso fu incarcerato per otto giorni con l'accusa di aver "allarmato la popolazione". In seguito lavorò per *Rede Globo*, responsabile della *troupe* paulista del programma *Globo Repórter*. Dopo aver ripreso e trasmesso in TV il funerale di Santos Dias da Silva, operaio assassinato dalla polizia durante uno sciopero a São Paulo il 30 ottobre 1979, e dopo certi servizi sui danni causati all'ambiente dall'uso in agricoltura dei pesticidi prodotti dalla multinazionale *Rhodia*, la vettura della sua *troupe* fu assaltata, quindi fu sciolta la *troupe* stessa. Nel 1983 fondò con altri il *Jornal Jerusalém*, dalle cui pagine accusò i sionisti di essere antisemi-

ti (cfr. “Serão os semitas Humanos?”, *Caros Amigos*, 68 [2002]). Nel 1984 fu direttore della *Revista Palestina*, organo ufficiale dell’OLP in Brasile, e della *Revista dos Estados Árabes*. Ha prodotto documenti di denuncia, come quello sul massacro dei *sem-terra* (*Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*) a Corumbiara, perpetrato nella notte del 9 agosto 1995 da un’orda di poliziotti e *jagunços* al servizio dei *fazendeiros*. In seguito approdò alla rivista *Caros Amigos*, fondata nel 1997 da Sérgio de Souza, tra i pilastri del giornalismo brasiliano dagli anni Cinquanta alla sua morte nel 2008, che di Bourdoukan ha detto: “con l’etica sempre al primo posto in tutto quello che fa”.

⁴ Palmares, nella Serra da Barriga (Alagoas), fu il più celebre dei *quilombo*, termine, per alcuni di origine yoruba, per altri angolana, usato in Brasile a indicare gli insediamenti degli schiavi africani fuggiaschi nel *sertão*, il territorio interno inesplorato del paese, dove tuttora perdurano molte comunità di *quilombolas* che rivendicano autonomia dal governo non meno dei nativi. Prosperò per oltre un secolo, fino a essere annientato dalle autorità coloniali intorno al 1710, dopo che l’ultimo re Zumbi fu assassinato nel 1695, il 20 novembre, data in cui, in suo omaggio, dal 1995 in Brasile si commemora la *Consciência Negra*. Altre aree del Nuovo Mondo conobbero fenomeni analoghi: i *palenques* dei *cimarrones* a Cuba e in Colombia, i *marrons/maroons* nelle Guyane, in Giamaica e a Haiti, dove i neri guadagnarono l’indipendenza del paese. Cfr. Fonseca Júnior, *passim*; Lopes dos Santos, *passim*; Munoz, *passim*; Galeano, “Los pecados de Haití”, *passim*.

⁵ Bourdoukan ha precisato: “La famiglia di mia madre è cattolica maronita e quella di mio padre è cattolica melchita. La nostra cristianità rimonta all’epoca di Gesù Cristo. Ma io non credo in esseri superiori, di qualsiasi religione. Considero la cultura islamica uno dei pilastri dell’umanità. Mi riferisco ai sapienti dell’allora Medioevo. Niente a che vedere con la religione” (citazione derivata da corrispondenza privata).

⁶ Vinhas, *passim*.

⁷ *Ibid.*

⁸ Rodrigues, p.35.

⁹ Lukács, *passim*.

¹⁰ Esteves, che in questo studio ha ripreso e arricchito quello più datato di Malard.

¹¹ Esteves, p. 62.

¹² *Ibid.*, p. 63.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Kalil Pires, *passim*.

¹⁵ *Léon, l’africain*, ambientato tra il 1488 e il 1527, racconta la storia di Hassan ibn Muhammad al-Wazzan al-Fasi, nato a Gharnata/Granada nel 1485, negli ultimi anni del dominio musulmano in Andalusia, da dove la famiglia deve fuggire – come quella di Saifudin – in Marocco dopo la *Reconquista* dei *Reyes Católicos* Isabela e Fernando. A Fez però la sua famiglia soffre il dispotismo locale. Adulto, è obbligato a due anni di esilio. Al ritorno dal pellegrinaggio a La Mecca – lo *hajj* come momento di cambiamento traumatico come per Saifudin – è catturato e condotto schiavo presso papa Leone X, mecenate di Raffaello e Michelangelo. A Roma le sue qualità culturali lo elevano a ruoli importanti presso la Curia ed è battezzato dal papa con il nome di Giovanni Leone. Morto Leone X, il successore Adriano VI si rivela un fanatico persecutore di “eretici” e fa incarcerare Hassan/Leone, che riabbraccia l’Islam. Liberato da Clemente VII quando Roma è saccheggiata dai lanzichenecchi protestanti e dall’altra soldataglia di Carlo V nel 1527, è di nuovo obbligato a fuggire e ritorna in Marocco. Da notare che *Léon, l’africain* compare nella bibliografia dell’opera di Bourdoukan.

¹⁶ Bourdoukan ha tenuto a precisare nella prefazione al suo libro intitolata *A Busca* come molte informazioni su Saifudin le abbia raccolte tra le genti berbere del Nordafrica, dalle loro tradizioni orali. Cfr. Lauand, *passim*.

¹⁷ Phillips Huntington, *passim*.

¹⁸ Basati su quelle interpersonali, dal momento che l'incontro tra culture è in primo luogo incontro tra persone. Secondo Kalil Pires la patria è l'io plurale, l'altro è la personificazione di quanto l'io comprende di una cultura diversa. L'identità e l'alterità sono pertanto concetti indissociabili e variabili nelle differenti persone e nelle differenti culture, e la xenofobia di una società è l'espansione di un terrore individuale.

¹⁹ L'altro può essere un eroe o un mostro, in ogni caso non gli è riconosciuto lo stesso *status* di persona che detiene l'io. Kalil Pires esemplifica l'archetipo di questo tipo di relazione nel mito greco di Procuste, che esigeva da quanti entrassero nel suo territorio che si sdraiassero sul suo letto: i troppo bassi o troppo alti erano da lui "ridimensionati" violentemente. Procuste è l'io che pretende dall'altro di conformarsi a lui e che concepisce l'alterità come un difetto inaccettabile. Anche l'io procustico è vittima della sua rigidità: esige da sé stesso la coerenza che pretende dall'altro. L'idea per lui è più forte della realtà, la creatura si sovrappone al creatore.

²⁰ Cfr. Sayad, *passim*.

²¹ Hassan/Leone, al ritorno in Marocco, decide di mantenere il suo nome cristiano, Giovanni Leone, però tradotto in arabo, a esemplificare l'ibrido, l'uomo nuovo che era diventato, non più Hassan né Giovanni Leone, bensì la fusione dei due uomini che era stato, diverso da entrambi, forse ormai inconciliabile con entrambi. La stessa Kalil Pires ammette come alla fine per i cristiani lui è l'africano, mentre tra i musulmani è il *rum*. Invece Saifudin non rimane per molto Inocencio de Toledo, l'identità posticcia, un cugino spagnolo, che Ben Suleiman aveva inventato per lui alla dogana in Brasile; si rivela apertamente e spavaldamente e semmai diventa Capitão Mouro, un'esaltazione della sua alterità musulmana in contrasto con la società cristiana del Brasile colonialista e schiavista.

²² Cfr. GEHSCAL, *passim*.

²³ Fernão Carrilho fu importante *sertanista* e governatore della capitania di Maranhão nel biennio 1701-02.

²⁴ Henrique Dias, figlio di liberti africani, fu un celebre *mestre-de-campo*, distintosi in particolare nelle guerre contro la Compagnia olandese delle Indie Occidentali che aveva occupato il Nordest del Brasile tra il 1624 e il 1654, approfittando del fatto che il Portogallo era diventato territorio della corona di Spagna tra il 1580 e il 1640. Antônio Filipe Camarão, nativo della nazione dei *Potiguar* nel Nordest del Brasile, si distinse pure lui nelle guerre contro gli olandesi.

²⁵ Citazione derivata da corrispondenza privata.

²⁶ Wu Ming, pp. 14-15.

OPERE CITATE

- BOURDOUKAN, Georges. *A incrível e fascinante história do Capitão Mouro*. São Paulo, Sol e Chuva, 1997.
- BOURDOUKAN, Georges. *O Apocalipse*. São Paulo, Casa Amarela, 2003.
- BOURDOUKAN, Georges. *O Peregrino*. São Paulo, Casa Amarela, 1999.
- BOURDOUKAN, Georges. "Serão os semitas Humanos?". *Caros Amigos*, 68 (2002). <http://www.midiaindependente.org/pt/red/2002/11/41709.shtml>.
- BOURDOUKAN, Georges. *Vozes do Deserto*. São Paulo, Casa Amarela, 2002.
- COSSON, Rildo. *Romance-Reportagem: o gênero*. São Paulo, Imprensa Oficial SP, 2001.

- ESTEVEZ, Antonio Roberto. “Considerações sobre o romance histórico no Brasil, no limiar do século XXI”. *Revista de Literatura, História e Memória* 4 (2008), 53-66.
- FONSECA JÚNIOR, Eduardo. *Zumbi dos Palmares. A História do Brasil que não foi contada*. Rio de Janeiro, Yorubana, 2000.
- GALEANO, Eduardo. *Espejos. Una historia casi universal*. Buenos Aires, Siglo Veinteuno, 2008.
- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Montevideo, Catálogos, 1971.
- GALEANO, Eduardo. “Los pecados de Haití”. *Brecha* 556 (1996). <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=99023>.
- GALEANO, Eduardo. *Memoria del Fuego*. Montevideo, Del Chanchito, 1982-86.
- GEHSCAL (Grupo de Estudos História Sócio-Cultural da América Latina). “Tipos Sociais na Conquista do Sertão das Capitanias do Norte do Estado do Brasil, Séculos XVII e XVIII”. *Revista Mneme* 5/12 (2004), 129-148.
- KALIL PIRES, Mônica. *A tradução cultural em romances históricos: análise comparativa entre Léon, l’Africain, de Amin Maalouf, e A incrível e fascinante história do Capitão Mouro, de Georges Bourdoukan*. Porto Alegre, U. Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- LAUAND, Luiz Jean. “Os Amthal na Cultura Árabe”. *Revista Collatio* 5 (2000), 47-66.
- LOPES DOS SANTOS, Ynaê. “Zumbi”. *Rebeldes Brasileiros*. Vol. I. São Paulo, Casa Amarela, 2001.
- LUKÁCS, György. *Il romanzo storico*. 1937. Traduzione di Eraldo ARNAUD. Torino, Einaudi, 1965.
- MAALOUF, Amin. *Léon, l’Africain*. Paris, Lattès, 1986.
- MALARD, Leticia. “Romance e história”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 3 (1996), 143-150.
- MUNOZ, Louis J. *A Living Tradition. Studies in Yoruba Civilisation*. Ibadan, Bookcraft, 2003.
- PHILLIPS HUNTINGTON, Samuel. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, Simon & Schuster, 1996.
- RODRIGUES, Fania, “Estamos tentando recuperar nossa própria voz. Entrevista a Eduardo Galeano”. *Caros Amigos* 152 (2009), 34-37.
- SALEM LEVY, Tatiana, e Adriana ARMONY (a cura di). *Primos, histórias da herança árabe e judaica*. São Paulo, Record, 2009.
- SAYAD, Abdelmalek. *L’immigration, ou les paradoxes de l’altérité*. Bruxelles, De Boeck Université, 1992.

Il romanzo epico nel Brasile contemporaneo

- VINHAS, Leonardo, *Entrevista com Georges Bourdoukan* (6 agosto 2005).
<http://www.screamyell.com.br/literatura/bourdoukan.htm>.
- WU MING. *New Italian Epic*. Torino, Einaudi, 2009.
- ZIMLER, Richard. *The Last Kabbalist of Lisbon*. New York, Overlook, 1996.

UN PERSONAGGIO SALGARIANO TRA STORIA, MITO E FINZIONE: CARAMURU, “L’UOMO DI FUOCO”

Isabella Casartelli Tettamanti

Diogo Álvares Correia, also known as Caramuru, was one of the first white inhabitants of Brazil. He probably arrived on the coast of Bahia as a cast-away at the beginning of the Portuguese colonisation. His adventures are a recurring theme in Brazilian literature. Caramuru appeared for the first time in Gabriel Soares de Sousa's Notícia do Brasil, which was circulating in Europe in manuscript form as early as 1587. Caramuru also inspired Emilio Salgari's L'uomo di fuoco. In this novel, Caramuru learns the local language and customs, manages to gain the Tupinambà chieftains' respect and marries one of their daughters, eventually becoming the founder of Brazil.

L'Uomo di Fuoco venne pubblicato per la prima volta nel 1904 presso l'editore Donath di Genova in ventuno dispense illustrate con venti disegni di Alberto Della Valle; fu stampato in volume lo stesso anno.¹ Secondo Giorgio Padoan,

il 1904 fu un anno assai generoso nella produzione di Emilio Salgari, autore di per sé generalmente sempre prolifico, che però segnò allora una delle sue punte quantitativamente più alte. Editore del Salgari era il Donath di Genova; ma il romanziere, stretto dalle ben note necessità economiche, s'industriava di ricorrere anche ad altri stampatori celandosi dietro pseudonimi.²

Questo romanzo, curiosamente privo di personaggi femminili, è ambientato in Brasile nel Cinquecento e può considerarsi un romanzo storico sia sotto l'aspetto geografico che per quanto concerne i riferimenti a personaggi realmente esistiti. Tuttavia, come si verifica di frequente nelle opere salgariane, alcune date sono alquanto imprecise. A tale proposito è opportuno ricordare, come afferma Giovanna Viglongo, che potrebbe trattarsi, almeno in parte, di cattiva interpretazione della scrittura del nostro autore, il quale scriveva a mano con un particolare inchiostro di bacche di more diluito in acqua acetata, oppure dal fatto che a quel tempo la composizione tipo-

grafica veniva realizzata manualmente lettera per lettera.³ Tuttavia, a tale riguardo, si possono avanzare svariate ipotesi, dall'inebriamento dell'autore a una tattica particolare usata dal medesimo. Ecco un esempio di "date sbagliate". All'inizio del capitolo XII un marinaio dice "13 anni or sono e precisamente nel 1516" (ci troviamo quindi nel 1529), mentre lo stesso Salgari aveva scritto "Nel 1535, epoca in cui si svolge questa veridica istoria".

Si tratta di un romanzo di avventura, ricco di emozionanti imprevisti che si svolgono in Brasile, un paese descritto come un vero paradiso terrestre in cui, se escludiamo gli episodi di cannibalismo, uomo e natura vivono in perfetta armonia. Terra ricchissima in cui gli alberi forniscono praticamente tutto il necessario, dagli abiti alle stoviglie, oltre a succhi, unguenti, balsami e terribili veleni. Un paese felice in cui è possibile cavalcare una tartaruga o navigare su una zattera fatta con una sola foglia. Come esclama Diaz: "Felice paese ove basta abbassarsi per avere tutto il necessario per vivere".

Un paese felice nel quale, tuttavia, era in uso il cannibalismo. Antropofagi non per mancanza di nutrimento – che, come appena menzionato, era abbondante – ma probabilmente per credenze magiche, in quanto credevano di poter trasferire nella persona che si nutriva di carne umana le virtù fisiche e morali del "mangiato". A tale proposito Diaz afferma: "Questione di abitudini e di costumi, signore, qui si divorano gli uomini come se fossero bisticche".

Siamo in effetti abbastanza vicini alle idee di Jean de Léry, il pastore calvinista che partecipò alla spedizione francese di Villegagnon allo scopo di fondare una colonia ugonotta in Brasile il quale, nel 1577, pubblicò *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brezil*, documento fondamentale per la conoscenza del Brasile del Cinquecento, testo che simpatizza per gli antropofagi brasiliani:

Non si deve aborrire tanto la crudeltà dei cannibali poiché ve ne sono parecchi peggiori assai tra di noi! Quelli di oltre Oceano, come si è visto, non si lanciano che sulle nazioni nemiche, ma i nostri si sono macchiati del sangue dei parenti, vicini e compatrioti. Non occorre andare sino in America per vedere cose mostruose e fantastiche [...], la crudeltà dei selvaggi verso i loro nemici, ma mi pare averne raccontato a sufficienza per inorridire.

Però quelli che leggeranno queste orribili cose esercitate giornalmente tra i selvaggi, pensino pure un po' a ciò che avviene in Europa. Considerino

Caramuru, "l'uomo di fuoco"

quello che fanno i nostri usurai che succhiano il sangue a tante vedove e altri poveri ai quali vorrebbero tagliar la gola in un colpo e diranno che sono ancor più crudeli dei miei selvaggi.⁴

Secondo Giovanna Viglongo, certamente anche Salgari, il quale si dedicava a un'attentissima ricerca bibliografica, avrà letto il testo di Léry.⁵ Infatti, il nostro autore è riuscito a descrivere il modo strabiliante le terre brasiliane con tutta la fauna esotica, l'impenetrabilità delle foreste, la natura selvaggia, gli usi e costumi degli indios. Probabilmente Salgari non aveva uno scopo pedagogico ma si diletta a descrivere in tal modo la natura al fine di rendere l'ambientazione ancor più avventurosa, magica e imprevedibile. Tuttavia ha certamente contribuito a far conoscere a moltissimi giovani dell'epoca (e forse anche dei nostri giorni) il mondo sconosciuto della foresta amazzonica e dei tropici. A tale finalità contribuì notevolmente anche l'illustratore Alberto Della Valle, uno dei grandi autori dell'iconografia salgariana. Come afferma Paola Pallottino, Della Valle era un bravissimo artista e anche un serio professionista e tutti i suoi volumi "sono illustrati con quel rigore di verosimiglianza ricostruttiva e puntualità documentale che caratterizzano l'iconografia fiabescomitologica, [...] il racconto storico [...] e l'avventura".⁶

La vicenda di questo romanzo, o "veridica istoria" come afferma l'autore, s'incentra sulla figura di Diogo Álvares Correia (Diego nel testo salgariano), un avventuriero di origine portoghese, uno dei primi abitanti bianchi del Brasile, giunto sulle coste di Bahia probabilmente in seguito a un naufragio verificatosi nella prima fase della colonizzazione portoghese, come evidenzia Cristiano Daglio.⁷ È certo che Diogo, un ragazzo presumibilmente originario di Viana do Castelo, nel nord del Portogallo, visse nella zona di Bahia per alcuni decenni, forse senza alcun rapporto con gli europei, anche se potrebbe essere entrato in contatto con corsari francesi che in quell'epoca si aggiravano sulle coste brasiliane.⁸

Diogo apprese la lingua e le tradizioni degli indigeni, riuscì a farsi rispettare dai capi della tribù dei Tupinambà, sposò Paraguaçu, figlia di un grande guerriero e capo dei Tupinambà ed ebbe altre mogli, lasciando una numerosa discendenza. Egli fu in pratica il vero

fondatore del Brasile e ancora oggi alcune famiglie dell'attuale stato di Bahia ne vantano la discendenza.

1. O Caramuru: storia, finzione, mito

Un tema ricorrente nella letteratura brasiliana è la storia di Diogo Álvares, o *Caramuru*, uno dei primi abitanti bianchi del Brasile. Secondo la tradizione, riuscì a imporsi definitivamente agli indigeni quando sparò con un'arma da fuoco, sconosciuta agli indios i quali, molto spaventati, si prostrarono ai suoi piedi e iniziarono a chiamarlo Caramuru, nome al quale vennero attribuiti vari significati: figlio del fuoco, figlio del tuono, uomo di fuoco e altri ancora. Basandosi sugli studi esistenti, l'episodio dell'arma da fuoco risulta essere stato riferito per iscritto per la prima volta dal Padre gesuita Simão de Vasconcellos ed è successivamente stato riportato in quasi tutti i testi narrativi su Caramuru.⁹ Senza concordare sulla data, varie fonti narrano di un viaggio in Francia compiuto da Caramuru in compagnia di sua moglie Paraguaçu, durante il regno di Enrico II e Caterina de Medici. In quell'occasione Paraguaçu venne battezzata e gli fu imposto il nome di Caterina, in omaggio, secondo alcuni, alla regina francese, secondo altri, a Caterina di Portogallo.¹⁰

Quando giunsero a Bahia le prime autorità civili portoghesi, come il *donatário*¹¹ Francisco Pereira Coutinho o il primo Governatore generale Tomé de Souza, nonché i primi gesuiti quali Padre Manuel da Nóbrega, Diogo Álvares li aiutò fornendo loro preziose informazioni su quelle terre e sulle popolazioni che le abitavano. Diogo svolse inoltre il ruolo di *lingoa*, interprete e mediatore tra gli indios e i bianchi. I servizi resi alla Corona e alla Chiesa vennero citati ed elogiati nella corrispondenza civile e religiosa inviata all'epoca da Bahia verso l'Europa. Tomé de Souza lo ringraziò e ne elencò le lodi nelle missive inviate al re, mentre Padre Manuel da Nóbrega lo elogiò ripetutamente nelle sue lettere. Alla sua morte Diogo lasciò metà della sua eredità alla Compagnia di Gesù. Secondo le sopraccitate lettere è lecito pensare che morì a Bahia; permangono, tuttavia, dei dubbi sulla data del decesso, avvenuto probabilmente nel 1557.¹²

Caramuru, “l’uomo di fuoco”

La tematica di Caramuru continua a essere attuale e gli autori che se ne sono occupati nel corso del tempo sono stati in primo luogo brasiliani e portoghesi oltre che francesi, inglesi e altri. Al contrario del testo scritto, l’iconografia su Caramuru è molto vasta e ricca di dettagli sin dal Cinquecento ed è formata da incisioni, disegni, dipinti a olio, acquarelli, affreschi, sculture. Gli oggetti prediletti di tale iconografia riguardano la scena dell’Uomo di Fuoco mentre spara, il suo matrimonio con Paraguaçu, celebrato in Francia, e una ragazza indigena, Moema, che si getta in mare alla rincorsa del suo amato Caramuru mentre quest’ultimo si sta imbarcando per raggiungere la Francia.

In Brasile, oltre all’iconografia, esiste un’altra importante fonte su Diogo Álvares; si tratta della tradizione orale che comprende poesie e prose popolari ritrovate nella regione di Bahia.¹³ Non a caso nel 1999, durante la commemorazione dei 450 anni della fondazione della città di Salvador, gli organizzatori decisero di rappresentare lo sbarco del Governatore Martim Afonso de Souza mentre veniva ricevuto dagli indios e da Diogo Álvares, il Caramuru. Pertanto la storia di quest’ultimo costituisce una delle narrazioni preferite sia dai brasiliani che da persone di altre nazionalità quando desiderano parlare del Brasile e stabilire un’origine per questo paese.

2. Il Caramuru dei primi cronisti

Il primo testo che narra le vicende dell’Uomo di Fuoco è *Notícia do Brasil*¹⁴ di Gabriel Soares de Sousa, le cui copie manoscritte circolarono in Europa a partire dal 1587.¹⁵ In questa preziosa fonte della storia del Brasile che consta di circa 260 pagine, Caramuru è un personaggio secondario. Si narra di lui in due passi che, sommati, non costituiscono più di una pagina stampata. Il primo riferimento avviene in un episodio che riguarda il primo *donatário* di Bahia, Francisco Pereira Coutinho, il quale però in un naufragio: “A armada, entretanto, naufragou, tendo todos (inclusive Coutinho) perecido, no mar ou devorados pelos índios; o único a escapar foi Diogo Álvares, com a sua boa linguagem”.¹⁶ La seconda citazione è un po’ più estesa:

Isabella Casartelli Tettamanti

Quando Tomé de Sousa chegou à Vila Velha, aí encontrou o intérprete Diogo Álvares, que, após a morte de Coutinho, se recomposera com os índios, vivendo com cinco genros e outros homens [...] com os quais, ora com armas, ora com boas razões, se foram defendendo e sustentando até a chegada de Tomé de Souza, por cujo mandado Diogo Correia aquietou o gentio e fez dar a obediência ao governador [...] o qual gentio viveu muito quieto e recolhido [...] trabalhando na fortificação da cidade, a troco do resgate que lhe por isso davam.¹⁷

Gabriel Soares, quindi, non rivela nulla sulla storia pregressa di Diogo e non cita neppure il suo arrivo in Brasile. Si limita a registrarne la presenza come efficiente interprete tra gli indios e i colonizzatori, aggiungendo che la conoscenza della lingua dei nativi gli aveva permesso di salvarsi la vita.

Nel 1663 viene pubblicata a Lisbona la *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, redatta da Simão de Vasconcellos, il primo libro che si sofferma sulla “breve história notável do celebrado Diogo Álvares”. In quattro pagine, mentre narra le vicende del primo *donatário* di Bahia, Francisco Pereira Coutinho, il gesuita afferma che Diogo nacque a Viana, nel nord del Portogallo, da “gente nobile”. Intorno al 1530 fece naufragio sul litorale di Bahia. Insieme ad altri superstiti che sfuggirono sia al mare che all’antropofagia, visse con gli indigeni. Il Padre si sofferma successivamente sulla vicenda dell’arma da fuoco: aggiustato un archibugio, sparò un colpo verso l’alto, uccidendo probabilmente una fiera o un uccello, fatto che creò grande spavento tra gli indios, i quali dissero che era un *homem de fogo*. Lottò a fianco di quegli indios contro altri indigeni, vincendo grazie al suo archibugio e guadagnandosi la fama di uomo portentoso. Si stabilì a Vila Velha ed ebbe una grande famiglia e molte mogli, numerosi figli e figlie, che diedero vita a varie generazioni. S’imbarcò per la Francia portando con sé la più cara delle sue mogli, Paraguaçu, principessa di quelle genti, non senza grande invidia da parte di coloro che rimasero; la coppia venne ricevuta dai reali di Francia, la ragazza fu battezzata con il nome di Catarina Álvares e si procedette al matrimonio. Egli e Caterina tornarono in Brasile e Diogo prosperò divenendo “signore di molti schiavi”; aiutò una nave castigliana in naufragio, ricevendo più tardi una lettera di ringraziamento da parte dell’imperatore Carlo V. Durante l’episodio

Caramuru, “l’uomo di fuoco”

del naufragio, Catarina chiese a Diogo di tornare a cercare una donna che aveva visto sulla nave, perché le era apparsa in sogno dicendole che doveva costruirle una casa. Dopo vari tentativi, trovarono un’immagine di Nostra Signora che un indio aveva raccolto sulla spiaggia; Catarina identificò questa immagine con quella della visione. L’immagine ricevette una casa e venne onorata con il titolo di *Nossa Senhora da Graça*, successivamente adornata con molte offerte, reliquie e ringraziamenti, e affidata ai benedettini. I figli e le figlie di questi due devoti della Vergine furono battezzati, si sposarono con *fidalgos* (“nobili del luogo”) e diedero origine a molte delle più prestigiose famiglie di Bahia.

Nella narrazione di Padre Vasconcellos sono già presenti tutti gli elementi che più tardi caratterizzarono le diverse versioni della storia di Caramuru: la partenza da Viana, il naufragio, lo sparo in aria, il timore degli indios nei suoi confronti, il nome Caramuru, l’amore per Paraguaçu, il viaggio in Francia, l’invidia delle altre donne che rimasero in Brasile, il battesimo di Paraguaçu con il nome di Catarina, il matrimonio cattolico con Diogo, il ritorno in Brasile, il naufragio della nave spagnola, la visione di Paraguaçu, la discendenza di Caramuru. È possibile affermare, quindi, che il testo di Padre Vasconcellos costituisce il nucleo duro delle vicende di Caramuru. Successivamente non vennero aggiunti nuovi elementi al tema, mentre si verificarono trasformazioni e adattamenti. Tali modifiche ebbero origine da vari fattori, tra i quali l’attualizzazione dello stile narrativo, l’enfasi su differenti aspetti, la varietà di pubblico cui era destinata la narrazione, i vari punti di vista dell’autore, la variazione dei meccanismi sociali o narrativi.

Anche il nostro autore, Salgari, concluse le avventure di Caramuru seguendo la tradizione: “*Caramurà* si spense assai vecchio, lasciando un gran numero di figli e le famiglie più cospicue di Bahia anche oggi vanno superbe di discendere da quel fortunato avventuriero” (p. 331).

¹ Sarti, scheda 48.

² Padoan, p. 135.

³ Viglongo, p. VII.

⁴ de Léry, *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brezil*, in Viglongo, p. XI.

⁵ Viglongo, p. XI.

⁶ Pallottino, p. 27.

⁷ Daglio, p. XXIII. Non vi è alcuna certezza rispetto alla data di arrivo a Bahia di Diogo. I documenti dell'epoca sono vaghi al riguardo e talvolta in contraddizione. Tuttavia la maggior parte delle fonti indica una data intorno al 1510, cioè dieci anni dopo il primo contatto degli europei con gli indigeni brasiliani, avvenuto il 22 aprile 1500, quando Pedro Álvares Cabral sbarcò nei pressi dell'attuale Porto Seguro. Altri storici, tuttavia, indicano una data intorno al 1530.

⁸ Vd. Amado, *passim*.

⁹ de Vasconcellos, *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do que obraram seus filhos n'esta parte do Novo Mundo. Em que se trata da entrada da Companhia de Jesu nas Partes do Brasil, dos Fundamentos que n'ellas lançaram e continuaram seus religiosos, e algumas notícias antecedentes, curiosas e necessárias das cousas daquele Estado* (1663).

¹⁰ Alcune fonti, ad esempio Gabriel Soares de Souza, omettono tale viaggio; tuttavia dall'opera di de Vasconcellos in avanti il riferimento al viaggio è una costante.

¹¹ Nel periodo delle scoperte, il *donatário* era colui che riceveva delle terre allo scopo di esplorarle, popolarle e amministrarle.

¹² Cfr. Leite, *Cartas do Brasil e Mais Escritos do P. Manuel da Nóbrega* (1955).

¹³ Cfr. Carneiro, *Pesquisa de Folclore* (1955).

¹⁴ Cfr. Soares de Souza, *Notícia Do Brasil – Descrição Verdadeira da costa daquele Estado que pertence à Coroa do Reino de Portugal, sítio da Baía de Todos-os-Santos* (1989).

¹⁵ Gabriel Soares de Sousa nacque in Portogallo intorno al 1545. Giunse a Bahia verso il 1569 e vi rimase per circa un ventennio occupando varie cariche. Durante l'Unione Iberica andò a Lisbona e Madrid per ottenere la licenza per esplorare le vaste ricchezze minerarie del Brasile insieme a suo fratello. In quel periodo portò in Europa il proprio manoscritto *Notícia do Brasil*. Nel 1591 partì con più di 360 persone in direzione del Brasile ma la maggior parte perse la vita in un naufragio. Successivamente anch'egli morì in un naufragio.

¹⁶ Soares de Souza, p. 32.

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

OPERE CITATE

AMADO, Janaina. “Míticas origens: Caramuru e a fundação do Brasil”.

Mito e Símbolo na História de Portugal e do Brasil: Actas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais. A cura di José Jorge LETRIA. Cascais, Câmara Municipal, 1998. 175-209.

CARNEIRO, Edison. *Pesquisa de Folclore*. Rio de Janeiro, Comissão Nacional do Folclore, 1955.

DAGLIO, Cristiano. “Caramuru, L'Uomo di Fuoco”. In Emilio SALGARI. *L'Uomo di Fuoco*. Torino, Viglongo, 2003.

DE VASCONCELLOS, Simão. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do que obraram seus filhos n'esta parte do Novo Mundo. Em que se trata da entrada da Companhia de Jesu nas Partes do Brasil, dos Fundamentos que n'ellas lançaram e continuaram seus religiosos, e algumas notícias antecedentes, curiosas e necessárias das cousas daquele Estado*. 1663. Lisboa, Lopes, 1865.

LEITE, Serafim. *Cartas do Brasil e Mais Escritos do P. Manuel da Nóbrega*. Coimbra, U. de Coimbra, 1955.

Caramuru, “l’uomo di fuoco”

- PADOAN, Giorgio. “L’avventura brasiliana di Caramuru nella narrazione salgariana”. *Quaderni veneti* 19 (1994), 135-146.
- PALLOTTINO, Paola. *L’occhio della tigre. A. Della Valle fotografo e illustratore salgariano*. Palermo, Sellerio, 1994.
- SALGARI, Emilio. *L’Uomo di Fuoco*. Torino, Viglongo, 2003.
- SARTI, Vittorio. *Nuova Bibliografia Salgariana*. Torino, Pignatone, 1994.
- SOARES DE SOUZA, Gabriel. *Notícia Do Brasil. Descrição Verdadeira da costa daquele Estado que pertence à Coroa do Reino de Portugal, sítio da Baía de Todos-os-Santos*. Lisboa, Publicações Alpha, 1989.
- VIGLONGO, Giovanna. “Nota introduttiva”. In Emilio SALGARI. *L’Uomo di Fuoco*. Torino, Viglongo, 2003.

**THE SURGEON'S DAUGHTER DI SIR WALTER SCOTT:
IL VERO VOLTO DELLA DOMINANZA BRITANNICA IN INDIA**

Alice Salvatore

The Surgeon's Daughter (1827), the one and only Indian novel by Sir Walter Scott, conceals two substantial judgments which so far have been barely investigated. One concerns Scott's opinion on the genre of the Oriental tale as such and presents itself as a meta-discourse shaped by the novel as a whole; another regards a very sensitive issue at the time Scott was writing—British colonialism in India. Although Scott is primarily interested in the condition of Scots who emigrated to the Indian subcontinent, his artistic perception goes far beyond that and the purpose of his novel is unquestionably one of condemnation of the colonial adventure.

Il romanzo breve *The Surgeon's Daughter*, insieme ai due racconti *The Highland Widow* e *The Two Drovers*, comparve nella prima serie delle *Chronicles of the Canongate* (1827),¹ che Sir Walter Scott scrisse durante il periodo più buio della sua vita: la moglie era morta l'anno prima ed egli, insieme ai suoi editori e soci Archibald Constable e James Ballantyne, si trovava in una grave crisi finanziaria, cui si impegnò a porre rimedio con i proventi dei propri scritti. Era la prima volta, nella sua carriera di scrittore, che componeva un'opera con quell'intento, e dovendo fornire un'adeguata garanzia ai suoi debitori fu costretto a uscire dall'anonimato che aveva adottato per tredici anni di successi letterari.

I racconti trattano le vicende di persone comuni: la Canongate è infatti una zona di Edimburgo dove una volta risiedevano i reali di Scozia, ma al tempo di Scott era abitata dalla povera gente. Il filo conduttore è il tema dell'esportazione forzata di beni dalla Scozia (che si tratti di armenti o di giovani emigranti), durante il periodo successivo alla battaglia di Culloden del 1745, quando per l'ultima volta i giacobiti tentarono (invano) di rovesciare la monarchia Hannover in favore degli Stuart e a cui seguirono durissime repressioni militari e una grave crisi economica che costrinse molti giovani a cercare fortuna al di fuori della Scozia.

The Highland Widow e *The Two Drovers* sono oggi considerati due capolavori nella produzione scottiana.² La raccolta riscosse infatti il successo di pubblico sperato, eccezion fatta per *The Surgeon's Daughter* che fu accolto male tanto dal pubblico quanto dalla critica. Istintivamente si potrebbe addurre tale insuccesso alla tensione emotiva cui Scott era sottoposto. Eppure, né il profondo dolore per la scomparsa della moglie, né la crisi finanziaria e il turbamento per aver finalmente rivelato al mondo la sua identità di romanziere³⁴ impedirono a Scott di superare se stesso con gli altri due racconti.

The Surgeon's Daughter è il racconto che Scott avrebbe dovuto iniziare a scrivere per primo ma che poi compose per ultimo, segno che l'argomento che gli era stato commissionato non gli andava particolarmente a genio: l'idea delle *Chronicles* nacque infatti quando Ballantyne gli commissionò un *Oriental tale*, genere che, secondo l'editore, avrebbe senz'altro incontrato il gusto del pubblico. Non così la pensava Scott, che non condivideva la propensione di Ballantyne per la letteratura divulgativa: "The pageantry of chivalry and of conventional romance, so pleasing to the conventional mind of James Ballantyne, was no more dazzling to Scott than to his modern critics".⁵ Egli si prestò comunque ad accontentare le richieste dell'editore, dando però, con il suo romanzo, un'interpretazione personalissima al genere e al tema caldeggiati da Ballantyne.

Lo scenario prescelto è l'India, nello specifico l'India meridionale nel periodo fra la prima e la seconda guerra anglo-indiana nel regno di Mysore, negli anni Settanta del Settecento. È la prima e unica volta che Scott si cimenta con la rappresentazione del subcontinente indiano. La cornice indiana, insieme all'insuccesso del romanzo, distingue *The Surgeon's Daughter* dagli altri due racconti delle *Chronicles*, ambientati invece in Scozia e in Inghilterra; tuttavia, al contrario di quanto si potrebbe pensare, la mancanza di interesse di Scott per la situazione indiana è solo *indirettamente* la causa dell'insuccesso del romanzo.⁶ Il peggior difetto che la critica attribuisce all'opera riguarda l'impianto narrativo, che prevede una conclusione – a detta di molti – eccessivamente precipitosa; conclusione ambientata appunto in India, mentre i primi due terzi delle vicende si svolgono in Scozia e in Inghilterra. Così si esprimono alcuni critici al

The Surgeon's Daughter di Sir Walter Scott

riguardo: “The structure of *The Surgeon's Daughter* is imperfect: the beginning is too dilatory and the ending too precipitate” (Claire Lamont);⁷ “[it] begins well enough in a Scottish village, [but] is smothered in melodrama and currypowder” (George Gordon);⁸ “in a hastily sketched India. [...] There is something ‘patched up’ about ‘The Surgeon's Daughter’” (Andrew Hook);⁹ “[it is] entirely free from that life-like interest which attaches to so many of the Magician of the North's creations, and [is] evidently written from cram” (H.G. Keene);¹⁰ “‘The Surgeon's Daughter’ is *at first glance* a rather unpromising example of Scott's qualities as a writer, at least in strictly literary terms” (Douglas Peers).¹¹

Dice bene Peers quando afferma che il romanzo sembra poco promettente “at first glance”, ma proprio quella conclusione, per così dire “affrettata”, racchiude in sé alcuni elementi rivelatori del gusto e del pensiero scottiani. A uno sguardo più attento – un “*second glance*” che, come vedremo, non sembra tuttavia interessare Peers –, quell'impianto narrativo tanto screditato dimostra, invece, che il talento di Scott era tutt'altro che sopito. Nonostante il momento buio e nonostante l'argomento per lui ostico – ostico anche per motivi biografici: suo fratello, il maggiore John Scott, era morto in India nel 1816 – egli si rivela ancora una volta acuto e puntuale nel percepire lo spirito del tempo. A una più attenta lettura, la conclusione improvvisa e sferzante sembra *voluta*; quasi che Scott intendesse – bonariamente e segretamente – farsi gioco del suo pubblico, pur tuttavia veicolando un edificante ammonimento.

The Surgeon's Daughter si presenta come un racconto nel racconto, dove la prima e l'ultima parola sono del narratore, l'*alter ego* di Scott e presunto autore della raccolta, Chrystal Croftangry, che nella prefazione al romanzo giustifica la sua scelta dell'argomento orientale con un goffo e divertente metadiscorso autobiografico: sarebbe stato un amico a consigliargli l'India come ambientazione per il suo racconto, per mettere in scena quei fatti cruenti e pittoreschi che tanto piacciono al pubblico (proprio come Ballantyne aveva fatto con Scott); il narratore, poi, nelle poche pagine in coda al romanzo, dopo averlo letto a un pubblico di signore e signorine, assiste costernato alla discussione che segue e che, con suo grande disappun-

to, si incentra esclusivamente sui meravigliosi scialli descritti nel racconto. Si avverte fin da subito, dunque, un intento parodico e bonariamente polemico rispetto al gusto per la letteratura popolare, “where gold is won by steel” (Scott, p. 198), e in particolare rispetto ai romanzi di argomento orientale: soltanto gli elementi “esotici” di superficie rimangono impressi e vengono recepiti da una platea di ascoltatrici distratte.

La cornice narrativa dell’*alter ego* di Scott può essere concepita, allora, come un’eco di quella forma di racconto orientale che vede nel *Vathek* (1786) di William Beckford il suo illustre capostipite: la parodia dell’*Oriental tale*. Scott, in effetti, si fa beffe – neanche troppo velatamente – delle indicazioni del suo editore e socio Ballantyne, quando ad esempio Mr Fairscribe, l’amico di Croftangry, incita il suo *alter ego* a scrivere dell’India perché

[t]hat is the true place for a Scot to thrive in; and if you carry your story fifty years back, as there is nothing to hinder you, you will find as much shooting and stabbing there as ever was in the wild Highlands. If you want rogues, as they are so much in fashion with you, you have that gallant caste of adventurers, who laid down their consciences at the Cape of Good Hope as they went out to India, and forgot to take them up again when they returned. (p. 155)

E Croftangry protesta debolmente, come aveva fatto lo stesso Scott: “I have never been there, and know nothing at all about them” (*ibid.*); al che Fairscribe ribatte, senza esitazione alcuna, che la cosa non ha alcuna importanza e che, anzi, ne scriverà assai meglio non sapendone un bel niente:¹² come a voler sottolineare l’assurda infondatezza e totale inattendibilità dei racconti orientali, caratteristiche inaccettabili per Scott, sempre alla ricerca della verità storica. Quando più tardi, a opera ultimata, Croftangry attenderà nell’anticamera dell’amico per sapere cosa pensa del suo scritto, il pappagallo di Fairscribe griderà eloquentemente: “You’re a fool – you’re a fool, I tell you!” (p. 150), non lasciando più alcun dubbio circa l’ironia sottesa al siparietto fra i due amici.

Dovendo trovare un punto d’incontro con gli altri due racconti delle *Chronicles*, Scott sceglie di cimentarsi con la rappresentazione delle disavventure di alcuni emigranti scozzesi nel subcontinente in-

The Surgeon's Daughter di Sir Walter Scott

diano; ma, essendo l'India e il colonialismo britannico due argomenti a lui poco congeniali e di cui non sapeva granché, il "conflitto drammatico", cioè l'urto fra due forze sociali che si contrappongono,¹³ non è inscenato – come ci si potrebbe aspettare – fra la parte britannica e la controparte indiana, ma rimane tutto interno all'universo britannico. Da una parte c'è lo spirito tradizionalista incarnato dal chirurgo del titolo, il padre che auspica la continuità delle tradizioni e l'attaccamento alla terra d'origine; dall'altra c'è lo spirito progressista di Richard Middlemas, il figlio adottivo, che incarna la politica aggressiva del colonialismo della East India Company. Tuttavia, anche il sovrano di Mysore, Hyder Ali – che insieme al figlio Tipu è l'unico personaggio storico a calcare la scena del romanzo – rappresenta i valori di onore e rispetto per le tradizioni, tanto cari a Scott. Si potrebbe dunque parlare di conflitto "generazionale" fra i valori *antichi*, positivi, e quelli *moderni*, irrimediabilmente negativi nella prospettiva scottiana.

Con la figura straordinariamente positiva di Hyder Ali, Scott si discosta dalla cosiddetta tradizione orientalistica: "*The Surgeon's Daughter* does not uphold the binaries of colonizer/colonised, center/periphery, and West/East but, instead, illustrates more reciprocal relations between these terms".¹⁴ In effetti, sono i personaggi europei a adottare i comportamenti più perniciosi, mentre l'accorto Hyder Ali dispensa giustizia con imparzialità: "[t]he novel then makes any formulaic allocation of virtues impossible by applying the rhetoric of crime to the colonizers and that of justice to the Indians".¹⁵ A Scott interessava ben poco il tema dell'incontro/scontro etnico e culturale, solitamente al centro della letteratura coloniale; tuttavia, il figlio di Hyder Ali incarna in tutto e per tutto la lascivia e la dissolutezza tipiche del "despota orientale". È però possibile che per la figura di Tipu Scott si sia ispirato al racconto di Maria Edgeworth *Lame Jervas* (1799), dove Tipu ha la stessa intemperanza e capricciosità di quello scottiano.¹⁶ Ad ogni modo, il ritratto di Edgeworth è più fedele al personaggio storico, perché ritrae Tipu come un sovrano estremamente attento alle novità tecnologiche dell'Occidente e intento ad arricchirsi seguendo nuove strategie di guadagno, mentre in *The Surgeon's Daughter* Tipu è soltanto un ragazzo e non ancora

il sovrano di Mysore. Si può quindi supporre che il Tipu di Scott sia la versione “giovane” e immatura di quello di Edgeworth. Ben diverso, però, è il protagonista britannico di Scott rispetto a “lame” Jervas, che è un giovane gallese integerrimo che dall’India tornerà ricco e felice.

Per certi aspetti periferici, ma non per questo meno importanti, è invece possibile riscontrare qualche punto di contatto fra il protagonista di Scott e il protagonista del grande romanzo profetico della colonizzazione: *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe.¹⁷ È plausibile che Scott, per affrontare il tema del colonialismo, centrale in Defoe e invece inusuale per lui, si sia ispirato al suo beniamino (“Scott’s library at Abbotsford contained no less than seventy-one items of the Defoe canon, many of them in several different editions”)¹⁸ e abbia voluto dare una sua lettura al romanzo di Defoe. Infatti, *mutatis mutandis*, le vicende di Richard Middlemas, che pur essendo il *villain* è il vero protagonista del romanzo, richiamano per certi tratti quelle del colonizzatore *ante litteram* Robinson Crusoe.¹⁹ Sia Richard Middlemas sia Robinson Crusoe partono alla ventura verso terre lontane in cerca di ricchezze, contravvenendo alla volontà paterna: Middlemas, come Crusoe, da bravo *homo oeconomicus*,²⁰ antepone il guadagno a tutto il resto. Sia Crusoe sia Middlemas, poi, seguendo la logica del profitto, pervengono specularmente allo stesso gesto particolarmente esecrabile, quando ingannano e tradiscono senza scrupolo alcuno persone a cui dovrebbero riconoscenza e affetto. Crusoe, quando, dopo essere stato salvato dalla schiavitù dal giovane magrebino Xury, non ci pensa due volte a venderlo come schiavo al miglior offerente;²¹ Middlemas, quando decide di attirare in India, sotto il pretesto di volerla sposare, la fidanzata Menie Grey – che è poi la figlia del chirurgo del titolo – per venderla al libidinoso principe Tipu che si era invaghito di lei vedendo un suo ritratto. In cambio Middlemas avrebbe ottenuto il governatorato della città di Bangalore e grandi ricchezze, fra cui un maestoso elefante.

Tuttavia, mentre il tradimento di Robinson²² è un episodio accessorio alle vicende principali, di cui presto ci si dimentica, quello di Middlemas diventa il nodo cruciale di tutto il racconto e l’anti-eroe scottiano è tenuto a rispondere delle sue azioni. Dove le avventure di

The Surgeon's Daughter di Sir Walter Scott

Crusoe divergono drasticamente da quelle di Middlemas è nell'epilogo: Crusoe, come il protagonista di Edgeworth, riuscirà a tornare in patria ricco e felice; Middlemas pagherà le sue malefatte con la vita. E la sua morte sarà atroce.

Dopo aver disertato dall'esercito della East India Company, egli si rifugia alla corte dell'acerrimo nemico della Compagnia: Hyder Ali sovrano di Mysore. Là il figlio di Hyder, Tipu, vede la miniatura che ritrae la fidanzata di Middlemas e s'incapriccia di lei. Middlemas si presta subito al bieco disegno di adescare la ragazza, progettando in realtà un doppio tradimento: per riabilitarsi presso i suoi compatrioti egli intende consegnare alla East India Company il governatorato che così otterrà. Ma Hyder Ali interviene durante la cerimonia di consegna dei doni a Middlemas da parte del figlio Tipu e, dichiarando che alla generosità del figlio seguirà la giustizia del padre, fa un cenno al *mahout* dell'elefante, che Middlemas ha appena ricevuto in dono e su cui si apprestava a montare in trionfo: il pachiderma solleva lo sciagurato con la proboscide, lo scaraventa a terra e poi lo calpesta schiacciandolo e straziandolo sotto la zampa.

Su un piano simbolico, la *wilderness*, la natura che il Crusoe di Defoe aveva saputo dominare e sfruttare, ha qui invece la meglio su Middlemas e letteralmente lo *schiaccia*. Defoe era un sostenitore e un promotore della colonizzazione, mentre Scott era fortemente critico rispetto a una politica di aggressione e di ruberie priva di principi, allineandosi in questo allo spirito che avrebbe animato Edmund Burke nel suo celebre discorso in Parlamento del 1786 in occasione dell'*impeachment* di Warren Hastings, che era stato Governatore Generale del Bengala proprio al tempo in cui Scott ambienta il suo romanzo in India.²³ Dopo l'esecuzione di Middlemas il romanzo si interrompe bruscamente, esaurendosi in poche pagine. Siamo giunti così a quella che viene considerata da alcuni critici una conclusione troppo affrettata.

Sino al momento della morte di Middlemas, il racconto delle vicende ambientate in India progredisce vertiginosamente verso quella dimensione dell'eccesso propria del racconto orientale romantico, con tutti i previsti *topoi* come gli abiti sontuosi, gli intrighi di corte, i principi capricciosi, i travestimenti, i colpi di scena, le crudeli corti-

giane, le stoffe, le gemme, le sete preziose, etc. L'esecuzione di Middlemas è come un'improvvisa cesura rispetto a tutto questo, un brusco ritorno alla realtà, alla dura realtà della storia, o meglio della cronaca, della vita delle persone comuni che viene calpestata e stroncata nell'ingiusta avventura coloniale. Con la zampa informe dell'elefante, come la descrive Scott,²⁴ entra in scena la storia degli umili, spazzati via dalla scena del mondo, contrapposta alla Storia dei potenti (quella con la "S" maiuscola) e a quella delle loro conquiste. Middlemas nel momento della morte torna a confondersi nella schiera delle persone comuni vittime della storia, cui era dedicata la serie della Canongate. Con la sua morte atroce egli viene riconosciuto come vittima, oltre che come aguzzino: era un figlio illegittimo abbandonato e disprezzato, poi tradito e derubato. Per quanto de-testabile e disumano, era quindi un disperato.²⁵

Era noto a tutti, ai tempi di Scott, che la stragrande maggioranza dei giovani che si imbarcavano con la East India Company non facevano più ritorno in patria. Non a tutti toccava una morte così drammatica e grottesca come quella di Middlemas, ma è certo che essi andavano spessissimo a morire. Basti sapere che l'India fu ribattezzata "Scotland's Churchyard".²⁶ Il romanzo stesso non ha un lieto fine perché anche Adam Hartley, il "pretendente buono" di Menie Grey – colui che l'ha salvata mettendo Hyder Ali a conoscenza del sopruso – morirà in India di malattia, e Menie Grey, addolorata da tante tristi vicissitudini tornerà sì in patria arricchita dall'indennizzo di Hyder Ali, ma, annientata nello spirito, non si sposerà mai. Molti giovani venivano reclutati con l'inganno, o addirittura rapiti da agenti della East India Company, fenomeno denunciato da Scott quando racconta il reclutamento di Middlemas,²⁷ e Scott stesso, dopo aver perso il fratello morto giovane in India, aveva proibito al figlio di arruolarsi per non morire "in storming the hill fort of some Rajah with an unpronounceable name".²⁸

Se da un lato Middlemas incarna la figura del *would-be nabob*, tanto disprezzata da Burke, Scott ricorda, però, a monito dei giovani che desiderano imbarcarsi per l'India, quale fosse in realtà il destino dei più, e quale fosse il trattamento che la Compagnia riservava loro. Al contrario di quanto sostiene Fairscribe, dunque, l'India è "the

The Surgeon's Daughter di Sir Walter Scott

true place for a Scot [not] to thrive in"! L'intento parodico di Scott acquisisce allora un senso: è l'idea pseudo-romantica di un'India "soltanto" misteriosa e meravigliosa che viene ridicolizzata. Quella che spingeva tanti giovani a sacrificarsi per la causa del colonialismo. Un'immagine fantastica che insieme a quella dell'odioso colonialista senza scrupoli viene annichilita in un colpo solo dalla zampa possente dell'elefante, animale simbolo del subcontinente che giganteggia e spazza via ogni illusione di facile e duratura conquista.

Ma c'è di più. Dietro al tradimento della fidanzata si cela il secondo tradimento di Middlemas, quello politico: il complotto contro Hyder Ali, che lo ha accolto e ospitato. Middlemas promette al Governatore Generale (che non viene nominato e non entra in scena, ma è Warren Hastings) di lasciar marciare le truppe inglesi contro Hyder Ali sulle terre che avrebbe ottenuto vendendo a Tipu la fidanzata. Colpiscono allora l'avventatezza e l'incoscienza di Tipu, che si fida ciecamente di un avventuriero europeo che fino a poco tempo prima è stato al servizio della Compagnia. Colpisce tanto più perché c'è una vera e propria incongruenza fra la rappresentazione di Tipu personaggio romanzesco e la realtà del personaggio storico. Il famoso Tipu, detto anche la "tigre di Mysore", fu colui che negli anni Ottanta e Novanta del Settecento seminò il terrore tra le file dei soldati britannici. Egli fu un valoroso generale, come il padre Hyder, oltre che un abile stratega, e mise a punto un sistema di riforme economiche che mirava alla modernizzazione della società indiana: aveva fatto espellere i *poligar*, la piccola nobiltà terriera incaricata di riscuotere le imposte, e puntava a incentivare il commercio con la Cina per combattere gli inglesi anche con armi economiche, come ad esempio i blocchi commerciali.²⁹

Secondo Peers, Scott avrebbe scelto di rappresentare Tipu come un giovane lascivo e sprovveduto per lasciare intendere che ormai in India non c'erano più sovrani in grado di governare il paese e che quindi era giusto che subentrassero gli inglesi: "by demonizing Tipu Sultan Scott was able to suggest that the legitimacy and respect to which Indian rulers had hitherto been entitled was no longer valid, and that the Raj had matured to the point whereby the British could rightfully claim a moral ascendancy".³⁰ Questa interpretazione, però,

non sembra molto convincente se si guarda all'opera nel suo insieme. Se è vero che Tipu non è all'altezza del padre Hyder, è altrettanto vero che nemmeno i colonialisti britannici lo sono. Considerato il triste destino dei suoi protagonisti (cui andrebbe affiancato quello – altrettanto tragico – di altri personaggi secondari di origine europea andati in India con intenti predatori),³¹ non sembra affatto che Scott sia favorevole all'avventura coloniale.

Si può allora forse supporre che Scott, dipingendo Tipu come uno sprovveduto libidinoso, volesse prendersi una piccola rivincita contro un sovrano che si accingeva a fare in India le stesse riforme che per lui erano state tanto difficili da digerire in patria e che, addirittura, cosa per Scott inaccettabile, aveva osato allearsi con l'odiato Napoleone.³² Credo quindi che sia solo in virtù dell'adesione di Hyder Ali ai valori tradizionali del sovrano guerriero, cari a Scott, che egli lo raffigura sotto una luce decisamente positiva: Hyder Ali ha saputo ascoltare un nemico, Adam Hartley, ha accolto la sua richiesta di giustizia, deciso di salvare Menie Grey e sventato il complotto di Middlemas.

Se con la “Croftangry's narrative”³³ e la struttura spezzata del suo romanzo Scott si è espresso chiaramente circa il gusto popolare caldeggiato da Ballantyne per i *romances* e in particolare per gli *Oriental tales*, altrettanto chiaramente egli si è espresso sull'avventura coloniale britannica: con *The Surgeon's Daughter* egli emette un giudizio forte e chiaro nella sostanza, anche se in parte dissimulato forse per non urtare eccessivamente la sensibilità inglese: un giudizio inequivocabilmente di condanna. Ed è in questo giudizio che si palesano, ancora una volta, lo straordinario acume e la chiaroveggenza dello Scott *artista*.

La chiaroveggenza di Scott emerge analizzando l'immagine guida del romanzo: l'effigie della figlia del chirurgo. Un'immagine evocata sin dal titolo dell'opera e che poi, sotto forma di miniatura, diventa il motore dell'intera vicenda. Menie Grey è un personaggio tenuto in ombra, che vediamo in azione solo poche volte, ma che, quando entra in scena, dimostra un carattere forte e determinato. Prima ancora che nella miniatura (il pegno d'amore che ha donato al fedifrago Middlemas), ella è raffigurata in un grande quadro che il

The Surgeon's Daughter di Sir Walter Scott

narratore vede – in apertura del romanzo – appeso alla parete della casa del suo amico Fairscribe e che descrive come il ritratto di una donna molto bella di circa trent'anni che indossa abiti settecenteschi, riprodotti con dovizia di particolari. A un primo sguardo, però, il dipinto non attira particolarmente la sua attenzione;³⁴ è soltanto dopo aver appreso che si tratta dell'eroina di una vicenda avventurosa tramandata nella famiglia dell'amico – che è un lontano parente di lei – che Croftangry si accorge, guardando il ritratto una *seconda* volta, che la donna ha un'espressione di dolce malinconia e sofferenza. Allora, affascinato, decide che Menie Grey sarà l'eroina del *suo* racconto.

Il “secondo sguardo” al ritratto della figlia del chirurgo sembra suggerire un secondo sguardo a *The Surgeon's Daughter*, romanzo³⁵ che segue un ritmo narrativo prima lento, poi via via più veloce e infine frenetico – quando la scena è in India – per poi arrestarsi di colpo. La vicenda che si svolge in Gran Bretagna è come una preparazione per quella che si svolgerà in India. Colpisce che, per quanto la prima parte del romanzo sia meglio congegnata e in un certo senso “scritta meglio”, l'attenzione e l'immaginazione restino però imbrigliate inesorabilmente in quell'ultimo terzo, ambientato in India, dove l'immagine della giovane donna del quadro si trasferisce nella miniatura che verrà donata al fidanzato. C'è una corrispondenza tra la forma in cui è raffigurata l'immagine della figlia del chirurgo e la forma narrativa dell'opera. Quando la scena è in Gran Bretagna e la struttura narrativa prende ampio respiro, c'è il quadro; quando la scena si sposta in India e la struttura narrativa diventa frenetica e concentrata, c'è la miniatura. Dovendo andare lontano e spostarsi, serve una visione concentrata, essenziale, vengono abbandonati i particolari ridondanti come gli abiti settecenteschi sontuosi e pieni di dettagli del ritratto appeso al muro del salone. La narrazione pacata, che segue con agio lo snodarsi della solita vita in madrepatria, deve stringere ora su qualcosa d'essenziale, come fa la miniatura, che si limita a consegnare al viaggiatore solo il volto dell'amata. Così della lontana India, stretta nella morsa della Compagnia, quel che può trasportare fino a noi Scott, deve essere un particolare essenziale, agile, significativo, deve essere il *vero volto*, come si usa dire, della preda-

toria dominazione colonizzatrice. E il volto ritratto nella miniatura di Scott è il volto del tradimento, dell'inganno, del sopruso. Tema sotteso all'intera opera sin dall'inizio, quando Middlemas, figlio illegittimo, viene tradito dai genitori che lo abbandonano; egli sarà poi tradito da un falso amico che lo deruberà e lo consegnerà con l'inganno alla Compagnia; ed è poi egli stesso che porta a termine l'orrendo tradimento centrale, l'adescamento di Menie Grey, condotta in India per essere venduta a Tipu. Ma quando la scena è in India, il tema del tradimento ritorna centuplicato con una serie di tradimenti che culminano in quello doppio della fidanzata e del sovrano indiano da parte di Middlemas. Tradimento in realtà *triplo*, se non *quadruplo*: Middlemas progettava, infatti, di tradire anche la sua complice nel misfatto, l'orientalizzata Mme Montreville, la quale, sospettando però le vere intenzioni di Middlemas, lo tradisce per prima, rivelando a Hyder che è in combutta con la Compagnia e intende cedere la città-dono di Tipu (Bangalore) agli acerrimi nemici di Hyder, gli inglesi.

Non è un caso che la prima volta che la miniatura è menzionata nel romanzo (p. 196) coincida con la prima volta in cui viene nominata l'India (p. 198): come Menie, il subcontinente – rappresentato dal regno di Mysore – è l'*oggetto* di quel tradimento, di quel sopruso. Scott rivela così una verità scomoda, una verità umiliante per il forte sentimento nazionalistico britannico, ed è forse in questo che va ricercato lo scarso successo dell'opera.³⁶ Oggi si dà per scontato l'elemento predatorio del colonialismo, ma all'epoca di Scott era stata messa a tacere la voce della coscienza incarnata da Burke, i tempi erano cambiati, era ormai l'epoca dei Macaulay,³⁷ dei nuovi colonizzatori tronfi della loro *self-righteousness* imbevuta di paternalismo che contribuiva ampiamente alla retorica della "missione civilizzatrice". Tuttavia Scott, a differenza di Burke e Macaulay, non fa distinzione fra "buon" colonialismo e "cattivo" colonialismo,³⁸ egli condanna *in toto*.³⁹ Scott vedeva con chiarezza che lo sfruttamento selvaggio andava unicamente a vantaggio dei potenti (e nello specifico dei potenti *inglesi*), mentre gli umili diventavano carne da macello per una causa che non apparteneva loro. Gli scozzesi del suo racconto, allontanandosi e abbandonando la terra d'ori-

The Surgeon's Daughter *di Sir Walter Scott*

gine, commettono un grave errore: era la Scozia, secondo Scott, la loro sola e unica fortuna e, soprattutto, la sola causa per cui valesse la pena combattere. Per questa ragione i suoi protagonisti sono puniti, e il loro tragico destino è di monito per tutti coloro che intendono lasciare la patria andando in cerca di terre esotiche e lontane, prestando fede a promesse illusorie.⁴⁰

A ragione Scott sceglie il tema del tradimento per rappresentare la rapacità colonialista. Contrariamente a quanto sosterrà in seguito la retorica dell'impero, le battaglie del subcontinente non furono sempre vinte grazie alla superiorità militare europea. La East India Company ricorreva regolarmente a bieche forme di inganno e di ricatto. Fra tutte la più famosa era l'imposizione delle cosiddette "alleanze sussidiarie":⁴¹ quando un regno si trovava in difficoltà di fronte a nemici storici (solitamente aizzati o sostenuti segretamente dalla Compagnia stessa), la Compagnia prestava truppe al regnante, aumentando però progressivamente i costi del mantenimento fino a richiedere cifre talmente esose da mettere in ginocchio l'economia del regno, riducendolo a un governo fantoccio con le truppe britanniche sul proprio territorio. Inoltre, gli uomini della Compagnia si servivano anche di indiani "traditori", cioè di intermediari che per il tornaconto personale svelavano e tramavano intrighi per conto del migliore offerente. Inutile aggiungere che, puntualmente, gli accordi presi non venivano mantenuti. Un'altra forma di tradimento particolarmente esecrabile era divenuta usuale soprattutto nella seconda metà del Settecento: non di rado contingenti europei, costituiti da veri e propri mercenari, per lo più rinnegati come Middlemas, si mettevano al soldo dei sovrani indiani, che pagavano assai meglio della Compagnia, ma poi tradivano, abbandonando il campo di battaglia nel momento più critico.⁴²

Scott, dotato di una capacità immaginifica così sviluppata e di un'intuizione dello spirito del tempo così puntuale, sceglie di incentrare tutta la vicenda del suo primo e unico romanzo storico indiano sul tema dell'inganno e del tradimento, e quando Hyder Ali grida la sua vendetta contro gli inglesi, il narratore commenta che davvero la vendetta di Hyder sarà terribile – la Compagnia, infatti, subirà una durissima sconfitta con la seconda guerra di Mysore –, ma soggiun-

ge che Hyder e Tipu capitoleranno alla fine di fronte alla “discipline and bravery of the Europeans” (p. 285), commento oltremodo ironico, perché con il suo romanzo, Scott ci ha fatto chiaramente capire in che cosa questa *bravery* consistesse.

¹ La “Second Series” (*The Fair Maid of Perth, or Valentine’s Day*) comparve l’anno seguente.

² Cfr. Lamont, “Introduction”, pp. xi, xv e xviii.

³ Come molti ai suoi tempi, Scott riteneva disdicevole per un vero signore l’attività di romanziere.

⁴ Quantunque peraltro già indovinata dai più, cfr. Lamont, “Introduction”, *passim*.

⁵ Moore, p. 717.

⁶ Insuccesso che determinò alcune scelte editoriali per cui, alla morte dell’autore nel 1832, il romanzo fu separato dagli altri due racconti ed escluso dalle raccolte di racconti scottiani. Non di rado viene infatti ignorato che Scott ha scritto dell’India. “After Scott’s death the collected editions of his works separated the three tales and reproduced them in different volumes, using them to make weight at the end of the shorter novels. As a result the sense of the *Chronicles* as a work was lost and it was out of print for a long time; but part of its contents are perfectly well known. ‘The Highland Widow’ and ‘The Two Drovers’ have been reprinted in collections of short stories or short fiction. But the third tale, ‘The Surgeon’s Daughter’, has never received that accolade, and remains largely unknown” (Lamont, “Scott and Eighteenth-Century Imperialism”, p. 35).

⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸ Gordon, p. 181.

⁹ Hook, p. 151.

¹⁰ Keene, p. 37.

¹¹ Peers, p. 243, corsivo mio.

¹² “Nonsense, my good friend. You will tell us about them all the better that you know nothing of what you are saying” (p. 155).

¹³ Secondo György Lukács è l’elemento centrale in ogni rappresentazione di gusto storico. In particolare in quelle di Scott che prende a modello.

¹⁴ Youngkin, p. 33.

¹⁵ Mukherjee, p. 66.

¹⁶ William Jervas è un giovane e povero minatore gallese che, grazie alla sua onestà e lealtà, riesce a conquistarsi la fiducia del suo benevolo padrone che lo aiuta a emanciparsi dalla sua misera condizione, permettendogli di studiare e diventando il suo benefattore. Jervas seguirà il suo nuovo maestro in India e là diverrà il precettore del figlio dell’incostante e imprevedibile Sultano Tipu (“Tippoo gave signs of the most childish impatience”, p. 47). In seguito Tipu lo incaricherà di gestire la sua infruttuosa (a causa della slealtà dei suoi sudditi) miniera di diamanti. Tuttavia, dopo un primo momento di neghittosa o balzana generosità (“the diamond ring, which Tippoo had given to me in his fit of generosity, or ostentation”, p. 55), Tipu presterà orecchio ad alcune dicerie infamanti sul conto di Jervas, che, in buona fede e ricco come non mai, sarà costretto a riparare in patria per sfuggire alle persecuzioni dell’ingiusto sultano.

¹⁷ Circa *Robinson Crusoe* come possibile fonte di Scott vd. Moore (p. 715), dove si dice, ad esempio, che lo stesso Scott recensendo il suo “anonimo” *Tales of My Landlord* (1816) accreditò senza esitazioni la fonte a Defoe.

¹⁸ Moore, p. 712.

The Surgeon's Daughter di Sir Walter Scott

¹⁹ Come diceva Scott, “‘no man was ever a greater master’ of the Romance of Roguery than Defoe” (*ibid.*, 725), e *The Surgeon's Daughter* è senz'altro un *romance of roguery*.

²⁰ Vd. Watt, p. 60.

²¹ Cfr. Defoe, p. 28: “I was very loath to sell the poor boy's liberty, who had assisted me so faithfully in procuring my own. However, when I let him know my reason, he owned it to be just, and offered me this medium—that he would give the boy an obligation to set him free in ten years, if he turned Christian. Upon this, and Xury saying he was willing to go to him, I let the captain have him.” È assai poco credibile che Xury avesse capito di cosa si trattasse e che Robinson non ne fosse consapevole.

²² Poi reiterato quando egli dilaziona più volte il momento della restituzione della libertà al suo fedelissimo Friday.

²³ Sebbene la cosa non sia mai apertamente dichiarata, Hastings è senza dubbio il Governatore Generale in combutta con Middlemas per la consegna di Bangalore.

²⁴ “[T]he monster suddenly threw the wretch prostrate before him, and stamping his huge shapeless foot upon his breast, put an end at once to his life and to his crimes” (p. 284).

²⁵ Circa l'appartenenza religiosa di Middlemas, vd. Youngkin.

²⁶ Roberts, p. 16.

²⁷ “Indeed the practice of kidnapping, or crimping, as it is technically called, was at that time general, whether for the colonies, or even for the King's troops” (p. 219).

²⁸ Scott, *Letters*, vol. VI, p. 435.

²⁹ Cfr. Torri, pp. 344-346.

³⁰ Peers, p. 252.

³¹ Come Mme Montreville, la francese orientalizzata che paga la sua apostasia e le sue malefatte diventando “unsexed”, sola e infelice, e come l'equivoco genitore di Middlemas, Richard Tresham, che pur riuscendo a tornare in patria arricchito, dovrà fare i conti con una coscienza gonfia di colpevolezza, e una malattia che si manifesta con violenti attacchi di schizofrenia a ogni forte sbalzo emotivo.

³² Agli occhi di Scott Tipu rimaneva, comunque, moralmente superiore al suo alleato francese, cui lo paragonò in occasione dell'abdicazione di Napoleone: “I did think he [Napoleon] might have shown the same resolve and dogged spirit of resolution which induced Tipu Sahib to die manfully upon the breach of his capital city with his sabre clenched in his hand” (Scott, cit. in Jalil).

³³ Titolo della cornice narrativa di Croftangry che “contiene” *The Surgeon's Daughter*.

³⁴ “It was one of those portraits of the middle of the eighteenth century, in which artists endeavoured to conquer the stiffness of hoops and brocades; by throwing a fancy drapery around the figure, with loose folds like a mantle or dressing gown, the stays, however, being retained, and the bosom displayed in a manner which shows that our mothers, like their daughters, were as liberal of their charms as the nature of the dress might permit. To this, the well-known style of the period, the features and form of the individual added, at first sight, little interest. It represented a handsome woman of about thirty, her hair wound simply about her head, her features regular, and her complexion fair. But on looking more closely, especially after having had a hint that the original had been the heroine of a tale, I could observe a melancholy sweetness in the countenance that seemed to speak of woes endured, and injuries sustained, with that resignation which women can and do sometimes display under the insults and ingratitude of those on whom they have bestowed their affections” (p. 156).

³⁵ Il ritratto di Menie Grey viene menzionato quando il narratore e il suo amico conversano a proposito della validità e del talento di scrittore del narratore stesso.

³⁶ Si capisce allora perché, con sferzante impeto satirico, Scott faccia dire a Croftangry, ammirato, che gli uomini della Compagnia “distinguished among the natives like the Spa-

niards among the Mexicans” (p. 155). Egli accosta, cioè, la rapacità inglese alle esecrande pratiche dei *conquistadores*. Come nota Claire Lamont (“Introduction”, p. xxv), inoltre, Croftangry esalta con la medesima beota ammirazione l’insorgere del grandioso impero britannico dicendo: “[it] rose like an exhalation” (p. 201), riecheggiando sinistramente la descrizione miltoniana dell’Inferno in *Paradise Lost*.

³⁷ Thomas Babington Macaulay (1800-1859) sarebbe in realtà entrato in servizio in India cinque anni dopo la pubblicazione del romanzo, tuttavia, egli è il teorizzatore e l’amministratore più rappresentativo di quel nuovo atteggiamento imperialista che era già in atto tra i funzionari della *East India Company*; per questa ragione cito lui a mo’ di esempio.

³⁸ Per Burke “buon” colonialismo nel senso di rispettoso della Costituzione inglese, mentre per Macaulay, intriso del moralismo paternalista d’inizio Ottocento.

³⁹ Non mi sembra plausibile, come sostiene invece Tara Ghoshal Wallace (p. 322), che Scott si limiti a condannare “the effects of imperial practice and rhetoric when they are freed from the checks he has proposed in *Guy Mannering*”: Adam Hartley, infatti, che pure osserva i “checks” di temperanza, senso morale, e senso di realtà, auspicati in *Guy Mannering*, è immune ai sogni romantici di Middlemas, eppure egli soccombe a sua volta nella distopia scottiana. Essendo centrale in *The Surgeon’s Daughter* il tema del colonialismo, Scott si sente tenuto a esprimere un giudizio, mentre in *Guy Mannering* (1815), dove il colonialismo è solo un elemento accessorio e marginale, Scott non deve aver ritenuto necessario esprimersi. Oltretutto il fratello di Scott sarebbe morto in India l’anno successivo alla pubblicazione di *Guy Mannering* ed è probabile quindi che Scott si sia formato un’opinione assolutamente negativa dell’avventura coloniale nel subcontinente solo in seguito al tragico evento.

⁴⁰ Come Middlemas, che non molto prima di essere raggirato da un agente della Compagnia sognava: ““Oh, Delhi! oh, Golconda! [...] India, where gold is won by steel; where a brave man cannot pitch his desire of fame and wealth so high, but that he may realize it, if he have fortune to his friend!”” (p. 198). Anche dopo aver subito i primi maltrattamenti della Compagnia egli continua a perseguire il suo sogno romantico di conquista.

⁴¹ Vd. Torri, p. 348.

⁴² L’esempio più noto e clamoroso è quello del generale francese Perron schierato a fianco del Rajah di Scindia, che col suo contingente di 40.000 uomini abbandonò il campo per rifugiarsi presso le file nemiche dei britannici. Fu così che vennero sconfitti i Maratha nel 1803, l’ultima potenza nativa ostile rimasta in India, dopo che Tipu era stato sconfitto nel 1799. Vd. *ibid.*, p. 351.

OPERE CITATE

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. 1719. London, Dent, 1994.

EDGEWORTH, Maria. *Popular Tales*. 1799. Vol. I. Poughkeepsie, Paraclete Potter, 1813.

HOOK, Andrew. “Scott’s Oriental Tale: ‘The Surgeon’s Daughter’”. *La questione romantica* 12/13 (2002), 143-152.

JALIL, Azizul. “King of Martyrs”. *The Star: Stories behind the News* 9.33 (13 agosto 2010).

GORDON, George. “*The Chronicles of the Canongate*”. *Scott Centenary Articles*. London, O. U. P., 1932. 174-184.

KEENE, H. G. “India in English Literature”. *Calcutta Review* 33 (1859), 37-60.

The Surgeon's Daughter *di Sir Walter Scott*

- LAMONT, Claire. "Scott and Eighteenth-Century Imperialism: India and the Scottish Highlands". *Configuring Romanticism: Essays Offered to C. C. Barfoot*. A cura di Theo D'HAEN, Peter LIEBREGTS e Wim TIGGES. Amsterdam, Rodopi, 2003. 35-51.
- LAMONT, Claire. "Introduction". In Walter SCOTT, *Chronicles of the Canongate*. London, Penguin, 2003. xi-xxvii.
- LUKÁCS, György. *Il romanzo storico*. 1957. Traduzione di Eraldo ARNAUD. Torino, Einaudi, 1974.
- MOORE, John Robert. "Defoe and Scott". *PMLA* 56 (1941), 710-735.
- MUKHERJEE, Upamanyu Pablo. "Demanding Reform: From Fielding to Peel". *Crime and Empire: The Colony in Nineteenth-Century Fictions of Crime*. Oxford, O. U. P., 2003.
- PEERS, Douglas M. "Conquest Narratives: Romanticism, Orientalism and Intertextuality in the Indian Writings of Sir Walter Scott and Robert Orme". *Romantic Representations of British India*. A cura di Michael J. FRANKLIN. London, Routledge, 2006. 238-259.
- ROBERTS, Emma. *Scenes and Characteristics of Hindostan, with Sketches of Anglo-Indian Society*. Vol. II. London, Allen, 1835.
- SCOTT, Walter. *Chronicles of the Canongate*. 1827. A cura di Claire LAMONT. London, Penguin, 2003.
- SCOTT, Walter. *Letters of Sir Walter Scott*. A cura di H. J. C. GRIERSON. Vol. VI. London, Constable, 1932-37.
- TORRI, Michelguglielmo. *Storia dell'India*. Bari, Laterza, 2000.
- WALLACE, Tara Ghoshal. "The Elephant's Foot and the British Mouth: Walter Scott on Imperial Rhetoric". *European Romantic Review* 13 (2002), 311-324.
- WATT, IAN. *The Rise of the Novel*. 1957. Berkeley, U. of California P., 2001.
- YOUNGKIN, Molly. "Into the Woof, a Little Thibet Wool". *Scottish Studies Review* 3 (2002), 33-57.

Distruzioni.
Scenari, visioni, astrazioni

16 dicembre 2010

DISTRUZIONE E APOCATASTASI: LA VALENZA SIMBOLICA DEL VULCANO IN *THE LAST DAYS OF POMPEII*

Maria Cristina Torcutti

“When the mountain opens, the city shall fall. When the smoke crowns the hills of the Parched Fields, there shall be woe and weeping in the hearths of the Children of the Sea”. Against such a dark Etruscan prophecy recalled by the Witch of the Vesuvius, Edward Bulwer Lytton sets his historical romance, based upon an imaginative literary re-enactment of Pompeii’s end. The narrative is imbued with an acute sense of the brevity of life, epitomized by the ominous prediction of the impending apocalypse. Moreover, it shows the author’s prompt responsiveness to the romantic mood which wistfully rests upon the contemplation either of deserted ruins or of catastrophic scenarios suggesting how unmanageable natural forces threaten human beings with painful and abrupt death. The volcanic eruption and the ensuing fury of the elements are given religious relevance through an eschatological perspective: to the rising congregation of the Nazarenes the fire and the unsubstantial vapours of Vesuvius are the agents of terror and death. They hint or rather epitomize God’s frightening Wrath at the town’s profligacy and debauchery. However, the catastrophe is by no means presented for its own sake—it is an ingenious and creative act through which the belief in the approaching end of the world unfolds the vision of an upcoming time of peace and renewal. Only then shall mankind be restored to a vivid and happy life.

Nel suo *Italienische Reise*, Goethe guarda con profondo interesse a Pompei: tra le innumerevoli tragedie che sono accadute all’umanità, poche hanno riservato ai posteri una simile gioia.¹ Nell’annotazione dello scrittore tedesco si ritrovano condensati tanto la rilevanza quanto l’entusiasmo per gli scavi di Pompei che, a partire dal 1748, riportarono alla luce l’antica città, rimasta perfettamente sigillata per oltre sedici secoli.

Notoriamente, Pompei riveste una capitale importanza in qualità di documento archeologico, attraverso cui poter rintracciare i vari stadi sia dello sviluppo artistico e architettonico sia degli usi e costumi di un’intera società.

Dalla scoperta di Pompei prende slancio anche un altro fenomeno che ne alimenta il mito: il turismo archeologico. Un numero considerevole di studiosi, collezionisti, artisti e semplici curiosi approdano nella regione col preciso intento di approfondire la riflessione sull'arte antica, sentita come punto di partenza nella comprensione della classicità.

In questi luoghi, in cui la civiltà greco-romana affonda le proprie radici, sopravvivono riti e miti che la civilizzazione ha cancellato. Ci si reca nella "terra dei limoni"² per ri-scoprire, celata nell'azzurrità assoluta del paesaggio mediterraneo, una bellezza simbolicamente più dolente e moraleggiante, resa ancor più struggente dall'immagine della decadenza. La peculiarità del paesaggio-immaginario delle rovine pompeiane e della sua fascinazione sull'artista è presente anche in Edward Bulwer Lytton, il quale visita l'antica città vesuviana l'anno precedente alla pubblicazione di *The Last Days of Pompeii* (1834).³ Nella prefazione al romanzo lo scrittore inglese annota come le rovine dissepolte dell'estinta *urbs* campana attraggano il viaggiatore a Napoli ancor più, se possibile, della tersa bellezza della macchia mediterranea, delle vallate tinte di viola, dei fragranti aranceti e della mite brezza marina.⁴

Infatti, è nell'amore delle rovine che l'uomo si rende "complice della natura, del suo modo di operare che è direttamente contrapposto"⁵ alla propria essenza.

La sensibilità moderna è dunque tesa a ripercorrere empaticamente le coordinate simboliche di quegli spazi, dai quali la vita si è congedata per sempre sotto la spinta distruttiva di una natura soverchiante.

Nel teorema letterario del *memento mori*, dialetticamente proteso tra *Eros* e *Thanatos*, tra amore per la vita e orrore per la morte, interviene *Chronos*, ovvero la percezione del tempo psicologico che imprime al bioritmo umano la misura della sua fugacità. Il silenzio profondo e solenne di un'umanità passata che non ritornerà mai più, il cui ciclo vitale è stato spezzato dalla furia devastatrice del vulcano, ha dunque per effetto quello di accrescere il peso di tristi pensieri. La piena consapevolezza dell'attimo fuggente, dell'idea della vita che "as the lamp shines, [...] glitters for an hour" (Lytton, p. 267), invita a godere il presente per sfuggire alla prospettiva di un oscuro avvenire.

Sempre pronto a aderire ai mutevoli atteggiamenti del gusto e della sensibilità contemporanea, Lytton modula la narrazione di *The Last Days of Pompeii* sulle molteplici sfumature dello *Zeitgeist* contemporaneo. Pur essendo dedicata a Sir William Gell, il noto archeologo che gli fece da cicerone a Pompei, questo *historical romance* fonde la passione archeologica (espressa nella minuziosa descrizione delle abitudini pompeiane, nella fedele riproduzione degli ambienti e dei suoi arredi) con i toni malinconici della poesia sepolcrale.

È significativo il fatto che Lytton citi, in funzione di proemio all'opera, alcuni versi tratti da un'ode oraziana: "Quid sit futurum cras, fuge quaerere et, / quem fors dierum cumque dabit, lucro / adpone, nec dulce amores / sperne, puer, neque tu choreas".⁶ La ripresa dei motivi oraziani della morte, la nera *necessitas leti* che non risparmia nessuno, e la consapevolezza della brevità della vita che non consente di indugiare a lungo nella speranza, sono una palese concessione al languore pre-romantico-sepolcrale, trasfuso di nostalgico patetismo.

La malinconia è, infatti, l'umore più consono a esprimere la funerea mestizia dell'anima afflitta dalla perdita. Sviando su una lieve tristezza superficiale i dolori profondi del cuore, il sentimento malinconico influenza i pensieri più lugubri, che in tal modo "can be softened down, when they cannot be brightened; and so they lose the precise and rigid outline of their truth and their colours melt into the ideal" (Lytton, p. 245).

Il *topos* delle rovine, riannodato alla riflessione elegiaca sulla morte, si sposa perfettamente al motivo dell'*ut vita poesis*, chiarificato nel desiderio di elevare la storia e l'archeologia a vera e alta poesia. Coerentemente, nella prefazione Lytton esprime l'idea della poeticità della vita e dell'importanza di rintracciare, nei sentimenti degli uomini, l'anima profonda di ogni epoca.⁷ E più avanti, nel cuore della narrazione, il romanziere soggiunge:

[i]n the tale of the human passion, in past ages, there is something of interest even in the remoteness of the time. We love to feel within us the bond which unites the most distant eras—men, nations, customs perish; THE AFFECTIONS ARE IMMORTAL!—they are the sympathies which unite the ceaseless generations. The past lives again, when we look upon its emotions—it lives in our own! That which was, ever is! The magician's gift,

that revives the dead—that animates the dust of forgotten graves, is not in the author's skill—it is in the heart of the reader! (p. 159).

La poetica di adesione alla verità delle passioni umane consente all'autore di superare il diaframma temporale tra passato e presente, riacciando l'antichità del dramma all'universalità del messaggio poetico. In questo contesto, la disposizione del lettore al ricordare e all'empatia diventa la premessa irrinunciabile per la creazione artistica. Il romanziere-poeta-vate rivendica la propria vocazione biopoetica per ri-creare quei vissuti, sia pure nello spazio della memoria e del cuore del lettore, per strapparli dal regno delle ombre e infondervi il nettare vitale di una seconda esistenza. In tal modo, sebbene soltanto sul piano dell'illusione, la fantasia riscatta quelle vite stroncate prematuramente dalla furia esiziale del Vesuvio.

Tuttavia, le ombre rianimate da Lytton sono impalpabili fuochi fatui, soggetti fantasmatici e stereotipati, la cui tridimensionalità evoca piuttosto la statica plasticità delle sculture greche. I protagonisti, gli ateniesi Glauco e Ione, sembrano essere mere proiezioni del gusto ellenizzante dell'autore. Ciò è ravvisabile, ad esempio, nella scelta del nome del protagonista maschile, che rinvia palesemente al mito ovidiano del pastore trasmutato in divinità acquatica. Queste *dramatis personae*, idealizzate dal visionarismo dell'autore, vengono qui sottratte alle macerie di un mondo totalmente sommerso per essere restituite alla lunga vita della contemplazione eroica che investe l'ideale di giovinezza.⁸

Unica eccezione pare essere Nidia, la piccola fioraia tessala. Lytton la descrive come una creatura strana, nel suo curioso alternarsi di "passion and softness—the mixture of ignorance and genius—of delicacy and rudeness—of the quick humours of the child, and the proud calmness of the woman" (pp. 173-174); angosciata per l'amore non corrisposto per Glauco, tormentata dalla gelosia per Ione. "The child of sorrow and of mystery" (p. 179), Nidia è ritratta come la personificazione simbolica di Psiche, "of Hope, walking through the valley of the Shadow; of the Soul itself—lone but undaunted, amidst the dangers and the snares of life!" (p. 404).

Sebbene i suoi detrattori lo abbiano tacciato d'inconsistenza artistica e di scarsa competenza archeologica, deprezzando l'opera co-

me una “riproduzione oleografica di Pompei, artefatta, imbellettata e svenevole di melodrammatici amori, bizantinamente occupata in disquisizioni religiose,”⁹ *The Last Days of Pompeii* riscosse ai suoi tempi una grande fortuna di pubblico.¹⁰

La rielaborazione fantastica lyttoniana dell'eruzione del Vesuvio, oltre a ispirare, nel Novecento, innumerevoli versioni cinematografiche,¹¹ rappresentò un considerevole laboratorio tematico da cui prese avvio lo sviluppo variamente articolato, sul piano sia letterario sia figurativo, dei motivi pompeiani. Un esempio è fornito dalla scultura *Nydia* (1855-1860) di Randolph Rogers, che palesemente s'ispira all'omonima figura tragica lyttoniana.

È singolare notare come persino Luigi Castellazzo, patriota e ufficiale garibaldino ma anche autore di romanzi e novelle con il *nom de plume* Anselmo Rivalta, nella prefazione al suo racconto storico *Tito Vezio*, riconobbe a Lytton il merito di avere scritto, attorno alle rovine di Pompei, “il miglior romanzo di quei tempi”.¹²

Inoltre l'uscita di *The Last Days of Pompeii*, il 29 settembre 1834, fu accompagnata da una singolare coincidenza che incise non poco sul suo successo editoriale. Infatti la notizia, da poco diffusasi, della ripresa di attività del Vesuvio (avvenuta precisamente il 27 agosto), ebbe vasta risonanza in Inghilterra e contribuì a far apparire la storia di Pompei come “presaga di uno strano, numinoso evento”.¹³

Circostanze straordinarie a parte, il prestigio che godette l'opera fanta-pompeiana di Lytton è anche certamente ascrivibile alla maestria dello stesso autore nel captare e dosare, secondo una sapienza alchimica narrativa, le varie tendenze del gusto e della sensibilità dell'Ottocento inglese, mutuabili sia dall'ambito letterario sia dal repertorio figurativo.

Lytton ritma la partitura della narrazione su due tempi, al fine di ottenere una massima amplificazione di *pathos*. Il primo è cadenzato da un accorato carne – l'epicedio della civiltà sepolta. Il secondo tempo, che all'inizio della narrazione è presente soltanto come impercettibile rumore di sottofondo, è scandito dalla disforia terrorizzante dell'eruzione.

Tale alternanza riflette un peculiare snodo della sensibilità nella cultura contemporanea, in cui la fascinazione dolente per le rovine

s'innesta su un'attrazione fatale verso scenari catastrofici, rovinosi diluvi e apocalittiche conflagrazioni. Questo risvolto estetico, che nelle arti figurative trova espressione nel paesaggismo catastrofico,¹⁴ in letteratura si sviluppa in seno al catastrofismo provvidenziale, peculiare diramazione di teorie geologiche ancora strettamente influenzate dalla dottrina biblica.

Richiamandosi alle teorie di Cuvier (*Discours sur les Révolutions de la Surface du Globe*, 1815), il quale, attraverso l'osservazione empirica dei fossili e degli strati sedimentari, aveva ipotizzato che la causa dell'estinzione di specie passate fosse attribuibile a violentissimi fenomeni naturali, i geologi catastrofisti interpretano questi eventi come il segno tangibile dell'intervento divino che scatena gli elementi a fine catartico.¹⁵ *In nuce*, la geologia, nel mostrare come la struttura della terra risulti da innumerevoli e violente convulsioni, avalla la spiegazione vetero-testamentaria dell'esistenza di un piano divino.

La stretta connessione tra l'antica sapienza biblica, rinnovata dal monito dell'evangelicalismo, e le nuove verità scientifiche si ritrova nelle affermazioni del Reverendo William Buckland, esperto naturalista, che nell'opera *Vindiciae Geologiae; or the Connexion of Geology with Religion Explained* (1820), manifesta piena approvazione per le scoperte scientifiche in quanto avvaloranti le verità delle Sacre Scritture.

La sua posizione come esponente del clero e, insieme, come geologo si sintetizza nella convinzione che la scienza geologica certifichi gli assunti della teologia naturale. Le deduzioni della prima sembrano perciò uniformarsi all'interpretazione fornita dal mosaismo, che è peculiare della seconda.¹⁶ Analogamente, i naturalisti britannici, di formazione cristiana, sono convinti che lo scopo finale dell'universo sia la lotta conclusiva tra peccato e redenzione.¹⁷

Questa visione si allinea perfettamente alla dottrina escatologica del primo cristianesimo, incentrata sulla nozione di apocatastasi, ovvero dell'avvento di una nuova nascita. Nella logica dell'apocalissi, del caos annientante e del suo meccanismo di esplosione-implosione-collasso, si nasconde il monito di un pericolo sempre imminente. Tuttavia la fine dei tempi non apre alcuna prospettiva nichilistica

sul vuoto, bensì è atto creativo con cui la divinità ristabilisce un ordine e un'umanità migliore.

Lytton è particolarmente attento a queste correnti sotterranee di pensiero e ne fa tesoro nella realizzazione dell'impianto narrativo di *The Last Days of Pompeii*. Il racconto è intessuto principalmente su due intrecci drammatici: la convenzionale storia d'amore tra Glauco e Ione, disseminata di disavventure e ostacoli da superare e il dramma vesuviano, ideato sull'oscura profezia etrusca pronunciata dalla strega del Vesuvio: "When the mountain opens, the city shall fall—when the smoke crowns the Hill of the Parched Fields, there shall be woe and weeping in the hearths of the Children of the Sea" (p. 360).

Il *romance* di atmosfera prevale nella parte iniziale, mentre la sciagura del vulcano, dapprima avvertita in sottofondo e in sottotono, esplose prepotentemente nella fase finale per fornire la griglia interpretativa e costituire, nella sua agghiacciante spettacolarità, il *climax* arroventato di tutta la vicenda.

L'asse portante del racconto ruota dunque attorno al contrasto chiaroscurale tra Pompei, voluttuosa delizia periferica della romanità imperiale, e il vulcano, che a "livello antropologico e metaletterario segnala il senso della precarietà dell'umano sentire che percorre la cultura della tardo-romanità, saldando gli ultimi fuochi dell'era pagana con gli albori dell'era cristiana."¹⁸

La Pompei lyttoniana è tutta incasellata e racchiusa nelle sue urbane raffinatezze e nelle sue occulte nefandezze. Nel dedalo dei suoi luoghi – pubblici e privati – risaltano, oltre a ogni sorta di ricercata preziosità, splendide architetture fregiate di candidi mosaici, soffitti e pavimenti policromi.

Nell'amenità di un fulgido *hortus conclusus*, i pompeiani conducono la loro esistenza nel segno della caducità. Tutto è, invero, vuoto artificio: dietro la patina di estetizzante perfezione, si cela un'umanità sbrecciata in cui serpeggiano crudeltà e un edonismo sfrenato. La dissolutezza marcescente e sterile della civiltà pompeiana è emblematicamente restituita dai riti bacchici, con il vino venerato quale unico rimedio alle asprezze della vita, e dal culto egizio di Iside. Entrambi sono votati all'ebbrezza orgiastica. In particolare, il culto isiaco e il suo mefistofelico rappresentante, Arbace, sono uti-

lizzati quali emblemi per antonomasia della *dissipatio* e delle prevaricazioni della civiltà pagana.

Una religione che si affida all'illusione e alla magia per riprodurre la fenomenologia del divino, e che pratica ogni forma di concupiscente depravazione, si affida a disvalori che falsificano e offendono la morale stessa, e per tali ragioni risulta inaccettabile. Ancor più enfaticamente, la disumanità di questo mondo è veicolata dalla sadica attrattiva del combattimento dei gladiatori, in cui la morte è barbaramente spettacolarizzata. Lo stesso Arbace commenta in proposito: "Brutes [...] are ye less homicides than I am? I slay but in self-defence—ye make murder pastime" (p. 362).

Colta negli ultimi attimi del proprio pulsare, Pompei persevera nelle sue nefandezze, ignorando di essere già avvolta nella fitta e indistinta nebbia della sua tragica fine. Fa eccezione la piccola setta dei nazareni, rappresentata dall'eletto, Olinto. Nel clima di generale indifferenza ai primi sussulti della terra, solo i primi cristiani codificano il terremoto come teofania, come voce di Dio che annuncia l'imminente fine del mondo e il conseguente sfacelo della civiltà pagana (p. 193).¹⁹ Svuotata di ogni senso etico, la società pompeiana, nel sovvertimento dell'ordine naturale delle leggi morali e civili, oltraggia la divinità, provocandone la smisurata reazione per tramite della natura.

Il paesaggio circumvesuviano di *The Last Days of Pompeii* è essenzialmente dipinto con le valenze di possente Giano bifronte: talvolta delineato nella veste di munifica entità femminile, che generosamente riversa le proprie benedizioni sui quei luoghi sterili, talaltra nella veste di Ate, la terribile dea vendicatrice e sterminatrice.

Inizialmente il mare calmo, luminoso, ampio come un lago gigantesco, assume le sembianze di un dio marino che, curvandosi "as with outstretched arms, into the green and beautiful land, it seemed unconsciously to clasp to its breath the cities sloping to its margin—Stabiæ, and Herculaneum, and Pompeii—those children and darlings of the deep" (p. 130). In un clima che inebria con le sue dolci magie, anche il Vulcano, nella sua imperturbabile lontananza, sembra essere dispensatore di abbondanza e fertilità, come testimoniano

“the arbutus and the vine” che la natura “wreathes over the arid and burning soil of yon extinct volcano” (p. 207).

Nel suo duplice aspetto creativo/distruittivo, la natura è infinitamente più autentica e smisuratamente più possente della dimensione umana. Lo dimostra il contrasto tra la fontana del *viridarium* della dimora di Glauco e la montagna, attraverso la relativa metafora dell’acqua di vita e del fuoco divorante. Lo spruzzo argenteo che “cast up its silver spray in the air, and kept a delicious coolness in the midst of the sultry noon” (p. 53) si contrappone diametralmente all’immagine della nube del vulcano che invece “cast forth from its bosom a shower of ashes mixed with vast fragments and burning stones” (p. 387), prossima a trasformare il bacino campano in una letale camera a gas.

Il clima di spaventosa apprensione per l’imminente sciagura è ottenuto attraverso una serie di tecniche narrative che essenzialmente fanno leva sulla conoscenza, da parte del lettore, dell’antefatto storico. In questo modo Lytton dissemina, nell’apparenza asintomatica del paesaggio, segnali piromantici che, attraverso una gradazione ascensionale per intensità e forza, convergono in ultimo nell’immagine della gigantesca conflagrazione.

Un altro *device*, con cui dare maggiore empito e *pathos* alla narrazione, consiste nel produrre un effetto cinestetico mediante l’accostamento di due modalità temporali discontinue. L’attività umana è scandita dal lento fluire del tempo – simbolicamente evocato dall’immagine della tartaruga, “unharmed and unconscious of the surrounding destruction” (p. 112). Questo modulo temporale, regolare e perpetuo, viene però bruscamente inghiottito dal tempo cosmico – accelerato – delle forze termodinamiche del vulcano. La doppia coordinata temporale si profila nettamente nella sovrapposizione dell’immagine della folla compatta che si avvia verso l’anfiteatro, dove assisterà ai combattimenti, a quella, occultata, dei veloci spostamenti del magma infuocato.

Nel rapido incalzare degli eventi i segnali inquietanti dell’imminente sciagura si moltiplicano: all’irrequietezza degli elementi, teatralmente antropomorfizzati, si aggiunge il nervosismo allarmante degli animali. Emblematico è l’atteggiamento del leone che dovrebbe

lottare contro Glauco nell'anfiteatro. Invece di avventarsi contro lo sventurato, la temibile fiera "circled round and round the space, turning its vast head from side to side with an anxious and perturbed gaze, as if seeking only some avenue of escape" (p. 382). Disorientata e impaurita, infine, essa rinuncia al combattimento per ritirarsi, strisciando, nell'angusta gabbia.

Tuttavia, in seguito, il leone pare addirittura fraternizzare con la propria vittima: "the lion crept near and nearer to the gladiator, as for companionship; and the gladiator did not recede or tremble. The revolution of Nature had dissolved her lighter terrors and her wonted ties" (Lytton, p. 398). Nell'arco di pochi fugaci fotogrammi, Lytton restituisce efficacemente la prodigiosa riconciliazione tra natura umana e ferina, che è alla base di vari narrati agiografici. L'eccentrico Glauco, prossimo alla conversione e dunque alla salvezza, è un preannuncio di umanità perfettamente redenta.

Considerando l'appartenenza di Lytton alla consorte esoterica, quale membro della *Golden Dawn*, non si possono tralasciare le molteplici sfumature di significato che assume il leone nel simbolismo alchemico, fra cui figura anche la terra, mentre la sua forza può essere allusiva di una volontà procreativa, o energia vitale. Alla luce di questi significati simbolici, è pertanto possibile fornire un'ipotesi di lettura aggiuntiva a quella mimetico-realistica, per cui il leone, cifra della paura traumatica, rappresenterebbe un'umanità ferina che, colta nella fase di trapasso, mansuetamente si ritrae cedendo il passo al nuovo, alla spiritualità che avanza.²⁰

Tuttavia la lettura simbolica associata al leone, in virtù della sua polivalente e complessa stratificazione semantica, resta profondamente ambigua. La tradizione alchemica medievale che sancisce il legame uterino tra il vulcano e il suo custode, il leone, ci consente di intravedere nella potenza leonina, emblema di autonomia e autorità *par excellence*, una prefigurazione dello scatenamento di forze vulcaniche, egualmente libere e potenti.²¹ L'inusuale docilità del leone enfatizza per contrasto la bestialità contro natura dell'umanità degenerata, mentre il silenzio che ricade nell'arena di fronte alla sorprendente resa della fiera, traccia una cesura tra le azioni riprovevoli degli uomini e la reazione catartica degli elementi.

Nel tremendo boato prodotto dall'incipiente cataclisma, l'urlo improvviso del leone, profeta selvaggio della rovina che sta per abbattersi su Pompei, spezza quel frangente di spasmodica sospensione, per essere simbioticamente assorbito dalle immani energie sismiche liberate dal Vesuvio.

Nella rappresentazione dell'eruzione Lytton fonde suggestivamente l'immaginario biblico di scenari apocalittici alle lugubri leggende autoctone, che narrano come anticamente quelle pianure, sotto le quali si trova l'inferno, fossero state teatro delle battaglie titaniche contro divinità locali.

Nella descrizione dell'olocausto pompeiano Lytton si affida alle fonti antiche, nella fattispecie Dione Cassio e Plinio il Giovane. Sul loro ragguaglio, ricrea la visione funesta della cima del Vesuvio, da cui s'innalza una massa di esalazioni che ricordano un pino gigantesco dal tronco nero e dai rami di fuoco. Una coltre compatta e impenetrabile avvolge il giorno di tenebre. Quell'orrenda bellezza iridescente che "no rainbow ever rivalled [...]. Now brightly blue as the most azure depth of a southern sky—now a livid and snakelike green, [...] now of a lurid and intolerable crimson" (pp. 395-396), scatena gli elementi che, come impressionanti titani rimasti a lungo schiacciati sotto le montagne, si destano per protendere, sprezzanti, le loro ombre minacciose sull'umanità e sulla sua vana empietà.

Il vulcano è identificabile come proiezione di un archetipo, ovvero di ciò che possiede una sua matrice simbolica "intrinseca e incontenibile"²² e che può avere "effetti imprevedibili tanto sull'individuo quanto sulla società".²³ È segno tangibile che rimanda a una realtà trascendentale. Per la setta dei nazareni il Vesuvio e gli elementi sono agenti della *orghé*, della divampante ira divina. Essa è incalcolabile e arbitraria, è energia accumulata, forza, attività e impeto. All'apparenza irrazionale, rientra nella proiezione del numinoso, della teodicea, della ricompensa e della punizione per i trasgressori.²⁴

La manifestazione del numinoso s'inscrive nell'esperienza del sublime: al momento euforico e terrifico della trasfigurazione del trascendente da "pienezza di potere"²⁵ a "pienezza d'essere,"²⁶ corrisponde il sentimento disforico della consapevolezza della propria nullità e del proprio naufragio. Così nell'olocausto devastante del

vulcano, ai fuggitivi quei vapori inconsistenti appaiono come “agents of terrors and of death” (p. 396). Sui loro volti si leggono soltanto sgomento e sofferenza, mentre su ogni cosa domina la figura di Olinto che, con le braccia allargate e l’espressione profetica, annuncia il giudizio finale. In un brevissimo arco di tempo, l’antica colonia d’Ercole è spazzata via assieme a tutte le sue vanità e le sue sovrastrutture.

Corollario dell’ira divina è il fuoco lavico, metafora del fuoco consumante di Dio. Simbolo grafico-ermetico, il fuoco è “l’ultra-vivente. È intimo e universale.”²⁷ Giunge dagli abissi della sostanza e ridiscende nella materia, si offre come un amore ma può covare anche l’odio e la vendetta. È il fenomeno naturale che meglio riunisce in sé la polarità dei due valori del bene e del male.

Dalla vetta della montagna, “[b]right and gigantic through the darkness, which closed around it like the walls of hell” (p. 401), prendono forma due demoni che si battono per il dominio del mondo. In queste figure titanomorfe, accese dal colore del fuoco, s’invera la lotta messianica tra il mondo della luce e il mondo delle tenebre, pure allusiva della collisione tra due differenti *Weltanschauungen*, la metabasi dalla *koiné* greco-romana e l’anabasi cristiana.

Principio di numinosità ambivalente, il fuoco è il catalizzatore per antonomasia della trasformazione, veicola il desiderio di affrettare il tempo per portare la vita al proprio superamento.²⁸ L’oscurità prodotta dalla distruzione vulcanica non risuona come un silenzio eterno, né come un niente assoluto, ma è atto catartico e risolutivo con cui la divinità agevola un cambiamento. Tuttavia la prospettiva entro cui s’inquadra il romanzo non è di desolante nichilismo, ma è legata alla speranza del rinnovamento. L’uomo, come riconosce Arbace:

must fasten his hope to something: it is our common nature that you inherit when, aghast and terrified to see that which you have been taught to place your faith swept away, you float over a dreary and shoreless sea of incertitude, you cry for help, you ask for some plank to cling to, some land, however dim and distant, to attain (p. 73).

L’adesione alla dottrina cristiana sembra pertanto essere la tavola cui il naufrago può aggrapparsi per raggiungere la terraferma.

Come Vulcano, il dio fabbro che nella sua fucina fonde e piega i metalli che permettono di accrescere la forza fisica nell'uomo, il Vesuvio, oltre a rivestire un ruolo ctonio-funerario, potrebbe dunque leggersi come epitome di una nuova cultura prepotentemente rinnovata dall'amore, vivificato nella fede. L'amore è infatti quel sentimento, mutuato dalle stelle, che ha in sé un *quid* di mistico e ineffabile anelito; può bruciare ma in ultimo anche manifestarsi come poderosa forza purificatrice; è "the lamp of naphtha in the alabaster vase—glowing with fragrant odours, but shining only through the purest vessels" (p. 109).

All'irruzione della divinità nel cronotopo segnalato dal vulcano corrisponde il dischiudersi di una nuova epoca dell'umanità. L'intervento sovra/naturale ricolma positivamente l'uomo di sconfinata tensione dinamica sia nell'ascesi sia nella lotta contro il male, ingenera amore/condivisione e altruismo. Questa circostanza è esemplificata dal comportamento del cristiano Olinto, ma soprattutto da Nidia, che in ultimo pare accostarsi al *limen* della nuova fede, nell'atto supremo di sacrificio di sé per portare in salvo i due amanti.

L'oscurità è dunque propedeutica all'aurora, attraverso un passaggio metafisico dall'anabasi all'apocatastasi. Dalla spazialità dell'abisso, si può riaccedere all'immenso *espace claire*, in cui risplende il sole, bagliore di verità e anabasi verso una nuova era, che sancisce e restaura nell'apocatastasi la salvezza per l'intero creato.

¹ Goethe, p. 216. Alla data 13 marzo 1787 Goethe registra infatti la recente visita a Pompei con il seguente commento: "[e]s ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das den Nachkommen so viel Freude gemacht hätte. Ich weiß nicht leicht etwas Interessantes."

² Russo, p. 245.

³ È lo stesso autore a informarci, in una nota a margine della prefazione, di aver scritto il romanzo quasi nella sua interezza durante il soggiorno a Napoli, nell'inverno precedente. Cfr. Lytton, p. vii. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.

⁴ *Ibid.* Nella versione originale si legge infatti: "On visiting those disinterred remains of an ancient City, which, more perhaps than either the delicious breeze or the cloudless sun, the violet valleys and the orange groves of the South, attract the traveller to the neighbourhood of Naples".

⁵ Simmel, p. 109.

⁶ Si tratta, per l'esattezza, dei versi 13-16 tratti dal libro I.9 della nota opera oraziana.

⁷ Lytton, p. x. Nella versione originale si legge: "We understand any epoch of the world but ill, if we do not examine its romance;—there is as much truth in the poetry of life as in its prose".

⁸ Maynard, p. 247.

⁹ Maiuri, p. 189.

¹⁰ Cfr. Mitchell, p. xvi. Le opere di Lytton incontrarono i favori del pubblico vittoriano, com'è attestato, ad esempio, dal fatto che una raccolta delle sue opere venne pubblicata già nel 1838. I suoi romanzi furono tradotti in francese, tedesco e talvolta anche in spagnolo, italiano, svedese, russo e greco. Significativo il fatto che uscirono ben trentadue edizioni di *The Last Days of Pompeii* prima del 1914.

¹¹ Ne cito alcune dirette da Luigi Maggi e Arturo Ambrosio (1908); Mario Caserini (1913); Carmine Gallone e Amleto Palermi (1926); Mario Bonnard e Sergio Leone (1959).

¹² Cfr. Rivalta, p. viii. Nella prefazione al *Tito Vezio*, l'ammirazione di Rivalta per l'opera lyttoniana sfuma nella celebrazione assoluta della sua autorevolezza: "dobbiamo confessarlo a nostra vergogna, fu un inglese che scrisse finora il miglior romanzo di quei tempi: gli *Ultimi giorni di Pompei*; e fu un pittore russo, il Bruloff, che ci presentò prima d'ogni altro dipinta quella catastrofe. Quel romanzo e quel quadro, tradotto in tutte le lingue, e riprodotto in mille forme, sono ancora ciò che abbiamo di meglio e di completo intorno a quell'epoca".

¹³ Cfr. Palumbo, pp. 23-24.

¹⁴ Millesimi, p. 519. Rappresentative di questo peculiare genere pittorico sono le tele di Joseph Wright of Derby, John Martin e Pierre Jacques Volaire detto Le Chevalier. Già nel Settecento, oltre ai monumenti romani, le ripetute eruzioni del Vesuvio richiamarono nella regione numerosi nobili viaggiatori, i quali rimasero letteralmente affascinati dalla suggestiva esibizione di "girandole di pietre roventi", come le definì Sir William Hamilton nel 1788. La cospicua varietà cromatica, offerta da tali fenomeni "pireotecnici", ispirò in particolare i pittori nella realizzazione di dipinti dagli scorci naturali di grande impatto visivo. In essi il Vesuvio è sovente delineato nella veste di possente gigante che sovrasta il paesaggio campano, quest'ultimo orrendamente sfigurato e reso incandescente dalla pioggia lavica. Nel caso specifico di *The Last Days of Pompeii*, è generalmente riconosciuto che Lytton si sia ispirato all'affresco monumentale *The Last Day of Pompeii* (1830-1833) del pittore russo Karl Brjullov.

¹⁵ Bowler, pp. 116-117.

¹⁶ Klaver, p. 88.

¹⁷ Bowler, p. 125.

¹⁸ Palumbo, p. 23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28. Come osserva Angelica Palumbo, è lecito pensare che la riflessione sui grandi cataclismi sia stata opportunamente impiegata da Lytton al fine di mettere in luce e commentare l'analoga disgregazione etico-religiosa della società del proprio tempo.

²⁰ Fabricius, pp. 62-63.

²¹ *Ibid.*

²² Bonvecchio, p. 24.

²³ *Ibid.*

²⁴ Otto, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Bachelard, p. 131.

²⁸ *Ibid.*, p. 140.

OPERE CITATE

AA.VV. *Dizionario Alchemico. La tradizione iniziatica tra Oriente e Occidente*. <http://www.esonet.org>.

La valenza simbolica del vulcano in The last Days of Pompeii

- BACHELARD, Gaston. *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*. Traduzione di Antonio PELLEGRINO. Bari, Dedalo, 1993.
- BONVECCHIO, Claudio. *Esoterismo e massoneria*. Milano, Mimesis, 2007.
- BOWLER, Peter J. *Evolution: The History of an Idea*. Berkeley, U. of California P., 1984.
- KLAVER, Ian Marten Ivo. *Geology and Religious Sentiment: The Effect of Geological Discoveries on English Society and Literature between 1829 and 1859*. Leiden, Brill, 1997.
- FABRICIUS, Johannes. *L'alchimia: L'arte regia nel simbolismo medioevale*. Roma, Studio Tesi, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Italianische Reise*. Leipzig, Insel, 1814.
- LYTTON, Edward Bulwer. *The Last Days of Pompeii*. London, Bentley, 1839.
- LYTTON, Edward Bulwer. *Gli ultimi giorni di Pompei*. Traduzione di Gianni MALERBA. Roma, Paoline, 1982.
- MAIURI, Amedeo. *Pompei e Ercolano: fra case e abitanti*. Firenze, Giunti, 1998.
- MAYNARD, John. "Broad Canvas, Narrow Perspective: The Problem of the English Historical Novel in the Nineteenth Century Fiction". *The Worlds of Victorian Fiction*. A cura di Jerome Hamilton BUCKLEY. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1975. 237-266.
- MILLESIMI Ines. "Lo spettacolo della natura. Disastri e tempeste". *La storia dell'arte. Romanticismo*. A cura di Stefano ZUFFI. Vol. XIV. Milano, Mondadori Electa, 2006. 487-521.
- MITCHELL, Leslie George. *Bulwer Lytton: The Rise and Fall of a Victorian Man of Letters*. London, Hambledon & London, 2003.
- OTTO, Rudolf. *Il sacro*. Traduzione di Ernesto BONAIUTI. Milano, SE, 2009.
- PALUMBO, Angelica. "Il contributo delle fonti artistiche e letterarie inglesi al tema de *Gli ultimi giorni di Pompei*". *La presenza classica nel romanzo storico inglese (xix-xx sec.)*. Genova, De Ferrari, 1998. 15-43.
- RIVALTA, Anselmo. *Tito Vezio. Ovvero Roma cento anni avanti l'era cristiana*. Firenze, Bencini e Ricci, 1867.
- RUSSO, Raffaella. "Paesaggisti stranieri in Italia. L'epoca del *Grand Tour*". *La storia dell'arte. L'età delle rivoluzioni*. A cura di Stefano ZUFFI. Vol. XIII. Milano, Mondadori Electa, 2006. 244-282.
- SIMMEL, George. *La moda e altri saggi di cultura filosofica*. Traduzione di Marcello MONALDI. Milano, Longanesi, 1985.

**CESARE “DISTRUTTORE”:
FUROR LUCANEO E CALCOLO MACHIAVELLICO**

Domenico Lovascio

One the most famous and influential depictions of Julius Caesar in Western literature is found in Lucan's Bellum Civile (65 AD). Here the Roman general is portrayed as a fierce conveyor of death and destruction. Notwithstanding this negative view of Caesar, Lucan is also fascinated by this almost superhuman character of unrestrained ambition, unbridled furor and stunning bloodthirstiness. Lucan's representation of Caesar and the imagery of destruction associated with him had a decisive influence on the development of a particular type of Elizabethan stage villain, the "Caesarian villain", most vividly embodied in Christopher Marlowe's Tamburlaine the Great (1587-88). Lucan's influence is also apparent in various portrayals of Caesar on the early modern English stage, the most notable of which are Thomas Kyd's Cornelia (1594), John Fletcher and Philip Massinger's The False One (c.1620) and especially Ben Jonson's Catiline His Conspiracy (1611). While in the former two plays Lucan's influence mainly serves to create compelling scenes and dialogues, in Jonson's play the traits and words of Lucan's Caesar are attributed to Catiline and his comrades, in stark contrast with the depiction of Caesar himself. Jonson's Caesar is not dominated by furor as the other conspirators; he is portrayed as a cold, calculating and wary politician under the direct influence of Niccolò Machiavelli's Discorsi (1531) and Istorie Fiorentine (1532). The present paper aims to show that the contrast between the bombastic but sterile furor of the conspirators and Caesar's sharp shrewdness is intentional, and that it is linked to the turbulent political situation of Jacobean England.

Tra le innumerevoli raffigurazioni di Giulio Cesare cui la letteratura occidentale ha dato vita nell'arco di oltre due millenni, una delle più influenti è stata senz'altro quella del Cesare "distruttore", la cui paternità va ascritta al poeta latino Lucano. Questi coglie il generale romano in uno dei momenti più importanti e controversi della sua vita: la guerra civile contro Pompeo. È comprensibile che il poeta di età neroniana, nell'esternazione delle proprie nostalgie repubblicane, addossi gran parte della responsabilità del conflitto proprio a Cesare, demonizzato attraverso l'intero armamentario retorico a sua disposi-

zione e assurdo quasi a suprema incarnazione del nemico della libertà e della patria. Gran parte della critica è tuttavia concorde nel ritenere che dietro a tale rappresentazione si nasconda in realtà anche qualcos'altro: più precisamente, una sorta di colpevole, inconfessabile ma inequivocabile ammirazione dell'autore nei confronti del distruttore della repubblica. Egli è sì per il poeta latino l'istigatore e il vincitore della guerra civile, ma al contempo è l'uomo del destino, "a sort of Hegelian *Geschäftsführer des Weltgeistes*",¹ strumento di un imperscrutabile processo storico che, trasformando Roma in un impero, la rese ancora più grande e gloriosa. Lucano è come "succubo del sinistro fascino del suo personaggio",² intensamente ammaliato dalla diabolica grandezza di questo "finstere Riese"³ dalla smisurata ambizione, di questo "erhabenes Ungeheuer"⁴ dalla sconfinata brama di potere, di questo sovrumano e "charismatic demon".⁵ Questo Cesare è, insomma, un "essere mostruoso, sovvertitore [...] di tutte le leggi divine e umane [...], spesso assetato del male per puro piacere",⁶ uno "Zeus-like being whose attacks wither and destroy all in their way",⁷ dipinto come "eine lockende Schreckgestalt, keine Fratze des Hasses".⁸ Il suo sentimento principale è un'ira che talora "sconfina in un furore totalmente irrazionale, il quale sembra destituire il personaggio di qualsiasi logica che non sia la distruzione fine a se stessa".⁹

Per meglio comprendere il fascino che questa sublime creazione lucanea ha esercitato sull'immaginazione degli scrittori delle epoche successive, pare essenziale prendere in esame alcuni brani del *Bellum civile*. Sin dai versi iniziali del poema, Lucano paragona il condottiero romano alla folgore di Giove¹⁰ (I.151-157), presentandolo dunque subito come un'inarrestabile, incontenibile forza della natura. Ben presto, inoltre, il poeta ci rivela quanto Cesare adori sfogare la sua instancabile energia nell'esercizio della violenza e della distruzione: egli appunto,

nullas nisi sanguine fuso
gaudet habere vias, quod non terat hoste vacantis
Hesperiae fines vacuosque inrumpat in agros
atque ipsum non perdat iter consertaque bellis
bella gerat. Non tam portas entrare patentis
quam fregisse iuvat, nec tam patiente colono

Cesare “distruttore”: furor lucaneo e calcolo machiavellico

arva premi quam si ferro populetur et igni;
concessa pudet ire via[.]
(II.439-446)

Quest’anelito alla devastazione, al massacro, virtualmente illimitato, non può saziarsi di ciò che ostacola i suoi obiettivi, e, infatti, quando a Cesare si offre l’occasione di radere al suolo Marsiglia, benché tale “impresa” non rientri nei suoi piani, egli la accoglie con enorme giubilo. Al culmine dell’esaltazione, così esorta i suoi soldati: “Quamvis Hesperium mundi properemus ad axem, / Massiliam dele-re vacat. Gaudete, cohortes: / obvia praebentur fatorum munere bella” (III.359-361).

Ma è durante e dopo la decisiva battaglia di Farsalo che la crudeltà e l’efferatezza di Cesare raggiungono il loro apogeo. È questo uno scontro tremendo, in cui si fronteggiano non soltanto concittadini, bensì uomini legati gli uni agli altri da vincoli di sangue; un simile *scelus* può essere solo il risultato del *furor* incontrollato del futuro dittatore, di questa “superhuman force capable of destroying the *pietas* which naturally keeps together members of the State”:¹¹

[h]ic Caesar, rabies populis stimulusque furorum,
nequa parte sui pereat scelus, agmina circum
it vagus atque ignes animis flagrantibus addit[.]
[...] Quacumque vagatur,
[...]
nox ingens scelerum est; caedes oriuntur, et instar
immensae vocis gemitus et pondere lapsi
pectoris arma sonant confractique ensibus enses.
Ipse manu subicit gladios ac tela ministrat
adversosque iubet ferro confundere vultus.
Promovet ipse acies, inpellit terga suorum,
verbere conversae cessantis excitat hastae.
In plebem vetat ire manus monstratque senatum;
scit, cruor imperii qui sit, quae viscera rerum,
unde petat Romam, libertas ultima mundi
quo steterit ferienda loco.
(VII.557-559, 567, 571-581)

Nel racconto di Lucano la battaglia di Farsalo somiglia più a un “expressionistic nightmare”¹² che a un resoconto realistico: nessun macabro dettaglio di questo agghiacciante eccidio è risparmiato e

Cesare, e lui soltanto, ne è l'assoluto protagonista. Ma al termine di questa sanguinosa e fratricida lotta, una scena ancora più raggelante attende il lettore: il vincitore

[c]ernit propulsa cruore
flumina et excelsos cumulis aequantia colles
corpora, sidentis in tabem spectat acervos
et Magni numerat populos, epulisque paratur
ille locus, vultus ex quo faciesque iacentum
agnoscat. Iuvat Emathiam non cernere terram
et lustrare oculis campos sub clade latentes.
[...]
Ac, ne laeta furens scelerum spectacula perdat,
invidet igne rogi miseris[.]
(VII.789-795, 797-798)

Il lettore non può che accogliere con raccapriccio lo straordinario compiacimento di Cesare nella contemplazione delle fiumane del sangue nemico, che addirittura sembra stimolarne l'appetito. Il vincitore della guerra pare sostanzialmente “sguazzare” nel sangue; poco prima dello scontro decisivo, incitando con sadica voluttà i soldati a votarsi alla strage e a sfogare nello scontro le loro più violente pulsioni, si era abbandonato a un “truculento delirio di distruzione”:¹³ “Videor fluvios spectare cruoris / calcatosque simul reges sparsumque senatus / corpus et immensa populos in caede natantis” (VII.292-294). E, a ben vedere, questo irrefrenabile desiderio di massacro è, per Lucano, già inscritto nel nome del personaggio: è il poeta stesso, infatti, a ricondurre etimologicamente il nome *Caesar* al verbo *caedo* (VII.721-722).

È facile comprendere come una creazione letteraria siffatta non abbia mai cessato di affascinare (o disgustare) scrittori, critici e lettori di ogni epoca (dall'età imperiale al Medioevo, dal Rinascimento all'Ottocento). Per limitarci qui ai drammaturghi inglesi del Cinque e Seicento, va senz'altro ricordata l'influenza determinante che, come illustrò per primo William Blissett, il Cesare lucaneo ebbe sulla nascita di un particolare tipo di *villain* apparso sul palcoscenico inglese alla fine del Cinquecento, un temibile “world-conqueror and destroyer of the peace”,¹⁴ ribattezzato, appunto, *Caesarian villain*, la cui più viva incarnazione va individuata in *Tamburlaine the Great*

Cesare “distruttore”: furor lucaneo e calcolo machiavellico

(1587-88) di Christopher Marlowe (il quale, peraltro, aveva anche tradotto il libro I del *Bellum civile*). Prevedibilmente, la riscoperta del Cesare lucaneo in questo periodo ebbe spesso come risultato anche l'integrazione dei tratti del distruttore, da parte di alcuni drammaturghi inglesi, nelle loro caratterizzazioni di Cesare.¹⁵ Se è vero che tali tratti si possono individuare, in misura diversa, nell'anonima *Tragedy of Caesar's Revenge* (1595),¹⁶ in *The Virgin Martyr* (1619-1623) di Thomas Dekker e Philip Massinger¹⁷ e in *Fuimus Troes* (1625) di Jasper Fisher,¹⁸ essi vengono però sviluppati più compiutamente in *Cornelia* di Thomas Kyd (1594, traduzione di *Cornélie* di Robert Garnier, 1574) e in *The False One* (1620) di John Fletcher e Massinger, e in maniera ancor più approfondita in *Catiline His Conspiracy* (1611) di Ben Jonson.

In queste tre opere la prospettiva è, *mutatis mutandis*, essenzialmente anti-cesariana. Nel dramma di Kyd, Cesare, che non compare fino all'atto IV, è presentato sin dall'inizio come un ambizioso e spietato tiranno usurpatore dagli sconfitti (in particolare Cicerone, Catone e Cornelia), e il dramma pare sostanzialmente avallare la prospettiva di questi ultimi. È comunque Cassio, in un dialogo con Bruto all'inizio dell'atto IV, a rievocare nella maniera più vivida la devastazione e gli orrori di cui Cesare si è macchiato per giungere al potere:

by bloody jars
He hath unpeopled most part of the earth.
Both Gaul and Africk perished by his wars;
Egypt, Emathia, Italy and Spain
Are full of dead men's bones by Caesar slain.
Th' infectious plague and famine's bitterness
Or th' ocean, whom no pity can assuage,
Though they contain dead bodies numberless,
Are yet inferior to Caesar's rage;
Who monster-like with his ambition
Hath left more tombs than ground to lay them on.
(Kyd, IV.i.105-115)¹⁹

Anche questo Cesare, che Clifford J. Ronan ha definito “a bombastic Marlovian conqueror, tyrannical, bullying, and unrepentant”,²⁰ è un seminatore di morte, compiaciuto dei fiumi di sangue con cui ri-

Domenico Lovascio

copre i campi di battaglia, felice dunque di rievocare il giorno in cui “the Thessalian fields were purpled o’er / With either army’s murdered souldiers’ gore” (IV.ii.61-64), e profondamente fiero delle atroci imprese compiute a Tapso, dove, dopo la battaglia,

everywhere

Lay armed men, o’ertrodén with their horses,
Dismembered bodies drowning in their blood
And wretched heaps lie mourning of their maims,
Whose blood, as from a sponge, or bunch of grapes
Crushed in a wine press, gusheth out so fast,
As with the sight doth make the sound aghast.
Some should you see that had their heads half cloven
And on the earth their brains lie trembling;
Here one new wounded helps another dying;
Here lay an arm and there a leg lay shivered;
Here horse and man, o’returned, for mercy cried,
With hands extended to the merciless,
That stopped their ears and would not hear a word
But put them all remorseless to the sword.

(V.i.248-262)

Anche il dramma di Fletcher e Massinger, fortemente influenzato dal *Bellum civile*,²¹ denigra, almeno nella parte iniziale, la ferale, incessante (e soprattutto illegittima) ricerca del potere di Cesare, i cui fedeli compagni egli stesso riconosce in “Swords, hungers, fires, destructions of all natures, / Demolishments of kingdoms and whole ruins” (Fletcher e Massinger, II.i.199-200). Rispetto alla prospettiva lucanea, tuttavia, Fletcher e Massinger conferiscono al personaggio maggiore problematicità, rendendolo capace di provare rimorso per le proprie azioni:

I have entered Rome by force
And on her tender womb, that gave me life,
Let my insulting soldiers rudely trample;
The dear veins of my country I have opened
And sailed upon the torrents that flowed from her,
The bloody streams that in their confluence
Carried before ’em thousand desolations;
I robbed the treasury and at one gripe
Snatched all the wealth [...];
I razed Massilia in my wanton anger;

Cesare “distruttore”: furor lucaneo e calcolo machiavellico

Petreius and Afranius I defeated;
Pompey I overthrew: what did that get me?
The slubbered name of an authorized enemy[.]
(II.iii.37-45, 48-50)

È facile osservare come il generale romano rimpianga però esclusivamente la devastazione della propria patria, mentre non si dà pena alcuna dei massacri perpetrati ai danni di Celti e Germani. Le immagini della distruzione, quindi, paiono in questo caso funzionali non tanto all'espressione di nostalgie repubblicane, quanto, forse, a una condanna del “westward course of the British empire”.²² Ad ogni modo, è importante sottolineare che in gran parte dei drammi sopraelencati si ha la sensazione che i tratti del distruttore, così diabolicamente attraenti, servano ai drammaturghi non tanto per veicolare significati profondi, quanto per dare “colore” alle proprie *pièces*, creando dialoghi e scene di sicuro effetto.

Di natura differente si rivela, a mio parere, il caso di *Catiline*, nel quale la ripresa di passi lucanei è non solo più consistente ma anche più ricca di implicazioni. La distruzione è sicuramente uno dei suoi temi portanti, nella misura in cui è costantemente vagheggiata dai cospiratori, malgrado non abbia mai effettivamente luogo. I discorsi dei congiurati abbondano sì di traduzioni di brani lucanei e parrebbero preludere a un'agghiacciante impresa di inaudita empietà, ma sono in realtà in stridente contrasto con la cronica inazione cui i cospiratori si autocondannano e che, inevitabilmente, fa di loro degli illusi millantatori, con il risultato, secondo me intenzionale, di “disinnescare” la carica distruttiva delle immagini lucanee. Questo avviene ad esempio nel delirante scambio dell'atto I tra Catilina e il suo fido braccio destro Cetego,²³ nel quale i due danno libero sfogo al loro sogno di far rivivere i “felici” giorni del dominio sillano, in cui violenza e devastazione erano all'ordine del giorno:

CETHEGUS. Oh, the days
Of Sulla's sway, when the free sword took leave
To act all that it would!

CATILINE. And was familiar
With entrails as our augurs!

CETHEGUS. Sons killed fathers,
Brothers their brothers.

Domenico Lovascio

CATILINE. And had price and praise.

All hate had license given it, all rage reins.

CETHEGUS.

Slaughter bestrid the streets, and stretched himself
To seem more huge, whilst to his stained thighs
The gore he drew flowed up, and carried down
Whole heaps of limbs and bodies through his arch.
No age was spared, no sex.

CATILINE. Nay, no degree.

CETHEGUS.

Not infants in the porch of life were free.
The sick, the old, [...]
Virgins and widows, matrons, pregnant wives
All died.
[...] The rugged Charon fainted,
And asked a navy, rather than a boat,
To ferry over the sad world that came.
The maws and dens of beasts could not receive
The bodies that those souls were frighted from;
And e'en the graves were filled with men yet living,
Whose flight and fear had mixed them with the dead.

CATILINE.

And this shall be again, and more and more[.]
(Jonson, I.229-241, 243-244, 247-254)

Il brano citato non omette alcuna atrocità: le immagini più vivide e impressionanti sono quelle evocate da Cetego, senza dubbio il più entusiasta, il più impaziente, il più bramoso di devastazione, stragi e massacri fra tutti i comparì di Catilina. Egli è l'unico, dopo la sconfitta elettorale del suo capo, a non abbattersi; anzi, si dichiara felice di poter percorrere una strada irta di ostacoli da abbattere per pervenire ai suoi obiettivi, in una battuta che riprende due passi di Lucano (II.443-444 e I.149-150, il primo dei quali già citato in precedenza)²⁴ ed è la perfetta esemplificazione dell'ebbrezza, della voluttà ch'egli prova nel fantasticare su tali scenari:

I would not go through open doors, but break 'em;
Swim to my ends through blood; or build a bridge
Of carcasses: make on upon the heads
Of men struck down like piles, to reach the lives
Of those remain and stand. Then is't a prey,

Cesare “distruttore”: furor lucaneo e calcolo machiavellico

When danger stops and ruin makes the way.
(III.i.188-193)

Questa però, alla luce del fatto che Cetego, dopo tante parole, non combina assolutamente nulla in tutto il dramma, non si può che liquidare come mera spacconeria e non può che farlo apparire agli occhi del lettore un ridicolo fanfarone più che un temibile mostro seminatore di devastazione. La sua impotenza è racchiusa tutta nella sua risposta a Cicerone nella scena iv dell’atto V; quando il console gli domanda a cosa gli servissero tutte le armi trovate in casa sua, egli risponde:

Had you asked
In Sulla’s days, it had been to cut throats.
But now it was to look on only. I loved
To see good blades and feel their edge and points,
To put a helm upon a block and cleave it,
And now and then to stab an armour through.
(Jonson, V.iii.71-76)

L’unica soddisfazione alle sue violente pulsioni è dunque infilzare di quando in quando un’armatura vuota; e l’unica cosa che riesce a distruggere in tutto il dramma è la lettera con cui il console lo ha appena incastrato.

Alle altisonanti ma vuote minacce di Cetego si accompagna, in Catilina, un atteggiamento che, pur non intaccandone realmente coerenza e dignità, lo mostra via via più arrendevole, lasciando spazio, a partire dalla sconfitta alle elezioni consolari, a un inaspettato *cupio dissolvi*, a una brama di *autodistruzione* anziché di distruzione. Dapprima, in un *aside*, egli vorrebbe “reach the axle where the pins are / Which bolt this frame, that I might pull ’em out / And pluck all into chaos, with myself” (III.i.175-177); poi, dopo la magistrale orazione di Cicerone nell’atto IV, esclama che se dovrà crollare sarà nel “common fire, rather than mine own. / For fall I will with all, ere fall alone” (IV.ii.451-452). Ancora più eloquente in tal senso è l’utilizzo da parte di Jonson, nella narrazione dello scontro decisivo tra i catilinari e le truppe consolari, di un’immagine mutuata proprio dal *Bellum civile*: quella del leone di Libia che, incurante delle ferite infertegli, si lancia contro i suoi cacciatori (Lucano, I.205-212). Lucano

aveva impiegato la similitudine in un contesto diverso, per esaltare l'indomito coraggio di Cesare; Jonson invece, applicandola alla situazione disperata di Catilina, mira più che altro ad ammantare di gloria il suo ultimo gesto (Jonson, V.v.250-257): egli, infatti, consapevole di non avere altra scelta, “[a]mbitious of great fame to crown his ill” (V.v.250), si lancia nel folto dei nemici proprio “like a Libyan lion / Upon his hunters” (V.v.253-254) e combatte con onore fino alla morte, in cerca di quello che altro non è, dopo tutto, se non un eroico suicidio.

Il modo in cui Jonson sfrutta e combina le immagini di distruzione tratte da Lucano acquista, a mio parere, un significato ben preciso alla luce della sua caratterizzazione del personaggio di Cesare, anch'egli coinvolto nel complotto. In lui non si ravvisano, però, tracce dello sterile *furor* che anima i sogni a occhi aperti degli altri cospiratori: egli è invece visto come perfetto rappresentante del machiavellismo politico, opportunista, scaltro, cinico e calcolatore, conquistando senza dubbio la palma di più negativa interpretazione di Cesare mai offerta dal teatro rinascimentale inglese. La scelta di Jonson risente probabilmente non solo del debito nei confronti di Plutarco e Costanzo Felici,²⁵ ma anche delle molte interpretazioni negative che non pochi umanisti avevano offerto della carriera del dittatore romano, deprecandone principalmente l'ambizione, che lo aveva portato a divenire il distruttore della repubblica. Già Leonardo Bruni, nel 1442, aveva riconosciuto ad esempio che “tunc romanum imperium ruere coepisse, cum primo caesareum nomen, tamquam clades aliqua, civitati incubuit”.²⁶ Sulla stessa linea, Sir Thomas Elyot riteneva nel 1531 che Cesare avesse “subverted the best and most noble public weal of the world”,²⁷ mentre negli *Essais* (1580) Montaigne imputava a Cesare soprattutto

cette furieuse passion ambitieuse, [...] laquelle [...] perdit en luy le plus beau et le plus riche naturel qui fut onques, et a rendu sa memoire abominable à tous les gens de bien, pour avoir voulu chercher sa gloire de la ruine de son pays et subversion de la plus puissante et fleurissante chose publique que le monde verra jamais.²⁸

Al di là di eventuali (e non impossibili) influenze dirette dei passi citati su *Catiline*, ciò che conta è porre l'accento sul fatto che anche

Cesare “distruttore”: furor lucaneo e calcolo machiavellico

i tratti del “sedizioso entravano a comporre la fisionomia del Cesare [...] presente nella immaginazione del pubblico”²⁹ durante il Cinque e il Seicento.

Si deve parlare di influenza diretta, invece, per quel che riguarda l’impatto che ebbero sulla seconda tragedia romana di Jonson le opere di Niccolò Machiavelli. Nei *Discorsi sopra la prima decada di Tito Livio* (1531) il fiorentino aveva avanzato alcune riserve sui meriti di Cesare, riconoscendo in lui (come appunto fa il drammaturgo inglese) l’uomo che era stato in grado di compiere la deprecabile impresa in cui Catilina aveva invece fallito:

[n]é sia alcuno che s’inganni, per la gloria di Cesare, sentendolo massime celebrare dagli scrittori: perché quegli che lo laudano, sono corrotti dalla fortuna sua e spauriti dalla lunghezza dello imperio [...]. Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbbono, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è più biasimevole Cesare, quanto più è da biasimare quello che ha fatto, che quello che ha voluto fare un male.³⁰

Il contributo di Machiavelli nella costruzione del dramma jonsoniano è però ancora più tangibile nel colloquio segreto in cui Cesare esorta Catilina a rompere gli indugi e ad agire il prima possibile, colloquio che è per metà proprio una traduzione letterale di alcuni brani del capitolo xiii del libro III delle *Istorie Fiorentine* (1532):³¹

They’re petty crimes are punished, great rewarded.
Nor must you think of peril, since attempts
Begun with danger still do end with glory.
And when need spurs, despair will be called wisdom.
Less ought the care of men or fame to fright you,
For they that win do seldom receive shame
Of victory, howe’er it be achieved[.]
[...]
Come, there was never any great thing yet
Aspired but by violence, or fraud[.]
(III.iii.17-23, 26-27)

L’esortazione di Cesare è un punto chiave del dramma, in quanto è il momento in cui il suo pragmatismo e le sue qualità di politico accorto emergono più chiaramente: la sua condotta, da questo momento in

poi, è improntata alla massima prudenza e caratterizzata dalla più subdola doppiezza, garantendogli l'impunità.

Mi pare legittimo affermare che il contrasto imbastito da Jonson tra l'infruttuoso e onanistico *furor* dei catilinari e l'acuta sagacia di Cesare non si può liquidare come una mera casualità. L'avventatezza e la scarsa lungimiranza degli altri cospiratori sono chiaramente contrapposte alla *Realpolitik* del futuro triumviro, che si mantiene sempre freddo e distaccato, senza mai abbandonare la propria concretezza per lasciarsi andare a deliri di distruttiva onnipotenza. Jonson pare, in sostanza, contrapporre Lucano e Machiavelli al fine di impartire una sorta di lezione di politica: poiché sarà Cesare (e non Catilina)³² il vero distruttore della repubblica, colui che farà di Roma un impero aprendo la via alla tirannide, è necessario – sembra implicare il drammaturgo – che chi governa sia abile a individuare e a reprimere le minacce nascoste e silenti che si annidano in seno allo Stato e che sono assai più nocive di una congiura animata esclusivamente da un *furor* incontrollato come quella di Catilina, il cui complotto è appunto destinato al fallimento a causa dell'impazienza e dell'inefficienza dei suoi membri.³³ L'intenzionalità di tale operazione è probabilmente legata alla turbolenta temperie politica dell'Inghilterra giacomiana. La serie di congiure cattoliche che avevano minacciato il regno – su tutte, il *Gunpowder Plot* – aveva infatti contribuito a generare nell'opinione pubblica un diffuso senso di paura e preoccupazione, per giunta aggravato dalla consapevolezza del clima di corruzione che dominava a corte.³⁴ In tale contesto, la deliberata contrapposizione creata da Jonson tra Lucano e Machiavelli parrebbe ulteriormente avvalorare le interpretazioni del dramma che ritengono indispensabile tener conto degli avvenimenti collocati al di là dei confini dell'opera (vale a dire la guerra civile e la dittatura di Cesare) per pervenire a una corretta interpretazione dei suoi significati più riposti.³⁵

In sintesi, ritengo si possa affermare che la riproposizione drammaturgica jonsoniana degli spunti ricavati da Lucano e Machiavelli confermi ulteriormente la straordinaria attitudine del poeta all'assimilazione delle più disparate prospettive letterarie, il cui risultato non si esaurisce mai in una passiva e servile imitazione dei modelli,

dando vita bensì a una disinvolta e originale rielaborazione attraverso cui di volta in volta Jonson riesce a esprimere più compiutamente la sua concezione della vita, dell’arte e, nel caso specifico, della storia e della politica.

¹ Walde, p. 49.

² Narducci, p. 257.

³ Gundolf, p. 31.

⁴ *Ibid.*

⁵ Griffin, p. 375.

⁶ Narducci, pp. 235-236.

⁷ Ahl, p. 198.

⁸ Gundolf, p. 31.

⁹ Narducci, p. 189.

¹⁰ Mentre il suo rivale, Pompeo, è significativamente paragonato a una vecchia quercia, che proprio da quel fulmine sarà abbattuta.

¹¹ Lapidge, p. 367.

¹² Johnson, p. 99.

¹³ Narducci, p. 216.

¹⁴ Blissett, p. 553.

¹⁵ Il personaggio appare per la prima volta in un dramma rinascimentale in Francia, nella tragedia latina *Iulius Caesar* (ca. 1545) di Marc-Antoine Muret, vantandosi di aver inzuppato Farsalo con il sangue dei pompeiani, orgoglioso che il suo solo nome atterrisca i re. Cfr. Ayres, pp. 203-205.

¹⁶ Le immagini di distruzione nel dramma animano principalmente le battute del personaggio di Discordia, che compare all’inizio di ciascun atto e nell’ultima scena. Il dramma presenta un Cesare che, pur avendo spesso “sacrific’d in France, / Millions of Soules, to *Plutoes* grisly dames: / And made the changed coloured *Rhene* to blush, / To beare his bloody burthen to the sea” (I.iii.272-275), è anche capace di mostrarsi (non si sa quanto sinceramente) pentito dello spargimento di sangue a Farsalo. Per approfondire l’aspetto distruttivo in *Caesar’s Revenge*, cfr. Lovascio, “Lucanic Words and Machiavellian Deeds”, pp. 77-78.

¹⁷ Cfr. i versi: “great Iulius / That to his successors left the name of Caesar, / Whom warre could never tame, that with dry eyes / Beheld the large plaines of Pharsalia, cover’d / With the dead Karkasses of Senators / And citizens of Rome” (Dekker e Massinger, V.ii.10-15), basati su Lucano, IX.1043-1046.

¹⁸ In un’occasione qui Cesare minaccia che ricoprirà le pianure della Britannia di “[b]ones, marrow, human limbs / [...] putrifying [and] reek[ing with] vapour’d slime” (Fisher, IV.iv.103-104), ma in generale è, per citare Ronan (p. 81), “just a quiet and likable fellow”.

¹⁹ La grafia e la punteggiatura di tutte le citazioni dai testi in *early modern English* – ad eccezione di quelle tratte da *Catiline* di Jonson, già modernizzate da Inga Stina-Ewbank nell’edizione di riferimento – sono state tacitamente modernizzate secondo i principi stabiliti da Wells, pp. 3-36.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

²¹ Vd. Kewes, pp. 172-179.

²² Ronan, p. 81.

²³ Che traduce Lucano, II.101-111, 145-153.

²⁴ E li combina con un passo di *Tamburlaine the Great: Part II* (I.iii.92-95), a ulteriore dimostrazione dell’affinità tra sensibilità marloviana e lucanea.

²⁵ Vd. Lovascio, "Introduzione", pp. lxiv-lxix.

²⁶ Bruni, I.38.

²⁷ Elyot, III.xvi.

²⁸ Montaigne, II.33.

²⁹ Gentili, p. 62.

³⁰ Machiavelli, I.10. McLaughlin (p. 347) suggerisce che forse Machiavelli ha qui in mente l'interpretazione proposta da Poggio Bracciolini circa un secolo prima.

³¹ Vd. Lovascio, "Jonson's *Catiline*", pp. 411-414.

³² In questo senso, è quantomeno curioso che l'affermazione di Narducci (p. 207), secondo cui in *Bellum civile* "Cesare rappresenta l'autentico erede di Catilina, il compiuto inveramento delle sue minacce", sia applicabile, seppur con modalità ed esiti affatto diversi, al dramma di Jonson.

³³ Jonson, a tale proposito, non perde occasione di esibire la perfida ironia che lo contraddistingue nel momento in cui, attorno alla metà del dramma, ci mostra Catilina nell'atto di esortare appunto i suoi compagni a non essere avventati e a non rivelare a nessuno i loro progetti, continuando invece a lavorare nell'ombra fino al momento opportuno, proprio perché "So waters speak / when they run deepest" (III.iii.82-83).

³⁴ Vd. Lovascio, "Introduzione", pp. xxxvii-xlv.

³⁵ Vd. *ibid.*, pp. lxiv-lxix.

OPERE CITATE

AHL, Frederick M. *Lucan: An Introduction*. Ithaca, Cornell U. P., 1976.

ANONYMOUS. *The Tragedy of Caesar's Revenge*. A cura di Frederick S. BOAS. Oxford, Malone, 1911.

AYRES, Harry Morgan. "Shakespeare's *Julius Caesar* in the Light of Some Other Versions". *PMLA* 25 (1910), 183-227.

BLISSETT, William. "Lucan's Caesar and the Elizabethan Villain". *Studies in Philology* 53 (1956), 553-575.

BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine People*. Vol. I. A cura di James HANKINS. Cambridge (MA), Harvard U. P., 2001.

DEKKER, Thomas, e Philip MASSINGER. *The Virgin Martyr*. A cura di Fredson BOWERS. *The Dramatic Works of Thomas Dekker*. Vol. III. Cambridge, C. U. P., 1958. 365-480.

ELYOT, Thomas. *The Book Named The Governor*. A cura di S. E. LEHMBERG. London, Dent, 1962.

FISHER, Jasper. *Fuimus Troes*. A cura di Chris BUTLER. <http://extra.shu.ac.uk/emls/iemls/renplays/fuimustroes.htm>. 2007.

FLETCHER, John, e Philip MASSINGER. *The False One*. A cura di Robert Kean TURNER. *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*. Vol. VIII. A cura di Fredson BOWERS. Cambridge, C. U. P., 1992. 113-221.

Cesare “distruttore”: furor lucaneo e calcolo machiavellico

- GENTILI, Vanna. *La Roma antica degli elisabettiani*. Bologna, Mulino, 1991.
- GRIFFIN, Julia. “Shakespeare’s *Julius Caesar* and the Dramatic Tradition”. *A Companion to Julius Caesar*. A cura di Miriam Tamara GRIFFIN. Hoboken, Wiley, 2009. 371-398.
- GUNDOLF, Friedrich. *Caesar. Storia della sua fama*. Traduzione di Eugenio GIOVANNETTI. Milano, Treves, 1934.
- JOHNSON, Walter Ralph. *Momentary Monsters: Lucan and His Heroes*. Ithaca, Cornell U. P., 1987.
- JONSON, Ben. *Catiline His Conspiracy*. A cura di Inga STINA-EWBANK. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson: Volume 4: 1611-1616*. A cura di David BEVINGTON, Martin BUTLER e Ian DONALDSON. Cambridge, C. U. P., 2012. 23-185.
- JONSON, Ben. *La congiura di Catilina*. A cura di Domenico LOVASCIO. Genova, ECIG, 2011.
- KEWES, Paulina. “*Julius Caesar* in Jacobean England”. *Seventeenth Century* 17 (2002), 155-186.
- KYD, Thomas. *Cornelia*. A cura di Frederick S. BOAS. *The Works of Thomas Kyd*. Oxford, Clarendon P., 1955. 101-160.
- LAPIDGE, Michael. “Lucan’s Imagery of Cosmic Dissolution”. *Hermes* 107 (1979), 344-370.
- LOVASCIO, Domenico. “Introduzione”. In Ben Jonson. *La congiura di Catilina*. Genova, ECIG, 2011. xi-lxx.
- LOVASCIO, Domenico. “Jonson’s *Catiline* and Machiavelli’s *Istorie Fiorentine*”. *Notes and Queries* 57 (2010), 411-413.
- LOVASCIO, Domenico. “Lucanic Words and Machiavellian Deeds: Dreams and Plans of Destruction in Ben Jonson’s *Catiline*”. *Proceedings of the ‘Shakespeare and His Contemporaries’ Graduate Conference 2009, 2010, 2011*. A cura di Mark ROBERTS. Firenze, British Institute of Florence, 2012. 75-85.
- LUCANO, Marco Anneo. *Farsaglia o La Guerra civile*. A cura di Fabrizio BRENA. Traduzione di Luca CANALI. Milano, Rizzoli, 1997.
- MACHIARELLI, Niccolò. *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. A cura di Francesco BAUSI. Roma, Salerno, 2001.
- MARLOWE, Christopher. *Tamburlaine the Great: Part II*. A cura di Roma GILL. *The Plays of Christopher Marlowe*. Oxford, O. U. P., 1971.
- MCLAUGHLIN, Martin. “Empire, Eloquence, and Military Genius: Renaissance Italy”. *A Companion to Julius Caesar*. A cura di Miriam Tamara GRIFFIN. Hoboken, Wiley, 2009. 335-355.

Domenico Lovascio

- MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. A cura di Pierre VILLEY. Paris, P. U. de France, 1978.
- NARDUCCI, Emanuele. *Lucano. Un'epica contro l'impero*. Bari, Laterza, 2002.
- RONAN, Clifford J. "Caesar On and Off the Renaissance English Stage". *Julius Caesar: New Critical Essays*. A cura di Horst ZANDER. London, Routledge, 2005. 71-89.
- WALDE, Christine. "Caesar, Lucan's *Bellum Civile*, and Their Reception". *Julius Caesar in Western Culture*. A cura di Maria WYKE. Malden, Blackwell, 2006. 45-61.
- WELLS, Stanley. *Modernizing Shakespeare's Spelling: With Three Studies of the Text of Henry V by Gary Taylor*. Oxford, O. U. P., 1979.

“UNWELCOME BACK TO THE WORLD”:¹ LA DISTRUZIONE DEL REDUCE DEL VIETNAM IN *PACO’S STORY*

Giulio Segato

*Some American historians and literary critics claim that the Vietnam War is a true break-point in American culture, even more than the two World Wars. The question that arises then is: Why was the Vietnam War more traumatic than the two World Wars, which certainly were not devoid of atrocities? The answer must be sought in the mixture of factors and in the peculiarities of the conflict in Indochina. The Vietnam War is seen by many scholars as the first postmodern war, where soldiers were unable to meet the enemy face to face and could be attacked at any time. The U.S. soldiers had no respite, they were always terrified. To this pervasive fear was added a poor cohesion between the U.S. soldiers, partly due to U.S. policy which provided a short training and only one year in the war zone. Other characteristic factors of the conflict in Vietnam were a very low average age of soldiers, about eighteen years, and finally, actually connected to the former, the use of drugs. If we compare the U.S. soldiers of World War II to those of Vietnam the differences are immediately apparent. The former were sent to Europe (and the Pacific) after a long training, well-equipped and to fight a conventional enemy that represented absolute evil. In addition, the soldiers were brought home with very slow ships so that they could gradually absorb the shock of the war (the “decompress time”). Finally, once back home, veterans of World War II were welcomed as heroes, with grand celebrations, parades and job offers. The Vietnam veterans, on the other hand, were sent home by plane, so that only a few hours intervened between the shock of the war and the impact with civilian life. Once home, there was no celebration and the government was often disinterested in their fate. Paco O’Sullivan, the protagonist of Larry Heinemann’s novel *Paco’s Story*, is a Vietnam Veteran who works as a dishwasher in a bar. He is the only survivor of an attack of the Viet Cong that exterminated all his 92 classmates. Returning to civilian life, he’s scared and cannot deal with the normal world which seems to be hostile to him. The only person able to have a real human relationship with him is his old employer, a veteran of World War II. The other people Paco meets are just demons from whom to escape. Even when a woman tries an approach, his move will be the same: to escape.*

It was written I should be loyal
to the nightmare of my choice.
Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Gli storici e i critici letterari statunitensi sono in genere d'accordo nel ritenere la guerra del Vietnam il vero punto di rottura e non ritorno della cultura americana, ancor più delle due precedenti guerre mondiali.²

La domanda che sorge spontanea è dunque la seguente: perché la guerra del Vietnam ha avuto un impatto traumatico superiore a quello delle due guerre mondiali, che certo non furono prive di atrocità? La risposta a questa domanda va ricercata nella mescolanza di più fattori e in generale nelle peculiarità specifiche del conflitto indocinese. La guerra del Vietnam, infatti, è stata vista da molti studiosi come il primo conflitto “non convenzionale”, per qualcuno addirittura postmoderno,³ in cui i soldati non riuscivano quasi mai a incontrare il nemico a viso aperto e dunque potevano essere attaccati ventiquattro ore su ventiquattro. I vietcong, vero e proprio nemico “invisibile”, avevano scavato centinaia di chilometri di cunicoli che permettevano imboscate repentine e persino incursioni negli accampamenti statunitensi. I soldati americani erano anche sconcertati dal fatto di dover combattere contro civili, tra cui donne e ragazzini.⁴ Le truppe statunitensi, dunque, non avevano un attimo di tregua, erano sempre terrorizzate.

Alla paura onnipresente si aggiungeva una scarsa coesione tra i militari, causata anche dalla politica di Washington, che prevedeva un breve addestramento e un solo anno nella *war zone*. Spesso i soldati erano spediti in Vietnam singolarmente e, una volta raggiunti i propri commilitoni, venivano isolati e derisi, considerati più un pericolo per la truppa che un effettivo aiuto.⁵

Un altro elemento cruciale fu la bassissima età media dei soldati. Nella seconda guerra mondiale l'età media era di ventisette anni, mentre in Vietnam i soldati avevano in media diciotto-diciannove anni (assolutamente emblematica fu la famosa canzone che Paul Hardcastle dedicò ai ragazzi della guerra in Vietnam che infatti si intitolava *Nineteen*).⁶ Paco, il protagonista del romanzo di cui in seguito farò una breve analisi, arriva in Vietnam a ventitré anni e subito è ribattezzato *the old guy*. Un ulteriore elemento specifico della guerra del Vietnam è rappresentato dall'ostilità del clima e del terri-

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

torio. Infatti, il clima del Vietnam, terribilmente caldo e umido per buona parte dell'anno, e soprattutto la giungla che ricopre una grande estensione delle zone in cui avvennero gli scontri, costituirono i primi elementi di shock per gli americani. Inoltre, insetti portatori di malattie ignote, rettili pericolosi, piante urticanti, mesi di incessanti piogge monsoniche rendevano il territorio estremamente ostile e forse più terrorizzante del selvaggio West ottocentesco.

Infine, una specificità del conflitto indocinese, in verità legata alle altre, è rappresentata dall'uso di droga cui ricorrevano le truppe americane. Infatti, il basso morale dei soldati, la paura incessante del nemico, la malinconia per l'abbandono della famiglia ebbero come prima conseguenza un uso capillare e sconsiderato di droga, marijuana *in primis* ma anche morfina ed eroina.

Se si tentasse un paragone tra i soldati del secondo conflitto mondiale e quelli del Vietnam, le differenze risulterebbero subito evidenti. I primi furono mandati in Europa (e sul Pacifico) dopo un lungo addestramento, ben equipaggiati, a combattere un nemico "convenzionale" che rappresentava il male assoluto. Inoltre, i soldati furono riportati in patria con lentissime navi in modo che potessero riassorbire gradualmente lo shock della guerra.⁷ Infine, una volta rientrati *in the world*, i reduci furono accolti come eroi, con feste grandiose, parate e numerose offerte di lavoro.

I reduci del Vietnam, invece, per prima cosa erano coscienti di aver combattuto una guerra "sbagliata". Essi, infatti, percepirono abbastanza presto che l'appoggio dei compatrioti era tutt'altro che unanime e che *in the world* si stava diffondendo un certo fenomeno contestativo.

Inoltre, i combattenti del Vietnam erano rispediti a casa in aereo, dunque dallo shock della guerra alla vita civile passava solo qualche ora. Una volta a casa, non vi era alcuna festa e il governo si disinteressò completamente delle loro sorti. Bisognava dimenticare la sconfitta. Molti rientrarono feriti e tossicodipendenti, con la consapevolezza di essere partiti giovani per la guerra e di aver perso qualcosa per sempre: probabilmente gli anni migliori della loro vita. Diventarono insomma dei disadattati, delle persone che per mantenersi "ti-

ravano a campare” facendo per lo più i baristi, i custodi o i poliziotti privati, ma sempre senza tanta convinzione.

A partire dagli anni Ottanta negli Stati Uniti il reduce è stato visto come un uomo perseguitato da un’ampia gamma di disgrazie, tradito dal suo stesso governo e dai suoi concittadini. Come risultato di tutto ciò, il reduce del Vietnam ha acquistato una statura quasi mitica, è diventato un *survivor hero* che, dopo aver combattuto in terribili condizioni, cerca di rientrare nella vita civile di un’America ingrata. Alcuni studiosi hanno anche riconosciuto nel reduce del Vietnam – proprio a causa del suo aver perso tanto per nulla – l’eroe di guerra più romanticizzato della storia americana. Attraverso la potente immagine del reduce del Vietnam, l’esperienza in Indocina ha formato, ridefinito e per certi versi reinventato la visione della guerra dell’America, il concetto di servizio militare e soprattutto la stessa categoria di *post-traumatic stress disorder*.⁸

Durante la prima guerra mondiale si parlava di *shell shock* e neurastenia. Durante la seconda guerra mondiale questa fu ribattezzata *combat fatigue*.

È stato solo tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli Ottanta che il PTSD ha avuto la sua genesi, quando alcuni studiosi notarono che molti reduci soffrivano di irritabilità, scoppi d’ira, insonnia, incubi ricorrenti e un costante sentimento di colpa.

Durante gli anni Settanta, a causa di numerosi crimini commessi da reduci del Vietnam, era diventata verità assoluta la possibilità che la guerra avesse causato danni seri alla sfera psichica dei reduci. Omicidio, rapimento, uso illegale di armi da guerra erano i crimini più frequenti in cui erano coinvolti i reduci del Vietnam.

All’inizio degli anni Settanta l’immagine del reduce disorientato, reietto, vittima della follia della guerra, si cristallizzò grazie anche al successo di alcuni film come *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), i quali tratteggiarono la guerra del Vietnam come una guerra surreale e grottesca, e il reduce come uno psicotico sempre pronto a commettere atti folli e violenti.

Solo alla fine degli anni Settanta, tuttavia, l’Associazione Psichiatrica Americana riconobbe il PTSD come un reale disturbo psichico, così esso diventò lo strumento privilegiato per descrivere i problemi

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

dei reduci. Il famoso psicologo John Wilson, uno dei primi studiosi a occuparsi del PTSD, ha stimato che circa 7.000-8.000 reduci del Vietnam hanno sofferto di PTSD una volta tornati in patria. Sebbene l'esatto numero di reduci affetti rimanga tuttora incerto, il PTSD ha creato un ponte perfetto tra l'orrore del combattimento in Vietnam e gli enormi problemi di riambientamento dei reduci. Verso la fine degli anni Settanta il concetto di PTSD non fu limitato solo ai reduci del Vietnam: il fascino per il PTSD raggiunse un livello tale che molte riviste scrissero che addirittura la maggior parte dei ragazzi che erano riusciti a scampare la leva presentavano disturbi riconducibili al PTSD. Si cercò di sostenere che questi ragazzi, restando in patria e non andando in Vietnam, avessero saltato un rito di passaggio fondamentale e dunque fossero anch'essi soggetti sensibili al PTSD. Alla fine degli anni Settanta, il PTSD era diventato di moda e sembrava che più della metà della popolazione americana ne soffrisse.

A partire dagli anni Ottanta, con la presidenza di Ronald Reagan, inizia un'offerta di romanzi, seriali e non, dedicati al reduce del Vietnam. I loro contenuti sono in genere da ricondurre a sentimenti revanscisti, alla speculazione sulle infondate speranze degli americani di ritrovare i circa 2.000 soldati dati per dispersi (i famosi MIA, *Missing In Action*) e al tentativo di riprodurre miti eroici che sembravano in via di dissolvimento: il tutto costruito con una visione sostanzialmente misogina.

Bisogna ricordare che Reagan cercò di attuare un vero e proprio revisionismo storico. Un esempio significativo di questa volontà fu la cerimonia del 28 maggio 1984, il Memorial Day, presso il cimitero di Arlington in Virginia, dove Reagan sostituì il termine *dirty war* – espressione diffusa all'epoca delle grandi manifestazioni anti-imperialistiche ormai diventata d'uso comune – con il termine *noble cause*.

Con il revisionismo reaganiano degli anni Ottanta, il reduce del Vietnam subisce dunque un netto riadattamento d'immagine: da pazzo disadattato, diventò un *survivor hero*, un uomo solo sfiorato dal PTSD. Un eroe positivo, insomma, che era riuscito a sopravvivere alla follia della guerra ma anche all'irricoscenza dei propri concittadini. Il nuovo reduce del Vietnam non solo sfruttava a fin di bene le proprie abilità di guerriglia acquisite in Vietnam, ma posse-

deva anche una sensibilità eccezionale nei confronti di donne e bambini. Casi esemplari di questo cambiamento d'immagine del reduce sono film molto famosi, anche se di qualità discutibile, come *Rambo* e *Missing in Action*, e serie TV altrettanto famose come *Magnum P. I.* e *A-Team*.

Diversi scrittori degli anni Ottanta, tuttavia, rifiutarono la rilettura della loro esperienza in chiave edificante e patriottica. È il caso di Ward Just col suo *The American Blues*, pubblicato nel 1984, e di Robert Olen Butler col suo terzo romanzo *On Distant Ground*, pubblicato nel 1985.

Un altro scrittore che non subì alcuna influenza dall'ondata di patriottismo reaganiano degli anni Ottanta è Larry Heinemann, autore già apprezzato dalla critica per il suo *Close Quarters*, un *war novel* pubblicato nel 1977. Nel 1986 Heinemann pubblicò *Paco's Story*, un altro *war novel* che ricevette un ottimo successo di critica, tanto che nell'anno successivo vinse il National Book Award.

Prima di addentrarmi nella trama e nella struttura del romanzo, è opportuno chiarire la differenza tra *combat novel* e *war novel*. I *combat novel* sono quei romanzi di guerra che limitano l'intreccio ai soli fatti d'arme. In genere, nei *combat novel* il narratore mette in scena la vita da campo, battaglie, assedi e imboscate, concentrandosi sulla descrizione documentaristica e mimetica degli oggetti e degli spazi. I *war novel*, invece, sono romanzi che, pur dando un certo spazio allo scontro bellico vero e proprio, comprendono anche episodi precedenti la vita militare, talvolta anche l'infanzia dei protagonisti, e soprattutto la difficile realtà del ritorno in patria dei reduci.

Paco's Story è un *war novel* diviso in due parti ben distinte: la prima ambientata in Vietnam, la seconda nella vita civile post-Vietnam di una cittadina texana. Prima di analizzare nel dettaglio il romanzo, ne fornirò una breve sinossi.

Paco's Story inizia in Vietnam. Paco Sullivan è l'unico di una squadra di novantatré soldati sopravvissuto a un terribile scontro a fuoco con i vietcong. Ferito gravemente, Paco rimane per tre giorni sdraiato nel cuore della giungla, circondato dai cadaveri dei suoi compagni. Il terzo

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

giorno un medico militare americano lo trova moribondo, lo riporta al campo e lo cura. Paco viene così rimandato a casa.

Una volta rientrato in patria, Paco si ritrova pieno di vistose cicatrici, zoppicante, con una canna nel naso e assuefatto agli antidolorifici. Utilizza tutti i soldi che ha per pagarsi il biglietto di un Greyhound (i famosi bus che uniscono gli stati americani) che lo porti il più lontano possibile. Si ferma a Boone, una sperduta cittadina texana, dove trova momentanea serenità lavorando come lavapiatti nel ristorante di un reduce della seconda guerra mondiale, la sola persona che sembri in grado di comprenderlo. Paco, però, deve interrompere questa parentesi di convalescenza fisica e spirituale per sfuggire alle attenzioni di una ragazza che sogna morbosamente, in un misto di attrazione e repulsione, di fare l'amore con il suo corpo segnato da profonde cicatrici. Con determinazione Paco continua la lotta contro l'intolleranza dei compatrioti e contro i ricordi che lo assalgono negli incubi notturni. In particolare è spesso assalito dal ricordo dello stupro di gruppo e omicidio di una vietcong al quale aveva preso parte. Il romanzo si chiude con Paco che risale sul Greyhound per una destinazione imprecisata.

Le possibilità di analisi di *Paco's Story* sono molteplici: solo una riflessione sulla lingua, una mescolanza di *slang*, turpiloquio e periodi lirico-evocativi, necessiterebbe uno studio monografico. Oppure si potrebbe indagare in profondità il romanzo utilizzando la categoria di *gender*, come ha fatto ad esempio Brenda Boyle nel suo recentissimo *Masculinity in Vietnam War* (2009). Invece vorrei proporre un'altra chiave di lettura: *Paco's Story*, infatti, potrebbe essere letto anche come una nuova versione del tipico western americano (post-Vietnam) degli anni Quaranta, un post-western, come forse potrebbero essere definiti i western nati dopo la guerra del Vietnam.⁹

La prima osservazione da fare riguarda la voce narrante del romanzo: a raccontare la vicenda non è l'io narrante di Paco, e neppure un narratore extradiegetico, almeno nella sua accezione tradizionale. La storia di Paco viene narrata dai fantasmi dei suoi compagni morti nel terribile attacco nella giungla, che filtrano dunque ogni parola dei personaggi della storia. Quello di Heinemann è un ingegno-

so *escamotage* narrativo, perché i fantasmi dei compagni morti sono sia il narratore della storia, sia veri personaggi che entrano nella storia sotto forma di incubi che attanagliano Paco quasi tutte le notti.

Già qui *Paco's Story* si distanzia notevolmente dalla struttura narrativa del tipico *war novel*, dove di solito il narratore è o intradiegetico o extradiegetico, senza ambiguità.

La cittadina di provincia, che fa da sfondo alla seconda parte della storia, è in Texas e si chiama Boone. Questo nome, Boone, potrebbe essere già un chiaro riferimento intertestuale. Daniel Boone, infatti, è il famoso pioniere ottocentesco americano e, secondo John Cawelti – vero e proprio padre dell'*American popular culture* –, può essere considerato, alla pari di J. F. Cooper, l'ispiratore dell'archetipo del cowboy (che infatti originariamente era un *frontierman*).

Prima di analizzare gli altri elementi western presenti in *Paco's Story* sarà utile ricordare rapidamente la tipica struttura del western anni Quaranta, che fu probabilmente prefigurata dallo sviluppo del personaggio del *Lone Ranger*. Questo eroe, figura mitica soprattutto tra i preadolescenti americani, nacque dalle ceneri di personaggi famosi delle *dime novels* ottocentesche e godette negli anni Trenta di un nuovo e inaspettato successo. Sebbene fosse un eroe totalmente buono (e i suoi nemici fossero totalmente cattivi) e agisse sempre come insperato alleato della comunità di pionieri, il *Lone Ranger* alla fine della storia rimaneva sempre isolato dalla comunità salvata. Egli, infatti, preferiva la compagnia degli animali piuttosto che quella dei pionieri e, dopo il vittorioso scontro finale, abbandonava la comunità partendo verso un'altra avventura. In una forma più sofisticata questo schema sarebbe diventato l'archetipo del cinema western classico dei maggiori registi hollywoodiani come John Ford, Howard Hawks e Anthony Mann. Dunque, a differenza dell'eroe western degli anni Venti che arriva nella cittadina, la salva e si integra con la comunità sposando la bella ragazza dell'Est, l'eroe del western classico anni Quaranta salva il villaggio dei pionieri ma non si integra affatto, anzi, una volta esaurito il suo lavoro, se ne va silenziosamente.

In *Paco's Story* questa struttura sembrerebbe perfettamente rispettata. L'unico elemento d'incertezza riguarda da cosa la comunità

di Boone debba essere liberata. Non ci sono fuorilegge o banditi nel romanzo. Paco, in effetti, non deve salvare gli abitanti di Boone da qualcuno. Egli, però, potrebbe dare loro, e forse all'America intera, la possibilità di redimersi dai pregiudizi e dall'intolleranza nei confronti dei reduci mutilati e menomati. Ecco dunque il compito di Paco: salvare Boone dall'intolleranza dilagante. Tuttavia ciò non avviene, nessuno dimostrerà a Paco tolleranza e comprensione. Ma, a ben vedere, è Paco stesso a non voler salvare la cittadina texana. Anche qui, come in tante altre narrazioni sui reduci, il Vietnam è una presenza incancellabile e soprattutto il luogo della distruzione della personalità. Perciò Paco, quando arriva a Boone, è un personaggio svuotato di sentimenti ed emozioni. L'unica persona con cui riesce a rapportarsi uscendo momentaneamente dalla sua unidimensionalità è Monroe, il suo datore di lavoro, anch'egli un reduce, ma della seconda guerra mondiale. Tra Paco e Monroe, infatti, si viene a creare quel *male bonding* tipico dei reduci del Vietnam.

Il *male bonding* è il legame misogino maschile che caratterizza la maggior parte della *Vietnam fiction*. A causa del *male bonding*, introiettato brutalmente durante l'addestramento militare e poi rinsaldato durante l'esperienza drammatica del combattimento, il soldato vive l'annientarsi dei suoi sentimenti per chiunque non sia un compagno; fidanzata e famiglia d'origine comprese. Anche il linguaggio degli americani in Vietnam, particolarmente creativo nel lessico e nella fraseologia, evidenzia una differenza che rimane attiva anche dopo il rientro in patria. Se, dunque, durante i dodici mesi al fronte, "il linguaggio ha soprattutto la funzione di separare gli uomini dalle donne, al rientro in patria attiva una barriera nei confronti di tutti i civili, tutti i non reduci, senza distinzione di sesso."¹⁰

Dunque, Paco è un nuovo cowboy post-Vietnam senza alcuna morale che non può e non vuole salvare nessuno. La comunità di Boone, dunque, non viene purificata, come invece accadeva nei western classici; essa rimane l'ipocrita, corrotta e intollerante cittadina di provincia americana.¹¹ Tutti gli elementi strutturali del western anni Quaranta, dunque, in *Paco's Story* sono ridefiniti alla luce del tremendo conflitto indocinese.

Nel western classico, come ho già detto, il cowboy ha una storia d'amore con la ragazza del villaggio, che s'innamora di lui per le sue qualità morali. Il cowboy prima si concede, poi, però, deve partire per un'altra avventura e abbandona la ragazza.

Anche Paco incontra una giovane ragazza, che da un lato accende in lui un forte desiderio sessuale, ma allo stesso tempo lo terrorizza perché i suoi sogni erotici si trasformano presto negli atroci ricordi di quando partecipò allo stupro di gruppo. D'altro canto anche la ragazza, Cathy, ha sentimenti contrastanti nei suoi confronti. Lo spia morbosamente, attratta dalle sue cicatrici, fonte di fascino e disgusto allo stesso tempo. Le conseguenze della guerra del Vietnam, dunque, hanno modificato anche la classica storia d'amore tra la ragazza della cittadina e il cowboy, rendendola violenta e morbosa.

Infine, l'ultimo evidente elemento western presente in *Paco's Story* è l'immagine finale, peraltro fortemente cinematografica, che ricalca perfettamente la tipica scena finale dei western crepuscolari. L'ultima immagine del libro, infatti, vede Paco andarsene silenziosamente, con il tramonto alle spalle, prendendo un altro bus verso una destinazione ignota, l'importante è che vada verso ovest perché "there's less bullshit the farther west you go" (Heinemann, p. 210).

¹ "In the world" è un'espressione usata dai militari americani per indicare la patria, dunque gli U.S.A. All'espressione *in the world* si contrappone *in country*, abbreviazione di *Indian country*, il territorio indiano del selvaggio Ovest ottocentesco. Ovviamente durante la Guerra del Vietnam il termine significava "in Vietnam".

² Nella storia degli Stati Uniti solo la guerra civile ha avuto un impatto accostabile a quello della guerra del Vietnam, tuttavia la sua lontananza storica rende arduo il paragone.

³ Mi riferisco soprattutto a Jameson, *Postmodernism* (1991).

⁴ Basti ricordare la scena finale di *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) dove si scopre che il cechino è una ragazza.

⁵ L'appellativo con cui venivano chiamate le reclute infatti è FNG (*fucking new guy*).

⁶ Nella prima guerra mondiale l'età media era di ventisei anni mentre nella seconda era di ventisette.

⁷ Il famoso *decompress time*.

⁸ D'ora in poi PTSD.

⁹ Per una definizione più puntuale e articolata del post-western rimando a Rosso, *Le frontiere del Far West* (2009).

¹⁰ Rosso, *Musi gialli e berretti verdi*, p. 181.

¹¹ Se volessimo trovare un suggestivo parallelo, Boone, in effetti, ricorda molto da vicino la sordida cittadina di *High Noon*, il famoso western di Zinnemann del 1952.

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

OPERE CITATE

- BOYLE, Brenda. *Masculinity in Vietnam War*. Jefferson, McFarland, 2009.
- BUTLER, Robert Olen. *On Distant Ground*. New York, Knopf, 1985.
- HEINEMANN, Larry. *Paco's Story*. New York, Vintage Book, 1986.
- GIBSON, James. *Warrior Dreams: Violence and Manhood in Post-Vietnam America*. New York, Hill & Wang, 1994.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, Verso, 1991.
- JUST, Ward. *The American Blues*. New York, Viking, 1984.
- ROSSO, Stefano. *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*. Milano, Shake, 2009.
- ROSSO, Stefano. *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA sulla Guerra del Vietnam*. Bergamo, Sestante, 2003.

WILLIAM HAZLITT E LA VIOLENZA DEL PENSIERO

Silvia Panizza

In this paper I review the abstract view of the concept of destruction as it is found in the writings of William Hazlitt—namely, abstraction as destruction. By looking at the three areas in which Hazlitt was mostly interested—art, philosophy and criticism (mainly literary), I present an overview of the problem. In the first part, I treat the pars destruens of Hazlitt’s notion of abstraction, as a negative though human tendency to look away from truth; in the second part, by contrast, I try to demonstrate that Hazlitt’s interest really lay in suggesting a pars construens that would help regain a more truthful as well as joyful worldview: through attention to concrete and particular experience.

0. Introduzione

William Hazlitt è stato descritto come “the most restless of the English Romantics, the most dangerous [...] and in one sense the most shocking”.¹ Uomo di violente passioni, meglio conosciuto per lo scandalo sollevato da una disavventura amorosa che raccontò in dettaglio nel romanzo *Liber Amoris*, odiato dalla maggioranza dei suoi contemporanei, in quanto capace nelle sue recensioni di sferrare attacchi precisi, puntuali, spietati. Amico di S. T. Coleridge e William Wordsworth, non risparmiò aspre critiche ai due poeti quando il loro voltafaccia politico lo lasciò deluso, provocando una profonda ostilità in Wordsworth, il quale scrisse a Robert Haydon la celebre ingiunzione: “the miscreant Hazlitt continues, I have heard, his abuse of Coleridge, Southey and myself, in the *Examiner*. I hope that you do not associate with the Fellow, he is not a proper person to be admitted into respectable society.”²

Una panoramica sul personaggio di Hazlitt può indurre a pensare che egli fosse impegnato in un’attiva e violenta distruzione della società e degli artisti suoi contemporanei e che tale tentativo di distruzione fosse reciproco; in parte è senz’altro così. Tuttavia, la passione con cui Hazlitt difendeva certe idee e la schiettezza con cui non si stancava di esprimerle erano parte di una più generale

passione per la vita e per il mondo che lo circondava. Lungi dall'essere una forza negativa, la "passione" era per Hazlitt proprio ciò che collegava l'uomo con il mondo, istigava l'immaginazione e la volontà; era la forza creatrice da cui scaturivano azione e arte.

Vi sono quindi due sensi in cui la vita e l'opera di Hazlitt possono essere considerate in relazione al concetto di distruzione: il primo, appena indicato, è più evidente e attivo; il secondo, argomento di questo saggio, è meno ovvio e immediato ed emerge non da ciò verso cui Hazlitt tendeva, ma da ciò che, in quasi ogni aspetto della sua molteplice attività, cercò di combattere. Il principio distruttivo per eccellenza, che andava opposto a tutti i costi, era per Hazlitt l'astrazione.

Il pensiero astratto è visto da Hazlitt come distruttore sia dell'oggetto pensato, sia del soggetto pensante. L'astrazione viola l'oggetto, forzandolo nei confini artificiali del pensiero, e viola il soggetto, da una parte distruggendone l'unità con la realtà concreta e stabilendo una sorta di dualismo, dall'altra permettendo al soggetto di imporre i propri schemi sulla realtà e allontanandolo dalla verità e dalla capacità di uscire da se stesso – capacità che per Hazlitt era l'essenza dell'etica. Mi soffermerò qui maggiormente sul primo punto, ovvero sulla distruzione dell'oggetto attraverso l'astrazione; il secondo, riguardante il soggetto, dovrebbe emergere come necessaria conseguenza.

Il concetto di astrazione è osservabile, in una simile oscillazione fra attrazione e rifiuto, in ciascuna delle tre discipline praticate da Hazlitt: arte (sia come pittura che letteratura), critica, filosofia.

Le tre discipline s'intersecano incessantemente negli scritti di Hazlitt e s'illuminano a vicenda. Egli stesso dichiarò che anche nell'attività di critico e saggista i suoi erano "the thoughts of a metaphysician expressed by a painter".³ Arte, critica e filosofia, per Hazlitt, possono oscillare tra due poli opposti, a seconda che diano espressione alla per lui malsana e distruttrice tendenza umana verso l'astrazione o alla passione per la verità e per la realtà concreta.

Più comosa e veemente è in Hazlitt la *pars destruens*, in questo caso arte, critica e filosofia viste nelle loro manifestazioni negative, come espressioni della prima tendenza verso l'astrazione. Vi è

tuttavia in Hazlitt anche una parte costruttiva, per quanto aspra fosse la sua critica dell'astrazione: proprio da questa sua teoria positiva di filosofia, arte e critica (che si allontana dall'astrazione verso la realtà e l'immaginazione), emerge la qualità estremamente originale e moderna del pensiero hazlittiano. Attraverso associazioni con teorie più recenti, questo saggio è in accordo con la tesi del suo biografo Duncan Wu, secondo cui Hazlitt è "the first modern man".

Il passo che apre il primo saggio di *Table Talk* (1821), la raccolta in cui Hazlitt raggiunse il suo apice come saggista, racchiude gli elementi principali del suo pensiero e illustra la sua rivolta contro l'astrazione. Qui la pittura è contrapposta alla scrittura, vista come espressione del pensiero astratto, contro l'attività concreta, spontanea ed emotiva del pittore:

In writing, you have to contend with the world; in painting, you have only to carry on a friendly strife with Nature. [...] No angry passions rise to disturb the silent progress of the work, to shake the hand, or dim the brow: no irritable humours are set afloat: you have no absurd opinions to combat, no point to strain, no adversary to crush, no fool to annoy—you are actuated by fear or favour to no man. [...] There is no sophistry, no intrigue, no tampering with the evidence: but you resign yourself into the hands of a greater power, that of Nature. [...] A streak in a flower, a wrinkle in a leaf, a tinge in a cloud [...] furnish out labour for another half-day. Innocence is joined with industry and the mind is satisfied, though it is not engaged in *thinking or in doing any mischief*. (Hazlitt, "On the Pleasure of Painting", *Works*, vol. II, p. 3, corsivo mio)

Questo passo contiene parole e concetti chiave del pensiero e della scrittura di Hazlitt, che ritorneranno anche in ambito filosofico e letterario:

- (i) in primo luogo, le connotazioni violente dell'attività dello scrittore, in contrasto con la placida calma del pittore: "angry," "irritable," "combat," "crush" e, soprattutto, alla fine del passo, l'equazione di "thinking" e "doing harm;"
- (ii) l'idea di Natura, con la "N" maiuscola, come principio primo al quale la mente deve rispondere. Anche per via di questa idea Hazlitt è considerato da molti critici – *in primis* Michael Foot ed Elisabeth Schneider⁴ – un realista, il quale considera il mondo come precedente la sua concettualizzazione. Per Hazlitt, infatti,

come egli scrive nel saggio “On Genius and Common Sense,” “nature does not follow the rule, but suggests it” (*Works*, vol. VIII, p. 45);

- (iii) di conseguenza, l’abbandonarsi del soggetto alla Natura come a qualcosa di più grande di esso;
- (iv) al polo opposto rispetto alla natura, l’associazione del pensiero, espresso nella scrittura, con la falsità, in parole come “sophistry,” “strain,” “tampering” e “favour;”
- (v) in ultimo, la concretezza dell’esperienza pittorica e le connotazioni positive di tale schietta rappresentazione di mondo o natura, nella sua fisicità: un fiore, una foglia, un’ombra gettata da una nuvola.

1. Astrazione e Distruzione

1.1. Filosofia

Hazlitt considerava l’epoca in cui viveva come “l’età dell’astrazione”, un’età immersa in teorie, sistemi, dogmi, ed era convinto che l’astrazione fosse, nelle parole di Roy Park, “the gravest threat to the quality of man’s response to life, and to the quality of civilized living generally”.⁵

Le ragioni di una visione così negativa del pensiero astratto si possono in parte ricercare nella teoria filosofica hazlittiana, la cui applicazione colora la sua concezione di arte e letteratura e ne guida l’attività di critico.

La teoria dell’astrazione di Hazlitt si ritrova, con poche modifiche, in *Essay on the Principles of Human Action* del 1805, nelle *Lectures on English Philosophy*, tenute alla Russell Institution a Londra nel 1812, e nel saggio su Madame de Staël del 1814, apparso su *The Morning Chronicle*.

Nella teoria dell’astrazione troviamo un primo elemento della modernità e originalità di Hazlitt: egli, infatti, si oppone sia all’idea di Locke, rifiutando l’esistenza di idee particolari e idee generali in corrispondenza di oggetti semplici e complessi, sia a Hobbes,

Berkeley e Hume, i quali sostenevano fosse possibile solo concepire idee particolari e che l'astrazione avesse luogo nel linguaggio.

Secondo Hazlitt, tutte le nostre idee sono generali e astratte. Un oggetto esiste nel mondo in modo diverso da come esiste nella mente: la realtà è molteplice, le idee unificano. Tale teoria poggia su due presupposti: mente e mondo, soggetto e oggetto sono distinti ma non separati e, come si è detto, la realtà ha precedenza sulla mente, che elabora ma non crea dal nulla.

Nel saggio "On Abstract Ideas" Hazlitt scrive: "all our notions, from first to last, are general and abstract, not absolute or particular; and to have a perfectly distinct idea of any one individual thing, or concrete existence [...] would imply an unlimited power of comprehension in the human mind, which is impossible" (*Works*, vol. XI, pp. 1-2). L'astrazione è poi definita come "a trick to supply the defect of comprehension" ("Preface to the Abridgement of Tucker's *Light of Nature*", *Works*, vol. IV, p. 374).

Il progresso intellettuale avviene dunque non, come generalmente si pensava, per astrazione, ma al contrario per individuazione, portando il pensiero, per quanto ne è capace, ad afferrare un oggetto nei suoi dettagli. Hazlitt ripone poca fiducia nella capacità del filosofo di raggiungere quest'obiettivo. Sono gli artisti, i pittori e, anche se meno di frequente, i poeti e gli scrittori, i quali grazie alla loro abitudine a osservare la realtà si avvicinano maggiormente alla molteplicità del mondo. Il pensiero, quanto più si allontana dalla concretezza del mondo, diventa astratto e quindi pericoloso. Maggiore il grado di astrazione, maggiore la violenza fatta all'oggetto, che viene semplificato e distorto.

Hazlitt osserva questo tipo di violenza distruttrice nella società dell'epoca. Non solo nei filosofi, ma anche nei critici e negli artisti. In parte, egli vede tale tendenza come propria della mente umana: "the craving in the human mind after the One is [...] a natural infirmity, a disease, a false appetite in the popular feeling. [...] Man is an individual animal with narrow faculties, but infinite desires, which he is anxious to concentrate in some object within the grasp of his imagination" ("On the Spirit of Monarchy", *Works*, vol. II, p. 30).

Oltre a violare l'oggetto, il pensiero astratto ha la tendenza a solidificarsi nei propri malsani vapori, diventando dogmatico. L'opposizione a ogni forma di dogmatismo, di sapore kantiano, è un altro dei capisaldi del pensiero di Hazlitt e deriva dalla sua critica dell'astrazione.

In "The Spirit of Philosophy" (1836) egli scrive: "instead of taking for his motto 'I will lead you into all knowledge' philosophy should say: 'I will show you a mystery'. The more we are convinced of the value of the prize, the less we shall be tempted to lay rash hands on it" (*Works*, vol. XX, p. 371).

1.2. Arte

La stessa critica dell'astrazione è applicata all'arte, in particolare alla letteratura. Questo riporta al conflitto di Hazlitt con i grandi poeti romantici, a uno dei motivi per cui la loro amicizia diventò ostilità, nonostante la quale Hazlitt mantenne sempre nei loro confronti una grande obiettività e seppe riconoscerne, quand'era il caso, i meriti. In quest'equanimità di Hazlitt si può tra l'altro osservare un'altra manifestazione del suo rispetto per la realtà e la verità.

Come alcuni filosofi ghermiscono l'oggetto e lo rinchiudono nelle rigide gabbie del pensiero, così alcuni poeti, chiamati da Hazlitt "metafisici", si spingono oltre e dimenticano del tutto l'oggetto. Il peccato capitale dell'artista è quello di creare dal nulla, spacciando le proprie emozioni per realtà, non riconoscendo la differenza. Hazlitt si scaglia contro questa tendenza, che riconduce al principio che chiama "egotism" e che vede personificato da Wordsworth.

Di quest'ultimo, in un'ironica stilettata, Hazlitt scrive che egli "has a faculty of making something out of *nothing*, that is, out of *himself*, by the medium through which he sees and with which he clothes the barrenest subject" ("On Genius and Common Sense", *Works*, vol. VIII, p. 49). Altrove Hazlitt dice di Wordsworth: "He takes a *subject or a story as pegs* or loops to hang thought and feeling on [...] or chooses to have his subject a foil to his invention, to owe nothing but to him" (*Works*, vol. IX, p. 254).

Shelley e Coleridge, seppur meno colpevoli, non sono risparmiati: il primo è ritenuto “more intent upon startling himself with his electrical experiments in morals and philosophy than upon communicating some truth” (Hazlitt, “On Paradox and Common Place”, *Works*, vol. VIII, p. 214), mentre il secondo è attaccato per le sue astrazioni, in cui un oggetto vivente è “pounded in the same metaphysical mortar” (*Works*, vol. XVIII, p. 55), finché è completamente distrutto, ridotto a poltiglia.

In tale battaglia contro i pericoli di una soggettività esagerata, Hazlitt è veramente eccezionale per la sua epoca. Egli, infatti, è uno dei pochi a salvarsi dall'accusa rivolta da Benedetto Croce ai romantici di trattare le emozioni e le idee che incontrano le loro simpatie come realtà eterne. In questo risiede un altro aspetto dell'originalità e modernità hazlittiana.

1.3. Critica

Il terzo campo in cui la tendenza all'astrazione è attaccata è quello della critica. Nel saggio “On Criticism”, in un atto di sincerità lodevole ma, vista la sua professione, quasi suicida, Hazlitt sferra un violento attacco all'attività del critico, utilizzando ancora una volta termini che richiamano la distruzione operata dal pensiero verso l'oggetto su cui poggia.

La violenza dell'astrazione si manifesta nell'incapacità dei critici contemporanei o cosiddetti “metafisici” di rendere giustizia all'opera in questione. Come certi poeti, i critici sono preda di narcisismo ed egotismo, imponendo le proprie idee sull'opera, non curandosi di quanto siano effettivamente aderenti. Lo scopo dei critici “is not to do justice to an author but homage to themselves”; il soggetto è solo la seconda figura nel pezzo. L'autore, invece, è “a kind of humble companion or unnecessary interloper on the vehicle of fame [...] whom he [the critic] may treat with neglect or insult” (Hazlitt, “On Criticism”, *Works*, vol. VIII, p. 214).

Come i filosofi, i critici impongono sistemi astratti e alieni sulle opere altrui, non facendo altro che “torture the most obvious expression into a thousand meanings”. L'attività dei critici prevede

uno “scalping of authors, hacking and hewing of their Lives and Opinions”. Alla fine, attraverso vari “incorporeal principles”, l’autore è consegnato a una “summary execution with as little justice as pity” (*ibid.*). Il critico è anche colpevole di un profondo dogmatismo, le sue teorie sono definite “oracolari”. Lungi dall’essere, come Hazlitt considerava se stesso, servi della verità, i critici adottano ogni misura possibile affinché le loro teorie non siano messe in discussione e le difendono in tono aspro, sentenzioso, brusco e dogmatico.

Una citazione tipica della schiettezza velenosa di Hazlitt renderà più evidente la sua ostilità verso i critici: nel saggio “On the Ignorance of the Learned,” Hazlitt scrive: “If we wish to know the force of human genius, we should read Shakespear [*sic*]. If we wish to see the insignificance of human learning, we may study his commentators” (*Works*, vol. VIII, p. 70).

2. Concretezza e costruzione

Hazlitt non si accontentò di sferrare una critica al pensiero astratto e alle forme che assumeva in filosofia, arte e critica. Alle espressioni dell’astrazione quali dogmatismo, egotismo, falsificazione, egli aveva da opporre una robusta e vitale teoria fatta di apertura, altruismo, onestà e concretezza. A partire dall’arte, in particolare dalla pittura, dove la possibilità di vivere ed esprimere tale concezione raggiunge l’apice, la sua idea positiva si articola in una nuova visione che comprende anche filosofia e critica letteraria.

Non è un caso, infatti, che Hazlitt trovasse la voce per esprimere le proprie idee attorno al 1814, alla fine di una lunga carriera come pittore, dopo aver abbandonato il pensiero astratto. Secondo Park, da allora la sua arte e la sua filosofia confluiscono nei saggi critici, in cui si ritrovano i “thoughts of a metaphysician expressed by a painter” già menzionati. I pensieri, Hazlitt confessa, “came in such throngs and confused heaps, when I burst from that void of abstraction [...] till I began to paint”.⁶

La pittura è per Hazlitt l’arte che, per eccellenza, dà corpo a emozioni, pensieri, immagini. Questo collegamento tanto stretto tra

pensiero, parola e pittura mostra quanto egli reputasse necessario che i pensieri fossero incarnati. Dalla realtà concreta della natura, ovvero dall'esperienza, il pensiero prende il volo; e sulla tela del pittore, così come sulla pagina del miglior poeta e saggista, si concretizza di nuovo. Ciò è possibile, secondo Hazlitt, solo se il soggetto si apre alla realtà e osserva il mondo, cercando per quanto possibile di resistere alla tendenza ad astrarre, in altre parole unificare e distorcere. In questo modo, la mente è in grado di passare, da un'astrazione distruttiva di soggetto e oggetto, a una tollerante accettazione di quel vasto regno che Hazlitt chiama Natura.

2.1. Letteratura

Nelle *Lectures on the English Poets and the English Comic Writers*, tenute nel 1818-19 alla Surrey Institution, Hazlitt loda la letteratura capace di riflettere il mondo, quella che sa esercitare una “sensitivity which is awake to every change and every modification of its ever-varying impressions” (*Works*, vol. VI, p. 127), che non fugge dalla realtà ma piuttosto, come scriveva di Walter Scott, fugge *nella* realtà. L'arte deve farsi specchio della Natura; deve, in altre parole, permettere alla realtà di emergere da sola, di mostrare il suo vero volto, ciò che è in sé.

Nelle *Lectures*, Chaucer, Shakespeare, così come i romanzieri del Settecento, in particolare Defoe, sono lodati per la loro capacità di restituire la realtà nelle loro opere, e di restituirla in quelli che sono i suoi due elementi principali: concretezza e molteplicità. I due termini sono esattamente i poli opposti della definizione hazlittiana di pensiero, che è invece astratto e singolare. Se la realtà è concreta e molteplice, e la letteratura ne è lo specchio, allora la vera arte possederà le stesse due caratteristiche. Concretezza e molteplicità, per inciso, sono gli stessi termini con cui Erich Auerbach ha definito l'essenza del realismo.

Ecco un altro segno della modernità di Hazlitt: come ha notato M. H. Abrams, soltanto Hazlitt e Blake, nel primo Ottocento, sostennero il valore del dettaglio e del particolare concreto in letteratura, in un'epoca che prediligeva l'astrazione e l'impressione generale.

2.2. Critica

La concretezza della rappresentazione contrasta dunque il pericolo dell'astrazione. Ciò vale per la pittura, per la letteratura, ma anche per altre forme di scrittura, come la critica letteraria e la saggistica. I saggi stessi di Hazlitt hanno una corporeità che è stata molte volte rimarcata. Le idee sono sempre inserite in una situazione, calate in esempi; la persona stessa dell'autore emerge nella sua concreta corporeità. Celebre è l'esempio del saggio "Living to One's Self", in cui Hazlitt esalta i piaceri della contemplazione, ma non prima di aver invitato il lettore nella sua stanza, davanti a un tavolo apparecchiato mentre il fuoco crepita nel camino.

Tale concretezza non è certo solo una questione di stile, ma parte di un più ampio ideale rappresentativo, in cui l'oggetto è lasciato inviolato, mostrato per ciò che è. Leigh Hunt ha osservato come uno dei primi desideri di Hazlitt fosse quello di "doing justice to that real and inner spirit of things".⁷

Una conseguenza estrema di tale teoria, in critica, è che ogni interpretazione è bandita. Nelle frequenti esortazioni di Hazlitt a osservare l'oggetto, abbandonando la teoria, si può trovare il germe di quella rivolta contro gli stretti schermi critici ben esemplificata da Susan Sontag nel 1964 nel celebre "Against Interpretation". Come Hazlitt, in pittura, esalta "the luminousness of the object transferred as it is upon the canvas" e la capacità del critico, come uno specchio, di "reflect the soul and body of a work" ("On Criticism", *Works*, vol. XII, p. 356), così Sontag afferma: "[t]ransparence is the highest, most liberating value in art—and in criticism—today. Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are".⁸ Oggi, continua Sontag in termini simili a quelli usati da Hazlitt nella sua critica della teoria, assistiamo alla "revenge of the intellect upon the world [...] to impoverish, to deplete the world".⁹ Dovremmo, conclude Sontag, provare, anche nella critica, a limitarci a mostrare al lettore, per quanto ci è possibile, l'opera d'arte nella sua singolarità, particolarità e molteplicità.

Due conseguenze dipendono da questa concezione di critica e arte di Hazlitt, che appare straordinariamente moderna. In primo

luogo, che per interagire con l'oggetto senza violarlo è necessario esercitare una facoltà diversa dalla ragione accentratrice: questa facoltà è per Hazlitt l'immaginazione. Per comprendere "the soul speaking in the face" nei dipinti di Tiziano, scrive Hazlitt, ci vuole "another and inner sense" (*Table Talk, Works*, vol. VIII, p. 219). Ciò è possibile poiché l'uomo è molto di più che ragione astratta. L'immaginazione è spesso collegata alla passione e all'intuito, ma non è mai relegata nel regno del mistico o del trascendente: è anch'essa una facoltà umana e non incompatibile con la ragione, seppure superiore a essa.

Di recente un gruppo di filosofi anglosassoni ha sostenuto una cosiddetta "wider conception of rationality",¹⁰ rifiutando un arido razionalismo; tale posizione appare simile a quella di Hazlitt, seppur in un contesto ben diverso. Cora Diamond, Martha Nussbaum, Iris Murdoch, tra gli altri, sostengono la necessità di includere, nel concetto di ragione, altre sensibilità, tra cui le emozioni, e collegano queste facoltà alla letteratura e al suo ruolo educatore. Nella filosofia morale di Murdoch, ad esempio, ritroviamo lo stesso ruolo positivo dell'immaginazione. In modo molto simile a Hazlitt, Murdoch esalta la capacità di "contemplate the independent reality of things"¹¹ e come Hazlitt collega tale capacità a vita, arte e critica. In particolare, secondo lei, apprezzare la bellezza di un'opera d'arte significa "to refrain from consuming it, to want it not to change".¹²

Una seconda conseguenza, osservata da Hazlitt così come da Murdoch, di questa capacità di abbandonarsi alla contemplazione del mondo e dell'arte è il ridimensionamento del ruolo del soggetto, o meglio della sua parte razionale e organizzatrice. La violenza del pensiero astratto, che scaturisce dalla razionalità del soggetto e che porta, per Hazlitt, all'egotismo, svanisce nella contemplazione dell'oggetto. L'Io è ridimensionato insieme al pensiero, per fare spazio alla realtà o Natura. Osservare l'oggetto per quel che è significa sapere dove il soggetto e i suoi schemi devono arrestarsi. Ciò vale per il pensiero in generale, dunque anche per l'arte, per la critica e per la filosofia. Come osservò Hazlitt, se una sola regola si può suggerire in filosofia, questa sarà, semplicemente, "to know where to stop" ("The Spirit of Philosophy", *Works*, vol. XX, p. 375).

2.3. Filosofia

La distruzione del pensiero astratto portò dunque Hazlitt dai dogmi filosofici e dall'egotismo artistico all'esperienza e all'immaginazione, all'accettazione ed esaltazione, in altre parole, che le cose rimangano quel che sono e che l'astrazione operata dal pensiero sia illusoria.

Ciò, tuttavia, significa anche sapere dove fermarsi, ovvero accettare di rimanere nel dubbio. Il dubbio per Hazlitt non è mai un disvalore, anzi. Egli lo collega al dialogo, alla benevolenza, all'accettazione del fatto che spesso è impossibile raggiungere una verità assoluta. Come scrive nelle *Conversations of Northcote*, "men reach an agreement on what can be proved; what they disagree upon despite all that can be said about it, is matter of taste or opinion" (*Works*, vol. II, p. 165). Per Hazlitt, in arte, nel gusto e nelle emozioni, in quel che riguarda lo spirito impalpabile, non è né possibile né desiderabile dire qualcosa di definitivo. La filosofia in questi casi può, come l'arte, cercare di *mostrare*, invece che ordinare, la natura: nelle parole di Hazlitt, il suo valore risiede allora nella sua capacità di "mostrare un mistero", cioè il mistero dell'esistenza.¹³

La filosofia di Hazlitt si accontenta, e non è poco, di mostrare misteri, ma per far ciò è necessario uno spirito aperto, sveglio, vivo, al contrario del sonno dogmatico dell'astrazione. Come recentemente hanno sostenuto, in modo simile, Stanley Cavell e Hilary Putnam, in favore di una nuova e più "umana" filosofia, "our philosophical cravings towards certainty lead one to renounce the conditions of one's humanity".¹⁴ La soluzione, allora, come intuì Hazlitt, sta nell'immaginazione, nell'apertura, nell'osservazione e nella descrizione, nel dialogo, in una fertile e tollerante incertezza.

Questa capacità di accettare e sostenere il dubbio rappresenta forse uno dei maggiori meriti della teoria di Hazlitt, oltre che uno dei più evidenti segni della sua indipendenza di pensiero e della sua modernità.

¹ Bromwich, p. 5.

² Lettera a Benjamin Robert Haydon, 7 aprile 1817, in Wordsworth, p. 277.

³ W. C. Hazlitt, *Memoirs*, p. 257.

⁴ Vd. Schneider, cap. 1.

⁵ Park, p. 35.

⁶ W. C. Hazlitt, *Memoirs*, p. 257.

⁷ Hunt, p. 250.

⁸ Sontag, p. 185.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Concezione riassunta da Alice Crary in *Beyond Moral Judgement* (2007).

¹¹ Sontag, p. 184.

¹² *Ibid.*

¹³ Proprio da quest'idea di Hazlitt può derivare quella di "capacità negativa" di John Keats, secondo la quale "men are capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact or reason" (Bion, p. 125). È indubbio che Hazlitt sia stato una delle maggiori influenze sul giovane poeta.

¹⁴ Putnam, p. 12. Vd. anche Stanley Cavell, *The Claim of Reason* (1979).

OPERE CITATE

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, O. U. P., 1953.
- BION, W. R. *Attention and Interpretation*. London, Tavistock, 1970.
- BROMWICH, David. *Hazlitt: The Mind of a Critic*. New Haven, Yale U. P., 1983.
- CRARY, Alice. *Beyond Moral Judgement*. Harvard, Harvard U. P., 2007.
- HAZLITT, William. *The Complete Works*. A cura di P. P. HOWE. 21 voll. London, Dent & Sons, 1930-34.
- HAZLITT, William Carew. *Memoirs of William Hazlitt: With Portions of his Correspondence*. Vol. II. London, Bentley, 1867.
- HUNT, Leigh. *Literary Criticism*. A cura di L. H. HOUTCHENS. New York, Columbia U. P., 1956.
- MURDOCH, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*. London, Penguin, 1993.
- PARK, Roy. *Hazlitt and the Spirit of the Age: Abstraction and Critical Theory*. Oxford, Clarendon P., 1971.
- PUTNAM, Hilary. *Realism with a Human Face*. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1990.
- SCHNEIDER, E. W. *The Aesthetics of William Hazlitt: A Study of the Philosophical Basis of his Criticism*. Philadelphia, U. of Pennsylvania P., 1933.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1961.
- WORDSWORTH, William. *Critical Opinions*. A cura di M. L. PEACOCK. Indiana, Octagon, 1969.
- WU, Duncan. *William Hazlitt: The First Modern Man*. Oxford, O. U. P., 2008.

LA RIFLESSIONE SUL CROLLO DELL'UMANESIMO NELLA CULTURA LETTERARIA RUSSA DEL PRIMO NOVECENTO

Toma Gudelyte

This paper argues that the theme of the destruction of humanism (gumanizm) became central in Russian philosophical and artistic thought before the October Revolution, in connection with the most complex and problematic Russian dilemma, that is the relationship with Western Culture and Russian identity in a European context. If Peter the Great idealized Europe as a political and intellectual model (Saint Petersburg represents this idea), the new Russian intelligencija discovered the ambiguity and profound conflicts of modernity. Russian symbolism (represented by authors like Vyacheslav Ivanov, Andrei Bely, Alexander Blok) offers the first reflection on the loss of essential values (such as unity and integrity) that characterized the twentieth century, a loss accelerated by a historical catastrophe—the Revolution. This paper examines some of the most significant poetic interpretation of this catastrophe, related to the concept of humanism (and humanity) that Russian intellectuals have proposed as a way to salvation from a total destruction of cultural and spiritual heritage. I devote special attention to the works of Osip Mandelstam, whose poetry invites to humanize the world which surrounds us and to transform it into the “homeland” in which we can warm ourselves at the “universal fireside”.

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!¹
Fëdor Tjutčev, *Poslednij kataklizm*, 1831

Итак, готовьтесь жить во времени,
Где нет ни волка, ни тапира,
А небо будущим беременно –
Пшеницей сытого эфира.²
Osip Mandel'stam, *A nebo buduščim beremno*, 1923

Nel saggio del 1974 *La nostalgia dell'assoluto* George Steiner propone una riflessione sul tema del “declino”, divenuto centrale nel discorso filosofico e letterario di fine Ottocento-inizio Novecento. L'immaginario moderno occidentale, secondo il critico, era pervaso da una sensazione di vuoto, morale ed emotivo, e di smarrimento

dell'individuo nel mondo, privato di certezze ontologiche e di una visione unitaria condivisibile. Le cause di questo avvertimento del declino possono essere datate e spiegate in maniera diversa, ma essenzialmente riportano allo stesso momento cruciale, l'“erosione della teologia”, ovvero la degenerazione dei sistemi religiosi istituzionali con i loro costrutti ideologici, che per secoli avevano condizionato gran parte della visione occidentale dell'identità dell'uomo e delle istanze sociali a essa collegate (l'idea della giustizia sociale, dell'etica, del significato della storia, etc.).

Per superare il vuoto apertosi con la perdita della centralità della Chiesa (o meglio delle Chiese) la mentalità occidentale richiese nuove “mitologie”, chiamate da Steiner “meta-religioni”, “anti-teologie” o “teologie sostitutive”, una sorta di surrogati ideologici che dovevano corrispondere a tre criteri fondamentali: 1) criterio della totalità (la pretesa di una visione globale e universale); 2) presenza di inizio e sviluppo (l'idea della catastrofe originale – il peccato originale – e visione messianica di progresso e redenzione); 3) linguaggio proprio (un complesso di immagini, simboli e metafore). Alcune mitologie sono state elaborate all'inizio del secolo, paradossalmente in termini religiosi (per esempio, il programma politico di Marx e del comunismo russo che hanno sostituito l'immagine religiosa del mondo con un'alternativa visione escatologica), sia per quanto riguarda le strategie e gli effetti, sia per quanto riguarda la stessa idea di fondo: l'esigenza della redenzione e della realizzazione del regno della giustizia sulla terra. Per questo motivo, lo spirito messianico con il suo scenario del futuro – la visione dell'apocalisse (la catastrofe totale che conduce al rinnovamento) – o l'“esperimento della speranza”, come lo chiama Steiner, è diventato il tratto caratteristico della nuova sensibilità culturale che si manifestò in diverse forme politico-sociali e artistiche.

Alla luce di queste considerazioni, sembra particolarmente significativo il modo in cui il pensiero intellettuale moderno russo ha affrontato il tema della “nostalgia dell'assoluto” e il modo in cui ha sviluppato il discorso sul decadimento del *gumanizm*³ a esso legato. Nella cultura russa di inizio Novecento si era formato un intenso e articolato dibattito sulla crisi, inizialmente riferita all'Occidente (al

suo sistema politico e alla sua riflessione filosofica), con il quale la Russia da sempre aveva avuto rapporti complessi, spesso ambigui, che oscillavano tra il rifiuto e la dipendenza. Fin dall'epoca petrina, quando era iniziato il grande progetto della secolarizzazione dello Stato e della cultura, la Russia guardava all'Europa come a una sorta di specchio, nel quale cercava il riflesso della propria immagine su cui definire la propria identità nazionale e affermare lo "spirito russo". Come sottolinea Vittorio Strada, "in Russia la domanda sull'essenza specifica della Russia è più presente che altrove, tanto da costituire il nucleo permanente di tutta la ricerca spirituale e della stessa creatività artistica".⁴ L'Occidente per un certo periodo era diventato un importante punto di riferimento per interpretarne il ruolo nella storia universale, per comprenderne il passato e delinearne il futuro (nel pensiero russo era molto presente la convinzione che il popolo russo avesse una missione concreta, storica e metafisica). Ma l'Europa illuminista, che aveva proclamato il dominio della ragione e del laicismo estraneo alla tradizione russa, ben presto si era trasformata in una riflessione conflittuale interna dell'*intelligencija* russa, che da quel momento aveva visto manifestarsi una profonda lacerazione, sviluppatasi col tempo in una serie di dicotomie socio-politiche e culturali: l'opposizione tra "arcaisti" e "innovatori",⁵ tra slavofili e occidentalisti, tra nichilisti e progressisti.⁶

Da questo punto di vista del tutto particolare è stata la posizione del simbolismo russo, il primo grande movimento culturale moderno a cercare di superare l'antagonismo tra la visione nazionalista e quella cosmopolita, aprendosi alle nuove esperienze artistiche europee e tentando di conciliarle con il "carattere massimalista del sogno escatologico"⁷ (escatologico perché rivolto al mistero del destino dell'uomo, al fine ultimo dell'umanità e dell'universo).

Il simbolismo russo nacque come reazione alla crisi della cultura cristiana occidentale, interpretata alla luce dei cambiamenti nazionali e delle tensioni interne (l'esperienza drammatica del nichilismo russo e la polemica con la "Chiesa storica" russa). La comparsa del simbolismo, in effetti, coincise con la cosiddetta "rinascita spirituale" – l'interesse per gli studi filosofico-religiosi – che coinvolse una parte dell'*intelligencija*. Gli intellettuali russi volevano dare una risposta

alla sfiducia nel sacro manifestatasi in Occidente con la “ricerca di Dio” (*bogoiskatel'stvo*) che sarebbe dovuta partire dall'individuo. Tuttavia, bisogna tener presente che la ricerca religiosa era sempre stata accompagnata dal pensiero sociale e dall'impegno civile.

Il tema del *gumanizm* divenne uno dei temi centrali nella ricerca simbolista, articolato in direzioni diverse: la crisi dell'Umanesimo era associata alla crisi dell'individualismo antireligioso, manifestatosi in Europa e nella Russia populista, ma anche alla crisi della lingua e dell'espressione artistica (per esempio, al disfacimento della lingua da parte dei futuristi). Significativo in proposito fu l'articolo *Naš jazyk* (*La nostra lingua*, 1918) del simbolista Vjačeslav Ivanov (1866-1949), in cui il poeta si opponeva alla riforma ortografica dell'alfabeto che, a suo parere, metteva in pericolo *universalnoje sodržanije* (il “contenuto universale”) della lingua russa, la sua natura ellenistica e protoslava (sintetica e quindi intrinsecamente religiosa). Come sottolinea Anna Bonola, il *gumanizm* nella concezione ivanoviana è innanzitutto una categoria, una norma etico-estetica che indica il rapporto instauratosi tra l'uomo con tutto il resto (con la Storia e con l'Eterno), una “forma interiore” della sua natura nell'unità organica con il mondo che si manifesta anche attraverso la lingua.⁸ La crisi dell'Umanesimo, quindi, è *krizis vnutrennei formi človečeskogo samosaznanija* (crisi della “forma interiore dell'autocoscienza umana”) che non è più in grado di comprendere il mondo e i suoi fenomeni, dove la lingua è il primo manifestarsi di questa rottura.

Anche il filosofo Nikolaj Berdjaev (1874-1948) interpreta la crisi del *gumanizm* in termini filosofici e linguistici. Teorico della storiografia e dell'escatologismo attivo, nella sua analisi parte dalla distinzione tra *istoričeskij gumanizm* (“Umanesimo storico”, ossia rinascimentale) e *tragičeskij gumanizm* (“Umanesimo tragico”, ovvero quello specificamente russo di impronta dostoevskijana), del tutto diverso da quello europeo per due ragioni. La prima è dovuta a un fatto storico: la Russia non ha mai vissuto il Rinascimento e, quindi, non ha mai ricevuto e assorbito del tutto la cultura umanistica europea; la seconda ragione è metastorica: il ruolo che la tensione escatologica occupa nella struttura stessa della coscienza russa, per cui la Russia non è mai uscita dall'epoca del Medioevo (e in questo, se-

condo Berdjaev, consiste l'originalità del suo destino).⁹ Nei secoli, l'Umanesimo europeo si era staccato dall'aspetto spirituale e si era trasformato in movimento "antireligioso" (Berdjaev parla di *bezreligioznaja, bezbožnaja antropologija* – "antropologia irreligiosa"), che aveva prodotto una dicotomia della coscienza, uno sdoppiamento interiore, finendo per allontanare l'uomo da Dio e per eliminare quasi del tutto il polo sacro. La conseguenza estrema di tale dicotomia è l'esaurimento creativo e la meccanizzazione della vita (mentre l'Umanesimo era caratterizzato dalla "libertà creativa"). Berdjaev indica come una delle cause della crisi dell'Umanesimo il passaggio dell'uomo dalla concretezza spirituale, dove tutto è organicamente congiunto, all'astrazione e all'estremizzazione individualista, dove l'uomo si trasforma in un atomo isolato e si separa dal mondo coeso dell'umanità. Berdjaev accusa l'individualismo estremo (o "individualismo astratto") di Nietzsche¹⁰ e il socialismo estremo (o "collettivismo astratto") di Marx¹¹ che, nel contesto russo, hanno capovolto il rapporto dialettico che intercorreva tra il divino e l'umano (il tema teandrico), giungendo alle sue forme estreme, come il nichilismo e l'ateismo.

Per quello che riguarda la letteratura russa, essa è rimasta estranea allo spirito umanistico, perché priva della gioia e della pienezza di forza che caratterizzavano il Rinascimento italiano. L'unica eccezione è la poesia di Aleksandr Puškin in cui si sentono gli echi dello spirito rinascimentale. Il resto della letteratura russa, al contrario, è pervaso da un "male oscuro dell'anima", da una segreta angoscia interpretata in chiave mistica e profetica. Il futurismo è la fine dell'Umanesimo (dell'Umanesimo rinascimentale e dell'"Umanesimo tragico" russo) perché interrompe i rapporti con l'antichità e con "le forme eterne dell'arte" (e, quindi, la possibilità di continuità e di sintesi) e spinge avanti la frantumazione dell'identità umana.

C'è, in noi russi, qualcosa di terribile. Sperimentiamo, nella sua forma estrema, la rovina del Rinascimento senza averlo mai vissuto, senza possedere alcun ricordo splendente di un passato ricco di esuberanza creativa. [...] Tjutčev rappresenta questo istante come "ora dell'inesprimibile angoscia". Noi viviamo in quest'ora confusa, nell'ora angosciosa in cui l'abisso si è palesato a nudo e tutti i veli sono stati tolti. [...] È il precursore dell'era notturna, ne è il profeta. Poeta della notte che scende fu anche Aleksandr

Toma Gudelyte

Blok: “passioni selvagge si scatenano sotto il giogo della luna calante”. [...] La rivoluzione è tramonto, tenebra, fine del vecchio giorno. Noi entriamo in un periodo di storiche peregrinazioni, del quale si può ben dire: “navighiamo, e il fiammeggiante abisso da tutti i lati ci circonda”; “la marea sale e rapida ci porta dell’onde cupe nell’immenso”.¹²

Queste osservazioni richiamano, a loro volta, il saggio *Apocalipsis v russkoj poezii* (*L’apocalisse nella poesia russa*) di Andrej Belyj (1880-1934), dove il poeta simbolista afferma che la letteratura russa moderna, a partire da Michail Lermontov e Fëdor Tjutčev, è intrisa di spirito del caos. Lo stesso Puškin, poeta dell’integrità e dell’ideale, mostra le profonde radici del popolo russo immerse nel caos universale. Da Puškin, nella poesia russa si irradiano due tipi di caos: quello profondo, che esprime l’inquietudine individuale e l’elemento tragico della natura (il mondo ellenico di Tjutčev), e quello esteriore, più sensibile al compiersi storico e al reale (l’impegno civile di Nikolaj Nekrasov). Nella poesia moderna “il caos del profondo si congiunge con quello della superficie, in modo da trasformare le immagini del mondo visibile in forme primordiali, e viceversa”.¹³ Berdjaev afferma che, nell’animo russo, caos e tensione escatologica sono profondamente uniti: l’aspirazione all’infinito, al caos primordiale, di cui la *stichija* (dal greco *stoicheîon*: i fenomeni della natura) è la fonte, si congiunge all’escatologismo, che è sguardo al futuro, al fine ultimo delle cose. La poesia russa, dice Belyj, assume queste due aspirazioni e cerca una loro fusione nell’unione teurgica, nella creazione religiosa che libererà dal caos e condurrà all’armonioso cosmo. Proprio in questo consiste il fondamento programmatico del simbolismo russo.

Un importante punto di riferimento per queste posizioni fu, senz’altro, il pensiero di Nietzsche, all’epoca apparso in diverse traduzioni russe e sottoposto a una riflessione esegetica alquanto controversa. Nietzsche aveva riattivato il discorso antropocentrico, iniziato in Russia con la critica populista (con i lavori di Nikolaj Černyševskij, Dmitrij Pisarev e Nikolaj Dobroľjubov) che aveva teorizzato l’“egoismo razionale” ponendo l’accento sull’individuo. Inoltre, gli scritti nietzschiani sul cristianesimo, in particolar modo *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum* (*l’Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, 1888), si ricollegavano alla dottrina della “divino-

umanità” che in quegli anni si era affermata nel dibattito filosofico. L'idea della divino-umanità, ovvero delle due nature che si uniscono in modo perfetto nella figura di Cristo, riflette a sua volta l'aspirazione all'assoluto, l'espressione del carattere totalizzante dell'unicità che dovrebbe esprimersi nella Storia. Il pensiero russo è in ricerca di sintesi, di un elemento unificante da contrapporre alla frammentazione del mondo contemporaneo. L'idea russa dell'“uomo-Dio” è la risposta al “nuovo uomo” nietzschiano, “trasvalutatore di tutti i valori”. Per questo motivo, le figure di Cristo e dell'Anticristo diventano emblematiche, due apparizioni antagoniste di forte implicazione simbolica e mistica che dominano la scena letteraria dell'epoca (basti pensare al poemetto di Belyj *Christos voskres* [Cristo è risorto] o alla trilogia storica *Cristo e Anticristo* di Dmitrij Merežkovskij). Al Cristo, che ormai ha una sua tradizione russa letteraria grazie alle opere di Dostoevskij,¹⁴ viene contrapposta la figura dell'Anticristo, il superuomo o l'uomo del futuro, il simbolo del fallimento dell'utopia teocratica che segna la fine della storia.

Significativo in proposito è *Kratkaja povest' ob antichriste* (Breve racconto dell'Anticristo) del filosofo Vladimir Solov'ëv (1853-1900), autore dei saggi *La crisi della filosofia dell'Occidente* e *La fine della storia universale*, scritti sulla scia degli umori apocalittici dell'epoca. Padre spirituale del simbolismo russo, Solov'ëv criticò aspramente il movimento dell'Umanesimo europeo che aveva proclamato l'auto-sufficienza dell'uomo, separandosi dal principio supremo del divino. Come Berdjaev, sostenne che il pensiero di Nietzsche era da ritenersi responsabile dell'Umanesimo degenerato nella modernità e postulò l'avvicinarsi del Regno dell'Anticristo. Solov'ëv s'impose il difficile compito di delineare la figura dell'Anticristo e lo fece non in termini teologici, ma in un racconto intriso di suggestioni dostoevskijane (cfr. la *Leggenda del Grande Inquisitore*). Il suo Anticristo è un intellettuale filantropo, quasi un benefattore che realizza la giustizia sociale, corrotto però dal peccato di superbia:

Cosciente di possedere in sé una grande forza spirituale, era sempre stato un convinto spiritualista e la sua vivida intelligenza gli aveva sempre indicato la verità di ciò a cui si deve credere: il bene, Dio, il Messia. Egli credeva in ciò, ma non amava che se stesso.¹⁵

Il suo amore per l'umanità lo accomuna al Cristo stesso, con il quale il protagonista del racconto comincia a identificarsi, assumendone le caratteristiche e definendosi "figlio di Dio". Il Cristo sarebbe solo il precursore dell'avvento dell'Anticristo, con il quale terminerà la storia umana. È importante il fatto che Solov'ëv definisca l'Anticristo *graduščij čelovek* (l'"uomo del futuro"), richiamandosi chiaramente al Superuomo nietzschiano, quasi volendo suggerire che la sua comparsa sia ormai inevitabile. Nel pessimismo storico di Solov'ëv, l'Anticristo esprime sia il male metafisico sia il male storico (il racconto era stato scritto sulla scia degli echi della guerra russo-giapponese del 1894-95 e cominciava con l'avvertimento del pericolo panmongolico). La storia contemporanea, dice Solov'ëv, si sta inoltrando verso la deflagrazione universale, verso una vera e propria catastrofe dell'Occidente, e il cosiddetto "pericolo giallo" era solo una delle espressioni simboliche dell'abisso che si stava aprendo nella psiche moderna.

Il pessimismo storico e metafisico è l'altra faccia del simbolismo russo, manifestatosi in particolar modo nell'opera di Aleksandr Blok (1880-1921). Il linguaggio blokiano dell'inquietudine e dell'imminente catastrofe divenne il linguaggio dell'intera generazione che Belyj chiamò *gli spettri del caos*.¹⁶ L'intera opera di Blok è segnata da un cupo presentimento che cresce e si articola in diverse forme e figure: paesaggi notturni, dove si perde il pellegrino e si smarriscono i ricordi e i sogni di felicità, dove si aprono i terribili occhi delle tenebre per inghiottire le strade e le anime. La stessa *Prekrasnaja Dama* ("Bellissima Dama") – incarnazione dell'Eterno Femminino e della Beatrice dantesca – diventa espressione del mondo degradante. Si trasforma gradualmente in *Neznakomka* ("Sconosciuta"), in *Nočnaja Fialka* ("Viola Notturna"), in Colombina che alla fine appare in veste di una Prostituta in mezzo alla folla di maschere e di vagabondi, per svanire definitivamente nella *Pesn' Ada* (*Canto d'Inferno*), negando al poeta ogni possibile salvezza.

È la parabola del conflitto interiore, cui è soggetta la coscienza creatrice: la condizione dell'artista vissuta come un vero inferno, un incubo popolato dai fantasmi del passato, generato dalle insicurezze e da una profonda sofferenza esistenziale. Insieme è la parabola del

mondo esteriore che il poeta vede andare in rovina, e che il cosmo interiore richiama con i suoi moti irrequieti. Nella concezione blokiana, i due mondi si rispecchiano l'uno nell'altro, interagiscono e si condizionano a vicenda, per cui il metro e il ritmo della poesia sono spesso suggeriti dal tempo in cui il poeta vive. Nel saggio su Catilina (1918), dove la Russia viene paragonata a Roma, la cui decadenza acquista una dimensione universale, e dove ricompare l'antitesi Cristo-Anticristo, Blok scrive:

ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он “свое” и “не свое”; поэтому, в эпохи бурь и тревог, нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой. (Blok, *Sobranie*, vol. IV, p. 287)¹⁷

Il tema del *gumanizm* ritorna in alcuni saggi di Blok ed è legato essenzialmente a questo immaginario della dissoluzione e della catastrofe preannunciata attraverso gli eventi esteriori: Blok ricorre alle metafore geologiche come quelle del terremoto (fa menzione del terremoto di Messina del 1908) e del naufragio (cita la tragedia del *Titanic* del 1912). Il suo discorso, rispetto agli altri simbolisti, è tuttavia più “culturocentrico”: l'Umanesimo per lui non è solo l'affermazione dell'“individualismo” (*svobodnaja čelovečeskaja ličnost'*, Blok, *Sobranie*, vol. IV, p. 327), religioso o antireligioso, nel corso della storia della cultura europea, ma anche l'equilibrio dinamico e vitale tra il *caos* e il *cosmo*, il senso della continuità e della condivisione dei valori etici e culturali. La cultura, dice Blok, può nascere solo dallo “spirito della musica” e la poesia è un'“orchestra mondiale”, in quanto l'armonia tra le forze primordiali della natura in tempesta e l'intelletto ordinante dell'uomo (“figlio dell'armonia”). della continuità e della condivisione dei valori etici e culturali. Nel suo ultimo articolo del 1921 *O naznačenii poeta* (*La missione del poeta*) leggiamo:

Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых, сил, порядок мировой жизни. Порядок – космос, в противоположность беспорядку – хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос – родной хаосу, как упругие волны моря – родные грядам океанских валов. (*ibid.*, p. 414)¹⁸

L'ultima immagine si collega a un ampio campo semantico del naufragio, presente sia in diverse poesie blokiane sia nella sua saggistica, probabilmente suggestionato dall'immagine puškiana della struggente forza dell'inondazione in *Mednyj vsadnik* (*Cavaliere di bronzo*). Il naufragio, accanto ai motivi della tempesta e della bufera di neve, è l'espressione del destino dell'umanitarismo, dell'equilibrio infranto tra la cultura e la civiltà. Nell'articolo *Intelligencija i revolucija* (*L'intelligencija e la rivoluzione*, 1918) Blok solleva il problema della dicotomia apertasi tra il popolo russo e gli intellettuali che da sempre hanno vissuto in una reciproca indifferenza, spesso disprezzandosi, e che ormai sono diventati due realtà separate. Sarà la nuova forza della storia – la massa, la “rozza folla” – a prendere il sopravvento sull'individuo (e sul principio dell'individualismo) e a portare alla distruzione del vecchio Umanesimo. Poiché la “nuova musica” della folla è la guerra, il caos disarmonico, e il Cristo dei *Dodici* rivoluzionari-apostoli, dispersi nella bufera di neve, rimane solo una fugace apparizione, una triste illusione della promessa salvezza che non si avvera.

Россия – буря. [...] Болота, болота, болота; поросшие травой или занесенные снегом; [...] Вот, под игом грязи и мерзости запустения, под бременем сумасшедшей скуки и бессмысленного безделья, люди как-то рассеялись, замолчали и ушли в себя [...] поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, – вот он опять шумит, и в шуме его – новая музыка. (*ibid.*, pp. 230-231)¹⁹

Qui bisogna sottolineare che molti poeti dell'epoca accolgono la rivoluzione come un evento mistico e profondamente religioso, da cui la frequente associazione allo scenario bellico della figura di Cristo (il già citato poemetto di Belyj e *Voina i mir* (*La guerra e l'universo*) di Majakovskij) e l'utilizzo del linguaggio religioso. Ma se gli altri simbolisti salutano la rivoluzione come l'avverarsi dell'attesa apocalisse, dopo la quale verrà il rinnovamento dell'umanità e si realizzerà la giustizia sociale, Blok prevede una nuova epoca post-umanistica, generata dalla violenza e dalla sconfitta, che rinnega il proprio passato e in cui la *kult'ura* è abbandonata alla nuova *civilizacija* (“civiltà”) del caos.

Osip Mandel'stam (1891-1938) condivide la posizione culturocentrica di Blok. Nella sua concezione, la creazione poetica è in-

Il crollo dell'Umanesimo nella cultura russa del Novecento

scindibile dallo spirito umanistico che si manifesta sia nell'individuo sia nella nazione – comunità che condivide gli stessi valori etici e culturali e in cui l'individuo matura e si realizza creativamente. Gli sconvolgimenti delle guerre e delle rivoluzioni minacciano l'equilibrio tra le due parti, e l'uomo rischia di rimanere travolto dalle onde della storia e scomparire nella “folla” anonima. Nella poesia *Sumerski svobody (Il crepuscolo della libertà)*, scritta subito dopo la rivoluzione e seguita da una vasta notorietà, Mandel'stam rappresenta la nuova società sovietica come una grande nave che, guidata da *narodnyj vožd'* (“guida del popolo”), scende nelle acque notturne e turbolenti per affrontare un difficile viaggio verso l'ignoto. Il poeta, che fa parte di questo *rokovoe bremja* (“fardello imposto dal destino”), avverte però il muoversi di *stichija* (l'eco blokiano) preannunciante la tempesta e il futuro naufragio della nave. L'immagine sembra richiamare l'ultimo viaggio dell'Ulisse dantesco.²⁰ Una nave solitaria, persa nel mare, lotta fino all'ultimo contro le forze della natura e dell'ignoto potere a essa ostile:

Прославим, братья, сумерки свободы –
Великий сумеречный год. [...]
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет. [...]
Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом, океан деля.
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.
(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, p. 135)²¹

È esaltazione e avvertimento allo stesso tempo, un accendersi di speranza e un cedimento al disinganno. Nel saggio *Razgovor o Dante (Conversazione su Dante, 1933)*, l'episodio di Ulisse è interpretato come scoperta dantesca della “struttura del tempo futuro”: le anime peccatrici sono in grado di vedere e di distinguere il lontano futuro, mentre rimangono completamente cieche al presente che appare in forma di foschia e di ombre. Forse è questo il rischio che corre l'*intelligencija* russa accecata dall'entusiasmo per una rivoluzione che si affretta a fare piazza pulita del passato e dell'immensa eredità

culturale a esso legata. Anche il motivo dei dieci cieli è un esplicito richiamo dantesco: una promessa del paradiso e della pace universale che riunisce gli uomini alla lotta, mentre la nave-Stato sta naufragando nell'oscurità e nel gelido fiume dell'oblio, il Lete, che cancella qualsiasi memoria del passato e del proprio "io".

Mandel'stam rifiuta l'idea di messianesimo che per troppo tempo ha trasformato l'Europa in un "mercato di pizie d'idee nazionalistiche" (*Il programma del pane*, p. 21) e dice che "catastrofe" è essenza stessa della vita politica: "l'anima della politica, la sua natura è catastrofe, inaspettata mossa fuori asse, distruzione". Nel saggio *Gumanism i sovremennost' (Umanesimo e tempo contemporaneo, 1923)*, Mandel'stam scrive che ogni Stato ha bisogno di un'architettura sociale, in cui la persona serva da materiale per la costruzione della potenza monumentale. Se l'epoca umanistica era caratterizzata dall'idea di "gotico sociale" (il motivo che torna in molti versi del giovane Mandel'stam), basata sull'armonia e sull'equilibrio tra i singoli elementi, forze o controforze, il Novecento sembra privilegiare la "Piramide sociale egizia", dove l'individuo non esiste più, ma viene inghiottito da una schiava massa umana.

La cultura, dice il poeta, non ha confini nazionali, è sovranazionale e sovratemporale (un atto sincronico che unisce la memoria di varie epoche alla creazione individuale), per cui la cultura non può appartenere a uno Stato e a una sola nazione. È un "patrimonio comune",²² una coscienza comune che unisce l'intera Europa e ne crea una fisionomia ecumenica e universale. Caso mai è lo Stato che si pone in completa dipendenza dalla cultura, perché "i valori culturali abbelliscono l'organismo statale, gli comunicano colore e forma", preservando lo Stato dal "degrado cancellante del tempo" (Mandel'stam, *Il programma del pane*, p. 34).

L'Umanesimo, nella concezione mandel'stamiana, è l'essenza, lo spirito della cultura, non una determinata fase storica dell'esperienza culturale umana, ma il principio stesso dell'interiore libertà creativa. Bisogna umanizzare il mondo circostante, circondare l'uomo di suppellettili ornanti (parole-oggetti familiari) che restituiscano la sensazione di *domašnost'*, ovvero di intimità domestica, che si sta perdendo: un calore familiare e assimilabile al "focolare universale". È il ca-

Il crollo dell'Umanesimo nella cultura russa del Novecento

rattere profondamente filologico dell'Umanesimo a trasmettere questa familiarità, grazie alla quale l'uomo si sente nella cultura come “a casa propria”. È questo carattere filologico, conservatosi nella lingua russa, lingua di natura ellenistica ma senza la sua *acropoli*, che garantisce la “costante” culturale e l’“identità” umanistica comune. La vera rivoluzione nell'arte, dice Mandel'stam, è il ritorno al classicismo: poter tornare a scaldarsi al “focolare umanistico” della cultura.

Il motivo del calore (fisico e intellettuale: filologico, umanistico, culturale), che percorre molti versi degli anni Venti, indica la funzione civilizzatrice e pacifica, il sacro fuoco di Prometeo che dovrebbe scaldare il Novecento sprofondata nella gelida notte crepuscolare. Il motivo del freddo, del congelamento, del ghiaccio accompagna molte riflessioni sull'epoca e sulla nuova realtà sociale. Nei versi *A nebo buduščim beremanno* (*Ma il cielo è gravido di futuro*, 1923) il poeta sente i freddi palmi della guerra poggiarsi sulla fronte dell'umanità, mentre negli *Stichi o neizvestnom soldate* (*Versi sul milite ignoto*, 1937), dove si avverte la totale distruzione del cosmo, descrive l'agghiacciante stufa del secolo russo che irradia tossico gelo. E il cielo, quell’“etere che non abbiamo saputo, non abbiamo voluto respirare”,²³ quell'empireo dantesco, è quanto mai lontano. L'uomo del Novecento volontariamente sceglie di discendere nell'inferno anti-umanistico che ancora Dante, nota Mandel'stam, aveva descritto come un luogo di eterna glaciazione: un lago ghiacciato scricchiolante che assume il significato del congelamento esistenziale della coscienza umana.²⁴

In questa prospettiva, la crisi dell'Umanesimo, per Mandel'stam, è dovuta alla comparsa dello spirito anti-filologico che “erompe dai recessi della storia”, dalle nuove forze storiche dell'umanità guidate dal tempo affamato, cui manca una “motivazione autenticamente umanistica”:

Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горячими сопками на земле Запада, навеки опустошая для культуры ту почву, на которой он вспыхнул. [...] Европа без филологии—даже не Америка; это—цивилизованная Сахара, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным

Toma Gudelyte

испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры. (Mandel'stam, *Sobranie*, vol. II, p. 224)²⁵

Una grande preoccupazione per il futuro della cultura nello Stato generato dalla catastrofe, Stato post-apocalittico, deriva dal rapporto conflittuale dell'individuo con la politica che non esita a sacrificarlo all'architettura sociale. Negli anni Venti Mandel'stam nutre ancora speranza nella cultura "consigliera" della politica e rielabora, in una serie di articoli e di poesie, un complesso semantico basato sulla metafora del grano, a sua volta legato al motivo del calore. Il poeta paragona le masse umane a un mare di spighe ondegianti al vento e associa la comunità al "frumento umano": chicchi di grano che, dopo un doloroso passaggio di macinatura, producono *slovo-chleb* (la "parola-pane", ovvero la cultura). Il motivo della "parola-pane", come ha evidenziato Bonola, si trova già nei saggi di Ivanov e di Blok, dedicati al tema del crollo dell'Umanesimo e del destino della Russia post-rivoluzionaria, e li unisce in un comune complesso semantico e un comune sistema metaforico.²⁶

Nel caso di Mandel'stam, la metafora del grano ha però uno sviluppo più ampio e più complesso. Crediamo che essa includa anche un riferimento al *Convivio* di Dante, dove il motivo del *frumento* (*formento*) ricorre ben sette volte e dove assume, come nei testi di Mandel'stam, un valore collettivo, ovvero l'idea della comunità e della fratellanza nella cultura-casa. All'inizio del *Convivio*, Dante rivela ai lettori la sua intenzione di "fare un generale convivio",²⁷ in cui sarebbe servito il cibo-scienza, accompagnato dalle vivande-canzone e dal pane-commento alle canzoni:

Oh beati quelli pochi che soggiono a quella mensa dove lo pane de li angeli
si manca! E miseri quelli che con le pecore hanno comune cibo.

Mandel'stam senz'altro conosceva il *Convivio*, lo cita anche nelle annotazioni non incluse nella finale stesura di *Razgovor o Dante*. Da qui avrebbe potuto trarre l'idea della parola-pane come simbolo di nutrimento fisico ma soprattutto spirituale: la parola-conoscenza, nutrimento intellettuale che allude all'atto eucaristico e alla sacralità della cultura.

Il crollo dell'Umanesimo nella cultura russa del Novecento

A partire dagli anni Trenta, l'esperienza post-rivoluzionaria modifica il complesso metaforico del frumento umano. La Russia e in particolar modo le regioni meridionali del nuovo impero sono colpite da una grande carestia, provocata dalla nuova politica economica dello Stato (la collettivizzazione agricola forzata seguita dall'eliminazione dei kulaki), che ben presto si trasforma in una vera tragedia umanitaria. Il motivo del pane, o meglio della sua assenza, acquista un nuovo significato riferito alla terribile realtà vissuta in prima persona. Nei versi scritti dopo il suo viaggio in Ucraina Mandel'stam racconta la desolazione dei contadini-ombre, quegli uccellini affamati dispersi negli aridi campi sovietici, e introduce l'immagine della guerra-semina-mietitura. Quello che rimane negli "anni terribili", dice il poeta, è la fede nel riscatto escatologico della parola-seme che, coltivato con calore umanistico, può a sua volta determinare il destino dell'uomo e della cultura. Il compito del poeta è quello di prendersi cura di questo seme, da cui possono lievitare le nuove "cupole del pane", e di diventare un portatore responsabile dell'ostia-parola, ribellandosi al tempo e al potere affamato:

Как растёт хлебов опара,
Поначалу хороша,
И беснуется от жару
Домовитая душа.

Словно хлебные Софии
С херувимского стола
Круглым жаром налитые
Подымают купола.

Чтобы силой или лаской
Чудный выманить припек,
Время – царственный подпасок –
Ловит слово-колобок.

И свое находит место
Черствый пасынок веков –
Усыхающий довесок
Прежде вынутых хлебов. (Mandel'stam, *Sobranie*, vol. II, p. 38)²⁸

¹ "Quando suonerà l'ultima ora della natura, / Gli elementi terrestri si decomporranno; / Le acque di nuovo copriranno tutto il visibile / E il volto di Dio in esse si rifletterà" (Tjutčev, p. 113).

² “Ma preparatevi a vivere in un tempo, / dove non c’è né lupo né tapiro, / ma un cielo gravido di futuro – / di frumento di etere sazio” (Mandel’stam, *Il programma del pane*, p. 105).

³ Il termine *gumanizm* in lingua russa indica sia l’Umanesimo – movimento intellettuale del Rinascimento italiano –, sia l’umanitarismo: lo spirito umanitario, l’insieme di pensieri e sentimenti filantropici, il senso di comunione tra gli uomini.

⁴ Strada, p. 183.

⁵ È stato Jurij Nikolaevič Tynjanov (1894-1943) a introdurre la definizione di “arcaisti” e “innovatori”, con la quale sostituire quella di “classicisti” e “romantici”. La definizione viene ripresa nello studio *Archaisty i novatory* (tradotto in italiano col titolo *Avanguardia e tradizione*, 1968), uscito nel 1929 a Leningrad presso Preboj.

⁶ Per l’approfondimento delle diverse correnti politico-culturali dell’*intelligencija* russa dell’Ottocento, si rimanda allo studio storico di Venturi, *Il populismo russo* (1977).

⁷ Nivat, p. 76.

⁸ Bonola, pp. 46-47.

⁹ Nell’*Idea russa* Berdjaev inserisce una precisazione sul concetto di escatologia: “per escatologia intendo non tanto la parte escatologica di un sistema teologico, che si può trovare in qualsiasi corso di teologia cattolica o protestante, bensì un’interpretazione escatologica del cristianesimo nel suo insieme, da opporre alla concezione storica. La rivelazione cristiana è escatologica, è la rivelazione della fine di questo mondo, del Regno di Dio. Tutta la religione dei primi cristiani era escatologica, attendeva la seconda venuta di Cristo e l’avvento del Regno di Dio. Il cristianesimo storico, la Chiesa storica stanno a significare che il Regno di Dio non è giunto, indicano un insuccesso, un adattamento della rivelazione cristiana al regno di questo mondo: per questo nel cristianesimo rimane una speranza messianica, un’attesa escatologica, più forte nel cristianesimo russo che in quello occidentale” (Berdjaev, *L’idea russa*, pp. 200-201). Berdjaev afferma che il cattolicesimo europeo, soggetto a una crisi della “civiltizzazione” (ovvero, razionalizzazione) iniziata con l’Umanesimo, cerchi di escludere la concezione escatologica e teme che l’aspirazione a un mondo a venire possa indebolire il suo dominio sulle anime (*ibid.*)

¹⁰ Particolarmente significativo, secondo Berdjaev, è il pensiero di Nietzsche dove “l’Umanesimo rinuncia a se stesso e si distrugge nella sua forma individualista” (*Nuovo medioevo*, p. 28). Il filosofo tedesco tenta di superare la crisi dell’epoca moderna e dell’uomo moderno (concepito come “vergogna e umiliazione”) con l’aspirazione al superuomo. “Il superuomo sostituisce in Nietzsche il Dio perduto. Egli non può e non vuole restare nell’umano, nel semplicemente umano. Con l’individualismo superomistico di Nietzsche, l’immagine dell’uomo perisce” (*ibid.*, p. 29).

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, pp. 55-61.

¹³ Belyj, p. 36.

¹⁴ Nietzsche afferma più volte la sua ammirazione per il Cristo dostoevskijano, esempio del vero e autentico “idiotismo” cristiano, non corrotto dal cristianesimo storico. In un frammento intitolato *Gesù. Dostoevskij*, Nietzsche scrive: “Io conosco un solo psicologo che abbia vissuto nel mondo in cui il cristianesimo è possibile, in cui un Cristo poteva nascere alla vita. Dostoevskij. Egli ha *indovinato* Cristo” (Nietzsche, p. 113).

¹⁵ Ivanov, p. 168.

¹⁶ Nel saggio *Apokalipsis v russkoj poezii* Belyj scrive: “Il vortice che si è alzato sulla Russia contemporanea, con un gran turbine di polvere, deve creare inevitabilmente lo spettro del terrore rosso, nuvole di fuoco e di fumo, poiché la luce, nel filtrare attraverso la polvere, la infiamma. Occorre ricordare che il drago rosso che avanza verso di noi dall’Oriente è un fantasma: si tratta di nuvole e nebbia e non già della realtà. Neppure la guerra esiste: essa è il

prodotto della nostra immaginazione malata, il simbolo esteriore della lotta delle nostre anime contro le chimere e le idre del caos” (Belyj, pp. 31-32).

¹⁷ “[N]ella percezione poetica del mondo non v’è frattura tra il personale e il generale; più è sensibile il poeta, e più sente che è indissolubile il “suo” e il “non suo”; quindi, in epoche di tempeste e di ansie, le più tenere e intime aspirazioni dell’animo del poeta si colmano anch’esse di ansie e tempeste” (Blok, *L’intelligencija e la rivoluzione*, p. 105).

¹⁸ “Che cos’è l’armonia? L’armonia è accordo delle forze del mondo, ordine della vita nel mondo. L’ordine è il cosmo, contrapposto al disordine, al caos. Il cosmo, insegnavano gli antichi, nasce dal caos come le elastiche onde del mare sono affini alla massa immensa delle ondate oceaniche” (*ibid.*, p. 152).

¹⁹ “La Russia è tempesta. [...] Pantani, pantani, pantani; ricoperti di erba o sepolti dalla neve [...]. Sotto il giogo del fango e l’orrore della devastazione, sotto il peso della folle noia e dell’ozio senza senso, gli uomini si sono come dispersi e, in silenzio, si sono ritirati in se stessi [...] il torrente penetrato sotto terra, scorrendo silenziosamente nel profondo e nell’oscurità, ora rumoreggia di nuovo; e in quel rumore c’è una nuova musica” (*ibid.*, pp. 58-60).

²⁰ Cfr. Dante, *Inferno*, XXVI.124-142.

²¹ “Celebriamo, fratelli, la libertà al crepuscolo, / questo grandioso anno crepuscolare! [...] Chi ha un cuore, o tempo, udrà, è giocoforza, / scendere verso il fondo la tua nave. [...] Proviamo allora: un’immensa virata / maldestra, scricchiolante. / La terra naviga. Uomini, coraggio! / Fenderemo l’oceano con vomere di aratro / per ricordare anche sul Lete gelido / che dieci cieli a noi costò la terra” (Mandel’stam, *Ottanta Poesie*, p. 67).

²² Dall’articolo “Slovo i kul’tura” (*Parola e cultura*): “Oggi siamo in presenza diresti di un fenomeno di glossolalia. In uno stato di sacra frenesia i poeti parlano la lingua di tutti i tempi, di tutte le culture. Non c’è niente di impossibile. [...] Tutto improvvisamente è diventato patrimonio comune. Entrate e prendete. Tutto è accessibile: tutti i labirinti, i nascondigli, i passaggi proibiti. La parola è diventata una zampogna non a sette, ma a mille canne, e può essere destata dal simultaneo respiro di tutti i secoli” (Mandel’stam, *Il programma del pane*, pp. 36-37).

²³ Dalla poesia *Zverinec* (*Serraglio*) del 1916.

²⁴ In *Razgovor o Dante*, Mandel’stam individua nell’*Inferno* dantesco la “tendenza alla glaciazione”: “[i]l ghiaccio esplose foneticamente e si sparge sui nomi del Danubio e del Don. La forza congelante del canto trentaduesimo deriva dall’ingerenza della fisica in un’idea morale: tradimento – congelamento della coscienza – atarassia della vergogna – zero assoluto” (Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, pp. 123-124).

²⁵ “Il fuoco antifilologico ulcera il corpo dell’Europa, bruciando in ardenti crateri su terre occidentali, desertificando per sempre, per la cultura, il terreno su cui si è divampato. [...] L’Europa senza filologia non è nemmeno America; è un Sahara civilizzato, maledetto da Dio, ripugnante desolazione. Resteranno come in antico le Fortezze e le Acropoli europee, le città gotiche, cattedrali simili a foreste, e templi sferici a forma di cupola, ma li guarderanno senza capirli e con ogni probabilità ne avranno perfino paura, non arrivando a comprendere quale energia li abbia eretti e che sangue scorra nelle vene della possente architettura che avranno intorno” (Mandel’stam, *Il programma del pane*, p. 56).

²⁶ Bonola, pp. 52-60.

²⁷ Dante, *Convivio*, Li.11.

²⁸ “Quando cresce lievitata la pasta dei pani, / dall’inizio è bella / e delira di calore / L’anima di cura della casa, – // quasi Sante Sofie di pane, / del desco dei cherubini / gonfie di calore rotondo / Sollevano cupole. // Per allettare a forza o tenerezza / il prodigio del peso in più, / il tempo – pastorello di re – / Coglie una parola – panino tondo. // Allora trova il posto suo / il figliastro rafferma dei secoli / pezzo aggiunto che va seccando / di pani sfornati anzi-tempo” (Mandel’stam, *Il programma del pane*, p. 89).

Toma Gudelyte

OPERE CITATE

- ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. Vol. III. A cura di Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI. Milano, Mondadori, 1994.
- ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. A cura di Piero CUDINI. Milano, Garzanti, 1980.
- BELIJ, Andrej. *L'apocalisse nella poesia russa. Gli spettri del caos*. Traduzione di R. CESARE e U. PERSI. Milano, Guerini, 1989.
- BERDJAEV, Nikolaj. *Il senso della storia*. Traduzione di Pietro MODESTO. Milano, Jaca Book, 1971.
- BERDJAEV, Nikolaj. *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*. Traduzione di Cinzia DE LOTTO. Milano, Mursia, 1992.
- BERDJAEV, Nikolaj. *Nuovo Medioevo*. Traduzione di Massimo BOFFA. Roma, Fazi, 2000.
- BLOK, Aleksandr. *L'intelligencija e la rivoluzione*. Traduzione di Maria OLSUFIEVA. Milano, Adelphi, 1978.
- BLOK, Aleksandr. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*. Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1982.
- BLOK, Aleksandr. *Stichotvorenija i poemy*. Moskva, Eksmo, 2006.
- BONOLA, Anna. "Motivi 'krušenija gumanizma' v publicistike A. Bloka, V. Ivanova i O. Mandel'stama". *Saggi di letteratura e linguistica*. A cura di Anna BONOLA. Milano, Università Cattolica, 2008. 35-60.
- MANDEL'STAM, Osip. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Moskva, Art-Biznes-Centr, 1993.
- MANDEL'STAM, Osip. *Conversazione su Dante*. Traduzione di Remo FACCANI. Genova, Melangolo, 2003.
- MANDEL'STAM, Osip. *Il programma del pane*. Traduzione di Lia TOSI. Troina, Città aperta, 2004.
- MANDEL'STAM, Osip. *Ottanta poesie*. Traduzione di Remo FACCANI. Torino, Einaudi, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *L'Anticristo*. Traduzione di Ferruccio MASINI. Milano, Adelphi, 2003.
- NIVAT, George. *Il simbolismo russo. Storia della letteratura russa*. Vol. I. Traduzione di Graziella GIRARDELLO. Torino, Einaudi, 1989.
- SOLOV'EV, Vladimir. *Breve racconto dell'Anticristo*. Traduzione di Giovanni FACCIOLO. Genova, Marietti, 1996.
- STEINER, George. *La nostalgia dell'assoluto*. Traduzione di Lucia CORNALBA. Milano, Adelphi, 2000.

Il crollo dell'Umanesimo nella cultura russa del Novecento

STRADA, Vittorio. *EuroRussia. Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla Rivoluzione*. Bari, Laterza, 2005.

TJUTČEV, Fëdor. *Poesie*. Traduzione di Eridano BAZZARELLI. Milano, Rizzoli, 2006.

TYNJANOV, Jurij. *Avanguardia e tradizione*. Traduzione di Sergio LEONE. Bari, Dedalo, 1968.

VENTURI, Franco. *Il populismo russo*. Torino, Einaudi, 1977.

L'INDIA, POTENZIALE MINACCIA DISTRUTTRICE NELLA NARRATIVA ANGLO-INDIANA

Alice Salvatore

If we think of India in connection with destruction, we promptly recall the iconography of the Hindu gods of destruction, and of Kali, the many-armed divine destroyer worshipped by the Thugs. These notorious stranglers became known to the West thanks to Philip Meadows Taylor's novel Confessions of a Thug (1839). In Anglo-Indian fiction, criminal organizations such as the Thuggees are frequently present: Indians are often depicted as incapable of lawful self-government and India is characterised by violence; also the Indian landscape is perceived as threatening. In fact, to describe the Anglo-Indian experience of terror in Edmund Burke's terms, critics have spoken of the imperial sublime. Instances of potential destructiveness are to be found even in reassuring books like Rudyard Kipling's Kim (1901), while images connected to historical episodes of violence (like the Black Hole of Calcutta and the Great Mutiny) frequently appear in Anglo-Indian novels—even in late anti-imperialist works like The Raj Quartet (1965-70) by Paul Scott and The Near and the Far (1929-40) by L. H. Myers. The epitome of this profound fear is to be found in one of the most enigmatic episodes in Anglo-Indian fiction: the Marabar caves incident in E. M. Forster's A Passage to India (1924), where the author hints at a subtler potential devastation that is even more insidious than material destruction: the dissolution of one's identity.

Nel pensiero hinduista¹ la distruzione ha un ruolo di primaria importanza, a pari merito con le altre due qualità costitutive della natura materiale: la creazione e la preservazione. Così, nella Trimurti, accanto a Vishnu, il preservatore, e a Brahma, il creatore, c'è Siva, il distruttore. E innumerevoli sono le manifestazioni del principio di distruzione, venerato anche nelle sue – necessarie – proprietà positive di riassorbimento dell'energia cosmica. Ma nell'immaginario occidentale è entrata di prepotenza un'icona hinduista legata esclusivamente agli aspetti orrifici e sanguinari di tale principio: la dea Kali.

Kalì, o meglio Kali, è la *devi*, o dea, che rappresenta la divinità creatrice femminile trasfigurata nella sua ira.² Kali è la manifestazione dell'ira del principio di creazione e, in quanto tale, è distruzione.

Nell'iconografia hinduista la dea viene rappresentata con gli occhi stillanti sangue e una lingua rosso ardente penzoloni a simbolo della sua sete inesauribile; il suo corpo è nudo e nero, indossa un gonnellino di braccia umane, una collana di teschi e il numero delle sue braccia può variare da due a quattro, a otto, fino a un massimo di dieci.

Il termine *kali* in sanscrito significa sia nero sia tempo, e la dea, che viene chiamata Kali “la nera”, spesso è rappresentata dentro un cerchio di fuoco, diventando così la personificazione del tempo che distrugge e della morte.

Insieme all'immagine di Kali si è diffusa in Occidente una certa familiarità con coloro che furono i suoi più temibili seguaci: i *Thug*, i famigerati strangolatori.³

A inizio Ottocento, gli inglesi, primi fra gli occidentali, scoprirono l'esistenza e gli orrori della *Thuggee* – l'insieme delle tradizioni e delle pratiche *thug* –, in seguito al periodico rinvenimento di fosse piene di cadaveri non identificabili nelle foreste e nelle campagne indiane.⁴ Il termine *thug* fa ormai parte del vocabolario inglese e ha assunto il generico significato di “criminale, malvivente”. Esso deriva dal verbo hindi *thugna*, che significa “ingannare”, e un tempo era usato esclusivamente in riferimento ai membri della setta, che in hindi venivano chiamati appunto *Thug*, ovvero “coloro che ingannano”. Il *modus operandi* della setta prevedeva, infatti, che con l'inganno essi conquistassero l'amicizia e la fiducia delle loro vittime, ricorrendo per esempio a travestimenti o ad altri raggiri, per poi ucciderle, strangolandole, con l'obiettivo finale di derubarle.⁵

La leggenda *thug* vuole che Kali, in un passato mitico, non riuscendo a eguagliare in rapidità l'operato del principio di creazione – il suo opposto, che era suo compito controbilanciare –, creò come suoi sudditi i *Thug* perché la aiutassero nella sua opera di distruzione. Come ricompensa, Kali avrebbe lasciato loro le ricchezze degli uomini uccisi.⁶

Fin dal 1811, quando furono scoperte per la prima volta le fosse con i cadaveri delle vittime, gli inglesi avevano deciso di affrontare radicalmente il fenomeno *thug*, che venne infine debellato quando, nel 1832, il Colonnello Sleeman sconfisse i criminali grazie a una rete di quelli che oggi in Italia chiameremmo “pentiti” e che gli in-

L'India, potenziale minaccia distruttrice

glesì chiamarono *approvers* (testimoni d'accusa). Il ricorso ai pentiti mette in risalto la somiglianza della *Thuggee* con la moderna criminalità organizzata; pare infatti che i *Thug*, pur agendo in bande isolate disseminate per il vasto territorio indiano, fossero tutti uniti dal loro credo e comunicassero fra loro (talvolta aiutandosi), sostenuti e protetti da figure autorevoli come certi Rajah, che se ne servivano all'occorrenza. Stando ad alcune testimonianze, il numero delle vittime che la *Thuggee* mieteva ogni anno era esorbitante: "it was commonly accepted that the Thugs had murdered somewhere between 40,000 and 50,000 victims a year over the course of perhaps seven centuries".⁷

Fu l'autore angloindiano Philip Meadows Taylor, con il romanzo *Confessions of a Thug* del 1839, a rivelare al mondo occidentale gli orrori della *Thuggee*.⁸ Quando comparve, il romanzo ebbe un successo sensazionale: ci furono ben quattro riedizioni nel corso dell'Ottocento, seguite da numerose altre a inizio Novecento. Meadows Taylor poté vantare fra i suoi ammiratori anche la giovane regina Vittoria, che gradì il romanzo a tal punto da pretendere che le bozze degli ultimi capitoli le fossero consegnate in anteprima.⁹ *Confessions of a Thug* è costruito sulla falsariga di un'intervista a un pentito d'eccezione, il carismatico Ameer Ali, il più temibile capo *Thug* dell'epoca,¹⁰ che, mentre si trova in prigione, racconta la storia della sua vita a un funzionario inglese, capo della polizia locale. La narrazione è in prima persona e gli interventi dell'interlocutore inglese sono limitati a poche battute qua e là. Il *Thug* racconta un'infinita serie di efferati omicidi e di stratagemmi escogitati per aggirare i viandanti, con raccapriccianti descrizioni dei metodi adoperati per disfarsi dei cadaveri: anzitutto venivano cavati gli occhi, poi i corpi venivano spogliati, mutilati o disarticolati, per essere compressi nel minor spazio possibile; infine alcuni tagli venivano praticati nel ventre perché i gas della decomposizione fuoriuscissero senza causare rigonfiamenti del terreno, che avrebbero rivelato il luogo della sepoltura. Ma i cupi racconti si alternano a momenti commoventi, dove il *Thug*, che, quando non è impegnato a strangolare, è un ottimo padre di famiglia e un marito devoto, dà libero sfogo ai suoi sentimenti e mostra una vivacissima umanità. Il racconto assume così un ritmo

quasi ipnotico che riproduce il palpitare delle forze oscure che albergano nell'animo umano, con l'eterno ritorno delle forze distruttrici del male. Il fascino della narrazione è poi accresciuto dal ricorrente uso di termini indiani e in *ramassee*, la lingua segreta dei *Thug*. Nonostante il solido pregiudizio angloindiano ritenesse l'India "of all countries that which is least capable of evolving out of itself a stable Government",¹¹ nel romanzo di Meadows Taylor interi villaggi sono presentati come zelanti collaboratori dei *Thug*, e così anche molti bramini e mullah (il culto della *Thuggee* era aperto indistintamente a indù e musulmani), quasi a voler suggerire che "this grotesque cult [were] the only way anything approaching a cultural unity in India [could] be achieved among Indians themselves".¹² Come se l'unico possibile elemento unificatore della popolazione indiana fosse quell'innata propensione alla distruzione che gli inglesi le attribuivano. Pregiudizio, questo, ben radicato nella cultura anglosassone; Milton nel *Paradise Lost* descrive Satana assiso sul trono come un despota orientale – indiano possibilmente: "High on a throne of royal state, which far / Outshone the wealth of Ormuz and of Ind", che secondo Patrick Brantlinger ricorda "the infernal connotations of the stereotype".¹³ Anche nella migliore delle ipotesi l'India era rappresentata come un falso Eden, un paradiso sensuale di "luxury, tyranny, and erotic decadence".¹⁴

In *Confessions of a Thug*, oltre ai *Thug*, per ben sette capitoli (dal 32 al 38)¹⁵ compaiono i *Pindaree*, ai quali Ameer Ali si unisce, e che, storicamente, furono ancora più efferati dei *Thug*. I *Pindaree* erano bande di soldati ribelli di ogni provenienza (indù, musulmani e sikh) rimasti senza ingaggio dopo il crollo dell'Impero Moghul (il cui declino inizia con la morte dell'imperatore Aurangzeb nel 1707). Organizzati in veri e propri eserciti per razzare le campagne e le città mal difese, approfittavano del caos scatenato dalle guerre anglo-marathe¹⁶ e dalle guerre intestine di successione all'impero. I signori della guerra Maratha si servivano spesso di bande *pindaree*, che come ricompensa non chiedevano denaro, bensì l'autorizzazione al saccheggio.

Nel romanzo si passa dunque dalla dimensione – per così dire "individuale" – dello strangolamento alle distruzioni e alle stragi di massa in una vera e propria *escalation* di violenza ed efferatezze.

L'India, potenziale minaccia distruttrice

Ma in *Confessions of a Thug* emerge un'inquietudine che va al di là del contenuto manifesto dell'opera, dove, comunque, la spaventosa distruttività dei *Thug* è convenientemente disattivata fin dall'inizio: Ameer Ali è prigioniero e racconta di fatti che appartengono a un passato ormai lontano. I procedimenti stilistici e retorici di Meadows Taylor rivelano, infatti, un'angoscia altrimenti ben dissimulata dal tono sicuro e pacato del sovrintendente di polizia, poiché tutto ciò che è indiano viene accostato a immagini sublimi e terrifiche.

Quando Ameer Ali assiste alla caotica processione della Mohurum, una festività islamica, così egli descrive un elefante imbizzarrito che afferra con la proboscide uno dei devoti e lo uccide mentre la processione continua incessante nel suo flusso indistinto:

Ya Alla, what a sight it was! Hundreds as they vainly endeavoured to get out of the way, only wedged themselves, closer together, shrieks and screams rent the air; but the most fearful sight was when the maddened beast, unable to make his way thought [*sic*] the press, seized on an unfortunate wretch by the waist with his trunk, and whirling him high in the air dashed him against the ground, and then kneeling down crushed him to a mummy with his tusks. Involuntarily I turned away my head; the sight was sickening, and it was just under me (Meadows Taylor, *Confessions of a Thug*, pp. 164-165).

È sempre il narratore, ovvero l'indiano Ameer Ali, a essere sensibile all'esperienza del sublime, un dettaglio che, a detta di Javed Majeed,

reinforces [the] identification between India and the sublime. At the same time, it helps to create a safe distance between the author himself and the potentially subversive experience of the sublime, which is inimical to those virtues of control and order that form such a central part of the ideological context of the novel.¹⁷

La fonte di Meadows Taylor per l'episodio dell'elefante è rintracciabile in un'altra scena emblematica della distruttività dell'India: quella in cui, nel solo romanzo indiano di Walter Scott, *The Surgeon's Daughter* (1827), il sovrano Hyder Ali pone fine alle malefatte del malvagio protagonista inglese, condannandolo a essere calpestato a morte da uno dei suoi elefanti da guerra.

Meadows Taylor era un appassionato lettore di Scott e con il romanzo storico *Tippoo Sultaun: A Story of Mysore* – comparso nel

1840 ma ambientato negli anni Settanta del Settecento, con al centro la figura del Sultano Tipu, acerrimo nemico degli inglesi – si meritò l'appellativo di “Walter Scott of India”.¹⁸ Proprio in *Tippoo Sultaun* si riscontra un fenomeno piuttosto interessante: agli elementi indiani, connotati di terrifico, sono contrapposti gli ordinati e rassicuranti scenari bucolici della campagna inglese, dove personaggi contraddistinti da rettitudine e alto valore morale si incontrano in graziosi e pacifici giardini fioriti.

[I]n a little garden, which now bloomed with many sweet and beautiful flowers, of kinds despised perhaps nowadays, but not the less lovely for all that. Tall hollyhocks there were, and roses; and honeysuckles had been trained up against the rocks, with jessamine, clematis, and other creepers, which poured forth their fragrance on the air.¹⁹

Quando è invece il sovrano indiano a entrare in scena, ritornano gli elementi orrifici. Tipu è colto da un raptus di furia sanguinaria e uccide un toro che gli impedisce il passaggio, per poi costringere un malcapitato bramino lì presente a bere il sangue dell'animale a lui sacro,

‘Ha!’ cried the Sultaun, looking upon the group, one of whom had disgust plainly marked upon his countenance; ‘ha! thou dost not like this. By the soul of Mahomed we will make thee like it! Seize me that fellow, Furashes!’ he cried fiercely, ‘and smear his face with the bull’s blood; that will teach him to look with an evil eye on his monarch’s amusements.’

The order was obeyed literally; and, ere the man knew what was said, he was seized by a number of the powerful attendants; his face was smeared with the warm blood, and some of it forced into his mouth (Meadows Taylor, *Tippoo Sultaun*, p. 121).

Affiora qui il ricordo di quello stretto nesso che intercorreva fra l'immaginario del sublime e il pensiero rivoluzionario, ribelle. Ricordo che all'epoca di Meadows Taylor doveva essere ancora vivo; infatti, all'indomani delle *Reflections on the Revolution of France* (1790), il sublime burkiano sarà indissolubilmente legato, almeno per tutta la prima metà dell'Ottocento e oltre, all'idea del caos provocato da una ribellione violenta.²⁰ Di conseguenza, l'attribuzione di *sublimity* al mondo indiano – talvolta resa esplicita nel testo: “near the edge of the mountain, from whence he will behold an indescribably *sublime* prospect, there are a few ruined tombs” (Meadows

L'India, potenziale minaccia distruttrice

Taylor, *Tippoo Sultaan*, p. 154, corsivo mio), “and by this time evening had far advanced, and spread her dusky mantle over the *sublime* scenery” (p. 155, corsivo mio) – tradisce in Meadows Taylor quel timore e inquietudine che trovavano origine nel sentimento di precarietà legato al dominio britannico, in un paese tanto vasto e lontano dalla patria, un sentimento che riaffiora costantemente anche in tutte le altre opere narrative angloindiane, definita da Sara Suleri appunto “narratives of anxiety”.²¹

Fu proprio Burke, nei suoi discorsi parlamentari in occasione dell’*impeachment* di Warren Hastings,²² che definì l’India “as a catalog of the uncategorizable”,²³ ovvero “an unreadable spectacle”²⁴ e in quanto tale connotata di *sublimity*. Anche nella letteratura angloindiana di viaggio di fine Settecento-inizio Ottocento emerge il sublime burkiano come categoria prediletta nelle descrizioni del paesaggio e con insistenza tale che Pramod K. Nayar conia *ad hoc* l’espressione *imperial sublime*:²⁵ “The ‘imperial sublime’ as I have termed it, reveals the full transformative power of the aesthetic ‘project’ within colonialism”.²⁶ L’elemento terrifico non riguarda però soltanto i fenomeni naturali, ma trova spazio anche nella continua messa in scena della distruttività degli indiani – considerata quasi come un tratto antropologico. La desolazione e le rovine vengono in genere ricondotte dal viaggiatore inglese all’indolenza dei nativi e alla loro attitudine alla guerra.

Nell’Ottocento, andò sempre più consolidandosi nei cuori dei colonizzatori britannici la convinzione che gli indiani fossero incapaci di governarsi da sé per via del loro innato carattere distruttivo, una teoria che a fine secolo fu formulata con chiarezza da John Robert Seeley, nelle sue *lectures, The Expansion of England* (1883), che divennero il principale testo di riferimento per la formazione delle future generazioni di ICS (i membri dell’*Indian Civil Service*), dove si dice che “a condition of anarchy seems almost to have been chronic in India since Mahmoud”.²⁷ Non c’è quindi da stupirsi che nella narrativa angloindiana si trovino immagini di distruzione attribuite agli indiani e alle loro tradizioni: innumerevoli sono i rimandi a usanze crudeli come la *Suttee* (lo spaventoso rogo sacrificale delle vedove indù), o ad altre percepite come tali ma in realtà innocue, come ad

esempio la processione dello *Jagganath* (o *Juggernaut*);²⁸ elementi che certamente davano nuova linfa alle “infernai connotations of the stereotype”.

Il sentimento d'inquietudine, sotteso alla maggior parte delle “narratives of anxiety”, è esteso all'India tutta. L'idea della pericolosità degli indiani, e della pericolosità dell'India stessa, insieme al sentimento di paura da questi suscitato, erano talmente radicati nell'animo angloindiano da riaffiorare persino nel romanzo più rappresentativo del controllo coloniale, *Kim* di Rudyard Kipling (1901), dove tutto ciò che tradizionalmente è considerato una pericolosa minaccia per la comunità angloindiana viene sdrammatizzato e minimizzato, quando non addirittura censurato. In *Kim* viene disattivata anche la paura per quello che fu l'avvenimento più sanguinoso e sconvolgente della storia del Raj: il *Great Mutiny* del 1857; quando i *sepoys*, i soldati indiani al servizio della *English East India Company*, si ribellarono alla dominazione britannica. In *Kim* il fatto storico è demoltiplicato e spogliato delle sue valenze spaventose e distruttive: infatti, esso viene ricordato un'unica volta, quando il protagonista incontra un anziano veterano indiano, che aveva sì vissuto l'Ammutinamento ma combattendo dalla parte degli inglesi (contro i suoi connazionali).

Eppure anche in *Kim*, per un istante, l'India sfugge al trionfante controllo imperiale e mantiene intatte le sue connotazioni minacciose, suggerendo così – forse all'insaputa dello stesso Kipling –, la caducità dell'impero britannico. Invischiato nel *Great Game*, Kim si trova sul versante indiano dell'Himalaya e deve escogitare un modo per disfarsi degli strumenti di misurazione del territorio che appartenevano a due spie, una russa, l'altra francese, e delle mappe da loro tracciate. Egli allora pensa alla montagna, o meglio all'abisso su cui si affaccia la finestra della “donna di Shamlegh” presso cui è ospite, così decide di gettare dalla finestra mappe e strumenti in uno strapiombo di centinaia di metri, terminante in un'oscura foresta, per poi guardarli precipitare dall'alto: il cristallo del teodolite esplose al contatto con la roccia e i libri, le bussole e i righe – i simboli del controllo e del dominio coloniale europeo (francese, russo o britannico) – vengono inghiottiti dal baratro senza emettere alcun suono.

L'India, potenziale minaccia distruttrice

A thousand feet below lay a long, lazy, round-shouldered bank of mist, as yet untouched by the morning sun. A thousand feet below that was a hundred-year-old pine-forest. He could see the green tops looking like a bed of moss when a wind-eddy thinned the cloud.

‘No! I don’t think any one will go after *you!*’

The wheeling basket vomited its contents as it dropped. The theodolite hit a jutting cliff-ledge and exploded like a shell; the books, inkstands, paint-boxes, compasses, and rulers showed for a few seconds like a swarm of bees. Then they vanished; and, though Kim, hanging half out of the window, strained his young ears, never a sound came up from the gulf. (Kipling, p. 303)

In questa immagine riaffiora quello sgomento più o meno consapevolmente sperimentato dai colonizzatori di fronte alla potenziale distruttività dell’India, la quale dall’alto della sua storia millenaria assorbirà, un giorno, annientandolo – come la montagna fa con gli strumenti di misurazione –, quel pulviscolo, in termini di tempo e solidità, che è l’impero britannico.

Le paure della comunità angloindiana si fondavano, però, anche su elementi concreti, come fatti storici di sangue, il cui ricordo riaffiora continuamente fra le pagine dei romanzi. Il Grande Ammutinamento, che in *Kim* perde ogni traccia di pericolosità, fu invece fonte d’ispirazione per una ricca produzione di romanzi angloindiani, i cosiddetti *Mutiny Novels*. Ne esistono circa un’ottantina.²⁹ Nei *Mutiny Novels* gli indiani ribelli sono per lo più dei veri e propri demoni assetati di sangue inglese e l’evento storico è rappresentato “in termini mitizzati, stereotipati e schiettamente razzisti”.³⁰

L’inquietudine degli angloindiani affonda le sue radici anche in altri episodi emblematici, fra i quali il primo e più famoso è di cento anni più antico rispetto all’Ammutinamento. Si tratta di un drammatico evento passato alla storia con – nelle parole di Lord Macaulay – “the fearful name of the Black Hole of Calcutta”. Nel 1756, esattamente l’anno prima della Battaglia di Plassey, data da cui si fa normalmente decorrere il periodo della dominazione britannica in India, il Nababbo³¹ del Bengala Siraj ud-Daulah fece rinchiudere per una notte 146 prigionieri inglesi in una fetida cella di pochi metri quadrati. Secondo alcune testimonianze dell’epoca, soltanto in ventitré sopravvissero all’asfissia.³² Durante l’Ammutinamento, poi, vi fu un

episodio simile, che rimanda nuovamente a un'immagine di soffocamento e claustrofobia: "the well of Bibighar", quando a Cawnpore, nel 1857, i prigionieri inglesi, fra i quali c'erano anche donne e bambini, vennero gettati e stipati, vivi e morti insieme, in un fossato.

Queste immagini di orrore si fondono e si sovrappongono nell'immaginario angloindiano, ritornando continuamente sotto forma di luoghi angusti, celle o prigioni claustrofobiche.

La quadrilogia di Paul Scott, *The Raj Quartet*, composta fra il 1965 e il 1970 e quindi circa cento anni dopo l'Ammutinamento e ben duecento dopo il *Black Hole*, contiene ancora una fitta rete di nomi e immagini che richiamano entrambi gli avvenimenti. Anche la quadrilogia di L. H. Myers sull'India Moghul di Akbar, *The Near and the Far*, composta fra il 1929 e il 1940, un'opera anloindiana insolitamente scevra da ideologie imperialiste, contiene una scena in cui il giovane protagonista, il Principe Jali, viene rinchiuso per tre lunghi giorni e tre lunghe notti in una cella umida, buia e soffocante, insieme ad altri; fra i prigionieri qualcuno muore di stenti e asfissia.

But a moment later he was picked up, dragged inside the prison gates, and hurried along a stone corridor. Then a door was unlocked and he was hurled down some steep steps into a fetid darkness.

[...] Presently he became aware that it was not pain alone that he was suffering from: he was struggling against suffocation (Myers, pp. 928-929).

Il terrore per l'oscurità claustrofobica e il sublime terrifico dell'ignoto, sconfinato e alieno, confluiscono poi in perfetta sintesi in quella che è forse la più celebre – e rivelatrice – immagine della letteratura angloindiana: le grotte di Marabar in *A Passage to India* di E. M. Forster del 1924. Due misteri avvengono in quelle grotte: il nodo stesso attorno al quale ruota tutto il romanzo, cioè cosa accade a Adela Quested nelle grotte di Marabar (che porterà al processo per violenza carnale contro il dottor Aziz, e che è quindi anche un rimando alle paure, insorte dopo l'Ammutinamento, di possibili aggressioni di natura sessuale da parte degli indiani); e ciò che accade a Mrs Moore, che dapprima si sente soffocare e poi è colta da un sentimento di orrore, quando nella calca dei visitatori viene colpita al viso da qualcosa di nudo che nel buio non riesce a identificare, e

L'India, potenziale minaccia distruttrice

che richiama la claustrofobia del *Black Hole* di Calcutta (si trattava probabilmente del piede di un bambino portato in spalla).

It was natural enough: she had always suffered from faintness, and the cave had become too full, because all their retinue followed them. Crammed with villagers and servants, the circular chamber began to smell. She lost Aziz and Adela in the dark, didn't know who touched her, couldn't breathe, and some vile naked thing struck her face and settled on her mouth like a pad. She tried to regain the entrance tunnel, but an influx of villagers swept her back. She hit her head. For an instant she went mad, hitting and gasping like a fanatic. For not only did the crush and stench alarm her; there was also a terrifying echo (Forster, pp. 136-137).

Le grotte sono un'immagine allo stesso tempo sublime e terrificata, con i loro cunicoli che si snodano all'infinito nella roccia viva e perfettamente levigata, e col boato assordante provocato dall'eco non appena è emesso un suono qualsiasi al loro interno.

In quella scena subentra anche la minaccia di una distruzione ancora più insidiosa, che sta forse all'origine di tutte le altre paure: la distruzione, o meglio la dissoluzione, non più materiale, bensì identitaria. Mrs Moore, dopo aver sentito l'eco che riduce ogni suono a un unico e medesimo assordante boato, esce di senno. Non impazzisce in senso clinico, perde però contatto con tutto ciò che era stata fino a quel momento. Forse perché lì, nelle grotte di Marabar, entra in contatto con qualcosa di ignoto, qualcosa che adombra una realtà completamente altra, un sistema di valori alieni, di cui non sospettava l'esistenza e a cui non è preparata a reagire. È inadeguata ad affrontare l'alterità dell'India e quel rombo, che suggerisce che tutto esiste, come i suoni che si producono dentro le grotte, ma che nulla ha valore, poiché subentra sempre e comunque un identico rombo assordante che annulla ogni differenza, destabilizzando e *distruggendo* quello che per lei era stato, fino a quel momento, il sistema di riferimento (apparentemente) incrollabile del suo mondo.

Quella che prima era una minaccia *in potenza* diventa ora effettiva. Il pericolo, adombrato dalle fattezze grottesche e orrifiche delle divinità hinduiste, come Kali, dalle tradizioni a esse legate, come la *Thuggee*, dal ricordo di una ribellione (poi sedata), e dalle immagini e dagli artifici retorici che ne evidenziano il carattere distruttivo, attra-

versa, in *A Passage to India*, un processo di *reifificazione*, rivelando quello che è forse il vero motivo scatenante dello sgomento europeo, nella fattispecie britannico: il contatto ravvicinato con l'alterità indiana, che, per Mrs Moore, è causa di completa e definitiva distruzione.

¹ La scelta di usare i termini "hinduismo" e "hinduista" con l'"h" iniziale è un tributo al discorso che il mistico indiano Swami Vivekananda tenne al Congresso di Chicago "The World Parliament of Religions" nel settembre 1893, dove definì per la prima volta – ufficialmente – l'"hinduismo" come un sistema di religioni afferenti a un patrimonio culturale e spirituale comune, per attuare, in italiano, una distinzione dall'accezione più antiquata (e approssimativa) che vede – con il termine senza l'"h" – l'hinduismo come un'unica religione coesa.

² Tutte le divinità femminili nell'hinduismo sono in realtà le diverse manifestazioni di un'unica *devi*: la Shakti, lo spirito creatore femminile che nella Trimurti indiana si sovrappone all'altra divinità creatrice, Brahma.

³ È stato attraverso i romanzi di Emilio Salgari che Kali e i suoi seguaci, i *Thug*, sono entrati a far parte del nostro immaginario, con i romanzi del "Ciclo indo-malese" (*I Pirati della Malesia*), in particolare in *I misteri della Jungla nera* (1895) e *Le due Tigri* (1904).

⁴ Vd. Dash, p. 9.

⁵ Le vittime erano per lo più ricchi mercanti che venivano aggrediti nelle lunghe traversate del vasto territorio indiano. Proprio a causa delle grandissime distanze, l'allarme non poteva essere dato che molti mesi dopo e i poveri malcapitati scomparivano letteralmente nel nulla. Caratteristica imprescindibile della *Thuggee* era la segretezza, ed essa poggiava su fondamenti religiosi di tipo settario. Prima di ogni impresa bisognava invocare l'approvazione di Kali attraverso riti rigidamente codificati. Era necessario che i *Thug* si mettessero in ascolto nella foresta e, a seconda dell'animale che compariva o del verso che emetteva o ancora della direzione da cui il verso proveniva, essi traevano precisi auspici e direttive da seguire nell'azione (era ad esempio di pessimo auspicio che una lepre attraversasse il cammino dei *Thug* prima di un'impresa, che in tal caso sarebbe stata annullata). Va specificato, però, che: "The Thugs' beliefs, indeed, may be better understood as folklore than as a distinct faith" (*ibid.*, p. 228), ovvero l'elemento religioso non era sempre scrupolosamente osservato. Così però volevano far credere i *Thug* catturati e così credettero gli angloindiani che contribuirono a diffondere il mito di distruzione della *Thuggee*, che, legato alla pratica di un culto per così dire "satanico" assume senza dubbio connotati più spaventevoli e affascinanti.

⁶ Vd. Meadows Taylor, *Confessions of a Thug*, pp. 33-34.

⁷ Dash, pp. x-xi. Questa stima è stata in seguito notevolmente ridimensionata (*ibid.*, p. 289). Ad ogni modo, all'epoca, era questa la percezione del fenomeno *thug* per gli angloindiani in India e per gli inglesi in Inghilterra.

⁸ Con ogni probabilità Salgari, che non leggeva l'inglese, era entrato in possesso di alcune traduzioni francesi dell'opera di Meadows Taylor, come mi è stato suggerito dallo studioso salgariano Felice Pozzo.

⁹ Vd. S. Mukherjee, p. 107: "The author proudly recorded that Queen Victoria herself had ordered the publishers to send her the sheets as they were being revised, because she could not wait for them to be published".

¹⁰ Ispirato al personaggio storico Sayyed Ameer Ali; vd. Meadows Taylor, *Confessions of a Thug*, p. xi.

¹¹ Seeley, p. 196.

¹² Majeed, p. 89.

¹³ Brantlinger, p. 85.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ In totale i capitoli sono 48.

¹⁶ Il popolo Maratha, di religione hinduista, costituì l'ultimo baluardo di resistenza militare indiana quando, a inizio Ottocento, gli inglesi assunsero il controllo dell'intero subcontinente.

¹⁷ Majeed, p. 102. "[T]he fact that it is Ameer Ali who is sensitive to the experience of the sublime reinforces this identification between India and the sublime. At the same time, it helps to create a safe distance between the author himself and the potentially subversive experience of the sublime, which is inimical to those virtues of control and order that form such a central part of the ideological context of the novel" (Moore-Gilbert, p. 102).

¹⁸ Vd. Singh, p. 45.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 70-71.

²⁰ Vd. Paulson, pp. 57-87.

²¹ Suleri, p. 6.

²² Il Governatore Generale dell'India accusato di aver commesso "crimes and misdemeanours" nel subcontinente e poi assolto dopo sette lunghi anni di processo, dal 1786 al 1793, che lo ridussero sul lastrico.

²³ Suleri, p. 28.

²⁴ Padamsee, p. 148.

²⁵ Vd. Nayar, pp. 63-93.

²⁶ *Ibid.*, p. 5; l'espressione *imperial sublime* per la verità era già stata usata da Harsha Ram, in "Russian Poetry and the Imperial Sublime" nella monografia *Russian Subjects: Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age* (1998), ma in ambito letterario anglosassone è Nayar a servirsene per primo. Vd. anche *ibid.*, p. 65: "The Indian landscape of desolation, characterized by emptiness, vastness, ruins, and excessive natural phenomena, is one that threatens. The English traveller's negotiation of this threatening, sublime desolation is organized into three "moments". The first is the moment of self-preservation in the face of a threat from the landscape. The second is the moment of affirmation, when the traveller tries to inscribe some meaning into the excessive emptiness or desolation of the landscape in a bid to alleviate the threat. Finally, through acts of self-affirmation, the traveller tries moves from solitude to society, from the threatened to the safe, in a moment of "appreciation", when an equivalence is restored between the traveller and the landscape".

²⁷ Seeley, p. 196. Mahmoud di Ghazni, il re afgano di religione musulmana sunnita, che razzisti e conquistò parte dell'India settentrionale nel secolo XI.

²⁸ Gli inglesi credevano che al passaggio del carro i devoti si immolassero, in un atto estremo di sacrificio, sotto le ruote possenti che trasportavano il loro idolo, in realtà ai lati della processione venivano disposti i corpi dei defunti per ricevere la benedizione dalla divinità.

²⁹ Vd. Nicora, *passim*.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

³¹ "Nababbo" era il titolo dei principi musulmani indiani che assunse il significato odierno in riferimento agli uomini della Compagnia, i quali tornavano in patria spropositatamente arricchiti dall'esperienza indiana.

³² Vd. Barber, p. 242.

OPERE CITATE

BARBER, Noel. *La segreta di Calcutta*. Traduzione di Paolo SERRA. Milano, Sugar, 1970.

Alice Salvatore

- BRANTINGLER, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. New York, Cornell U. P., 1990.
- DASH, Mike. *Thug: The True Story of India's Murderous Cult*. London, Granta, 2005.
- FORSTER, E. M. *A Passage to India*. London, Penguin, 2005.
- KIPLING, Rudyard. *Kim*. London, Penguin, 2001.
- MAJEED, Javed. "Meadows Taylor's *Confessions of a Thug*: The Anglo-Indian Novel as a Genre in the Makings". *Writing India: 1757-1990*. A cura di Bart MOORE-GILBERT. Manchester, Manchester U. P., 1996. 86-110.
- MEADOWS TAYLOR, Philip. *Confessions of a Thug*. New Delhi, Rupa, 2007.
- MEADOWS TAYLOR, Philip. *Tippoo Sulatun: A Story of Mysore*. New Delhi, Asian Educational Services, 2001.
- MUKHERJEE, Upamanyu Pablo. *Crime and Empire: The Colony in Nineteenth-Century Fictions of Crime*. Oxford, O. U. P., 2003.
- MUKHERJEE, Sujit. *Forster and Further: The Tradition of Anglo-Indian Fiction*. Bombay, Orient Longman, 1993.
- MYERS, L. H. *The Near and the Far*. London, Reprint Society, 1956.
- NAYAR, Pramod K. *English Writing and India, 1600-1920: Colonizing Aesthetics*. London, Routledge, 2008.
- NICORA, Flaminia. *Eroi britannici, sepoys ribelli: l'Indian Mutiny nel romanzo anglo-indiano dal 1857 alla fine del XX secolo*. Torino, Harmattan Italia, 2005.
- PADAMSEE, Alex. *Representations of Indian Muslims in British Colonial Discourse*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.
- PAULSON, Ronald. *Representations of Revolution (1789-1820)*. London, Yale U. P., 1983.
- SINGH, Bhupal. *A Survey of Anglo-Indian Fiction*. Oxford, O. U. P., 1934.
- SEELEY, John Robert. *The Expansion of England. Two Courses of Lectures*. London, Macmillan, 1883.
- SULERI, Sara. *The Rhetoric of British India*. Chicago, U. of Chicago P., 1992.

**LA DISTRUZIONE DELLA DISTRUZIONE.
DALLA DISTRUZIONE DEL TAHUANTINSUYU
ALL'AFFERMAZIONE DEL SUMAK KAWSAY: LETTERATURA E
POLITICA INDIGENISTA NELLA SOCIETÀ ECUATORIANA**

Roberto Marras

For centuries the indigenous cultures of Ecuador have been suppressed first by the colonial authorities and then by the dominant criollo-mestizo classes, which attempted to appropriate the myths and history of indigenous civilization such as the prestigious Inca in order to build local national identities emancipated from the colonial past. An example of this attempt is Benjamin Carrión's Atahuallpa, at the end of which the author formulates the hope for a Spanish-speaking Indohispania mestiza. Contrary to this perspective, in the past twenty years the Quechuas, among other indigenous populations, have been recovering their own culture and language (even a literary language), as is shown by the example of the poet and political activist Ariruma Kowii, who, far from wishing for a Spanish-speaking Indohispania mestiza, writes mostly in Quechua his often ideological poetry.

Ho “rubato” il titolo del presente articolo nientemeno che ad Abû al-Walîd Muhammad ibn Rushd, meglio noto in Occidente con il nome di Averroè, in particolare alla traduzione latina, *Destructio destructionis philosophorum*, di quella che è considerata la sua opera più importante, il *Tahāfut al-tahāfut*. Credo infatti che tale titolo si sposi bene con la situazione che tento di illustrare del riscatto politico-culturale del mondo indigeno nei paesi andini e in particolare in Ecuador rispetto, in primo luogo, alla distruzione delle civiltà cosiddette precolombiane e della stessa dignità dei cosiddetti *indios* da parte dei *conquistadores* colonialisti e neocolonialisti, e, in secondo luogo, alla strumentalizzazione del nome degli *indios* da parte della classe dominante *mestizo-criolla*, nel contesto della costruzione di un'identità nazionale basata sul modello occidentale.

In Ecuador, se si escludono sia pure importanti precedenti,¹ si può dire che solo da un paio di decenni si è risvegliata, sul piano politico-culturale, la cosiddetta “coscienza indigena”. Forse è stato

l'anniversario dei 500 anni dalla "scoperta" dell'America a provocare una reazione sistematica e sempre più comunemente condivisa. Sta di fatto che, a partire dai primi anni Novanta, i movimenti indigeni, tra cui spicca la CONAIE,² hanno organizzato scioperi e proteste che hanno inciso profondamente sulla politica del paese, sino a provocare la destituzione di un presidente, Jamil Mahuad, costretto alle dimissioni il 21 gennaio 2000 e persino a un esilio di fatto negli USA, dove insegna presso la John Kennedy School of Government dell'Università di Harvard.

Ancora oggi i movimenti indigeni sono in rotta con il Presidente Rafael Correa, pure rappresentante di quella politica bolivariana che, almeno a livello programmatico, vorrebbe riscattare i popoli indigeni d'America da secoli di repressioni, discriminazioni e genocidi, in particolare a causa della questione spinosa del bilinguismo (che invero dovrebbe essere un plurilinguismo), che Correa non accetta nella forma voluta dai movimenti indigeni.³

Tra le conseguenze di questa rottura spiccano le polemiche dimissioni dal governo e dal partito di Correa di Mónica Chuji – unica rappresentante indigena, *quichua*⁴ dell'Amazzonia, ad averne fatto parte – nel settembre 2008, da quando accusa il presidente di populismo conservatore mascherato da bolivarianismo.⁵

La rinascita indigena, ancora in atto e indefinita nel suo corso e soprattutto nelle sue conseguenze e prospettive, è stata anticipata dalla letteratura, in particolare da quel filone letterario, prodotto da autori non indigeni e comune a molte se non a tutte le letterature latinoamericane, chiamato tradizionalmente indigenismo. Tale termine, peraltro, è usato anche ad indicare il fenomeno degli attuali movimenti politici indigeni, nonché l'approccio antropologico finalizzato all'integrazione degli *indios* nelle società degli stati latinoamericani. Una polisemia che alimenta una certa confusione, accresciuta dai frequenti intrecci tra questi fenomeni e le varie prospettive che li caratterizzano.

In Ecuador, tra le opere letterarie indigeniste più significative spicca *Atahuallpa* di Benjamín Carrión, pubblicato a Ciudad del México nel 1934.

La distruzione della distruzione

Manuel Benjamín Carrión Mora (1897-1979) è stato scrittore, giornalista, politico, diplomatico e promotore culturale. Appartenente a una famiglia *criolla* della città di Loja, nel sud del paese – nota per la ricca tradizione culturale e per la sua importante università, al punto da essere considerata da molti la capitale culturale dell’Ecuador –, Carrión ricoprì molti incarichi pubblici di rilievo, tra cui quelli di diplomatico in vari paesi europei e americani e professore di Letteratura presso la Escuela Superior de Pedagogía de la Universidad Central del Ecuador. Nel 1944 fondò la Casa de la Cultura Ecuatoriana e promosse in tutto il paese l’istituzione di musei, biblioteche e riviste culturali, tra cui *El Sol*, in collaborazione con Alfredo Pareja Diezcanseco, e *Letras del Ecuador*. Ha pubblicato numerose opere oltre *Atahuallpa*, tra cui è utile ricordare *El cuento de la Patria*.⁶

Atahuallpa non è né un romanzo storico, in quanto privo di dialoghi, d’introspezione psicologica dei personaggi, di descrizioni dettagliate degli ambienti, né un saggio storico, ai cui requisiti non corrisponde, per quanto si richiami alle opere di William H. Prescott, tra cui la *Storia del Perù*, spesso citata da Carrión. Lo si può definire un’opera narrativa con finalità divulgative e didascaliche, indirizzata a un pubblico il più ampio possibile, il popolo ecuatoriano, nell’intento di educarlo a conoscere e amare la patria secondo gli ideali della classe dominante *mestizo-criolla*, sia pure da un punto di vista progressista.⁷

L’importanza di quest’opera nel dibattito indigenista dell’epoca, e ancor più in quello relativo all’identità nazionale ecuatoriana, è chiarita dalla definizione che le assegnò il critico letterario e membro dell’Academia Ecuatoriana de la Lengua Hernán Rodríguez Castelo: “la biografia della conquista”.⁸

Atahuallpa infatti non è tanto dedicato alla storia dell’ultimo degli Inca, quanto piuttosto al tramonto del Tahuantinsuyu, le “Quattro Parti del Mondo”, come si chiamava in lingua *quichua/quechua* l’impero degli Inca.

Dopo un’introduzione, forse un po’ retorica, elogiativa ma anche descrittiva degli Inca e di invettiva contro i *conquistadores* armati di spada e di croce, circa metà del libro è dedicata al padre di Atahuallpa, il conquistatore Huayna Capac, che estese la *pax inca* non solo

con le armi, ma anche tramite l'impulso civilizzatore che la sua dinastia rappresentava; l'altra metà è invece dedicata ai *conquistadores*, avidi, meschini, analfabeti, crudeli e traditori.

A favorire la loro facile vittoria, Carrión mette in risalto, oltre alla cosiddetta profezia di Viracocha,⁹ la precedente guerra civile tra Atahuallpa, con le sue truppe di Quito, e suo fratello Huáscar, da Cusco – quasi a prefigurare i futuri conflitti tra gli stati fratelli Ecuador e Perù –, guerra civile trattata sì con pochi dettagli, ma con la chiara amarezza di chi stigmatizza un conflitto fratricida di cui hanno approfittato i rapaci stranieri.

Vale la pena rilevare come un analogo giudizio lo si possa riscontrare in un'altra opera dai caratteri e fini simili a quelli dell'*Atahuallpa*, di un altro importante autore ecuatoriano coevo di Carrión: *El camino del Sol* (1959) di Jorge Carrera Andrade (Quito 1903-1978).

Questa sintonia è indicativa del sentimento di vergogna che tali autori *mestizo-criollos* provavano nei confronti della guerra fratricida tra Atahuallpa e Huáscar, un episodio di quella che rivendicavano come loro storia patria.

A chiarire quest'ultimo punto, è altresì utile rilevare come Carrera Andrade sia celebre in patria e in tutta l'area andina in quanto promotore della poesia collettiva *Vasija de Barro* (1950), mai pubblicata in alcuna antologia in quanto subito convertita in una canzone diventata presto tra le più amate dagli ecuatoriani, che la considerano una sorta di inno nazionale alternativo.

Carrera Andrade, in particolare, fu autore della prima strofe:

yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro

Questi versi gli furono ispirati da un quadro, *El Origen*, di colui che è considerato il più importante pittore contemporaneo ecuatoriano, Oswaldo Guayasamín (Quito 1919-99), il quale a sua volta si era ispirato a un'antica urna funeraria di terracotta precolombiana, dal pittore associata al ventre della Madre Terra, la Allpa Mama della tradizione *quichua*.

La distruzione della distruzione

Ora, nessuno degli ispiratori/creatori di questo testo – oltre ai citati, anche Hugo Alemán, Jaime Valencia, Jorge Enrique Adoum –, peraltro da tempo ben presente nel patrimonio culturale degli indigeni andini non solo dell’Ecuador, era però indigeno. *Vasija de Barro* è quindi un’opera indigenista nel senso tradizionale del termine, prodotta cioè da non indigeni, da intellettuali appartenenti alla classe dominante *mestizo-criolla*, con l’intento di ricavare dalla cultura tradizionale indigena simboli e miti utili alla costruzione dell’identità nazionale di un Ecuador che voleva distinguersi dai modelli coloniali, ma dove pure gli stessi autori indigenisti denunciavano l’emarginazione socio-culturale delle etnie native, non sempre con l’aspirazione a cambiarne la triste situazione.

Anche l’*Atahualpa* di Carrión aveva uno scopo analogo: ricondurre alla storia patria dell’Ecuador “la biografia della conquista” del Tahuantinsuyu in contrasto alla cultura coloniale dei *conquistadores*.

Carrión, a tale scopo, si inserì in una tradizione “nazionale” antica, iniziata nel Settecento da Jacinto Collahuazo, lui sì indigeno, autorità della comunità *quichua* di Ibarra, nel nord dell’attuale Ecuador.

La sua opera giovanile, *Historia de los Incas del Perú*, fu censurata e distrutta per ordine del locale *corregidor* spagnolo e l’autore subì il carcere per aver osato trattare una materia proibita agli indigeni. Va ricordato infatti che nell’impero spagnolo dal Cinquecento fino almeno al Settecento fu portata avanti una politica di annientamento, acculturamento e omologazione delle “minoranze”, come i *moriscos* musulmani, i *marranos* ebrei, i *gitanos* ribattezzati *Nuevos Castellanos*, nonché appunto gli *indios*, che a lungo e sino ai tempi odierni hanno continuato a soffrire veri e propri tentativi di genocidio culturale e non solo.¹⁰

Solo molto più tardi, all’età di ottanta anni circa, Collahuazo poté riscrivere una versione ridotta della sua opera, il cui nuovo titolo, *Las guerras civiles del Inca Atahualpa con su hermano Atoco, llamado comúnmente Huascar Inca*, allude alla guerra fratricida tra i due fratelli Inca con lo stesso accento di rammarico ereditato più tardi da Carrión.

È utile a questo punto inserire un inciso: una tradizione accreditata dall’intellettuale e politico di Ambato Juan León Mera (1832-94),

autore dell'inno nazionale ecuatoriano e del romanzo *Cumandá* (1877), vuole che Jacinto Collahuazo sia stato l'autore del poema *Atahuallpa Huañuy*, noto anche come *Rucu cuscungu* dal primo verso, considerato l'opera di poesia lirica più importante della letteratura *quichua*.

Si tratta invero di un'attribuzione controversa: pare che Mera, nel corso delle ricerche culminate nella pubblicazione del saggio *Ojeada Histórico-Crítica de la Poesía Ecuatoriana desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días* (1868), dove appare per la prima volta il poema, avesse stretto amicizia con l'intellettuale cuencano Luis Cordero, autorità *quichua* di Alangasí e autore della prima trascrizione dell'*Atahuallpa Huañuy*, che gli sarebbe stato recitato oralmente da un anziano indigeno. Cordero, dopo averne abbozzato una prima traduzione, fece conoscere il poema a Mera, che ne perfezionò la traduzione in spagnolo con il titolo *Elegía a la muerte de Atahuallpa*, accreditandone la paternità a Jacinto Collahuazo, ma senza vere prove.¹¹

Del resto, questa attribuzione quanto meno incerta aiuta proprio a intendere come la cultura indigena sia stata strumentalizzata dagli intellettuali *mestizo-criollos*, dell'Ecuador come degli altri paesi sorti dalla decolonizzazione, per distinguere la nuova cultura nazionale da quella d'epoca coloniale, laddove ciò non ha significato un miglioramento delle condizioni sociali degli indigeni, aspirazione invece della rinascita odierna dei loro movimenti, che stanno recuperando alla propria cultura il carattere polemico di scontro politico e di rivendicazione dei propri diritti.

Infatti l'opera di Jacinto Collahuazo era di un autore indigeno per cui la triste sorte dell'Inca Atahuallpa fu il simbolo della distruzione della sua identità nazionale e della cultura *quichua/quechua* da parte dei *conquistadores*, carattere proprio anche del citato poema *Atahuallpa Huañuy*, tra i cui versi, nella traduzione spagnola, si possono leggere per esempio i seguenti:

Como niebla vi los blancos
en muchedumbre llegar,
y oro y más oro queriendo,
se aumentaban más y más.

La distruzione della distruzione

Mera e l'*Atahuallpa* di Carrión avevano invece come scopo primario quello di ancorare l'identità nazionale ecuatoriana a quella inca, con il fine di darle un carattere autoctono prestigioso e emanciparsi dall'impronta coloniale, invero preminente.

Tale operazione, di per sé artificiosa, nel momento in cui non c'è stata in realtà nessuna valorizzazione socio-politica della tradizione inca né tanto meno di altre entità native, ha peraltro assunto un carattere conflittuale nel momento in cui gli intellettuali *mestizo-criollos* di Ecuador e Perù hanno iniziato a disputarsi il passato inca (mentre i loro governi si disputavano i territori amazzonici ricchi di petrolio): lo stesso Atahuallpa è tuttora oggetto di contesa tra gli autori peruviani che lo vorrebbero nato a Cusco e quelli ecuatoriani, come già lo stesso Carrión, che lo vorrebbero invece nato a Quito, laddove le fonti in lingua spagnola dell'epoca della conquista non chiariscono tale dato, anzi ne alimentano l'ambiguità.

Il peruviano Luis Rojas Barraza, leader del gruppo di musica andina peruviano-ecuatoriano attivo a Genova *Voces de América*, intervenuto in occasione del quarto incontro del corso "Edulatina. Idee e strumenti per l'integrazione a scuola",¹² ha descritto Atahuallpa come un traditore che ha sconfitto Huáscar con l'aiuto degli Spagnoli – dato infondato sul piano storico – che poi lo hanno tradito a loro volta. È una versione indicativa, per quanto personale, del dibattito nazionalista peruviano-ecuatoriano riguardo all'ultimo Inca.¹³

Ma se per Benjamín Carrión, o per Padre Juan Velasco¹⁴ – l'inventore del fantomatico, ma tuttora punto fermo della storia patria in Ecuador, *Reino de Quito*¹⁵ –, la nascita di Atahuallpa nell'attuale capitale dell'Ecuador aveva rilevanza, per gli autori indigeni, in passato come oggi, non ne ha alcuna, in quanto a loro non interessa caratterizzarsi con le identità nazionali sorte dalla colonizzazione europea,¹⁶ a loro preme il riscatto del mondo indigeno in campo culturale e *a fortiori* a livello politico.

E questo è risultato evidente dalle parole di Fausto Lema, rappresentante dei *Quichua* della Costa, che recentemente¹⁷ ha affermato che i *Quichua* si considerano una nazione unica con un'unica ideologia, a prescindere dalle frontiere degli Stati esistenti.

Ora, posto che tale pretesa unicità è piuttosto un ideale di Lema,

è vero che esiste un'ideologia derivata dalla cultura tradizionale inca in crescente affermazione tra i *Quichua* e anche tra molti intellettuali *mestizo-criollos*, quella detta del *Sumak Kawsay*, espressione *quichua* comunemente tradotta *Buen Vivir*, per esempio nella nuova Costituzione ecuatoriana voluta da Correa e approvata a larga maggioranza dal referendum popolare del 28 settembre 2008.¹⁸

Lo slogan¹⁹ del *Sumak Kawsay* in *quichua* recita: “ama qhilla, ama llulla, ama suwa”, che Ariruma Kowii, poeta, avvocato, attivista politico e docente universitario presso l'Universidad Andina Simón Bolívar di Quito, ha tradotto così: “no a la pereza; no a la mentira; no al robo”.²⁰

Jacinto Conejo Maldonado, come si chiamava prima di ribattezzarsi in *quichua* Ariruma Kowii,²¹ è forse il maggiore tra gli ancora pochi autori indigeni rinomati in Ecuador, dove la realtà della letteratura indigena è in effetti poco sviluppata rispetto al Messico, al Perù e al Cile della cultura mapuche. E, curiosamente, Kowii è in polemica con i dirigenti della CONAIE, a ribadire il fatto che l'unicità pretesa da Fausto Lema è più ideale che reale.

Del *Sumak Kawsay* Ariruma Kowii ha dato la seguente definizione:

Es una concepción andina ancestral de la vida que se ha mantenido vigente en muchas comunidades indígenas hasta la actualidad. Sumak significa lo ideal, lo hermoso, lo bueno, la realización; y kawsay, es la vida, en referencia a una vida digna, en armonía y equilibrio con el universo y el ser humano, en síntesis el Sumak Kawsay significa la plenitud de la vida.²²

Notevole è poi il fatto che abbia tradotto in *quichua* proprio l'*Atahuallpa* di Benjamín Carrión (1985), un gesto che si potrebbe definire di recupero dei propri miti nazionali usurpati dalla classe dominante *mestizo-criolla*.

La prospettiva di Kowii, infatti, è molto diversa rispetto a quella del celebre intellettuale lojano, come dimostrano i seguenti versi:²³

Para que la Madre Tierra
no muera
volvamos a danzar
alrededor del Sol
y de la Luna
la danza del cóndor.

La distruzione della distruzione

O questi altri, decisamente più polemicici:

Ya
es suficiente
demasiado tiempo hemos soportado
[...]
nos esclavizaron con su religión
y sus leyes
[...]
ahora kichua runas²⁴
hay que unirnos
a los demás pueblos indios
hay que unirnos con todos los pueblos
que quieran seguir siendo
ellos mismos
ahora pueblos en lucha.

Carrión aveva invece concluso il suo *Atahualpa* con le seguenti parole:

Hoy es la hora de construcción en Indohispania. Todas las voces – que se expresan indeclinablemente en español – afirman su anhelo de vivir en justicia y en igualdad sociales. [...] Atahualpa y Pizarro esperan – y harán llegar – la hora de la tierra y de la justicia.²⁵

Il messaggio espresso dai versi citati di Ariruma Kowii collide con tali speranze sia nell'uso della lingua *quichua* e solo secondariamente dello spagnolo, sia nell'appello *a los demás pueblos indios, pueblos en lucha*, piuttosto che a *Atahualpa y Pizarro* “riconciliati”.

Le speranze della vecchia classe dominante *mestizo-criolla*, rappresentate da Carrión, di costruire un Ecuador la cui identità nazionale sia il prodotto della fusione di tutte le sue componenti etniche in una Indohispania *mestiza* e di lingua spagnola, si stanno sempre più scontrando con le rivendicazioni indigene.

Allo scopo di evitare il conflitto tra i movimenti indigeni incalzanti e la classe *mestizo-criolla*, specie la sua componente progressista, alcuni intellettuali ecuatoriani capitanati dal poeta Mario Campaña²⁶ si stanno facendo portatori rispetto al governo Correa – per l'Ecuador ma anche per tutta l'America Latina – di una nuova riconciliazione, nonché dell'istanza di una nuova cultura e di una nuova civiltà, di una nuova America che superi le frontiere nazionali

d'eredità coloniale e le discriminazioni socio-politico-culturali del passato e tragga il meglio da tutte le sue componenti culturali equamente valorizzate, dalla civiltà occidentale come dal *Sumak Kawsay*. Difficile prevedere come andrà a finire.

¹ Cfr. Becker. "Comunistas", pp. 135-144; Id., *Indians, passim*.

² *Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador*. Cfr. www.conaie.org.

³ La CONAIE vorrebbe gestire autonomamente l'insegnamento delle lingue indigene nei vari ordini scolastici rispetto al governo. Da notare che l'unico caso di bilinguismo ufficiale in tutta l'America Latina è quello del Paraguay, dove il guaraní è idioma ufficiale assieme allo spagnolo. Cfr. Marras e Badini, *passim*.

⁴ Uso la forma *quichua*, in quanto propria della realtà ecuatoriana che sto trattando nel presente articolo, laddove la più nota forma *quechua* è propria delle realtà peruviana e boliviana. Dove uso entrambe le forme accoppiate è perché mi riferisco all'impero inca e/o alla realtà etnolinguistica che ne è derivata in generale.

⁵ Cfr. Palacio; Chuji.

⁶ Su Carrión si vedano Aguirre, "Estudio introductorio", in Carrión, *Atahualpa*, pp. 7-54; Rodríguez Castelo, pp. 51-59.

⁷ Cfr. Aguirre, pp. 38sgg. Wu Ming probabilmente definirebbe quest'opera un "oggetto narrativo non identificato".

⁸ Cfr. Aguirre, pp. 16sgg.

⁹ Riguardo a questa antica divinità andina e alla profezia in seguito alla quale i *conquistadores* spagnoli sono identificati nei suoi "figli" da parte dei nativi, cfr. Wachtel, *passim*; Moli-
nié Fioravanti, pp. 71-83.

¹⁰ Cfr. Todorov, *passim*; Choy, pp. 333-437; Stannard, *passim*; Pranzetti, *passim*.

¹¹ Harrison (1996, specie pp. 164sgg; cfr 1989, *passim*) ha ipotizzato che, dato l'uso nel poema di una terminologia propria del genere del lamento delle donne *quichua*, l'autrice o forse meglio le autrici sarebbero state appunto delle donne *quichua* del Settecento. Schechter (pp. 11-15; cfr. Schechter, Delgado, *passim*) ha rilevato come i versi di questo poema siano tuttora cantati nei funerali tra i *Quichua* della regione del monte Cotacachi, tra Otavalo e Ibarra, nel nord dell'Ecuador, peraltro regione d'origine di Jacinto Collahuazo.

¹² Organizzato dal Centro In Europa il 14 dicembre 2010 presso la sede di Villa Rosazza.

¹³ Cfr. Pérez Arteta, pp. 27-34; Macías Núñez, specie pp. 4-10 e *passim*.

¹⁴ Juan de Velasco y Pérez Petroche (Riobamba, 6 gennaio 1727 – Faenza, 29 giugno 1792) fu un sacerdote gesuita e soprattutto un uomo di lettere dell'odierno Ecuador, all'epoca incluso nel Virreinato del Perù. Dopo il decreto di espulsione dei gesuiti dall'impero spagnolo promulgato da Carlos III il 27 febbraio 1767 (ai gesuiti di Quito notificato il 16 agosto dello stesso anno), si stabilì in Italia, a Faenza, dove continuò le sue ricerche e pubblicò, tra le altre, la sua opera più importante, la *Historia del Reino de Quito en la América* (1789). È esaltato tra i fondatori della coscienza nazionale ecuatoriana. Ma la ricerca recente ha messo in evidenza i suoi pesanti limiti.

¹⁵ Come accennato nella nota precedente, oggi la ricerca archeologica ha stabilito che il Regno di Quito, entità statale che secondo Padre Juan de Velasco sarebbe esistita in Ecuador prima della conquista inca, in realtà è una leggenda. Cfr. Salazar, specie pp. 48sgg; Yépez, specie pp. 37sgg; e, in generale, Hobsbawm, Ranger, *passim*.

¹⁶ A tal proposito va ricordato che etnie presenti in Ecuador come per esempio i *Quichua* e gli Shuar, sono ben presenti anche in Perù, anzi, i *Quichua*/Quechua sono presenti anche in Bolivia e Argentina nonché, in minor misura, in Colombia e in Cile.

¹⁷ In occasione dell'“Encuentro de menores de edad de todas las etnias”, svoltosi a Guayaquil l'11 ottobre 2010.

¹⁸ La nuova Costituzione ecuatoriana cita anche la *Pacha Mama*, la “Madre del universo”, con il chiaro intento di rendere omaggio al mondo indigeno o, secondo i detrattori di Correa, di accattivarsene le simpatie, operazione comunque non riuscita. Per questa scelta Correa è invece riuscito ad attirarsi gli attacchi della Chiesa cattolica, di varie chiese protestanti, nonché dei conservatori tradizionalisti.

¹⁹ Tale slogan campeggia sulla porta della *Fiscalía de asuntos indígenas* a Guayaquil, istituzione gestita da indigeni che si occupano dei problemi sociali degli indigeni, creata nel 2008 dal governo Correa.

²⁰ Sembra pensato in contrasto allo stereotipo dell'indio indolente e infido diffuso in America Latina. Cfr. Carvalho-Neto.

²¹ *Ariruma* in *quichua* significa “uomo riflessivo”, *Kowii* è il nome del roditore andino in italiano chiamato porcellino d'india. È quindi una sorta di traduzione culturale del suo cognome spagnolo Conejo, che significa coniglio. È nato il 4 agosto 1961 a Otavalo, nel nord dell'Ecuador, dove attualmente è sindaco suo fratello Mario. È autore di vari volumi di poesia in *quichua* e in traduzione spagnola, tra cui *Mutsuctsurini* (1988), prima antologia poetica pubblicata interamente in *quichua* in Ecuador, e *Tsaisik. Poemas para construir el futuro* (1993), e ha pubblicato, tra gli altri suoi saggi, un *Diccionario de Nombres Kichwas* (1998).

²² Da un documento didattico redatto per l'Universidad Andina Simón Bolívar di Quito.

²³ Trattati da due poesie originalmente scritte in lingua *quichua* che riporto integralmente, nella traduzione spagnola, in appendice al presente articolo.

²⁴ Gente *quichua*.

²⁵ Carrión, *Atahualpa*, p. 375.

²⁶ Cfr. www.nuevascartas.blogspot.com; Campaña, *Necesidad de América* (2010); Id., *América Latina: los próximos 200 años* (2010).

OPERE CITATE

AGUIRRE, Fausto. “Estudio introductorio”. In Benjamín CARRIÓN. *Atahualpa*. Quito, Libresa, 2008.

BECKER, Marc. “Comunistas, indigenistas e indígenas en la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios y el Instituto Indigenista Ecuatoriano”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* 27 (2007), 135-144.

BECKER, Marc. *Indians and Leftists in the Making of Ecuador's Modern Indigenous Movements*. Durham, Duke U. P., 2008.

CAMPAÑA, Mario. *Necesidad de América*. Maryland, Q'Antary, 2010.

CAMPAÑA, Mario (a cura di). *América Latina: los próximos 200 años*. Barcelona, CECAL-Guaraguao, 2010.

CARRIÓN, Benjamín. *Atahualpa*. 1934. Quito, Libresa, 2008.

CARRIÓN, Benjamín. *El cuento de la Patria*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

CARVALHO-NETO DE, Paulo. *Mi tío Atahulapa*. México, Siglo Veintiuno, 1972.

CHOY, Emilio. “De Santiago Matamoros a Santiago Mata-Indios”.

Roberto Marras

- Antropología y Historia* 1 (1987), 333-437.
- CHUJI, Mónica. “Carta al Director”. *El Universo* (20 settembre 2008).
- HARRISON, Regina. *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*. Austin, U. of Texas P., 1989.
- HARRISON, Regina. *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*. Quito, Abya Yala-U. Andina Simón Bolívar, 1996.
- HOBBSAWM, Eric J., e Terence RANGER (a cura di). *The Invention of Tradition*. Cambridge, C. U. P., 1984.
- KOWII, Ariruma. *Mutsuctsurini*. Quito, Lactamanta Quillcac Tantanacushca, 1988.
- KOWII, Ariruma. *Tsaisik. Poemas para construir el futuro*. Ibarra, Imbabura, 1993.
- KOWII, Ariruma. *Diccionario de Nombres Kichwas*. 1998. Quito, U. Andina Simón Bolívar, 2006/2007.
- KOWII, Ariruma. “Takinawan”. *Guaca* 2 (2005), 80-88.
- MACÍAS NÚÑEZ, Edison. *Un rey llamado Atahualpa*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2004.
- MARRAS, Gianna Carla, e Riccardo BADINI (a cura di). *Intrecci di culture*. Roma, Meltemi, 2008.
- MERA, Juan León. *Ojeada Histórico-Crítica de la Poesía Ecuatoriana desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*. 1968. Barcelona, Imprenta y Litografía de José Cunill Sala, 1983.
- MOLINIÉ FIORAVANTI, Antoinette. “El regreso de Viracocha”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines* 16 (1987), 71-83.
- PALACIO, Emilio. “Renunció Mónica Chuji”. *El Universo* (18 settembre 2008).
- PÉREZ ARTETA, Juan Fernando. “Atahuallpa el cuzqueño-Atahuallpa el quiteño”. *Cultura* 9 (2002), 27-34.
- PRANZETTI, Luisa. *Le mani sugli Indios*. Reggio Emilia, Diabasis, 2007.
- PRESCOTT, William H. *History of the Conquest of Peru*. New York, Harper, 1847.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Nuestros Latinoamericanos vistos por sí mismos*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1996.
- SALAZAR, Ernesto, *Entre mitos y fábulas: el Ecuador aborigen*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2000.
- SCHECHTER, John M. “Themes in Latin American Music Culture”. *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. A cura di John M. SCHECHTER. New York, Schirmer, 1999. 1-33.
- SCHECHTER, John M., e Guillermo DELGADO (a cura di). *Quechua Verbal Artistry: The Inscription of Andean Voices / Arte Expresivo Quechua: La Inscripción de Voces Andinas*. Bonn, Shaker, 2004.

La distruzione della distruzione

- STANNARD, David E. *American Holocaust: The Conquest of the New World*. New York, O. U. P., 1993.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris, Seuil, 1982.
- VELASCO Y PÉREZ PETROCHE, Juan (de). *Historia del Reino de Quito en la América*. 1789. Quito, Imprenta de Gobierno, 1841.
- WACHTEL, Nathan. *La vision des vaincus: les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole: 1530-1570*. Paris, Gallimard, 1970.
- YÉPEZ, Rosa Elena. *Identidad y pertenencia*. Quito, Corporación Editora Nacional, 2006.

Roberto Marras

APPENDICE

ARIRUMA KOWII

*Allapa Mama Ama Wañuchun (Madre Tierra)
da Takinawan*

Para que la Madre Tierra
no muera
volvamos a danzar
alrededor del Sol
y de la Luna
la danza del cóndor
la serpiente
el venado
dejemos que nuestros corazones
se desborden en cataclismos
y
engendremos el vacío
con nuestras palabras
dialoguemos en círculo, en el día
y en media luna, en la noche
hablemos en tiempo de ayer
de ahora y de mañana
con nuestros Yayas
y nuestros wawas¹

encendamos con nuestro futuro
los contornos
de todos los caminos
avancemos como águilas
a través de todas las vicisitudes
e imprimamos en ellas
la armonía de nuestros sueños
Vigilemos con los más
sofisticados radares
la integridad de sus venas
su aliento, su espíritu
sus manos, sus manos
constructoras
del futuro
del sueño
la ternura
del hermoso murmullo
de la vida.

La distruzione della distruzione

Poema 10

da Tsaitsik. Poemas para construir el futuro

Ya
es suficiente
demasiado tiempo hemos soportado
esto se acabó !karaju!

Cristo
tú también
te has tardado demasiado
tus pastores, tus hijos
han profanado tu santa palabra
te han convertido en un pordiocero
a su servicio
te han crucificado en sus alcancías
para enriquecerse
te han transformado en protector
de los ricos
y en verdugo de los pobres.

Cristo
a tí
igual que a nosotros
te engañaron
te prometieron darte un mundo nuevo
y te hicieron cómplice de sus crímenes.

Nos
prometieron paz
y nos hicieron la guerra
-sus golpes siempre fueron a traición-
nos esclavizaron con su religión

y sus leyes
y con sus leyes cabaron la tumba
de miles de los nuestros
nos cercaron en Estados
para debilitarnos.

Si
ya es suficiente
por mucho tiempo la injusticia
ha sido la plegaria demoledora
que ha pisoteado el regocijo
de nuestro aire.

Si
ya es suficiente
demasiado tiempo hemos soportado
ya no más diostepague
ya no más taita curita!²
ya no más amito su mercé
ya no más waukiku³
de la Unitate Estates!
ya no más besar la mano
o arrodillarse humildemente
ante el opresor
Esto se acabó
¡carajo!

Ahora kichua runas
hay que levantar
el cuerpo andrajoso del alba
hay que coronar la cabeza anciana

Roberto Marras

de nuestras sagradas montañas
con la uma watarina⁴
de las mujeres!
ahora kichua runas
hay que unirnos
a los demás pueblos indios
hay que unirnos con todos los pueblos
que quieran seguir siendo
ellos mismos
ahora pueblos en lucha
guerreros de antaño
trobadores nacidos
de la más aguda espina
hay que apuntar bien
con nuestras warakas⁵
hay que aventarlas fuerte
y con pulso seguro
para que lleguen justo
al enemigo!

3

Ahora
hay que tocar fuerte
nuestros tambores
para que todos vengan
para que vengan todos
a compartir el baño ritual
del inti raimi⁶
para que de esta forma
absolutamente todos avancemos
para que nadie
en ningún momento
y bajo ningún pretexto
dé paso atrás
¡Compañeros!

4

¹ Gli *Yayas* sono gli antenati, il cui culto è connesso con il recupero delle tradizioni. Gli *wawas* sono i bambini, le nuove generazioni.

² *Taita* (o *tayta*) significa padre, ma anche signore, *cura* è parola spagnola per prete.

³ *Wauki* (o *wawqi*) significa fratello, applicato anche ad amici intimi.

⁴ Sorta di bandana nera con due dei quattro bordi bianchi, tipica delle donne *quichua* di Otavalo.

⁵ Fionde.

⁶ L'*Inti Raimi* è la Festa del Sole, una delle più importanti feste della tradizione *quichua*, che si celebra in occasione del solstizio d'inverno.

Mito, magia, logos: fra letteratura e realtà

15-16 dicembre 2011

JESI, RILKE, KERÉNYI:
DIALOGO A TRE SULL'ORIGINE DEL MYTHOS

Emanuela Miconi

Starting with the collection of essays Esoterismo e linguaggio mitologico (Esoterism and Mythological Language), I wish to offer an account of Furio Jesi's thoughts about myth and his references to the studies of Karoly Kerényi and Rainer Maria Rilke. We can recognize, as a Leitmotif in the works of these authors, their goal in expressing an interpretation of myths and the figures of Greek mythology as archetypes of the human soul. This offers the possibility of focusing on a new dimension of human origin by looking for ancestral birth. On the one hand, we traditionally consider myths as mythos, a type of narration about ancient gods; however, in another way, there is also the meaning of logos, which is an anthropological meditation on human beings. Jesi grounds his perspective on mythology on what he calls the "science of the secret man", closely related to the experience of a personal pursuit of the truth, which has no connection to a political or historical interpretation of myth.

C'era nel suo sguardo tranquillo e penetrante,
nel suo sorriso timido e dolcissimo,
qualcosa di familiare e insieme
una luminosità interiore,
fatta di una sostanza inalterabile [...]
questa sostanza pura e preziosa era,
per così dire, la maturità di un'intelligenza
nutrita dei succhi della grande cultura europea,
da Kerényi a Martin Buber,
da Eliade a Thomas Mann
Ferruccio Masini, *Risalire il Nilo*

*Esoterismo e linguaggio mitologico*¹ di Furio Jesi è la raccolta di saggi risalente al 1976 da cui il mio intervento vuol prender le mosse.

Ogni qualvolta si parli di dimensione esoterica, nell'immaginario collettivo si finisce per evocare una prospettiva che implica l'idea di un cerchio chiuso di adepti legati dalla comune partecipazione al segreto in uno *status* particolare. Jesi, nell'ambito del dialogo pressoché ininterrotto con l'amatissimo Rilke, interpreta questa condizione come limite dell'umano, piuttosto che privilegio dell'appartenenza a una società di eletti. Nell'opera del poeta tedesco egli individua lo

spazio delimitato dal segreto come uno spazio-limite, per l'appunto, di pertinenza esclusivamente umana; estremamente esiguo rispetto all'"oltre" infinito e inconoscibile, il cui accesso appare vietato agli uomini.

Per Rilke tutto è occulto [...] egli afferma una sorta di esoterismo universale, dinanzi al quale si sbriciolano le modeste "esperienze occulte" di coloro che presumono di ridurre l'esoterismo a singole episodiche relazioni con schegge di mistero, isolando quelle schegge dal tutto e compiacendosi della loro singolarità a spese di quella che sarebbe invece la doverosa consapevolezza della presenza universale, non frammentabile, del mistero. (Jesi, *Eso-terismo*, pp. 157-158)

Essere partecipi di un segreto, significa essere bloccati nel cerchio chiuso di un segreto, e non poter accedere all'"oltre" [...] Privilegio di partecipazione al segreto e limite di conoscenza si identificano; partecipazione al segreto diviene ambito angusto di conoscenza.² (*Ibid.*, p. 65)

La dimensione esoterica risulta per Jesi, nell'ambito della sua rilettura, "norma dell'essere umano", in quanto non si riferisce più all'*élite* ristretta degli adepti ma all'intera compagine umana che, chiamata a condividere il mistero delle forze creative, partecipa a una condizione che appare insieme privilegio e limite; situazione in cui da un lato sembra aprirsi la possibilità di accedere a un mondo diverso e dall'altro, contemporaneamente, quel mondo stesso va a costituirsi come delimitato da un confine invalicabile verso territori preclusi allo sguardo umano.

Se ora passiamo a considerare il lungo rapporto intellettuale intercorso fra Jesi e il grande mitologo Karoly Kerényi,³ riscontriamo anche in quest'ultimo una sorta di apertura a questa "dimensione del segreto" che Jesi ripetutamente mette in luce, all'interno della propria opera critica, in quei lavori che maggiormente appaiono debitori all'influsso del maestro⁴ e che rievoca attraverso una citazione di Hölderlin, ricorrente nei testi dello studioso ungherese e più volte ripresa: "Ognuno ha i propri misteri: i propri pensieri segreti – diceva Hölderlin. I misteri dei singoli individui sono miti e riti esattamente come erano quelli dei popoli" (Kerényi, *Miti*, p. 8).⁵ Questo legame istituito tra mitologia e segreto va così a porre le figure e il meccanismo di creazione del mito al centro di ogni esperienza esi-

stenziale, collettiva e individuale. La religione antica, secondo Kerényi, fornisce agli uomini immagini alla cui formazione presiede un presupposto identificato nell'uomo stesso, presente nel mondo come singola esistenza che a sua volta si trascende in quella di un Tutto cosmico cui egli prende parte e nel quale ritrova l'origine che risulta effettivamente sua propria.

Egli è presente nel mondo come uomo, egli partecipa nella natura e nello spirito [...]. Origine e umanità, natura e spirito, essere ed esistenza fanno di se stessi nell'uomo, prima che questi vi abbia riflettuto. Essi cooperano nella costruzione di quella dimora ricca di immagini [...] che è la religione antica e che risulta effettivamente priva di senso [...] non appena da essa si elimini l'uomo. (Kerényi, *Miti*, p. 29)

Kerényi, e con lui Jesi, rifuggono qui da quella figura umana, così come ci viene talvolta proposta dalle concezioni religiose e spesso mediata dagli storici: da un lato l'immagine di un'"anima pia", che consegna passivamente se stessa al divino che la trascende e ne viene talvolta annientata, e dall'altro, all'opposto, quella di un essere privo di risorse, prigioniero della materialità dell'esistenza e bisognoso di un'apertura sul divino che rimarrà comunque sempre configurata come esperienza subita più che agita in prima persona. Entrambi, al contrario, aderiscono invece a una concezione dell'uomo⁶ intesa come una sorgente creativa, scaturigine di una ricchezza di immagini che traggono la loro origine proprio dal contatto con quel *quid* di "più che umano" che trascende e insieme vivifica l'individuo: "Wer sich als Quelle ergießt, denn erkennt die Erkennung" (Jung e Kerényi, p. 17).⁷ È questa una delle citazioni rilkiane più amate e ricorrenti nell'intera opera⁸ di Kerényi e che ci riporta a quella dimensione creativa dell'esistenza evidenziata da Jesi nelle proprie riflessioni sull'esoterismo del poeta tedesco.

Se da un lato possiamo quindi chiederci, con lo studioso ungherese, dove effettivamente ricercare il luogo, sia esso dentro noi stessi o completamente a noi estraneo, in cui rinvenire quella sorgente alla quale "bisognerebbe prendere e bere la pura acqua [...] perché questa ci compenetrasse e potenziasse le nostre latenti velleità mitologiche" (Kerényi, *Miti*, p. 12), dall'altro, con Jesi, dobbiamo pensare alle immagini congiunte che ci derivano da un'altra citazione rilkiana:

Ah, com'è bello trovarsi tra uomini che leggono. Perché non sono sempre così? Puoi avvicinarti a uno e toccarlo leggermente: non se ne accorge neppure. E se nell'atto di alzarti urti un poco il vicino e ti scusi, lo vedi che fa un cenno verso il lato da cui viene la voce, il suo viso si volge verso di te e non ti vede, i suoi capelli sembrano quelli di un dormiente. Come fa bene questo. (Jesi, *Materiali*, pp. 38-39)⁹

Un sonno popolato di sogni, quindi, e il precedente “espandersi inconsapevole” dell'acqua di una fonte, ambedue apparentemente evocanti un'esperienza passiva e tuttavia riconducibili, nella loro essenza di verità, a una scelta deliberata: calarsi nel sonno “vigile” del libro per l'una, aprirsi volontariamente a ciò che scorre dentro e fuori di sé per l'altra; un'azione coscientemente voluta, che conduce, dice Jesi, a una “gioia vera poiché non ipnotica, ma cercata” (Jesi, *Materiali*, p. 39).

Ritornando a Kerényi, non mi sembra quindi difficile comprendere quanto la sua visione della mitologia presenti una sorta di bipolarità esplicita tra gli estremi – solo in apparenza antitetici in questo caso – di una teologia per un verso e di un'antropologia per l'altro; una mitologia intesa quindi sia, secondo la tradizione, come *mythos*, racconto degli dei e sugli dei, sia, in un'ipotesi del tutto innovativa, come *logos*, nell'accezione di un discorso sull'uomo e il suo essere nel mondo. Esistenza umana che si va pertanto a configurare anche per il mitologo, così come per Jesi stesso, all'interno di quell'ermeneutica rilkiana, compenetrata di un segreto che ci deriva dal mistero indicibile di Dio e della natura, e che costituisce il nostro limite all'“oltre” e, al contempo, la nostra comune condizione, lo spazio condiviso nel quale il proprio mistero possa adire a una sorta di universalizzazione nell'ambito di quella stessa dimensione, unica e, insieme, molteplice, dell'essere-uomo.

Immaginando ora una sorta di virtuale dialogo a tre, mi sembra possibile ravvisare il *Leitmotiv* che lega in un mutuo rapporto i due studiosi e il poeta nella concezione di una dimensione mitica come dimensione dell'origine e nell'intendere l'addentrarsi in essa come un processo di interiorizzazione, di scavo nel profondo di sé, compiuto dall'uomo alla ricerca della propria “nascita” ancestrale. Il cammino verso l'origine è percorso arduo, difficile e talvolta pericoloso, è un procedere verso un grembo oscuro, un orizzonte profondo e notturno in cui l'occulto fondo dell'essere resiste a ogni possibilità di emersione:

[I] procedere dell'uomo verso l'origine è un arduo cammino di trasformazione per compiere il quale si rende necessario comprendere la temporalità del rapporto dell'uomo col mitico [...], inoltratosi più a fondo nella notte

Jesi, Rilke, Kerényi: dialogo a tre sull'origine del mythos

del mito, nell'orizzonte mitico che è notturno negativo nel senso che, più profondo, resiste e si nega maggiormente alla visibilizzazione positiva [...], l'uomo contemporaneo indaga la fenomenologia dell'apparire mitico dall'oscuro.¹⁰

“Ognuno ha i propri misteri: i propri pensieri segreti [...]. I misteri del singolo individuo sono miti e riti esattamente come erano quelli dei popoli”; ritorna qui il verso di Hölderlin richiamato più volte da Kerényi e che ci consente di identificare in lui, così come in Jesi e nello stesso Rilke, non tanto dei costruttori di miti quanto, all'opposto, gli indagatori di quel territorio liminale, all'interno del quale non è possibile accedere “senza rischi di buio [...] all'uomo segreto che era negli antichi e che è in noi” (Kerényi, *Miti*, p. 11). Mitologia, quindi, come “scienza dell'uomo segreto”, percorso verso l'origine, risalita alle *archai* alla riscoperta del proprio mistero, e, pertanto, dimensione completamente antitetica a qualsiasi strumentalizzazione del mito e al suo asservimento alle logiche della storia e, con essa, del potere.¹¹

Se, da un lato, Rilke testimonierà in versi mirabili questa condizione umana, dall'altro, nelle pagine dell'opera critica di Jesi ci è possibile ritrovare conferma di tale visione inscindibile, a mio parere, dall'insegnamento di Kerényi. In entrambi fortissima è la coscienza della distanza che ci separa dagli antichi e della possibilità di cogliere le immagini latenti di quella dimensione, come rivelazioni epifaniche sempre suscettibili di “confondersi nell'ombra perché il nostro afferrarci in esse è così assoluto che rischiamo continuamente di sperimentarlo come un buio ‘essere afferrati’” (Kerényi, *Miti*, p. 12).

La scienza ci ha precluso la possibilità di accedere a tali immagini, che subito appaiono poco disposte a lasciarsi decodificare alla lente di un'ermeneutica di solo stampo scientifico.

Noi abbiamo perduto l'accesso immediato alle grandi realtà del mondo spirituale – e a queste appartiene tutto ciò che vi è di autenticamente mitologico –, l'abbiamo perduto anche a causa del nostro spirito scientifico fin troppo pronto ad aiutarci e fin troppo ricco di mezzi sussidiari. (Jesi, *Materiali*, pp. 18-19)

Mitologia, abbiamo detto, come scienza dell'“uomo segreto” e coscienza del senso di distanza dagli antichi, presa d'atto dell'ormai im-

possibile identificazione con quel mondo arcaico che viene tuttavia assimilata al percorso privilegiato, il solo che consenta il risalire alle origini più remote attraverso la discesa perigliosa nel Sé più profondo.

Jesi sembra avere raccolto pienamente, a nostro avviso, la lezione del grande mitologo quando, scrivendo dei primi viaggi di studio, ci fornisce testimonianza indimenticabile del suo itinerario nella risalita alle *archai* dell'essere uomo, laddove la "pura morte" s'identifica nell'ora della nascita e, non in contraddizione con la vita, ci appare parte del divenire del cosmo.

Parve allora di viaggiare sulle acque del Nilo verso una remota infanzia, ben più antica del tempio egizio. Il paesaggio solitario del fiume e del deserto fu nuovamente l'ora prima dell'uomo, cui l'uomo ritorna con meraviglia commossa come alle profondità di sé quotidianamente ignorate. E fu anche un andare verso la morte, e cioè verso il limite della distruzione che coincide con l'ora della nascita [...]. Quando si giunse ad Abu Simbel, di notte, i quattro colossi di Ramesse II [...] parvero sulle soglie di un tempio funerario in cui le sorgenti della vita attingessero al flusso della morte nelle profondità della montagna [...]. Tutto questo è per me oggi il significato della parola mito. Una macchina che serve a molte cose, o almeno il presunto cuore misterioso, il presunto motore immobile e invisibile di una macchina che serve a molte cose, nel bene e nel male. È memoria, rapporto con il passato, ritratto del passato in cui qualche minimo scarto di linea basta a dare un'impressione ineliminabile di falso, è archeologia, e pensieri che stridono sulla lavagna della scuola, e che poi, talvolta, inducono a farsi maestri per provocare anche in altri il senso di quello stridore. Ed è violenza, mito del potere; e quindi anche è sospetto mai cancellabile dinanzi alle evocazioni di miti incaricate di una precisa funzione: quella, innanzitutto, di consacrare le forme di un presente che vuole essere coincidenza con un "eterno presente". (Jesi, *Esoterismo*, p. 22-24)¹²

Tanto per Kerényi quanto, sulla scorta del suo insegnamento, per il giovane Jesi, la peculiare ricerca attuata dal mitologo e la conseguente nozione di mitologia possono configurarsi come il risultato, sempre *in progress* e mai definitivo, di un percorso di avvicinamento a una forma di conoscenza al di là della quale davvero si incontra l'"espandersi" della sorgente rilkiana. Qui alla fissità immutabile della morte, orizzonte che delimita l'esistenza, si oppone la fluidità delle forme della vita; solo ora il linguaggio del mito potrà diventare

linguaggio universale e, delineando lo spazio dell'umano, farsi esso stesso barriera alla morte.

Nell'istante in cui l'uomo compie il suo cammino di risalita all'origine si ritrova di fronte a un nucleo oscuro, un cuore di "pre-essere" che gli appare inaccessibile, precluso alle forme di conoscenza razionali; e tuttavia egli tenta di esprimere, in forme più consone, quanto ha esperito ma

quando gli uomini incominciano a tentare di cogliere nelle parole la verità del mito [...], la genuinità del mito è già diminuita: esso entra a far parte di un complesso di verità tradizionali e propriamente "decade" al livello della parola, sia pure sacra: della parola magari segreta, ma concepibile. (Jesi, "Mito e linguaggio", p. 84)

Dinanzi a quel nocciolo di non-conoscenza, alla dimensione segreta, al mistero notturno dell'essere, l'uomo, sempre rinnovato Ulisse, può mettersi in ascolto del richiamo ingannevole delle sirene, invito allettante, da un lato, a un linguaggio che ora non potrebbe però che risuonare mistificante e falso, o forse, dall'altro, e ancora più terribile come nell'apologo kafkiano, solo percezione del loro silenzio.¹³ Mi chiedo, a questo punto, a chi, allora, tra gli uomini, sia riservata la possibilità di accedere a quel "cuore segreto" e chi, tra loro, possieda la parola per dire ciò che per la lingua umana è inesprimibile; esiste forse qualcuno cui possa davvero "farsi raro il parlare"¹⁴ di fronte al mistero muto dell'origine? In realtà solo il poeta, per dirla con Rimbaud, il "veggente, ladro di fuoco" tramite il proprio apprendistato, giunge rilkianamente a "vedere" oltre le immagini che si danno alla realtà ed elabora un nuovo linguaggio, una parola pregnante che possa dire quell'alterità preclusa ai suoi simili. Solo al poeta è consentito, come al vecchio Edipo, di sconfinare nel bosco delle Erinni, quel luogo ove il sacro si presenta come *tremendum* e ove ogni parola è *Aletheia*, svelamento di Verità superiori; oppure, come Euridice, discendere nelle profondità dell'Essere e risorgerne, portando dentro di sé quella spazialità cosmica e restituendola nella "Er-innerung, cioè nella interiorizzazione del ri-cordare".¹⁵ Solo al poeta è possibile allora, per dirla con Hans G. Gadamer,¹⁶ ma in linea, ci pare, anche con Jesi e Kerényi, quel "rovesciamento mitopoietico" per il quale egli potrà non tanto creare miti, quanto tradur-

re l'esperienza in immagini mitiche assolvendo a quel compito di "trasformazione della terrestrità che a lui soltanto può essere affidata". Strumento di tale "alchimia del verbo" sarà la stessa lingua poetica, lingua del "sacro" appropriata, come nell'antica mistica ebraica,¹⁷ a cogliere ed esprimere l'essenza della propria esperienza e l'intima verità rivelata nella stessa parola della poesia. Un cammino, questo, che, conscio dell'impossibilità dello "svelamento" totale del divino, a mio avviso si configura piuttosto come un interrogarsi sull'uomo e sul mondo.

L'uomo è condannato, quindi, al proprio orizzonte creaturale limitato, alla coscienza, mai eludibile, della propria finitezza, all'interno di un Tutto infinito, verso il quale resiste, talvolta sopito, l'anelito a fondersi; ed egli non cessa di porsi domande e ricercare la via di un diverso accesso al divino. Tale prospettiva emerge, ancora una volta, dalle parole del poeta, in particolare quelle di una lettera, che, al meglio, sembra esprimere questa condizione umana:

Ma allora io mi domando se noi non perveniamo sempre per così dire alle spalle degli dèi, dal loro volto che irradia sublime separati solo a causa di loro stessi, noi così vicini all'espressione desiderata dalla nostra nostalgia eppure situati al di dietro di essa – ma questo che significa se non che il nostro viso e il volto divino guardano nella stessa direzione e sono concordi; e come potremmo noi mai accedere al dio dallo spazio che ha davanti a sé? (Rilke, *Elegie*, p. 17)¹⁸

Per concludere vorrei ora fare mie, come in apertura, ancora le affettuose parole di Ferruccio Masini, con le quali mi piace rievocare, in un'ultima immagine, la figura di Jesi.

Tutte le volte che tornerò ad incontrare Furio in una qualche piazza notturna come quella di Cefalù [...] non potrò fare a meno di pensare alla sua navigazione sul Nilo alla volta di Abu Simbel. Pochi hanno saputo, come Furio, risalire allo stesso tempo il fiume della memoria fino a conoscere, con perfetta evidenza, che "del passato ciò che veramente importa è ciò che si dimentica". "Ciò che importa sopravvive apparentemente in segreto, in realtà nel modo più palese, giacché sopravvive come materia esistente di chi ha sperimentato il passato: come presente vivente, non come memoria di passato morto" [...]. Per questo non riesco a liberarmi dell'immagine di chi, come Furio, passa, a somiglianza del cavaliere del Dürer, chiuso nella sua

Jesi, Rilke, Kerényi: dialogo a tre sull'origine del mythos

armatura, tra il diavolo e la morte, senza volgere il capo, guardando dritto davanti a sé. (Masini, p. 17)

¹ F. Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke* (1976). Il volume è costituito da una miscellanea di saggi, tutti inerenti ai diversi aspetti della poetica rilkeana, tra i quali segnalò, per acutezza di analisi e originalità di approccio, quello relativo alle *Elegie* e ai *Sonetti ad Orfeo*, "Interrelazioni ermeneutiche fra i *Sonette an Orpheus* e le *Duineser Elegien*", pp. 197-221.

² L'autore richiama qui l'attenzione alla dimensione davvero ristretta di questo cerchio di sola, esclusiva competenza dell'essere umano e al di là del quale rimane confinata la vasta natura delle cose precluse all'uomo. Jesi riprende anche la *Prima Elegia* laddove Rilke, all'uomo, a disagio nel "mondo significato", contrappone gli animali, osservatori distanti della condizione umana e dell'inadeguata posizione dell'individuo rispetto al più grande cerchio dell'esistenza degli esseri che nel mondo si sentono *zu Haus*, di casa, quasi partecipi di un ulteriore e più profondo segreto: "und die findigen Tiere merken es schon, / daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt" (Rilke, *Prima Elegia*, vv. 11-13, in *Elegie*, p. 33; si riporta anche la traduzione di Jesi, *Esoterismo*, p. 65: "e gli animali saggi notano già / che noi non molto tranquilli siamo di casa / nel mondo significato").

³ Il debito con Kerényi ricorre in tutti i testi jesiani; tuttavia, non essendo questa la sede appropriata per un'indagine più approfondita, mi limiterò a tenere conto soprattutto dell'influenza esercitata dal famoso mitologo nell'elaborazione di alcune riletture dell'opera di Rilke, effettuate da Jesi, rintracciabili in *Esoterismo e linguaggio mitologico*. Recentemente, in Italia, è stato pubblicato il carteggio tra il maestro e il giovane allievo grazie alla disponibilità della vedova di quest'ultimo, Marta Jesi, che con la collaborazione del curatore, Andrea Cavalletti, e Magda Kerényi, moglie dell'illustre studioso, ha consentito a dare alle stampe i materiali inediti. Il volume, *Demone e mito. Carteggio (1964-1968)* del 1999, consta di quaranta-quattro lettere a testimonianza di un rapporto intellettuale profondo e suggestivo. Possiamo per certo considerare il piccolo volume quale prezioso complemento ai saggi, specificatamente dedicati dal giovane studioso al proprio maestro, ora raccolti nel volume miscelaneo *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979), cui rimando per utili approfondimenti. In particolare il testo "I 'pensieri segreti' del mitologo" (pp. 3-53) mi appare strutturato sulla testimonianza dei documenti epistolari dei due autori.

⁴ Il nome di Kerényi ricorre con frequenza negli studi di Jesi. Tra quelli dedicati espressamente al maestro e al suo pensiero segnaliamo: i tre saggi "I 'pensieri segreti' del mitologo", "L'esperienza dell'isola" e "Il 'mito dell'uomo'", ora raccolti in Jesi, *Materiali mitologici*, pp. 3-80. Vd. inoltre l'introduzione a Kerényi, *Miti e misteri*, pp. 7-21.

⁵ Traiamo la citazione dei versi di Hölderlin così come riportata da Jesi nella sua introduzione al volume *Miti e misteri* (p. 8); essa verrà poi riproposta più avanti (p. 115) dallo stesso Kerényi nel saggio "I misteri dei Kabiri", pp. 115-144. Data la difficoltà di reperire gli scritti di Kerényi in lingua originale, rispetto la traduzione italiana facendo sempre riferimento, come in questo caso, alle raccolte miscelanee curate e tradotte dallo stesso Jesi.

⁶ A tale proposito, Jesi nella sua "Introduzione" a *Miti e misteri* (p. 17) pone attenzione sulla distanza che separa l'archetipo, così come teorizzato da Jung, e ciò che Kerényi definisce invece "prototipo", ovvero non tanto l'immagine inconscia di derivazione psicanalitica quanto piuttosto la "maschera" nella sua accezione di copertura rigida di ciò che in realtà è costituito dalle metamorfiche fluttuazioni dell'Io: "Immagini per Jung, maschere per Kerényi. Il 'prototipo' (*Urbild*) di Kerényi è un'immagine (*Bild*) che non appartiene al territorio del sogno e che non deriva dall'essere afferrato e modellato dell'uomo dal mito; ma il 'prototipo' si collega al territorio del sogno perché nel 'prototipo' assume forma la coscienza dell'essere fusi (*Verwobenheit*) con tutto il mondo sensibile [...]. In quella che per Kerényi è la maschera, fluttua-

zione di immagini irrigidita per eccesso, Jung riconobbe gnosticamente un repertorio di immagini nelle quali l'uomo sperimenta il suo 'essere gettato' (*Geworfenheit*) nel mondo anziché il suo 'essere fuso' con il mondo".

⁷ Si tratta della citazione da *Die Sonette an Orpheus*, XII, v. 9: "Chi si spande come una sorgente, è conosciuto dalla conoscenza", riportata da Kerényi in *Einführung*, p. 17. Il riferimento al verso rilkiano viene ripreso e sottolineato anche da Jesi in *Materiali mitologici*, p. 39.

⁸ Per quanto ho potuto dedurre dai rapporti epistolari e dagli studi jesiani, per il grande mitologo Rilke fu figura di poeta amata e frequentata: i suoi versi vengono citati ripetutamente nei suoi testi; in uno di questi, che risulta avere per oggetto di indagine alcuni tra i più importanti rappresentanti della cultura tedesca, l'autore si sofferma a lungo su Rilke. Cfr. Kerényi, *Geistiger Weg Europas* (1955).

⁹ "Ach, wie gut ist es doch, unter lesenden Menschen zu sein. Warum sind sie nicht immer so? Du kannst hingehen zu einem und ihn leisen anrühren: er fühlt nichts. Und stößt du einen Nachbar beim Aufstehen ein wenig an und entschuldigst dich, so nickt er nach der Seite, auf der er deine Stimme hört, sein Gesicht wendet sich dir zu und sieht dich nicht, und sein Haar ist wie das Haar eines Schlafenden. Wie wohl das tut" (Rilke, *Aufzeichnungen*, p. 38). Jesi pubblicò la traduzione del romanzo nel 1974 presso Garzanti con il titolo *I quaderni di Malte Laurids Brigge*.

¹⁰ Giavotto Künkler, p. 20.

¹¹ La critica di Jesi alla strumentalizzazione del mito e al suo asservimento alle logiche di potere di tanta parte delle politiche e della storia del Novecento costituisce una parte importante del suo percorso di ricerca che lo porterà a elaborare, tra l'altro, l'originale concetto di "macchina mitologica". Vd. *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del 900* (1967), *Cultura di destra* (1979), *Mitologie intorno all'Illuminismo* (1972); il saggio "Gastronomia mitologica. Come adoperare in cucina l'animale di un Bestiario", in *Materiali mitologici*, pp. 174-182; considerazioni importanti su questa tematica compaiono anche in "Scienza del mito e critica letteraria", in *Esoterismo*, pp. 17-55. Specifico sulla "macchina mitologica" ci risulta, invece, lo scritto di A. Cavalletti, "Note al 'modello macchina mitologica'", *Cultura tedesca* 12 (1999), pp. 21-42.

¹² Masini così sintetizza l'esperienza dell'allora giovanissimo archeologo: "Risalire lungo le ombre del tempo verso confini di luce mediterranea dove ogni esperienza diventa 'originaria', quasi potesse fecondarla quella 'primordialità del buio' e quella fioritura dei significati che chiudono l'uomo e il suo stesso destino effimero nel cerchio delle sue epifanie interiori, nelle immagini intatte e inestinguibili del suo più profondo Sé" (Masini e Schiavoni, p. 16).

¹³ "Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihre Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht" (Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, in *Sämtliche Erzählungen*, p. 305; trad. it. "Il silenzio delle sirene", in *Racconti*, pp. 428-429: "Le sirene possiedono un'arma ancora più temibile del canto, cioè il loro silenzio. Non è avvenuto, no, ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma non certo dal loro silenzio").

¹⁴ Traggo la citazione dalla seconda elegia rilkiana: "Liebende könnten, verstünden sie's, in der Nachtluft wunderlich reden" ("Agli amanti potrebbe, se l'intendessero, nell'aria notturna farsi raro il parlare", Rilke, *Elegie*, pp. 42-43).

¹⁵ Cfr. Giavotto Künkler, p. 11: "[è] un conoscere non dalla semplice presenza, ma dal ricordare, dalla riflessività e specularità del sentire, del 'cuore', che apre una nuova dimensione del comprendere"; alludendo con ciò alla possibile apertura a una dimensione mitica non estranea all'uomo, ma rintracciabile in quella "spazialità cosmica interiore la quale si dischiude ricordando dal remoto, dal buio raccolto dell'oblio" (*ibid.*, p. 16).

¹⁶ Hans Gadamer, "Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien" (1967), cit. in Giavotto Künkler, pp. 14, 27.

¹⁷ In "Simbolo e silenzio", presente nella raccolta di saggi *Letteratura e Mito*, pp. 15-31, Jesi assimila il dire poetico alla "parola" propria dell'ebraismo non ortodosso, evidenziando quanto, nella mistica e nella cultura rabbinica, la lingua sacra sia sempre apparsa adatta a cogliere l'essenza più intima dell'esperienza del cammino verso Dio, a differenza dei grandi mistici cristiani e musulmani che "hanno spesso disperato di riuscire ad esprimere con linguaggio appropriato il culmine delle loro esperienze. Nei loro scritti è costante il lamento sull'inabilità della parola, insufficiente a cogliere la realtà dell'illuminazione" (p. 22). Non così per la lingua poetica che, come il *dabar* ebraico, gravida di un significato oltre la logica razionale del senso, può farsi *medium* di ciò che, scaturente dal fondo oscuro dell'anima umana, non sarebbe altrimenti comunicabile.

¹⁸ Citiamo da una lettera inviata da Rilke a Lotte Hepner l'8 novembre 1915 nella traduzione italiana riportata nell'introduzione al volume di Anna Lucia Giavotto Künkler.

OPERE CITATE

- CAVALLETTI, Andrea. "Note al 'modello macchina mitologica'". *Cultura tedesca* 12 (1999) [numero monografico a cura di Giorgio AGAMBEN e Andrea CAVALLETTI], 21-42.
- GIAVOTTO KÜNKLER, Anna Lucia. "Introduzione". In Rainer Maria RILKE. *Elegie duinesi. Con testo a fronte*. Genova, Melangolo, 1985. 7-26.
- JESI, Furio. *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Messina, D'Anna, 1976.
- JESI, Furio. "Introduzione". Karoly KERÉNYI. *Miti e misteri*. Torino, Bollati Boringhieri, 2000. 7-21.
- JESI, Furio. *Letteratura e mito*. Torino, Einaudi, 1981.
- JESI, Furio. *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mediterranea*. A cura di Andrea CAVALLETTI. Torino, Einaudi, 2001.
- JESI, Furio. "Mito e linguaggio". *Cultura tedesca* 12 (1999) [numero monografico a cura di Giorgio AGAMBEN e Andrea CAVALLETTI], 75-87.
- KAFKA, Franz. *Racconti*. Traduzione di Ervino POCAR. Milano, Mondadori, 2006.
- KAFKA, Franz. *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main, Fischer, 1994.
- KERÉNYI, Karoly. *Miti e misteri*. A cura di Furio JESI. Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- JUNG, Carl Gustav, e Karoly KERÉNYI. *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Amsterdam, Pantheon, 1942.
- MASINI, Ferruccio, e Giulio SCHIAVONI (a cura di). *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*. Palermo, Sellerio, 1983.
- RILKE, Rainer Maria. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977

Emanuela Miconi

RILKE, Rainer Maria. *Duineser Elegien. Samtliche Werke*. 6 voll. A cura di Ernst ZINN. Frankfurt am Main, Insel, 1955.

RILKE, Rainer Maria. *Elegie duinesi. Con testo a fronte*. A cura di Anna Lucia GIAVOTTO KÜNKLER. Genova, Melangolo, 1985.

RILKE, Rainer Maria. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Traduzione di Furio JESI. Milano, Garzanti, 1974.

**“DANSER LES MYTHES”. MITOPOIESI E CATARSI
NEGLI SCRITTI TEORICI SUL TEATRO DI ANTONIN ARTAUD**

Sergio Crapiz

This paper explores the dismissal of any form of written text and “pure” literature in Antonin Artaud’s work, and how this rejection goes together with a magic and operative idea of words, signs and gestures. It also shows how this conception is rooted in a mythical experience of the world. The condemnation of any written form of expression is outlined in Artaud’s early poems up to Le théâtre et son double, and compared with the Platonic mistrust of all written texts (Phaedrus, The Seventh Letter). The paper then focuses on the mystic and mythical roots of tragedy through Aristotle’s idea of catharsis, interpreted by Artaud as “pure violence” and “meta-physical horror”.

Alla radice dell’interesse di Antonin Artaud per il mito e la dimensione simbolica della vita vi sono la diffidenza e il rifiuto della parola scritta e della letteratura. Gli esordi poetici dell’autore, risalenti agli anni Venti del Novecento e ancora tutti improntati all’esoterismo tardosimbolista francese, sono già attraversati da un’energia ritmica che tende all’estenuazione del senso, del suono e dell’etimo attraverso la forza incantatoria del verso; successivamente, a partire dall’adesione al Surrealismo nel 1924, Artaud rivendica un’idea di scrittura poetica che sia rispecchiamento di un “cri même de la vie”, mescolato alla “substance indéracinable de l’âme”, una scrittura il cui apprezzamento estetico sia valutabile esclusivamente “du point de vue de l’absolu” (Artaud, vol. I, p. 40sgg.). I testi surrealisti di Artaud perseguono con lucida e appassionata coerenza un’idea di scrittura poetica totalmente alternativa e distruttrice rispetto alle pratiche letterarie dell’epoca, anche in rapporto allo stesso movimento d’avanguardia, di cui Artaud accoglierà, prima della “scomunica” da parte di Breton nel 1927, la potenza umoristica e anarchica capace di neutralizzare ogni fiducia automatica nelle strutture normative del linguaggio; ma soprattutto, in conformità al *Manifeste du Surréalisme* del 1924, ne preserverà le istanze metafisiche, la tensione verso la verità e la ricerca di un assoluto poetico.¹ Il tratto distintivo che

definisce la poetica artaudiana degli anni Venti va ricercato nell'irriducibilità della realtà della vita e delle cose al suo significante, un'impossibilità di essere "al livello degli oggetti e delle cose", la quale sfocia naturalmente, almeno nelle prime prove poetiche, in un processo di simbolizzazione del reale.²

L'identità di Artaud è un'identità spossessata, una soggettività che fin dall'origine si avverte come privata di un ancoramento stabile, sicché i comuni punti di riferimento filogenetici e ontogenetici, quali l'anteriorità della specie da un lato e la serie successiva dell'identità di un individuo, sono vissuti rispettivamente come forme ibridate, incarnazioni molteplici e frammentarie: "Le moi seul était fait de la multitude des vies à l'infini derrière moi" (Artaud, vol. XIX, pp. 87-88). Se il principio di un'identità certa e stabile viene a mancare, diviene altresì problematica la relazione tra la verità intrinseca al soggetto e il suo prolungamento nelle enunciazioni verbali. Quando l'evidenza di questa verità è disgiunta dalla materia letteraria, con cui forma un unico sinolo, essa è ricevuta nella materia come un corpo estraneo. Ma Artaud ha saputo opporre con forza a tale ragionamento l'idea che l'emersione di un io autentico, segreto, sopravvissuto alle macerie della psicosi, possa avvenire soltanto attraverso un'esplorazione sistematica del dolore. A garantire l'unità di forma e contenuto sono proprio le erosioni e gli sfaldamenti della soggettività artaudiana, i quali rendono possibile una sovrapposizione senza scarti tra l'io quale soggetto della realtà interiore e l'io inteso come soggetto logico-grammaticale della scrittura, come si evince dagli ultimi scritti del 1946: "Je vais pouvoir écrire ce que je pense / être sûr de penser ce que j'écris / et penser enfin ce dont j'ai besoin / pour écrire / c'est à dire pour exister" (Artaud, vol. XXII, pp. 274-275).³ All'ideale dell'impersonalità del *ça pense* quale presupposto di tanta letteratura novecentesca e delle teorizzazioni di un ideale di autonomia estetica e di distanza tra l'autore e la propria opera,⁴ fa riscontro in Artaud non solo un soggetto logico-grammaticale che ha come attributo l'enunciazione del proprio patire, bensì un essere che soffre nella propria carne ed estende la propria sofferenza al piano del linguaggio.

La svalutazione artaudiana dei significanti esteriori e della letteratura in genere è stata ricondotta al giudizio negativo di Platone sul valore psicagogico e veritativo dei caratteri fissati nella scrittura.⁵ Per Platone, infatti, a causa della sua immobilità e rigidità, il testo scritto evidenzia in modo drammatico la debolezza intrinseca nello stesso *logos* umano rispetto alla possibilità di dire l'essenza della realtà. Quanti si affidano alla parola scritta, scrive Platone, "richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei".⁶ Platone inseriva nel *Fedro* il racconto sapienziale sulle origini e le funzioni della scrittura da parte del dio egiziano Theuth nel quadro del grande mito dell'anima, accentuando l'antitesi fra interiorità ed esteriorità. Il discorso scritto è un'immagine (*éidolon*) del *logos* vivente, metaforicamente inscritto nell'anima. Parimenti, nella Lettera VII, Platone procurava di illustrare i gradi di avvicinamento alla realtà: attraverso il nome, la definizione, l'immagine, la conoscenza, la cosa in sé. I primi tre elementi risultavano essere del tutto inadeguati a cogliere la realtà delle cose, attingibile mediante un lungo processo dialettico culminante in un atto di intellesione pura, in una visione che univa il conoscitore con la cosa conosciuta. La vera conoscenza proviene dall'intimo contatto con l'oggetto del conoscere, istantaneamente, "come luce che scaturisca da una fiamma palpitante".⁷ In questa prospettiva, non solo la scrittura, ma anche la parola può risultare estranea se non è posta in rapporto con la verità. La scrittura come espediente per richiamare alla mente (*hypómnesis*) aiuta a ricordare qualcosa di scritto, non qualcosa di direttamente sperimentato o di vissuto: i migliori tra gli scritti altro non sono – sottolinea Platone – che "un richiamo alla mente di coloro che sanno".⁸ Artaud ha saputo trarre tutte le conseguenze necessarie dalla lettura di Platone. La svalutazione artaudiana della parola scritta (o della preminenza del testo nella messa in scena teatrale) trova una sua precisa collocazione nell'orizzonte conoscitivo indicato da Platone che considera la traccia scritta come tradimento della realtà della vita e falsificazione dell'idea di verità.⁹ "Écrire c'est empêcher l'esprit de bouger au milieu des formes comme una vaste respiration. Puisque l'écriture fixe l'esprit et le cristallise dans une forme, et, de la forme, naît

l'idolâtrie", annotava Artaud in *Messages révolutionnaires* del 1936 (p. 42). Nel testo *En finir avec les chefs-d'œuvre* raccolto ne *Le Théâtre et son double* (1938) troviamo una serrata requisitoria contro l'idea di poesia letteraria e "pura", ma soprattutto contro ogni forma di poesia *scritta*:

On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruit. Que les poètes morts laissent la place aux autres. Et nous pourrions tout de même voir que c'est notre vénération devant ce qui a été déjà fait, si beau et si valable que de prendre contact avec la force qui est dessous, qu'on appelle l'énergie pensante, la force vitale, le déterminisme des échanges, les menstres de la lune ou tout ce qu'on voudra (Artaud, vol. IV, p. 76).

Questo testo non va letto come grido eversivo e iconoclasta verso la tradizione letteraria dettato da un residuo spirito d'avanguardia (il saggio apparve per la prima volta nel 1938, ma risale presumibilmente al 1933), bensì come rivalutazione di una concezione magica e operativa della parola poetica. Subito dopo, infatti, Artaud soggiunge: "Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte. Et comme l'efficacité des masques, qui servent aux opérations de magie de certaines peuplades, dans les musées, de même s'épuise le moins vite l'efficacité poétique d'un texte" (Artaud, vol. IV, p. 76).

Negli scritti teorici sul teatro degli anni Trenta, Artaud ritorna con insistenza sulla scissione fra la scrittura e la vita, una scissione avvertita nell'ambito di una riflessione più generale sulla perdita del sacro e di una visione integrale della realtà, sul significato di cultura e civiltà nell'Europa tra le due guerre: "Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation" (Artaud, vol. IV, p. 9).

Il declino della civiltà europea va per Artaud di pari passo con una frantumazione dell'unità originaria che saldava tra loro civiltà e cultura, cultura e vita, vita e poesia in un unico afflato. In *Le Mexique et la civilisation* (scritto presumibilmente nel 1935) Artaud riaffermava con vigore la necessità di tornare a ristorarsi alle sorgenti

Mitopoiesi e catarsi negli scritti teorici sul teatro di Artaud

magiche che presiedono alla visione unitiva e organica della natura e dell'arte dei popoli indigeni:¹⁰

Si la magie est une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose aux mots, de la matière à l'esprit, on peut dire que nous avons depuis longtemps perdu cette forme d'inspiration foudroyante, de nerveuse illumination, et que nous avons besoin de vous retremper à des sources encore vives et non altérées (Artaud, vol. VIII, p. 131).

Se all'Occidente europeo viene imputato di aver separato l'arte dalla vita, il pensiero dall'azione, la carne dallo spirito è perché è andata smarrita quella nozione di forza magica che avvince l'uomo alla natura e al cosmo. E se il linguaggio articolato è concepito come “force de dissociation”, astrazione mortifera che isola l'uomo dal mondo della vita, spetterà al teatro, così come alla poesia nella sua forma più autentica ed efficace, il compito di “briser le langage pour toucher la vie” (Artaud, vol. IV, p. 14).

Artaud riconosce implicitamente il vertice dell'immaginazione creatrice in quanto distinta dalla deriva fantasticante del sogno ad occhi aperti, dai futili tentativi delle avanguardie di forzare col grimaldello della scrittura automatica i ribollimenti dell'inconscio e riprodurli sulla pagina scritta. Vi è in Artaud una presa di distanza dalla pratica surrealista dell'accostamento fortuito ed eccentrico delle immagini, condotta sul modello della tecnica analitica freudiana delle “associazioni libere”. La catena delle associazioni che si dipanano nella pagina scritta o sulle assi del palcoscenico non può essere soggetta per Artaud alle oscillazioni caotiche dell'inconscio (peraltro mai genuinamente tradotte nel linguaggio di veglia, perché soggette a censura nella rielaborazione consapevole della scrittura, come scoprirà presto lo stesso Breton), trascrizioni definite da Artaud “empirisme des images”. Le immagini della poesia scritta e teatrale traggono origine dalla sfera della sensibilità, giungendo a delineare una “physionomie spirituelle du mal” assoluta e astratta: esse costituiscono “une force spirituelle qui commence sa trajectoire dans le sensible et se passe de la réalité” (vol. IV, p. 24). Artaud ne *Le Théâtre et son double* parla di una “poésie dans l'espace” capace di evocare immagini sensibili equivalenti alle “images des mots” (vol. IV, p. 37). A differenza di queste ultime, che si svolgono nella

linearità del tempo e della successione, frammentandosi in unità discontinue e arbitrarie, avulse dalla realtà cui rinviano,¹¹ la parola connessa a una poetica dello spazio “évoque à l’esprit des images d’une poésie naturelle (ou spirituelle) intense” (Artaud, vol. IV, p. 38). L’intensificazione vitale, associata a figure della spazialità, costituisce d’altronde, per Gaston Bachelard, uno dei caratteri distintivi del linguaggio poetico, come ha rilevato nella nota indagine fenomenologica sulla poetica dello spazio. Pur concentrando la sua analisi topologica sulle risonanze poetiche degli “espaces heureux”,¹² Bachelard ravvisa alla radice delle metafore spaziali in poesia uno scarto decisivo rispetto al linguaggio pragmatico-comunicativo, capace di suscitare

l’expérience salutaire de l’émergence”: “Ici, la création se produit sur le fil tenu de la phrase, dans la vie éphémère d’une expression. Mais cette expression poétique, tout en n’ayant pas une nécessité vitale, est tout de même une tonification de la vie. [...] L’image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant.”¹³

Il linguaggio spaziale corrisponderà, sulla scena teatrale (come avrebbe scoperto Artaud negli immensi scenari naturali del Messico), a un linguaggio poetico e oracolare fatto di segni animati e geroglifici viventi, inscritto nei corpi e nei movimenti degli attori o sulle montagne della Sierra Madre.

L’idea di una forza numinosa e magica s’irradia nelle concezioni estetiche artaudiane in una concisa ma densissima digressione sulla scultura e sulle arti visive in genere, contenuta nella *Préface* ai testi di *Le Théâtre et son double* e che risale in realtà al 1935, un anno prima del viaggio in Messico. In evidente contrasto con l’estetica moderna europea, che concepiva l’arte come una contemplazione pura e disinteressata del mondo, l’attività creatrice è per Artaud manifestazione visibile e concreta di forze naturali e cosmiche, una ierofania: “La vraie culture agit par son exaltation et par sa force, et l’idéal européen de l’art vise à jeter l’esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation” (Artaud, vol. IV, p. 14). L’arte non è pertanto artificio mimetico né rappresentazione naturalistica bensì, in profonda consonanza con una concezione magica e simbolica propria dei popoli indigeni, attività funzionale connessa

alla sfera del simbolo e del mito. Ed è precisamente al Messico, e a una serie di esempi attinti all'arte rituale precolombiana, che Artaud si richiama, a principiarsi dall'"Oiseau-tonnerre", il serpente piumato della mitologia azteca Quetzalcoatl, le cui volute e spirali "s'ils sont harmonieux, c'est qu'ils expriment l'équilibre et les détours d'une force dormante" (p. 12) che l'arte è chiamata a vivificare. L'arte visiva, come il teatro, "alimente et surchauffe des symboles réalisés" (p. 27), recupera "la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence [...] des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées" (p. 27).

Artaud accenna agli usi impropri della facoltà fantasticante della mente, una nozione di eredità romantica, quale ragione della perdita di magia nelle cose. Immaginazione creatrice e fantasticheria sono per Artaud facoltà distinte, irriconciliabili, giacché egli ravvisa nella forza distruttrice della fantasia, dedicata ai suoi compiaciuti balocchi, il versante infausto e sulfureo dell'agire umano. Una distinzione già compiuta, in maniera del tutto analoga, a livello narrativo *in primis* da Charles Nodier, ma soprattutto da Poe e Baudelaire, autori chiave della *Bildung* poetica di Artaud.¹⁴ La perdita della forza creatrice che collega l'uomo alla natura in una rete complessa di relazioni intessute di affinità sottili e magiche corrispondenze, oltre a essere imputata a una cultura razionalmente ipertrofica, è ricondotta a una scissione tra noi stessi e il nostro agire, tra cui si frappone, come un artificio maligno, un uso smodato e perverso della *rêverie*: "Si notre vie manque d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées des nos actes, au lieu d'être poussés par eux" (p. 10). La mancanza di adesione alla vita non è priva di conseguenze, in taluni casi perfino esiziali. Alla radice dell'iniquità e della violenza gratuita che si manifesta nelle società moderne, vi è per Artaud un affiorare di una sorta di antipoesia, un'epifania di segno opposto, negativa, nutrita di fantasie distruttive e deliranti: "La poésie qui n'est plus en nous et que nous ne parvenons plus à retrouver dans les choses ressort, tout à coup, par le mauvais côté des choses; et jamais on n'aura vu tant de crimes, dont la bizarrerie gratuite ne s'explique que par notre impuissance à posséder la vie" (*ibid.*). Il Teatro della

crudeltà assume per Artaud la precisa funzione di purgare le passioni criminali attraverso la ricreazione di miti e di forze simboliche sostenuta da un uso corretto dell'immaginazione mitopoietica.

Derrida sostiene che il Teatro della crudeltà artaudiano produca nel suo insieme uno spazio "non-teologico" perché libera l'impianto scenico dall'egemonia del testo scritto, del copione, della parola, "dal disegno di un *logos* primo che non appartiene al luogo teatrale".¹⁵ Il teatro artaudiano non è un teatro di idee filosofiche, in cui gli attori si presentano come portatori di un'ideologia o di una logica filosofante che proclama ad alta voce la morte di Dio, portando alle estreme conseguenze una concezione ateistica del mondo e degli uomini come avviene, ad esempio, nelle opere teatrali di Sartre; il suo è un teatro non-teologico perché intacca alla radice stessa la struttura rappresentativa del teatro occidentale fondata sulla preminenza dell'autore-creatore rispetto alla messa in scena elaborata dal regista. L'autentica vocazione del Teatro della crudeltà si manifesta nell'aspirazione a cogliere il "presente vivo" attraverso l'incombere dei corpi e l'amplificazione del potenziale numinoso del gesto, disancorandosi da un'estetica della scena assoggettata alla parola scritta e alla letteratura. Il "teatro totale" di Artaud si pone come uno strumento efficace e portentoso per recuperare un'idea di cultura integrale che attinga alle sorgenti magiche della vita e sia capace di ridestare forze spirituali assopite e latenti nell'uomo europeo:

Le théâtre peut nous aider à retrouver une culture et nous en donner *immédiatement* les moyens: la culture n'est pas dans les livres, dans les peintures, les statues, les danses, elle est dans les nerfs et dans la fluidité des nerfs, des organes sensibles, dans une sorte de *manas* qui dort et qui peut mettre l'esprit immédiatement dans l'attitude de réceptivité la plus haute" (vol. VIII, p. 286).¹⁶

Scavalcare la parola nella pienezza intimante del gesto scenico equivale, nella scommessa drammaturgica di Artaud, all'esplorazione di quel sostrato tenebroso e mitico che ha costituito, nella successione delle forme e dei generi teatrali, l'antecedente stesso della rappresentazione: l'origine della tragedia. Ritrovando nel mistero mimato le proprie origini rituali ("Les religions ont leur rites, nous avons le théâtre dont la religion est sortie" aveva affermato,

con un rovesciamento paradossale nel 1936), Artaud ha eretto a modello del suo teatro “les Mystères Orphiques qui subjuguait Platon” (vol. IV, p. 50), le celebrazioni sacre di Eleusi, nel tentativo inesauribile di trasformare lo spazio teatrale in una sorta di prototipo scenico, un crogiuolo pronto ad accogliere fonti letterarie e mitiche, mondi immaginali e archetipi fondendoli gli uni negli altri a temperature incandescenti. Artaud propugnava una concezione di teatro “totale” come progetto di rifondazione estetica, figurale e mitopoietica della comunità che sarebbe sfociata in un “ritorno alla Grecia”, una concezione le cui assonanze con “l’opera d’arte totale” e suprema vagheggiata da Wagner quale coronamento dell’ideale romantico di una “sintesi di tutte le arti” non sono passate inosservate alla critica più recente.¹⁷ La Grecia di Artaud è la Grecia barbara, primitiva e notturna scoperta dai romantici, i quali accanto all’Ellade luminosa e apollinea degli dèi olimpici, di Fidia e di Sofocle, avevano riconosciuto l’esistenza di una Grecia arcaica che ancora portava i segni degli oscuri, scomposti e crudeli riti dionisiaci. Nel progetto di rifondazione estetica artaudiano, il Teatro della crudeltà avrebbe dovuto sostituire la religione e i suoi riti, ponendosi come “l’équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus” (vol. VI, p. 31). In questa prospettiva andrebbe letto anche il progetto di allestimento di una riscrittura di *Atreo e Tieste* di Seneca andato perduto, in cui Artaud concepisce la messa in scena della tragedia come il tentativo di restituire il teatro alla sua vocazione originaria, ossia la capacità di evocare sulla scena l’irrompere di “forces pures” per il tramite dei “Grands Mythes du passé” (vol. II, p. 162). Il Teatro della crudeltà non infrange il legame con la tradizione letteraria e drammaturgica ma prospetta un ritorno alle sue origini, alla parola originaria esemplata nella narrazione mitica: “Dans ce théâtre toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines mêmes dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d’avant les mots” (vol. IV, p. 57). Il recupero della tragedia classica (ma anche del teatro elisabettiano o del romanzo gotico inglese) va qui inteso non già come un’operazione di carattere filologico-letterario, bensì come attingimento a un repertorio di materiale mitologico in grado di suscitare, attraverso il rito partecipato di una cerimonia teatrale,

quella forza di suggestione collettiva dal valore terapeutico cui attingevano gli antichi e che ancora sopravvive oggi, annota Artaud, presso certe tribù dell'America settentrionale o degli altipiani del Messico. L'evocazione di tali forze numinose spinge lo spettatore, in quella gigantesca tragedia che è la vita, a "dire sur la scène les forces naturelles" (Artaud, vol. II, p. 162), e ad accettare "les atteintes de la fatalité" (p. 163). Al pari dei Misteri eleusini consacrati al culto di Dioniso, in cui l'iniziato "dopo aver visto quelle cose", come si legge in Pindaro, "conosce il principio dato da Zeus",¹⁸ il teatro artaudiano aspira a ricondurre lo spettatore a quel "drame essentiel", "second temps de la Création" (vol. IV, p. 49) ossia, in termini neoplatonici o gnostici, l'uscita dall'unità originaria, che ha dato luogo al conflitto degli opposti, scindendo l'immagine dalla cosa, la realtà dal suo doppio, la materia dall'idea, il concreto dall'astratto. Ed è precisamente su questo conflitto delle origini che si fonda per Artaud l'essenza di ogni azione teatrale.

Il primo a cogliere l'aspetto conoscitivo insito nel culto orgiastico di Dioniso era stato Nietzsche ne *La Nascita della tragedia* (1872), che aveva chiamato il dionisiaco un istinto estetico collegandolo alla rappresentazione tragica: "Nel ditirambo dionisiaco l'uomo viene stimolato al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche".¹⁹ E ancora: "La verità dionisiaca assume l'intera sfera del mito come simbolismo delle proprie conoscenze, esprimendole sia nel culto pubblico della tragedia, sia nelle celebrazioni segrete delle feste drammatiche dei misteri."²⁰ Nietzsche, al pari di Artaud, aveva colto nel mondo greco il fondo "crucele" e caotico dell'esistenza, pervaso "di mito tragico, dell'immagine di tutto il terribile, il malvagio, l'enigmatico, il distruttivo e il fatale che si cela in fondo all'esistenza".²¹ Il "teatro totale" e ieratico di Artaud sarebbe dovuto giungere a liberare un enorme potenziale conoscitivo, che nell'epoca della sapienza greca, come in quella della filosofia, veniva associato a un "vedere". "Teatro", in greco *théatron*, deriva dal verbo *theâsthai* ("guardare", "essere spettatore"), da cui provengono *théoria* ("visione", "contemplazione") ma anche *thauma* ("meraviglia", "terrore").²² Risalendo alle origini mitopoietiche del genere tragico, Artaud, in accordo col Nietzsche wagneriano²³ de *La nasci-*

ta della tragedia, aveva ribadito che la missione del teatro consisteva nel rendere visibile a tutti l'invisibile, raccogliendo l'intera comunità attorno a un'identica visione imperniata sulle leggende degli eroi e degli dèi. La tragedia, attraverso una comunione fra attori e spettatori, rinsalda in un unico vincolo la comunità dei mortali con gli dèi. Il processo psicologico che innesca la trasformazione dello spettatore in un iniziato ai misteri e lo spettacolo in una cerimonia rituale è l'identificazione. Immedesimazione che avviene innanzitutto con le immagini dotate del potere di rispecchiare la vita stessa, di evocarla sulla scena per il tramite di figure esemplari: il teatro possiede "vertus thérapeutiques" proprio perché s'identifica con quell'"organe magique" che "permet de figurer la vie".²⁴ Il sostantivo "vita" va qui inteso non in senso biologico ma come principio metafisico, che rinvia al fondo caotico e indifferenziato di cui parlava Nietzsche, e a cui Artaud allude come a un "remuant foyer auquel ne touchent pas les formes" (vol. IV, p. 14). La vita, senza il rivestimento di forme visibili, non raggiunge il piano della rappresentazione sensibile: occorre che Dioniso si riconcili prima con Apollo. Dal caos originario affiorano immagini indistinte, immateriali e prive di forma, in cui le polarità fondamentali della vita sono ancora indivise, come nelle cosmogonie arcaiche. In questa prima fase, che corrisponde alla possibilità formale dell'attività creativa e ideativa della mente umana, fa seguito, nel processo mitopoietico descritto da Artaud, un secondo momento in cui le immagini acquistano forma e consistenza fenomenica, configurandosi secondo "symboles-types" (Artaud, vol. IV, p. 27). Nella fase intermedia di questo processo dinamico, in cui le immagini scaturiscono dalla loro matrice originaria e dove l'indistinto finisce con il "prendre corps en prenant forme", si scatena una "bataille de symboles", generatrice di conflitti e di tensione portata al suo grado estremo. Il racconto favoloso di questa "guerre de principes"²⁵ è precisamente il mito e il luogo originario in cui rievocarlo è la scena teatrale: "Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver" (vol. IV, p. 112). Le figurazioni e i simboli capaci di esibire sulla scena il caos della vita invisibile andrebbero ricercati, se-

condo Artaud, in una nuova mitologia ancora tutta da inventare. Ma tale impresa risulta contraddittoria, se non impossibile: se allo statuto ambiguo del Teatro della crudeltà (e del teatro in genere) viene ascritto il compito di ricreare la vita sulla scena, e la vita è creazione originaria sempre rinnovantesi, come potrà il teatro, che è per sua natura costitutiva ripetizione, creare *ex-nihilo* una “nouvelle mythologie” che non sia riattualizzazione di figure archetipiche originarie? Inoltre, se il mito è la narrazione di un evento sacro, imperniato sulle vicende degli dèi o degli eroi fondatori di una comunità che hanno avuto luogo in un anzi-tempo delle origini, la riattualizzazione del tempo mitico mediante un complesso di gesti rituali che lo evocano, non potrà essere, ancora una volta, altro che una ripetizione.²⁶ Infine, ammesso che tale rifondazione mitologica sia possibile, come potrà rivaleggiare con quella nuova macchina produttrice di miti che è il cinematografo? Il suo “teatro totale” non farà infatti che ricreare, riattualizzare sulla scena “les vieux mythes primitifs” e i suoi “themes seront cosmiques, universels, interprétés d’après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindou, judaïque, iranienne, etc.” (vol. IV, p. 119).

Si diceva che il meccanismo fondamentale che sta alla base del teatro tragico è per Artaud un’identificazione piena e senza scarti con le forze mitiche evocate sulla scena. Aristotele, com’è noto, ha definito nella *Poetica* l’operazione più propria alla tragedia *mimesis*, cioè imitazione, “di un’azione seria e compiuta in se stessa [...] la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l’animo da siffatte passioni”.²⁷ Aristotele ha precisato la natura degli affetti che la mimesi suscita nello spettatore mediante un’identificazione con il destino dell’eroe tragico: terrore e pietà (*phobos kai éléos*). Ma affinché lo spettatore pervenga a quello stato di sublimazione delle passioni violente chiamato catarsi, sono necessari il distacco e la distanza creati dall’operazione poetica e mimetica, che separa, per mezzo delle forme aggraziate e plastiche inerenti alla rappresentazione artistica, il coro e gli attori dagli spettatori. L’azione della mimesi consiste appunto nella trasformazione degli affetti dolorosi e crudeli in un sentimento di piacere che allontana l’orrore puro mercé la distanza estetica, per-

mettendo così di sperimentare emozioni violente senza esserne sovrachiati: “Poiché quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche [...] ci recano diletto; come, per esempio, le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri”.²⁸ Aristotele ha insistito sulla distinzione fondamentale fra terrore tragico come figurazione simbolica della violenza e l’orrore suscitato dal caos irriducibile e crudele che troviamo in natura, il quale trascende ogni processo di raffigurazione estetica. Nel corso dei secoli è tuttavia prevalsa un’interpretazione pedagogica e moraleggiante della catarsi, fino a trasformarla in una sorta di purificazione etica. Artaud sembra invece aver privilegiato i significati originari attribuiti al termine greco *kátharsis*, connessi sia alla medicina ippocratica, che identificava la catarsi con una purgazione degli umori del corpo mediante l’espulsione di sostanze patogene, sia alla sfera magico-religiosa del rituale dionisiaco, che prescriveva per liberarsi dalle impurità, il sacrificio cruento di un capro espiatorio. Così scrive Artaud, a proposito della sua concezione di teatro “puro”:

Ses réalisations sont taillées en pleine matière, en pleine vie, en pleine réalité. Il y a en elles quelques chose du cérémonial d’un rite religieux, en ce sens qu’elles extirpent de l’esprit de qui les regarde toute idée de simulation, d’imitation dérisoire de la réalité [...] Tout cela semble un exorcisme pour faire AFFLUER nos démons (vol. IV, p. 58).

Sgombrato il concetto di catarsi da qualsiasi finalità edificante o di rappresentazione mimetica, egli ricerca nel teatro un’identificazione immediata e totale tra spettatore e attore in grado di sprigionare una forza simile a un contagio psichico, una “combustione spontanea”, abolendo così ogni distanza tra palcoscenico e sala. Il suo teatro della crudeltà si orienta verso una catarsi radicale e violenta che infrange le forme e le norme tradizionali della mimesi tragica. Se Aristotele aveva elaborato il concetto di purificazione fondandolo sulla relazione spettacolare, sulla distanza estetica e rappresentativa, Artaud, disinnescando il dispositivo mimetico che sta alla base della rappresentazione teatrale come specificazione dell’imitazione poetica, ha sostituito alla polarità di pietà e terrore il principio della crudeltà. La catarsi radicale prospettata da Artaud appartiene al

regime dell'orrore e della morte connesse alla sfera del caos originario, da cui la tragedia avrebbe invece dovuto preservare. Come già aveva notato Nietzsche, che aveva riconosciuto nell'organizzazione della macchina teatrale la sorgente del principio di individuazione, il quale, mediante il linguaggio verbale e il canto del coro, impone un limite al caos indistinto della danza coribantica e del rito orgiastico, così Artaud, abolendo ogni distanza apollinea fra spettatori e attori, restituisce la rappresentazione scenica alla sfera incandescente e crudele del rito. L'elemento apollineo serve a tracciare una linea di demarcazione netta fra teatro e danza rituale che preserva lo spettatore da un orrore insostenibile, dalla follia di un'identificazione estatica col divino. L'emozione tragica, commistione di prossimità e distanza, mescolanza di gioia e dolore, si distingue per Artaud, in accordo con Nietzsche, dall'esaltazione senza limiti del ditirambo dionisiaco, "danza totale" in cui, come si è detto, l'uomo è portato "al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche".²⁹ L'esperienza diretta del sacro, inteso nell'accezione prospettata da Rudolf Otto come fascinazione del numinoso e *mysterium tremendum*,³⁰ si concentra in tutta la sua intensità non solo sullo spettatore, trasformato in un partecipante al rito, ma anche sulla figura dell'attore o del poeta, che arriva a provare il terrore tragico nelle pieghe della propria esistenza – e non mediante una rappresentazione esteriore – in un'assimilazione senza scarti con l'eroe che interpreta e con il mito che rievoca: essere "mitomani" significa, alla lettera, essere trascinati dalla follia del mito, essere una cosa sola con l'eroe o con la forza divina che guida il suo destino.

In una delle *Lettres de Rodez*, sopravvissuto al viaggio infernale dell'internamento manicomiale in tempo di guerra, Artaud ritornava a distanza di oltre un decennio al suo progetto, mai dimenticato, di Teatro della crudeltà. Agli antipodi del suo percorso, il teatro è ancora evocato come un luogo in cui "danser les mythes", come avveniva all'epoca in cui egli aveva teorizzato l'esaltazione mitopoietica quale fondamento dell'azione scenica. Ma le assi del palcoscenico (così come i lacerti poetici dei *Cahiers*, e i disegni dell'ultimo periodo), dopo aver sperimentato direttamente la mitomania nella forma più brutale e violenta della malattia mentale, gli appaiono ora

Mitopoiesi e catarsi negli scritti teorici sul teatro di Artaud

come lo spazio in cui esorcizzare quelle forze che i miti liberano per lasciare il posto a una visione rinnovata e purificata della realtà: “Construire une scène de planche pour y danser les mythes qui nous martyrisent et en faire des êtres vrais. [...] Danser c’est souffrir un mythe, donc le remplacer par la réalité” (vol. XI, pp. 276-277).³¹

¹ Mi riferisco in particolare a testi come *L’Ombilic des limbes* (1924), *Le Pèse-nerfs* (1927) e agli scritti risalenti alla collaborazione con i primi numeri della rivista *Révolution surréaliste*. Testi che lo stesso Artaud avrebbe definito a posteriori nel *Préambule*, redatto nel 1946 a guisa di prefazione alle *Œuvres complètes*, “pleins de lézardes, des failles, de platitude, et comme farcis d’avortements spontanés” (vol. I, pp. 7-12).

² Si veda sull’argomento l’ottima introduzione di Buongiorno a *Artaud Le Momo*, pp. v-xxi.

³ Va sottolineato che nei manoscritti del 1946 “écrire” è sovrapposto a “exister”.

⁴ Si veda, al riguardo, quanto scrive Joyce nella nota formulazione della propria poetica enunciata da Stephen Dedalus in *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916): “The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, pairing his fingernails” (p. 252).

⁵ Platone, *Fedro*, Lettera VII. Cfr. Wateau, in particolare nel cap. 1. Wateau accenna soltanto, senza tuttavia svilupparlo, al rapporto Artaud-Platone in relazione alla dottrina della scrittura. Un primo accostamento tra i passi platonici sull’arte della scrittura e l’avversione di Artaud per tutto ciò che costituisce una traccia scritta, interpretata come forma della “ripetizione rappresentativa” si trova in Derrida, p. 320.

⁶ Platone, *Fedro*, 275a.

⁷ *Ibid.*, 341c-d.

⁸ *Ibid.*, 278a.

⁹ La cultura platonica e neoplatonica di Artaud emerge altresì con chiarezza nel romanzo storico *Héliogabale ou l’anarchiste couronné* (1934) ma anche nelle chiose alla *Vitae Isidorii* di Damascio (VII, 330) o al *De Mysteriori* di Giamblico (VII, 324-325).

¹⁰ Sulla definizione artaudiana di “cultura organica”, cioè autentica e unitaria espressione del corpo-mente, si veda *Messages révolutionnaires*, p. 40: “J’appelle culture organique une culture basée sur l’esprit en relation avec les organes, et l’esprit baignant dans tous les organes, et se répondant en même temps”.

¹¹ “Une chose nommée est une chose morte, et elle est morte parce qu’elle est séparée” (*Héliogabale*, vol. VII, p. 63).

¹² Bachelard ne *La poétique de l’espace*, identifica gli “espaces heureux” con gli spazi di possesso, gli spazi amati e lodati quali la casa, il nido, il guscio, gli angoli, la sfericità.

¹³ Bachelard, p. 10.

¹⁴ Sullo statuto ambiguo dell’immaginazione, in bilico tra funzione speculativa e libero atto creativo, in quanto distinta dalla “fantaisie”, si veda l’accurato studio di Ida Merello, “Le concept d’imagination dans l’œuvre de Charles Nodier”, pp. 97-107. Merello ricostruisce la genesi e lo sviluppo del concetto romantico di “imagination appliquée”, capace di “créer des mondes autres”, sottolineando come Nodier “pourrait en effet avoir été touché par l’idée de l’imagination magique comme pouvoir régénérateur de l’homme”.

¹⁵ Derrida, p. 303.

¹⁶ Artaud, “Lettre à Jean Paulhan”, 19 luglio 1935.

¹⁷ Il “ritorno ai Greci” e il tentativo artaudiano di fondare una nuova mitologia, così come l’ambizione di salvare la civiltà occidentale per il tramite di una rivoluzione estetica, sono ricondotti da Jacob Rogozinski alla definizione romantica dell’arte come ri-creazione di miti,

in particolare al Romanticismo tedesco di Hölderlin, Hegel e Schelling e di qui al sogno wagneriano e nietzschiano di un'opera totale. Cfr. Rogozinski, pp. 54sgg.

¹⁸ Pindaro, Fr. 137, cit. in Colli, vol. I, p. 93.

¹⁹ Nietzsche, p. 30

²⁰ *Ibid.*, p. 73

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² Cfr. Cortelazzo e Zolli, vol. V, p. 1319.

²³ L'accostamento tra l'opera di Nietzsche e quella di Artaud è stato tentato a più riprese da diversi filosofi e critici del Novecento, fra cui Blanchot, Deleuze e Derrida. Sui temi qui indagati e per un'analisi comparata dell'opera degli autori in questione come esperienza crudele del limite, in cui ne va dei concetti stessi di teatro e di rappresentazione, tragico e sacro, si veda Dumoulié, *Nietzsche et Artaud* (1992).

²⁴ Artaud, *Œuvres* (coll. Quarto), p. 725.

²⁵ Il termine ricorre in *Le Théâtre et son double* ma figurava già a titolo del capitolo II di *Héliogabale*.

²⁶ Il carattere ripetitivo del mito come riattualizzazione del tempo sacro delle origini è attestato, fra gli altri, da Mircea Eliade in svariate opere, fra le quali *Le mythe de l'éternel retour* e *L'épreuve du Labyrinthe*, pp. 179-189.

²⁷ Aristotele, *Poetica*, p. 43.

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁹ Nietzsche, p. 30.

³⁰ Sulle risonanze affettive del sacro come specificazione della categoria del sublime ed esperienza del *tremendum* scrive Otto (p. 27): “[Il tremendo mistero] può erompere dall'anima subitaneamente con spasimi e convulsioni. Può trascinare alle più strane eccitazioni, alla frenesia, all'orgasmo, all'estasi. Può rivestire forme selvagge e demoniache. Può farci precipitare in un orrore spettrale e pieno di raccapriccio. Ha manifestazioni e antecedenti primordiali crudi e barbarici, e ha la capacità di trasformarsi nel bello, nel puro, nel glorioso”.

³¹ Artaud, *Lettres écrites à Rodez*, “Lettre à P. Bosquet”, 16 maggio 1946.

OPERE CITATE

ARISTOTELE. *Poetica*. A cura di Manara VALGIMIGLI. Bari, Laterza, 1976.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. 26 voll. Paris, Gallimard, 1974-1994.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. A cura di Évelyne GROSSMAN. Paris, Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Messages révolutionnaires*. Paris, Gallimard, 1971.

ARTAUD, Antonin. *Artaud Le Môme, Ci-Gît e altre poesie*. A cura di Giorgia BUONGIORNO. Traduzione italiana di Emilio e Antonia TADINI. Torino, Einaudi, 2003.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957.

CORTELAZZO, Manlio, e Paolo ZOLLI (a cura di). *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna, Zanichelli, 1991.

COLLI, Giorgio. *La sapienza greca*. Milano, Adelphi, 1977.

DERRIDA, Jacques. *La scrittura e la differenza*. Traduzione di Gianni POZZI. Torino, Einaudi, 1990.

Mitopoiesi e catarsi negli scritti teorici sul teatro di Artaud

- DUMOULIE, Camille. *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*. Paris, PUF, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard, 1969.
- ELIADE, Mircea. *L'épreuve du Labyrinthe*. Paris, Belfont, 1978.
- JOYCE, James. *The Portrait of the Artist as a Young Man*. New York, Huebsch, 1922.
- MERELLO, Ida. "Le concept d'imagination dans l'œuvre de Charles Nodier". *Les pas d'Orphée: scritti in onore di Mario Richter*. A cura di Maria Emanuela RAFFI. Padova, Unipress, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La nascita della tragedia*. A cura di Giorgio COLLI e Sossio GIAMETTA. Milano Adelphi, 2008.
- OTTO, Rudolf. *Il sacro*. Traduzione di Ernesto BUONAIUTI. Milano, SE, 2009.
- PLATONE. *Fedro*. Traduzione di Piero PUCCI. Bari, Laterza, 1971.
- ROGOZINSKI, Jacob. *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*. Paris, Cerf, 2011.
- WATEAU, Patrick. *Antonin Artaud, «Foudre du tact personnel»*. Paris, P. U. de Vincennes, 2011.

“ET IN ARCADIA EGO”: LA PERSONALIZZAZIONE DEL MITO DI SAN PIETROBURGO IN OSIP MANDEL’ŠTAM

Toma Gudelyte

Cultural imagination often binds the city—seen as socio-cultural structure and symbolical space of identity and representativeness—to the myth of foundation. The literary myth of the capital city of the Russian Empire reflects the controversial relationship between Russia and the West, which starts with the Russian intelligentsia’s reflection on the contradictions and possible means of this dialogue. In Osip Mandelštam’s poetry Saint Petersburg occupies a central role in representation and in the personalized mythological framework of the “poet-outsider-Jew”, who flees his own origins (“Judaic chaos”) to find the Promised Land in Russian culture (“the elegant mirage of Petersburg”). This paper examines different passages representing the capital of the Russian Empire and the St. Petersburg myth’s transformations in Mandelštam’s work.

Теперь так мало греков в Ленинграде
(Josif Brodskij, *Остановка в пустыне*, 1966)¹

L’immaginario culturale da sempre ha riservato un particolare ruolo alla mitologizzazione della geografia: lontane e remote terre promesse, spazi reali e inventati trasformati in una meta d’avventura, isole utopiche e luoghi esotici popolati da civiltà sconosciute e divinità misteriose. Le città, in questa creazione mitologica collettiva, occupano un posto particolare, se non esclusivo, in quanto riuniscono lo spazio con il tempo, sovrapponendo, in misure diverse, più realtà contemporaneamente: un’esigenza politico-sociale (la *civitas*) e una funzione simbolica di identità e di rappresentatività per un insieme di persone. E più intimamente, la dialettica tra la casa e l’universo, tra il dentro e il fuori.² Dalle culture antiche alla modernità, lo spazio urbano racchiude un nucleo tematico che rispecchia tanto il passare della Storia, con dei segni visibili lasciati sulle strutture architettoniche della città, quanto varie trasformazioni del pensiero filosofico e culturale, impresse nella memoria condivisa e in quella intimamente personale.

Svetlana Boym, *videoartist* e studiosa del fenomeno di nostalgia nel pensiero artistico moderno, associa la centralità che le rappresentazioni della città acquistano nella letteratura contemporanea allo sdoppiamento dell'esperienza dell'individuo e alla sensibilità nostalgica che ne scaturisce:

There is a pervasive longing for the visible and invisible cities of the past, cities of dreams and memories that influence both the new projects of urban reconstruction and the informal grassroots urban rituals that helps us to imagine a more humane public sphere. The city becomes an alternative cosmos for collective identification, recovery of others' temporalities and reinvention of tradition. [...] The city, then, is an ideal crossroads between longing and estrangement, memory and freedom, nostalgia and modernity.³

La città con la sua complessa topografia dei miti urbani è innanzitutto per Boym il luogo di contraddizione e del paradosso, in quanto fa convergere e convivere lo stato della domesticità (l'appartenenza, "sense of intimacy") e l'esperienza dell'esilio (straniamento, "homelessness"). Si potrebbe interpretare nei termini del conflitto freudiano tra "heimlich" e "unheimlich",⁴ che il più delle volte porta alla doppia coscienza, ovvero a una "double exposure of different times and spaces, a constant bifurcation".⁵

I modi in cui la letteratura rappresenta le città, storiche o inventate, sono tuttavia molteplici e divergenti, divisi fra attrazione e repulsione, fra dimensione storica e proiezione mitica. Nella letteratura russa, notiamo una particolare attenzione alla città di San Pietroburgo, la cui interpretazione culturale, fin dalle sue origini settecentesche, viene legata a un'immagine ambivalente e a un particolare linguaggio simbolico. Sono stati molti gli artisti ad alimentare il mito pietroburchese e a esserne a loro volta suggestionati, tanto da far parlare dell'influenza della peculiare atmosfera della città sulla coscienza degli abitanti.⁶ L'immaginario di San Pietroburgo è al contempo collettivo e individuale, è l'immaginario di Aleksandr Puškin, di Nikolaj Gogol', di Fëdor Dostoevskij, di Andrej Belyj; eppure tutti loro hanno ammesso che le immagini simboliche e le visioni oniriche che hanno creato per raccontare la capitale nordica sono state ispirate dalla singolarità della storia e del paesaggio urbano, che hanno sentito come i personaggi letterari che popolano i loro

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

romanzi e racconti siano in realtà le creature della singolare psiche pietroburghese.

Come ha sottolineato Vittorio Strada,⁷ la storia di San Pietroburgo è accompagnata da due versioni del mito antitetiche fra loro e legate a due culture contrapposte: quella “alta” e ufficiale, creata dall'*intelligencija* russa nascente, e quella popolare, ben presto penetrata nell'immaginario letterario. La prima cultura presenta San Pietroburgo come città provvidenziale che incarna la gloria imperiale della nuova Russia “europea”. Mentre il popolo, strettamente legato alla tradizione ortodossa e al mito dell'Antica Rus', guarda alla nuova capitale con grande diffidenza come a un'invenzione demoniaca, una creazione infernale che un giorno trascinerà la Russia nella perdizione.⁸ Per Josif Brodskij, San Pietroburgo rappresentava una vera “sfida alla psiche nazionale”; non a caso portò per anni il nome attribuitole da Gogol': “una straniera nella sua stessa patria”.⁹

Il tema del tempo e della nostalgia per il tempo non vissuto tocca nel profondo l'immaginario letterario di San Pietroburgo. Già lo stesso ambizioso progetto di Pietro I, dal cui desiderio sarebbe sorta la nuova capitale imperiale, era una corsa contro il tempo, contro l'arretratezza dei costumi e delle istituzioni dello Stato. L'intento dello zar era stato tanto riformistico quanto profondamente simbolico: non solo aprire una “finestra verso l'Europa” e avvicinarsi all'Occidente modernizzando e secolarizzando lo Stato e la cultura, ma soprattutto lasciarsi alle spalle la vecchia Russia, incarnata dalla fangosa e sonnolenta Mosca di legno per la quale Pietro provava ben poco affetto. Mosca era vista come un villaggio di fronte alla visione della futura metropoli portuale. Se è vero, come viene spesso notato dagli slavisti, che la Russia settecentesca ha sofferto del complesso di inferiorità nei confronti dell'Occidente, San Pietroburgo doveva rappresentare un riscatto, tanto politico quanto culturale, per colmare le lacune del passato “europeo” e diventare la protagonista di una storia di cui la nuova Russia e il nuovo potere avevano bisogno.

La nuova capitale, sorta *ex nihilo* sulle paludi del delta del Neva, è stata rivestita di una splendida veste architettonica, tutta plasmata sul modello neoclassico dell'arte europea, eseguita per mano di architetti e scultori italiani che avevano trasformato la città in un vero

gioiello nordico.¹⁰ La trama di lunghe e ampie strade lineari – i cosiddetti *prospekty* – e le perfette forme simmetriche dei palazzi con i colonnati e le facciate maestose era stata una simbolica vittoria dell’armonia architettonica sul caos dello spirito russo, il dominio dell’ingegno dell’uomo sulla *stichija* (“le forze della natura”), sull’acqua e sull’aria, incorporate nella nuova superficie urbana.¹¹ Il romanzo *Peterburg* (1911-1913) di Belyj mette in evidenza questo chiaro contrasto tra la severità delle forme geometriche, che nella sua narrazione formano cerchi e rettangoli spaziali, e l’antica follia regnante nel ribelle animo russo che esplode in piccole grandi catastrofi cosmiche.

L’architettura è il primo segno distintivo della nuova capitale russa. La sua natura geometrica, basata sul modello illuminista – la razionalità classica della forma che deve rappresentare il nuovo spirito modernizzatore –, è il primo elemento che colpisce i visitatori della città e che diventa il punto di riflessione in tutte le opere che descrivono San Pietroburgo. Il poema (o racconto in versi) *Mednij vsadnik* (*Il cavaliere di bronzo*, 1833) di Puškin si apre con una descrizione della fondazione della città, dove si celebra la maestosità architettonica espressa sia negli edifici cittadini sia nelle parate militari del campo di Marte:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит, [...]
Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
На сквозь простреленных в бою. (Puškin, *Sobranie*, vol. III, p. 256)¹²

La maestosità architettonica, espressione della volontà razionale, nel racconto di Puškin entra in conflitto con l’insospitalità dell’elemento naturale: la forza distruttrice del fiume sconvolge in una terribile inondazione l’ordine stabilito dall’uomo. La “natura” vince sulla

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

“cultura”, l'inondazione mostra la fragilità della creazione umana. Da questo punto di vista, il messaggio del poema di Puškin è estremamente ambiguo: il poeta glorifica con sincera ammirazione la potenza imperiale e l'idea illuministica espresse da San Pietroburgo, ma al contempo si avverte una certa ostilità e sfiducia nei suoi confronti. Del resto, anche la statua equestre di Pietro, simbolo di quest'ordine imperiale, è descritta in toni espressamente negativi.¹³ Nella mente sconvolta del povero Evgenij, che nell'inondazione perde l'amata Paraša, la statua si anima e, come in un orribile incubo, lo mette in fuga lungo le vie e piazze di San Pietroburgo, facendo risuonare i suoi zoccoli bronzei al galoppo. Come sottolinea Strada, con questo poema Puškin introduce l'elemento fantastico nell'immaginario letterario pietroburchese e lo fonde con la Storia (l'inondazione del Neva è un fatto realmente accaduto), delineando un nuovo percorso nella rappresentazione letteraria della città.¹⁴

Ritroviamo il personaggio puškiniano Evgenij nelle *Peterburgskie strofy* (*Strofe pietroburchesi*) di Mandel'stam, scritte nel 1913, dove il poeta crea un ritratto letterario dell'amico e poeta acmeista Nikolaj Gumilëv, fuso con il paesaggio invernale di una Pietroburgo immersa nella nebbia:

Тяжка обуза северного сноба -
Онегина старинная тоска;
На площади сената - вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка... [...]
Летит в туман моторов вереница.
Самолюбивый, скромный пешеход,
Чудак Евгений бедности стыдится
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, pp. 81-82)¹⁵

Qui confluiscono i tratti dei due personaggi puškiniani, assai diversi tra loro: Evgenij del *Cavaliere di bronzo* e Evgenij Onegin, dell'omonimo romanzo in versi, forse la più rappresentativa opera pietroburchese. Infatti, l'Evgenij di Mandel'stam resta prevalentemente ambiguo, l'atteggiamento altezzoso di “snob settentrionale” è accompagnato dallo sguardo ironico del poeta che sottolinea lo stato pietoso di povertà e di solitudine dell'eroe.

La tensione emotiva delle strofe viene innescata dal verso *starinnaja toska* – “antica nostalgia”. La parola *toska*, solitamente tradotta in italiano con “nostalgia, malinconia, angoscia”, in russo indica un sentimento di profonda angoscia per il tempo perduto o mai vissuto realmente, attorno al quale, nella letteratura russa, si sviluppa una particolare tradizione poetica (troviamo le *toska* in Lermontov, Fet, Čechov, Turgenev e altri, ed è indubbiamente una delle parole-chiave del *corpus* puškiniano).¹⁶ “Antica” *toska* potrebbe essere riferito all’esperienza collocata nel passato, all’immagine del mondo e del vissuto altrui; tuttavia, la poesia implica una forte proiezione nel presente, la condizione nostalgica riemerge e si consuma nell’atto del racconto. Tale attualizzazione della nostalgia nasce dal conflitto con il presente e caratterizza, come ha evidenziato Jean Starobinski nel saggio *Le concept de nostalgie* (1966), il pensiero artistico moderno (pensiamo allo *spleen* baudelairiano¹⁷ o alla noia “sublime” in Leopardi).¹⁸ *Toska* si lega sia al momento della “rimembranza”, all’incanto del ritorno impossibile verso un passato non necessariamente vissuto o verso un reale alternativo, sia alla ricerca dell’infinito, all’esperienza dell’ignoto che Baudelaire aveva invocato nella sua odissea moderna *Le Voyage*. La nostalgia, scrive Antonio Prete, è “l’orizzonte della lontananza”, è la leopardiana “immagine antica” che ricerchiamo nel nostro tempo interiore e con la quale vogliamo sottrarre all’oblio i mondi scomparsi, le emozioni svanite.

In realtà, è la propria nostalgia che Mandel’štam descrive nelle *Strofe pietroburghesi*, travestito da Evgenij puškiniano: è il desiderio del ritorno nella città che ormai, sotto il segno della *fin de siècle*, sta definitivamente mutando la propria immagine, il ritorno nella città intesa come emblema della cultura russa stessa, una cultura alta, nazionale, canonizzata, sublime, con una tradizione riconosciuta, condivisa e radicata nella memoria culturale. Nel suo caso, la città è uno spazio fisico che racchiude il tempo, o meglio, un’idea del passato.

La presenza di San Pietroburgo nell’opera mandel’štamiana è continua, spesso ossessiva. La sua produzione in versi e in prosa è densamente intrisa della topografia pietroburghese, delle sue strade, dei palazzi, delle cattedrali, dei lungofiumi, dei locali, delle isole, i cui nomi troviamo disseminati in quasi tutte le pagine della sua ope-

ra. È la topografia dominante, posta al centro della mappa culturale attraverso la quale possiamo leggere i diversi percorsi della memoria del poeta. Mandel'stam vuole essere riconosciuto come poeta pietroburghese (era nato invece a Varsavia, periferia dell'impero); la sua poesia, e ancor di più la sua prosa, respirano dell'aria marina, delle notti bianche e dell'inverno nordico della "città-miraggio" ("мираж Петербурга"); le sue pagine sono popolate di personaggi storici e letterari pietroburghesi.

Nella ricostruzione del legame del poeta con la città russa, è utile partire dal libro in prosa *Šum vremeni (Il rumore del tempo, 1925)*, dedicato all'infanzia e all'adolescenza pietroburghese di Mandel'stam, ma ripetutamente definito libro di non-memorie o anti-memorie perché, come confessa l'autore, "la mia memoria non è amorevole, ma ostile e lavora non a riprodurre ma a eliminare il passato".¹⁹ Il tema centrale del *Rumore del tempo* è il profondo conflitto instauratosi tra le sue origini ebraiche, vissute come condizione di marginalità e isolamento culturale, e la desiderata identità russa, aperta al dialogo con l'Occidente, con il mondo, di ben più ampio respiro rispetto all'ebraicità che il poeta definisce "fallita immortalità domestica"²⁰ (il tema della domesticità nella cultura è il *Leitmotiv* di tutta la produzione poetica di Mandel'stam). La cultura russa è vista come una realtà apollinea, un universalismo nazionale opposto allo spirito mercuriale del nomadismo ebraico, secondo le definizioni introdotte dallo studioso Jurij Slezkine.²¹ È l'aspirazione che del resto ha caratterizzato l'intera generazione degli ebrei russi e tedeschi sul finire del secolo e che ha portato alla cosiddetta "ribellione dei figli contro i padri", espressa nella conversione a un nazionalismo moderno e nell'adesione alla cultura e alla lingua nazionale. È innanzitutto da questo passato ebraico che Mandel'stam tenta la fuga verso un'altra identità storica, nazionale; la sua ambizione è diventare un poeta russo, un poeta che parli "la lingua granderussa" come fosse la sua madrelingua e non una veste acquisita, presa in prestito dagli altri. È l'anelito a entrare a pari diritto con gli altri nativi nella letteratura nazionale (e nel canone nazionale), nella cultura alta dello Stato europeo che gode un diverso prestigio rispetto a un'identità senza casa e senza terra come quella ebraica:

Toma Gudelyte

Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал (Mandel'stam, *Sobranie*, vol. II, p. 354)²²

Alla percezione del caos originario, dell'“orfانيتà” culturale si contrappone la ricerca del *logos*, ovvero dell'ordine e dell'armonia intesi come possibile via di salvezza, incarnata, appunto, nella monumentalità delle forme architettoniche pietroburchesi. Non casualmente, la prima rappresentazione poetica che Mandel'stam introduce ancora nei suoi versi giovanili è legata all'immagine architettonica della capitale russa: lo splendore delle cattedrali ortodosse,²³ simbolo di unità e integrità del pensiero umano, la monumentalità degli edifici statali, la simmetria delle strade, l'ingegno dell'uomo impresso nella pietra che diventa l'immagine centrale opposta alla fragilità e alla mutevolezza dell'essere.

La pietra, insieme mistero della natura e solida materia di costruzione, diventa anche sinonimo della parola poetica. Nell'articolo “Utro akmeizma” (“Il mattino dell'acmeismo”, 1913), manifesto della nuova scuola poetica cui aderisce, Mandel'stam scrive:

Акмеизм – для тех, кто обаянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю – значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии, [...] мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке. [...] Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания. [...] Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. [...] То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма. [...] Строить –

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство.
(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, pp. 177-179)²⁴

Questa dichiarazione viene trasformata in una vera e propria chiave interpretativa del pensiero mandel'stamiano attorno alla storia e alla cultura. Lo stile gotico, l'architettura, la pietra, col significato di nesso mancante, la cattedrale sono i motivi ricorrenti con i quali si vuole tematizzare il concetto della creazione poetica nonché della continuità culturale: la forma che contiene tempo e memoria e che può dominare il caos interiore. San Pietroburgo, in questa prospettiva, diventa immagine altrettanto emblematica dell'armonia ricercata, accanto a un'altra città-simbolo dell'unità culturale, Roma, la città eterna, che per Mandel'stam incarna la libertà di scelta: la scelta di non essere un orfano ebreo, ma un poeta europeo. In una delle poesie del ciclo pietroburchese confessa: “sono nato a Roma e a essa sono tornato”.

La rappresentazione di San Pietroburgo cambia notevolmente con l'avvento della Rivoluzione d'Ottobre, del resto vissuta da molti intellettuali russi come una vera catastrofe storico-metafisica. Ancora alla fine del 1916, Mandel'stam scrive una poesia dedicata a *Petropoli*, il vecchio nome letterario grecizzato della capitale nordica. Questi versi, in un certo senso, anticipano il destino della sua generazione:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година.

Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шелом.
В Петрополе прозрачном мы умрем,-
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, p. 122)²⁵

La città perde quasi del tutto ogni riferimento alla realtà e si trasforma nel mitico mondo sotterraneo dei morti, governato da Proserpina. Il personaggio mitologico richiama il tema del rapimento, attraverso cui possiamo interpretare lo sguardo del poeta sulla sua città agonizzante

tra le fiamme della Rivoluzione. La sua Petropoli, non più la San Pietroburgo “imperiale”, diventa una città “diafana” (in russo *prozračnij* richiama la parola *prizrak*, “fantasma, spettro”), popolata dalle ombre, pervasa dall’“aria morta” che i passanti ispirano. In un altro componimento è la stessa Proserpina a condurre le ombre dei morti oltre il Lete, e il poeta, la cui memoria inizia a perdersi, entra nel “cerchio incantato” della dea e svanisce in un diafano suono. Qui Mandel’štam riprende il mito della fondazione della città, ovvero la sua rappresentazione negativa come città degli inferi, del sottosuolo, del non essere, opposto all’immagine precedente della città-creatura di acqua e di pietra, armonioso miraggio di luce e forma.

Mandel’štam sostituisce il linguaggio figurativo con quello prevalentemente mitologico per raccontare la contemporaneità e i mutamenti cui la città è soggetta. Ciò che nella sua visione poetica doveva incarnare l’armonia e l’ordine adesso si sta trasformando in un vero caos primordiale. Petropoli si presenta in una dimensione cosmica, sospesa tra il cielo notturno, costellato di stelle ostili, pungenti, e il mare in tempesta che non dà tregua all’epoca morente:

На страшной высоте блуждающий огонь!
Но разве так звезда мерцает?
Прозрачная звезда, блуждающий огонь,-
Твой брат, Петрополь, умирает![...]
Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет...
Зеленая звезда,- в прекрасной нищете
Твой брат, Петрополь, умирает.
(Mandel’štam, *Sobranie*, vol. I, p. 134)²⁶

Il fuoco di distruzione, fuoco purificatore della Rivoluzione, diventa uno degli elementi che compongono il nuovo mito della Pietroburgo sovietica. “Sono nato la notte fra il due e il tre gennaio dell’infelice anno novantuno – e i secoli mi circondano di fuoco” (*Versi sul milite ignoto*, 1937), confessa il poeta. Pietroburgo, che come abbiamo visto incarnava l’idea di Storia e di Memoria della cultura russa, ora è un’acropoli che brucia, il tempio che si svuota e cede il suo antico splendore all’eminente oblio.

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

I cambiamenti socio-politici nella capitale zarista iniziano a sentirsi subito dopo la guerra civile: il nuovo Stato realizza diversi progetti d'intervento architettonico che dovrebbero trasformare la veste neoclassica della città devastata dalla guerra in quella moderna, d'avanguardia. La capitale viene trasferita a Mosca insieme alle principali istituzioni governative, emarginando San Pietroburgo dalla sua centralità e predestinandola a un nuovo ruolo di città dell'industria e delle fabbriche. Di conseguenza cambia anche la posizione dell'*intelligencija* russa che deve scegliere tra accettazione o silenzio coatto. Petropoli viene più spesso chiamata Necropoli e descritta come un cimitero di antiche rovine o come un museo delle bellezze mondiali chiuso per restauro.²⁷ L'ultimo passaggio è la sostituzione del nome storico con quello nuovo, Leningrad, in onore del padre della Rivoluzione, nome con il quale si vuole definitivamente rompere con il passato imperiale, ormai fuori legge. Negli anni Venti, il nuovo mito di San Pietroburgo è sempre più legato all'esperienza comune dell'intera generazione che si trova di fronte a un compromesso inaccettabile e struggente. Nei versi di Mandel'stam sentiamo più spesso il richiamo a "noi", una delle parole definite "beate" (*blažennoe slovo*), espressione di fede nell'amicizia e nello sforzo comune di "con-tenere il tempo":²⁸

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем. (Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, p. 149)²⁹

La moglie del poeta, Nadežda Chazina, ricorda che, dopo essere rientrati a San Pietroburgo, Mandel'stam non aveva più trovato quel desiderato "noi", ma solo l'alienazione delle persone, sospetto, indifferenza e paura, un nuovo clima che, nei suoi versi, assunse la metafora della mancanza d'aria e del soffocamento. L'emarginazione del poeta comincia nel 1923, quando gli viene negato il diritto a pubblicare e diminuiscono le sue possibilità di collaborare con le redazioni o lavorare come traduttore. Sono gli anni dell'esilio interno, gli spostamenti devono essere autorizzati, viene inscenato un "processo" che lo vede imputato per presunto plagio. Vivere a San Pietroburgo diventa sempre più difficile, ormai un vero sacrificio

verso la sua idea di libertà. Nei versi scritti negli anni Venti San Pietroburgo si scinde in due realtà avverse, si sdoppia nella vecchia capitale ottocentesca e in quella nuova Leningrado, città dei morti, città fantasma. Al centro c'è il conflitto tra il poeta e l'impero, per raccontare il quale Mandel'stam ricorre alla figura di Ovidio delle *Tristia* e, nelle ultime opere, alla figura di Dante. La condizione del poeta "pietroburghese" è paragonata all'esilio di Ovidio a Tomi, sulle coste del Mar Nero, dove sempre più spesso si volge lo sguardo di Mandel'stam in fuga dalla Leningrado sovietica:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье —
Последний час вигилий городских,
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.

(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, p. 138)³⁰

Il momento dell'ultimo saluto prima della partenza, il canto del gallo all'alba, lo sguardo sull'acropoli infiammata dalla luce mattutina: è la San Pietroburgo dalla quale il poeta si congeda, è il suo sogno russo cui deve rinunciare. Nelle ultime poesie degli anni Trenta sarà il Mediterraneo, l'antica terra dell'incontro tra il mito e la Storia, a sostituire, nella sua visione poetica, l'immagine dell'universalità culturale, la vera casa di ogni grande poeta.

L'ultimo passaggio del conflittuale rapporto con San Pietroburgo è il momento del congedo dalla città, dichiarato in un altro libro in prosa, *Egipetskaja marka (Il francobollo egiziano)* del 1928, concepito in chiave parodistica. Questa volta è l'autore stesso che si traveste da personaggio, Parnok, per sbeffeggiare la sua stessa nostalgia del passato pietroburghese. Per farlo, Mandel'stam sceglie una forma di prosa ibrida che si presenta come una sorta di manoscritto appena abbozzato, composto da due sottotesti: dal racconto delle vicende strampalate di Parnok e dai commenti e inserti autobiografici dell'autore ai margini del manoscritto. Pertanto, è possibile leggere

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

Il francobollo egiziano sia come fossero due testi separati, sia ricollegandolo a una narrazione unica, com'è del resto intento dell'autore, con due presenze che confluiscono in una sola coscienza.

Parnok è il nome reale di uno scrittore contemporaneo di Mandel'stam, autore di un libro sugli ebrei sotto l'inquisizione spagnola, riferimento ebraico non casuale, dato che l'ebraicità, intesa come marginalità culturale, è il filo rosso di questo libro. Parnok, come dichiarato nelle prime pagine, è un personaggio letterario fallito, anzi un fiasco totale dell'autore, non più in grado di costruire una delineata e solida biografia letteraria. Fa parte della tradizione dei personaggi inetti, uomini senza qualità, o, nel contesto russo, "uomini superflui"; non gode di una "genealogia illustre", ma è imparentato con altri personaggi letterari, tra cui il Goljadkin del *Sosia* di Dostoevskij e il già citato Evgenij dal *Cavaliere di bronzo* (in questo senso, è un ritorno al punto di partenza).

Pur essendo un uomo senza nobili origini e alta posizione sociale, Parnok è un personaggio degno dell'attenzione dell'autore, essendo l'ultimo "egiziano", in altre parole, l'ultimo vero pietroburghese. "Parnok è un francobollo egiziano",³¹ "è un seme di limone gettato in una fenditura del granito di Pietroburgo",³² "era un uomo del Kamennostrovskij prospekt, una delle vie più leggere e più irresponsabili di Pietroburgo",³³ "perché vivo solo di Pietroburgo, della Pietroburgo dei concerti, gialla, sinistra, imbronciata, invernale".³⁴ Il passaggio dalla terza alla prima persona e viceversa è continuo, fa parte dell'irrefrenabile flusso di coscienza che vede il disfarsi e ricomporsi di vari episodi in sequenze di associazioni, pensieri e sensazioni del personaggio e del narratore. Il momento più significativo, tuttavia, è la dichiarazione del legame instauratosi tra Parnok e San Pietroburgo, come se il personaggio facesse parte del paesaggio urbano, del suo singolare immaginario, o fosse addirittura il doppio della città in cui si riflettono caratteristiche ambigue attribuitele dal mito di fondazione.

San Pietroburgo, a sua volta, fa parte del ritratto di Parnok, è la sua famiglia mancata, la sua memoria, la sua vera identità. Leggiamo che Parnok è afflitto da San Pietroburgo come da una "malattia infantile", guarito dalla quale avrebbe potuto essere come tutti gli

altri ed entrare nella nuova epoca. Ma la Leningrado del presente, scrive Mandel'stam, “si è proclamata Nerone ed era ripugnante come se mangiasse una pappa di mosche schiacciate”.³⁵ E al bizzarro Parnok, uomo fuori posto e fuori epoca, non resta altro che rassegnarsi o darsi allo scandalo, ovvero alla resistenza, perché lo scandalo “vive con un passaporto insudiciato o scaduto, rilasciato dalla letteratura”.³⁶

L'eroe marginale, l'unico nel romanzo a sfidare la completa distruzione della vecchia immagine di San Pietroburgo, riflette la visione mandel'stamiana della crisi della rappresentazione del personaggio (e della “personalità”) nella narrativa europea moderna. Il poeta aveva affrontato questo tema nell'articolo “Konec romana” (“La fine del romanzo”, 1922), dove – dall'analisi del romanzo dell'Ottocento francese e russo, e dalla prosa novecentesca – traeva le conclusioni sulla perdita di centralità della biografia del personaggio come nucleo tematico, nonché la rinuncia alla “motivazione psicologica” legata alla singola biografia.

Nel contesto russo, la biografia viene sostituita dalla massa impersonale, con idee e pensieri comuni che non offrono niente di straordinario e incantevole in cui riconoscersi. La crisi letteraria è dovuta innanzitutto alla realtà storica, ovvero alla privazione della memoria personale, della libertà creativa. A un questionario per una rivista culturale, *Sovetskij pisatel' i Oktjabr'* (*Lo scrittore sovietico e l'Ottobre* del 1928), Mandel'stam aveva risposto, non senza ironia: “la Rivoluzione di Ottobre non ha potuto fare a meno di esercitare un'influenza sul mio lavoro, poiché mi ha tolto la ‘biografia’, la sensazione di un significato personale. Le sono grato per aver posto fine una volta per sempre alla sicurezza spirituale e al vivere di rendita culturale... Mi sento debitore della rivoluzione, ma i doni che le offro non le sono per ora necessari”.³⁷ Il personaggio Parnok-Mandel'stam, invece, nel *Francobollo egiziano*, risponde: “è terribile pensare che la nostra vita è un romanzo senza intreccio e senza protagonista, fatto di vuoti e di vetro, del delirio dell'influenza pietroburghese”.³⁸ Il delirio, mai trasformato in vera armonia, nella Terra promessa della Poesia, accettato come eredità dal poeta nomade, emarginato, ebreo errante.

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

¹ “Son così pochi i greci rimasti a Leningrado” (Brodskij, *Fermata nel deserto*, p. 43). Nella poesia di Brodskij, i greci sono i poeti, mentre Brodskij stesso si rappresenta più volte come *brodjaga-grek* (*greco vagabondo*), con un'esplicita allusione alla condizione dell'esilio e dello straniamento. È il personaggio-archetipo della poesia-manifesto *Post aetatem nostram* (1970). Tra gli studiosi della poetica mandel'stamiana è stato il critico Ryszard Przybylski a definire il poeta russo – soprattutto nella fase acmeista – come “greco moderno” (Przybylski, p. 511).

² Cfr. Bachelard, capp. II, IX.

³ Boym, *The Future of Nostalgia*, pp. 75-76. La studiosa, a proposito del rapporto instauratosi tra l'immaginario nostalgico e la città, propone una distinzione tra “nostalgia restauratrice”, legata alla memoria collettiva, e “nostalgia riflessiva”, riguardante la memoria individuale. La “nostalgia restauratrice”, che nasce appunto dal desiderio di restaurare (far ritornare) il passato, è la tendenza conservatrice, di solito espressa da parte dello Stato che fonda la sua esistenza su certe regole e pratiche simboliche o ritualizzate. Questo tipo di nostalgia, che pone l'accento sul *nostos* (ritorno) e che cerca di ricostruire la dimora perduta, spesso diventa lo strumento del nazionalismo politico che vuole costruire una coesione sociale basata sull'omogeneità di tradizione o di etnia. La nostalgia riflessiva, invece, sarebbe incentrata sul termine *algia* (dolore) e, di conseguenza, sull'idea della perdita e del ricordo personale. La “riflessione” è essenzialmente lo sguardo critico, la messa in discussione delle verità date per scontate e svuotate del proprio contenuto. La memoria individuale non può mentire a se stessa, non ha bisogno di camuffarsi sotto false apparenze. La sua nostalgia, al contrario, è la ricerca dell'autenticità del vissuto, del vero senso delle cose. Essa è libera di fronte al passato e al presente, non sempre visibili alla memoria collettiva, è libera di interpretare i simboli e gli stimoli del suo tempo, di darne un'immagine ironica o umoristica, libertà che la nostalgia restauratrice non si può permettere.

⁴ Il termine tedesco, *das Unheimliche*, è l'aggettivo sostantivato utilizzato da Freud nel 1919 nell'articolo dedicato all'opera di Hofmann. Con la parola *Unheimliche*, composta dalla voce *heim* “casa, patria” più la negazione *un-*, Freud indica la caratteristica di estraneità, preoccupazione o inquietudine, legata alla sfera del conosciuto e del familiare. L'effetto dell'*Unheimliche* scatta nel momento in cui nell'oggetto o nella situazione le due caratteristiche, quella della familiarità e quella dell'estraneità, entrambe racchiuse nel termine tedesco, si succedono provocando nel lettore la sensazione di disagio o paura.

⁵ Boym, *The Future of Nostalgia*, p. 256.

⁶ Cfr. Salmon, pp. 20-33; Toporov, pp. 205-236; Strada, *EuroRussia*, pp. 45-52.

⁷ Strada, *Simbolo e storia*, p. 134.

⁸ Solomon Volkov (p. 31) scrive a proposito: “L'odio latente per la nuova città entrò nelle leggende e nelle profezie popolari, sorte – caso unico nella storia della città! – contemporaneamente alla sua costruzione. [...] Di bocca in bocca passava la storia della *kikimora*, l'orco, l'orrendo mostro delle favole, che saltava sul campanile della chiesa della Trinità (va ricordato che Pietroburgo fu fondata il giorno della Trinità). Anche questo preannunciava la rapida distruzione della città, e la natura stessa suggeriva da dove sarebbe giunta la fine: le rovinose inondazioni che quasi ogni anno le procuravano danni enormi. La cupa mitologia ‘del sottosuolo’ di Pietroburgo minacciava di sommergere quella imperiale ufficiale, brillante e ottimistica. Secondo quest'ultima, Pietro il Grande era un demiurgo e la sua creazione, la città di Pietroburgo, il risultato di un'ispirazione divina. Nella coscienza popolare, invece, ogni cambiamento da lui introdotto in Russia – e specialmente la nuova capitale, creata dal nulla e a prezzo di innumerevoli vite umane – era frutto di macchinazioni demoniache. Così, all'epoca non solo Pietro fu soprannominato ‘zar-Anticristo’, ma si diffuse in Russia la convinzione che la fine di Pietroburgo, e con essa quella del mondo, fosse imminente”.

⁹ Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, p. 51.

¹⁰ Per l'approfondimento del contesto storico-culturale in cui nacque la città di San Pietroburgo nonché della questione "Russia europea" segnaliamo gli articoli "Razionalità e storia: la cultura russa al confine di due secoli" e "Pietroburgo capitale europea" di Vittorio Strada, inclusi nel libro *EuroRussia: Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione* (2005). Lo studioso parla del "fenomeno Pietroburgo" che "costituisce il segno permanente e grandioso della grande trasformazione russa settecentesca, l'inizio di quel 'ciclo pioburghe-se' della storia politica, sociale e culturale russa che si è conclusa con la rivoluzione del 1917. [...] È la città dell'utopia illuministica che si è fatta realtà, anche se è destinata a capovolgersi nel suo opposto, in una sorta di antiutopia che la rende quasi surreale visione" (Strada, *Euro-Russia*, pp. 45-52).

¹¹ Cfr. Lotman, pp. 38-50. Lo studioso russo parte dalla riflessione sul fatto che lo spazio architettonico essenzialmente vive una vita semiotica doppia: se, da una parte, la struttura architettonica costruita dall'uomo viene proiettata su tutto il mondo nel suo insieme (la struttura modella l'universo), dall'altra questa struttura viene a sua volta modellata dall'universo, "il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo". A questa intersezione delle due prospettive è legata la simbolicità e la ritualizzazione dello spazio, in quanto le forme architettoniche assumono la funzione espressiva di un dato momento della coscienza collettiva.

¹² "Io t'amo, o creazione armoniosa / di Pietro, t'amo per le tue severe / forme, pel corso della maestosa / Nevà e il granito delle sue riviere, / [...] amo il sonante / campo di Marte con le sue parate, / dei fanti e cavalieri le severe / eleganti divise, nelle schiere / armoniose e ondeggianti, e dispiegate / a brandelli, le insigne vittoriose, / e il luccichio degli elmi del cemento / forati dalle palle, d'ardimento / vive testimonianze gloriose" (Puškin, *Lirica*, pp. 468-469).

¹³ Cfr. Jakobson, pp. 75-116.

¹⁴ Strada, *Simbolo e storia*, pp. 129-140.

¹⁵ "Pesante fardello dello snob settentrionale / è il vecchio spleen di Onegin. // Sulla piazza di Senato un bastione di neve, / l'esile fumo di un falò, il freddo di una baionetta... / [...] Volà nella nebbia una fila di motori; / dimesso, altezzoso pedone / lo strambo Eugenio si vergogna d'essere povero, / respira benzina e maledice la sorte!" (N. Mandel'stam, *Le mie memorie*, p. 35).

¹⁶ Cfr. *Slovar'*, vol. XV, pp. 705-707. *Toska* è etimologicamente legata alla parola anticorussa "тъска", tra i cui significati sono annoverati "стеснение; горе, печаль; беспокойство, волнение" ("timidezza; dolore, tristezza; inquietudine, irrequietezza"), dallo slavo ecclesiastico *сътъснѣти* (cfr. greco *ἀνασκέτιν* "indignarsi, irritarsi, dolersi") (Fasmer, p. 88).

¹⁷ Cfr. Macchia, pp. 93-103.

¹⁸ Giacomo Leopardi aveva definito la noia come il più sublime dei sentimenti umani (*Pensieri*, LXVIII) che nasce dall'intuizione dell'infinito, ovvero dalla capacità di "immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito", in risposta al sentire la finitudine e la nullità della vita umana. La noia è opposta al vuoto che rinuncia al desiderio della felicità, indispensabile per il pensiero filosofico. Il vuoto è la resa, l'abbandono, mentre la noia è "pur passione" (cfr. *Zibaldone*, 3714). Il concetto della noia leopardiana fa parte della cosiddetta "teoria del piacere" e va messo in relazione con la sua visione del tempo e della "ricordanza": il poeta italiano vive una separazione fra il tempo "reale" e il tempo "illusorio", ovvero fra il tempo esteriore, che coinciderebbe col presente, e il tempo interiore, che si realizzerebbe nella memoria ("ricordanza") o nell'attesa. Il tempo della poesia è tempo non presente, è lo spostamento verso un "altro" tempo, quello dell'immaginazione o del ritorno. Cfr. Prete, *Il pensiero poetante*, pp. 41-46; Id., *Nostalgia*, pp. 9-31.

¹⁹ Mandel'stam, *Il rumore del tempo*, p. 76.

²⁰ *Ibid.*, p. 111.

²¹ Slezkine, pp. 13-71. Yuri Slezkine nota che l'età moderna (da lui definita "l'età ebraica") è particolarmente legata al "problema ebraico", ovvero alla conflittualità che molti (ex) ebrei hanno avuto con la loro ebraicità. Molti di loro hanno scelto la strada della "ribellione contro i padri" e contro il loro passato mercuriano, che li ha condotti ai movimenti intellettuali radicali, o, nei casi estremi, all'antisemitismo ("l'odio di sé ebraico", in tedesco *Jüdischer Selbsthass*, teorizzato negli scritti di Otto Weininger).

²² "Tutto l'armonioso miraggio di Pietroburgo era soltanto un sogno, un manto scintillante gettato sopra l'abisso mentre intorno si stendeva il caos del giudaismo, né patria, né casa, né focolare, ma un vero caos, uno sconosciuto mondo uterino, dal quale ero uscito, che mi faceva paura, che intuivo confusamente e da cui fuggivo, fuggivo sempre" (Mandel'stam, *Il rumore del tempo*, p. 20).

²³ L'immagine della cattedrale non è casuale, ma viene introdotta come gioco fonosemantico: "cattedrale" in lat. *domus* che a sua volta richiama il russo *dom* "casa". Insieme è il simbolo della possibile unità (il russo *sobor*, "chiesa", è preso in prestito dallo slavo ecclesiastico e deriva dalla parola *сѣборъ* in antico slavo [a sua volta tradotto dal greco *συναγωγή*], inizialmente equivaleva a *sobranie* ["concilio, assemblea, raccolta"]). In russo moderno si sente ancora il legame etimologico tra *sobor* e *sobirat'* ("raccolgere, radunare insieme") (Fasmer, p. 705).

²⁴ "L'acmeismo è fatto per chi, invaso dallo spirito della costruzione, non rinuncia veramente al proprio fardello, ma lo accetta anzi con gioia per risvegliare e utilizzare in senso architettonico le forze che vi dormono dentro. L'architetto dice: io costruisco, quindi ho ragione. In poesia il senso di aver ragione ci è più caro d'ogni altra cosa, [...] noi introduciamo il gotico nei rapporti tra le parole, così come Bach ha fatto nel campo della musica. [...] La pietra di Tjutčev, che 'rotolata dal monte, giace nella valle, staccatasi da sola o fatta precipitare da mano pensante', è la parola. In questa caduta repentina, la voce della materia risuona come un discorso articolato. E per raccogliere la sfida occorre l'architettura. Gli acmeisti sollevano da terra con devozione la misteriosa pietra di Tjutčev e la pongono a fondamento del loro edificio. [...] Gli acmeisti nutrono per l'organismo e per l'organizzazione lo stesso amore del medioevo, così fisiologicamente geniale. [...] Quel che nel secolo XII sembrava lo sviluppo logico del concetto di organismo – la cattedrale gotica – oggi agisce sul piano estetico come un fenomeno mostruoso. Notre-Dame è la festa della fisiologia, il suo scatenamento dionisiaco. Noi non vogliamo distrarci con una passeggiata nella 'foresta dei simboli' perché possediamo una foresta più vergine, più folta, la divina fisiologia, l'infinita complessità del nostro oscuro organismo. [...] Costruire significa combattere contro il vuoto, ipnotizzare lo spazio" (Kraiskis, pp. 63-66).

²⁵ "Nella diafana Petropoli morremo / Dove su noi Proserpina ha dominio./ Beviamo aria di morte a ogni respiro, / ed ogni ora è per noi l'ora suprema. // O Atena minacciosa, dea del mare, / togli l'elmo di pietra, il possente elmo. / Nella diafana Petropoli morremo, – / Qui non sei tu, è Proserpina a regnare" (Mandel'stam, *Cinquantesime poesie*, p. 45).

²⁶ "Ad una terribile altezza un fuoco fatuo, / ma forse balugina così una stella? / Stella diafana, fuoco fatuo, / tuo fratello, Petropoli, agonizza. [...] / Una nave mostruosa ad una terribile altezza / Sfreccia, spiega le sue ali – / Verde stella, in una bellissima miseria / Tuo fratello, Petropoli, agonizza" (Mandel'stam, *Strofe pietroburghesi*, p. 67).

²⁷ Cfr. Boym, *The Future of Nostalgia*, pp. 136-138.

²⁸ Nadežda Chazina racconta nelle sue memorie che il poeta aveva una grande fede, una fiducia quasi infantile nell'amicizia e nella benevolenza altrui: "Mandel'stam, io credo, ebbe fortuna perché in un certo momento della sua vita trovò altri uomini a cui poté essere legato dalla parola 'noi'. Il breve periodo vissuto insieme ai 'compagni di vita, di ricerche, di scoperte', come è detto nel *Discorso su Dante*, lasciò una profonda traccia in tutta la sua vita proprio

perché lo aiutò a scoprire se stesso come individuo. Sempre nel *Discorso* è detto che il tempo è il contenuto della storia e ‘viceversa’: il contenuto della storia è lo sforzo comune di contenere il tempo”, per tutti coloro che sono uniti dalla parola “noi” (N. Mandel’stam, *Le mie memorie*, p. 64).

²⁹ “A Pietroburgo ci incontreremo ancora / Come se ci avessimo seppellito il sole, / e la beata parola senza senso / pronunceremo per la prima volta (*ibid.*, p. 57).

³⁰ “Ho imparato la scienza degli addii / Nei lamenti notturni a testa nuda. / Ruminano i buoi, e l’attesa si prolunga, / ultima ora di veglie cittadine; / e rispetto la notte rituale del gallo, / quando, alleviata la grave tristezza d’un viaggio, / guardavo lontano occhi gonfi di lacrime, / e un pianto femminile si mescolava al canto delle muse” (*ibid.*, p. 47).

³¹ Mandel’stam, *Il rumore del tempo*, p. 131.

³² *Ibid.*, p. 133.

³³ *Ibid.*, p. 122.

³⁴ *Ibid.*, p. 137.

³⁵ *Ibid.*, p. 130.

³⁶ *Ibid.*, p. 139.

³⁷ Mandel’stam, *Sulla poesia*, p. 27.

³⁸ Mandel’stam, *Il rumore del tempo*, p. 154.

OPERE CITATE

- BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Traduzione di Ettore CATALANO. Bari, Dedalo, 1975.
- BOYM, Svetlana. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1994.
- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York, Basic, 2001.
- BRODSKIJ, Josif. *Fermata nel deserto*. Traduzione di Giovanni BUTTAFAVA. Milano, Mondadori, 1979.
- BRODSKIJ, Josif. *Fuga da Bisanzio*. Traduzione di Gilberto FORTI. Milano, Adelphi, 1987.
- FASMER, Maks. *Etimologičeskij slovar’ russkogo jazyka*. Moskva, Progress, 1973.
- JAKOBSON, Roman. “La statua nella simbologia di Puškin”. *Poetica e poesia. Questioni di teoria e di analisi testuali*. Traduzione di Caterina GRAZIADEI. Torino, Einaudi, 1985. 75-116.
- KRAISKI, Giorgio. *Le poetiche russe del Novecento: dal simbolismo alla poesia proletaria*. Bari, Laterza, 1968.
- LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. A cura di Giuseppe PACELLA. Milano, Garzanti, 1991.
- LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri*. Introduzione di Paolo RUFFILLI. Prefazione e note di Ugo DOTTI. Milano, Garzanti, 1995.

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

- LOTMAN, Jurij. *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*. Traduzione di Silvia BURINI e Alessandro NIERO. Bergamo, Moreti&Vitali, 1998.
- MACCHIA, Giovanni. *Baudelaire e la poetica della malinconia*. Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1961.
- MANDEL'STAM, Nadežda. *Le mie memorie. Con poesie e altri scritti di Osip Mandel'stam*. Traduzione di Serena VITALE. Milano, Garzanti, 1972.
- MANDEL'STAM, Osip. *Strofe pietroburghesi*. Traduzione di Cesare G. DE MICHELIS. Milano, Ceschina, 1964.
- MANDEL'STAM, Osip. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Moskva, Art-Biznes-Centr, 1993.
- MANDEL'STAM, Osip. *Cinquanta poesie*. Traduzione di Remo FACCANI. Torino, Einaudi, 1998.
- MANDEL'STAM, Osip. *Sulla poesia*. Traduzione di Maria OLSOUFIEVA. Milano, Bompiani, 2003.
- PRETE, Antonio. *Il pensiero poetante. Saggi su Leopardi*. Milano, Feltrinelli, 1980.
- PRETE, Antonio (a cura di). *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano, Cortina, 1992.
- PRETE, Antonio. *Trattato della lontananza*. Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- PRZYBYLSKI, Ryszard. "Osip Mandel'stam". *La storia della letteratura russa*. Vol. III. Traduzione di Attilio CHITARIN. Torino, Einaudi, 1991. 507-524.
- PUŠKIN, Aleksandr. *Lirica*. Traduzione di Ettore LO GATTO. Firenze, Sansoni, 1968.
- PUŠKIN, Aleksandr. *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975.
- SALMON, Laura. "Peterburg ili das Unheimliche: u istokov otrecatel'nogo mifa goroda". *Fenomen Peterburga, Trudy Vtoroj Meždunarodnoj konferencii (27-30 novembre 2000)*. A cura di Jurij N. BESPIATYCH. Sankt Peterburg, Russko-Baltiskii informacionnyj centr, 2001. 20-33.
- SLEZKINE, Yuri. *Il secolo ebraico*. Traduzione di Filippo VERZOTTO. Vicenza, Neri Pozza, 2011.
- Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*. 17 voll. Moskva, Russkij jazyk, 1991-93.
- STRADA, Vittorio. *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*. Venezia, Marsilio, 1998.

Toma Gudelyte

- STRADA, Vittorio. *EuroRussia. Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla Rivoluzione*. Bari, Laterza, 2005.
- TOPOROV, Vladimir. “Peterburg i Peterburgskii tekst russoj literatury”. *Metafisika Peterburga*. A cura di Aleksandr GOGIN. Sankt Peterburg, Eidos, 1993. 205-236.
- VOLKOV, Solomon. *San Pietroburgo. Da Puškin a Brodskij, storia di una capitale culturale*. Traduzione di Bruno OSIMO. Milano, Mondadori, 1988.

SAN PAOLO VS NERONE: LA PALINGENESI DEL LOGOS CRISTIANO IN *DARKNESS AND DAWN*

Maria Cristina Torcutti

Set in first-century Rome at the time of Nero, Darkness and Dawn fictionalizes the first Christian persecution enacted by a Roman emperor. Through his accurate account of this event foreshadowing a new age, Frederic William Farrar sets forth the reasons why a “religion so humble in its origin” was so successful in subverting the huge power of civilized pagan Rome. The darkness of heathenism, miserably cast amid utmost cruelty and spiritual void, is sharply contrasted with the rosy dawn of Christianity, which shines forth in purity and righteousness. Nero is metaphorically portrayed as the Antichrist, embodying the ideal of superhuman depravity as he stands out against St. Paul, who epitomizes all that is holy and divine. By surveying a few of its Christian motives, this paper investigates the martyr-centered narrative to show how the mask of antique settings betrays a deep preoccupation with the controverted and partisan religious issues of nineteenth-century England. In Farrar’s day and age Christianity truly needed to summon new energy, to tackle the inimical tide of unbelief and scientific thought.

“In un giardino ci sarà sempre ogni specie di fiori, ma contano quelli che danno il profumo dominante.”¹ Quest’immagine romantica, icasticamente assai suggestiva, denota in realtà un deciso giudizio critico-letterario con cui Mario Praz, nel vagliare le interpretazioni tradizionali e singolari dell’età vittoriana, pone l’accento sull’importanza di riconoscere il vittorianesimo quale carattere distintivo dell’epoca. L’efficace metafora praziana si presta a sostegno della tesi che a primeggiare nel giardino lussureggiante ed eclettico della cultura inglese dell’Ottocento pare sia la rosa mistica della religione cristiana. Ed è infatti dalle variabili di adesione/distacco, di ricezione/rifiuto dell’ineffabile essenza di quest’ultima che dipende in larga misura la labile mutevolezza dell’emotività vittoriana, così marcatamente pencolante tra il sentimento euforico di ottimismo e di serena beatitudine e quello disforico di pessimismo, languore e paralisi.

È importante osservare che qualunque trattazione sul vittorianesimo non può tralasciare di prendere in esame anche la sua dimen-

sione religiosa. All'epoca, aspetti del culto quali la lettura quotidiana della Bibbia, o la diligente osservanza dei suoi precetti, sono ritenuti indispensabili alla formazione globale dell'uomo – empirica oltre che trascendentale – improntata con fermezza all'*ethos* cristiano. Pertanto, sul complesso mondo vittoriano aleggia un'ardente *Frömmigkeit*, che pervade *in toto* ogni ambito del vissuto tanto individuale quanto collettivo e che spazia dalla famiglia alla politica, dallo sport al lavoro, dall'architettura sacra alla filantropia. È ovvio che in un siffatto scenario, così significativamente pregnante di spiritualità, la Chiesa venga delineandosi come l'organismo/istituzione di maggiore rilevanza. Nella veste sia simbolica di ostensorio del sacro, sia storica di depositaria dei più nobili valori morali e intellettuali del cristianesimo, la Chiesa, *in primis* anglicana, rappresenta il solido perno su cui ruota l'*establishment* britannico del periodo. In particolare, ne costituisce il resiliente tessuto connettivo, ossia il tramite universale nel cui cronotopo meta-fisico può compiersi l'ascesi sia dell'individuo sia della società, a suggello di una perfetta armonia tra umanità e divinità.

Tuttavia non potrà sfuggire, a chi abbia una sia pur minima familiarità con l'età vittoriana, il fatto che le sue vicissitudini ecclesiastiche rientrino in un contesto tutt'altro che roseo e rassicurante. È noto, infatti, che nella cornice di una contingenza storica ideologicamente assai perturbata, il principio uniformante dell'assenso religioso è seriamente contestato da molteplici forze trasformatrici, che proprio in questo frangente vanno elaborando nuovi valori e una nuova sensibilità.

Il regno della *Geistlichkeit* anglica, lungi dal qualificarsi come spazio edenico raffaellescamente trasfuso di grazia e bellezza, appare piuttosto come un giardino pittorescamente caratterizzato da un fitto groviglio di specie differenti, a loro volta impegnate a contendersi, spesso con assidua e inaudita acrimonia, lo spazio vitale. Fuor di metafora, ciò equivale a dire che sarebbe del tutto vano tentare di ricomporre i tasselli dell'identità spirituale inglese dell'Ottocento in un quadro morfologicamente omogeneo. Questa si presenta piuttosto come un'estesa costellazione, nettamente differenziata, di molteplici e polifoniche espressioni religiose che, nonostante derivino da una

comune radice giudaico-cristiana, spesso appaiono in aperto dissidio tra loro.²

La peculiarità composita di questa realtà religiosa, frammentata in un coacervo di correnti contrastanti (orto/eterodosse e liberali), ha per effetto l'evidente indebolimento dell'ascendente che la *churchmanship* anglicana esercita così autorevolmente sulla società vittoriana.

È risaputo che, oltre alle lotte intestine, altri fattori concorrono a destabilizzare il Logos cristiano e con esso tutti i meccanismi ecclesiocentrici. Nel clima di grande fermento che percorre tutto l'Ottocento, il duomo storico della *christianitas* rischia di polverizzarsi sotto la spinta di un potente detonatore innescato dalle nuove teorie scientifiche, che *de facto* sovvertono la tradizionale episteme occidentale. Accanto all'evoluzionismo e agli studi naturalistici, anche la ricerca storico-scientifica si schiera in prima linea nell'avanzare nuove argomentazioni che gettano molte ombre sullo *splendor veritatis* del cristianesimo, sorretto da una profonda fiducia in verità assolute e inconfutabili. Nasce infatti in quest'ambito il tentativo di storicizzare la teologia. La *doctrina sacra*, ovvero ciò che per secoli ha assolto la funzione storica di grande sistema di riferimento di tutto il sapere, è esposta alla luce radente della scienza, la quale, nella ricerca di "verità perfettibili"³ e nel "perfezionamento di conferme verificabili",⁴ ricostruisce la vicenda del cristianesimo nel suo effettivo svolgimento in modo del tutto aconfessionale e obiettivo. Ciò significa ricorrere a diversi criteri quali la letteratura, l'ermeneutica, l'esegesi e la critica testuale per spogliare la grande storia cristiana dell'alone mitico che la riveste da lungo tempo, e per promuovere altresì una rigorosa separazione dei fatti storici dalle dottrine della fede.

Pioniere di questa disciplina è David Friedrich Strauss, di formazione liberal-protestante ed esponente di spicco della cosiddetta "teologia di Tübingen".⁵ Nella sua opera più nota, *Leben Jesu* (1835),⁶ Strauss rinuncia ai fini apologetici per perseguire un'indagine sulla vita di Gesù scrupolosamente scientifica. Ciò che dello studio suscita maggiore scalpore e indignazione negli ambienti cristiani più ortodossi è il fatto che Strauss, nel tracciare un profilo storico del Messia, ne neghi la natura divina. Il teologo tedesco, infatti, sostiene che Gesù sia una figura morale esemplare, ma nulla di più,

e che l'immagine di uomo divinizzato consegnataci dalla storia sia in realtà il frutto dell'incessante attività mitopoietica della chiesa. Sebbene sia giudicata da alcuni come l'opera di un infedele, *Leben Jesu* apre la via a una ricca produzione di studi cristologici tra cui *Vie de Jesus* (1863) di Joseph Ernest Renan ed *Ecce Homo* (1865) di John Robert Seeley. Come nel ritratto di Seeley, anche nel pensiero del grande storico delle religioni francese Gesù è valutato unicamente come un positivo simbolo di aggregazione. È inoltre significativo il fatto che alla fede in Dio Renan sostituisca un'ottimistica fiducia nel positivismo e nello spirito critico, cui riconosce una cruciale valenza etica nel processo di edificazione e di perfezionamento dell'umanità. Un altro testo che avrebbe influenzato le generazioni inglesi successive è *The Golden Bough* (1890). In esso il suo autore, James George Frazer, esponente del credo agnostico, primitivizza la civiltà, mostrando il sostrato selvaggio e irrazionale delle nostre stesse istituzioni, specialmente religiose. Frazer decostruisce la storia della passione di Cristo, accostandola ai tanti esempi di rituali di espiazione presenti nei culti pagani. In sintesi, *The Golden Bough* rielabora tutti i temi del dogma cristiano all'interno di modelli culturali più ampi, che ne mutano radicalmente il significato.

Nel loro complesso, queste nuove tendenze costituiscono il moto convettivo di un forte scetticismo che, dopo essersi diffuso in Germania, si propaga a grandi ondate in tutta Europa, giungendo anche in Inghilterra dove provoca una tumultuosa sfiducia sia nell'esistenza del Dio di Abramo sia nella legittimità dell'istituzione ecclesiastica. Manifesto letterario del nuovo sentimento di *unbelief* atteggiato al disincanto religioso è *Robert Elsmere* (1888) di Mrs Humphry Ward.⁷ Il romanzo, autentico *bestseller* dell'epoca, narra la storia di un sacerdote moderatamente liberale che infine abbandona la chiesa perché non crede più nei suoi dogmi. Il *novel* di Ward ha grande rilevanza, in quanto costituisce la cartina tornasole della sensibilità emergente⁸ e della sua propensione a supplire l'ortodossia dottrinarina con una sorta di Umanesimo religioso, intrinsecamente innervato dall'idea di un dio, connaturato alla coscienza e alla vita morale dell'uomo.

La palingenesi del Logos cristiano in Darkness and Dawn

In una cornice storica assai travagliata per l'identità cristiana, dai contorni notturni di autentica tregenda, il carisma di Gesù è svuotato del suo contenuto divino, mentre il crisma della Chiesa è sottoposto al processo inquisitorio dei suoi nemici (anticlericalismo, scetticismo, positivismo, etc.), con l'accusa di perpetrare, e di perpetuare, una frode pia. Come tutta risposta ai molteplici atti di demolizione che ne ledono tanto la credibilità storica quanto l'egemonia etico-intellettuale, la Chiesa elabora una strategia difensiva, saldamente ancorata alla dottrina dei Padri e alla catechesi, e capace di rilanciare e donare nuova enfasi alle verità cristiane. Accanto alla patristica, si ripropongono la letteratura agiografica e martirologica, e si stimola la produzione di opere a carattere enciclopedico, affinché si metta in risalto non solo la grandezza e profondità del pensiero cristiano e dei suoi riti, ma anche l'unicità e la bellezza della sua *koinè*, nella ricchezza caleidoscopica delle proprie manifestazioni (artistiche e intellettuali). È altresì di tutta evidenza che l'intento propagandistico cela l'auspicio di potere in tal modo ri-vivificare l'inaridita vena spirituale dell'uomo contemporaneo, attraverso la ri-affermazione della verità assiomatica del *Logos Christi*, quale esclusiva chiave di lettura del senso ultimo del destino umano.

Si è ritenuta necessaria questa lunga premessa, tesa a delineare un'istantanea generale del complesso panorama religioso inglese dell'Ottocento, al fine di illustrare e contestualizzare meglio sia la progettualità sia l'*humus* storico-ideologico che stanno al fondo di *Darkness and Dawn* (1891) di Frederic William Farrar. Palesemente, il romanzo in oggetto vibra in ogni sua corda di un limpido spirito cristiano e pertanto può essere sussunto all'interno del cosiddetto *Early Church novel*, un peculiare sottogenere del filone storico, che si mantiene vitale per buona parte del secolo.⁹ Si tratta di una tipologia romanzesca che ha per fulcro narrativo la palingenesi del cristianesimo, la cui tormentata vicenda è a sua volta calata nella più estesa cornice dell'impero romano. Il fenomeno letterario dell'*Early Church novel* rappresenta un importante riflesso della "Victorian view of early Christianity",¹⁰ dal momento che, nell'economia generale dei suoi testi, la retrospettiva storica – filtrata dall'occhio

dell'immaginazione – s'innesta perfettamente sul nodo di dibattiti che appassionano la contemporaneità vittoriana e che sono fioriti attorno a temi scottanti, quali il *disbelief* e la natura e/o ruolo dell'istituzione religiosa.

La trasversalità tematica è un altro tratto distintivo di questa nutrita rosa di romanzi, estranei alla logica di pura evasione, che sollevano interrogativi cruciali con cui le fila della controversia religiosa s'intrecciano a quelle della riflessione sulla politica e sulla storia nazionale. Dietro tutto ciò traspare l'inquietudine dell'uomo vittoriano il quale, seppure svuotato della propria sostanza storica, si pone ansiosamente alla ricerca di una nuova identità e di una storicità correlata, in modo che quest'ultima possa rifletterne specularmente l'immagine rinnovata.¹¹

Nella viva preoccupazione di propiziarsi la mente e il cuore dei propri interlocutori, l'élite intellettuale fa largo uso del romanzo storico. Ciò non deve stupire, se si considera che il genere storico-narrativo, per via di un'immensa popolarità, è accreditato dalla speculazione teoretica – che insiste sui temi della teologia, della storia ecclesiale e dell'identità nazionale – quale mezzo prescelto per uscire dai circuiti accademici e raggiungere la grande massa dell'*audience* vittoriana.

Quest'ultima circostanza è ben illustrata da *Darkness and Dawn*, ambientato a Roma nel I sec. d.C., al tempo della prima grande persecuzione dei cristiani ordinata da Nerone. Il racconto, che dà prova di un'armonica sinergia tra finzione e storiografia analitica, rielabora in chiave romanzata una materia già ampiamente trattata dal suo autore. In un poderoso macrotesto articolato in tre volumi, Farrar ripercorre infatti i momenti più salienti del proto-cristianesimo: le origini e la vita di Gesù (*The Life of Christ*, 1874);¹² l'apostolato di Paolo (*The Life and Work of St Paul*, 1879); la diffusione della nuova religione nel mondo mediterraneo e le prime persecuzioni (*The Early Days of Christianity*, 1882).

Ciò che colpisce nella biografia di Farrar (1831-1903) è la molteplicità dei suoi ruoli: dividendosi con disinvoltura fra gli ambienti accademici, scolastici ed ecclesiastici, egli è infatti teologo, educatore, filologo, storico, naturalista e romanziere. Ordinato pastore della

Church of England nel 1835, dedica gran parte del suo tempo all'insegnamento. In virtù di un'elevata statura morale, ricopre cariche ecclesiastiche prestigiose, prima come arcidiacono di Westminster (1883) e successivamente come decano di Canterbury (1895). La copiosissima produzione bibliografica, oltre a rispecchiare il sapere enciclopedico di Farrar, ne certifica la straordinaria versatilità d'interessi, che spaziano dalla trattazione teologica (un titolo su tutti: *Lives of the Fathers*, 1889) alla letteratura (*Eric; or Little by Little*, 1858; *Gathering Clouds: A Tale of the Days of St Chrysostom*, 1895), alla linguistica (*The Origin of Language*, 1860; *Chapters on Language*, 1865). Favorevole al progresso scientifico, è amico di Darwin e nel 1866 diventa membro della *Royal Society*. Tradizionalmente, si dice che sia legato agli ambienti della *Broadchurch*, la fazione religiosa più progressista e liberale, di cui Frederick Denison Maurice è il riconosciuto *leader* (Farrar fu suo allievo al King's College). Nel mondo della *churchmanship* anglicana, Farrar è percepito come un personaggio assai controverso: i conservatori lo avvertono come una minaccia liberale, mentre i radicali lo dipingono come il blando volto del conservatorismo. È per tale motivo che pare più plausibile ritenere che nel pensiero di Farrar le istanze religiose più liberali siano contemperate dall'evangelicalismo della sua formazione (il padre era infatti un missionario evangelico in India). È soprattutto a causa delle idee, davvero controcorrente, divulgate sulla dottrina della punizione eterna (*On Eternal Hope*, 1878), che egli si attira gli strali delle frange più ortodosse.¹³

Dall'attenta lettura di *Darkness and Dawn* s'intuisce chiaramente come la titanica ricchezza del pensiero e del vissuto di Farrar, improntati a un deciso didatticismo, si riversi a profusione nelle pagine del romanzo, le quali, nell'estemporaneità o di una citazione o di un fuggevole commento, rinviano a un fitto dedalo di riferimenti, talvolta velati, talaltra più manifesti. Si tratta dunque di rimandi interni che afferiscono all'attualità delle tematiche dibattute e che coinvolgono Farrar in prima persona. In tal senso, l'orizzonte prismatico di *Darkness and Dawn* rifrange esemplarmente quell'inestricabile alchimia di religione, politica, storia nazionale e idealizzazione dell'antico, che sta alla base del genere dell'*Early Church novel*.

Nel restringere sensibilmente l'esteso campo d'indagine di *Darkness and Dawn*, mi prefiggo qui di fornire una chiave di lettura generale del romanzo, da cui emerge vittoriosa la peculiare *visio mundi* del protocristianesimo, con quest'ultimo magnificato dalla lente grandangolare dell'apologia.

La materia narrativa di *Darkness and Dawn* è circoscritta all'età neroniana (54-68 d.C.) e segue con rigore la traccia storica delle fonti antiche e moderne,¹⁴ dalle quali Farrar si discosta solo eccezionalmente. Ispirandosi alla folta documentazione storica, che comprende altresì aneddoti, testi satirici ed epigrammatici, lo scrittore rianima il mondo romano *in toto*, ricostruendo sulla falsariga del canone scottiano il complesso della vita imperiale nel suo complicato intreccio di rapporti fra l'alto e il basso. Soprattutto rende quel microcosmo vivido e palpitante, riproducendone le peculiari determinazioni umane e sociali, nelle loro abitudini e nella loro univocità di timbro e colore. D'altronde non è casuale che *Darkness and Dawn* sia sottointitolato *Scenes in the Days of Nero*, in quanto l'affresco del mondo romano-imperiale è qui ottenuto mediante l'accostamento di tanti quadretti, popolati da una miriade di personaggi, storici e fittizi. In tal modo, può accadere che un personaggio storico come Onesimo (il fedele servitore di San Paolo) malauguratamente si ritrovi tra le grinfie di severi *spateoli* (i poliziotti, addetti all'ordine pubblico); oppure può accadere che sempre Onesimo, aggirandosi tra le stanze del palazzo imperiale in qualità di *servus a porpora* (il custode della pregiata stoffa delle imperatrici), v'incontri casualmente gli *excubitores* (le guardie romane).

Questi pochi esempi valgono a suggerire la capacità di Farrar nel dosare con sapienza diversi ingredienti (distacco storico, forma diegetica, erudizione) per creare un manufatto narrativo avvincente, di grande eleganza e sobrietà. Altra nota stilistica che merita attenzione è infatti l'uso di citazioni o brevi frammenti poetici che, anteposti alle vicende narrate in ciascun capitolo, offrono uno spunto di riflessione sul contenuto morale degli episodi stessi. Questo rappresenta certamente un appassionato omaggio che il bibliofilo Farrar tributa alla letteratura, sia classica sia contemporanea. Tuttavia il racconto si mantiene saldamente ancorato al piano didascalico, evitando con

massima cura che la dimensione fantastica vi prenda il sopravvento. Per il decano di Canterbury, in effetti, la scrittura creativa non deve perseguire l'ideale estetico dell'*art for art's sake*, non deve essere finalizzata a se stessa, bensì subordinata all'edificazione del fruitore dell'opera. E soprattutto l'ispirazione poetica non dev'essere avulsa dal sentimento religioso, poiché è dalla loro combinazione che si possono sondare gli abissi più profondi del cuore dell'uomo di ieri, di oggi e di domani. È invero attraverso l'acuta introspezione dell'interiorità dei pagani e dei primi cristiani che Farrar problematizza implicitamente il travaglio spirituale dell'uomo moderno, propugnando lo stile cristiano come pienezza di vita con cui rivestire l'involucro vuoto della modernità, miseramente foderato di scettico pessimismo, di materialismo e di eccentrico individualismo.

Tra i personaggi di *Darkness and Dawn*, Onesimo è colui che pare veicolare il messaggio di Farrar in modo più incisivo. Il suo percorso di vita è alquanto accidentato: distaccatosi dalla fede cristiana, che ha appreso nella casa del padrone, Filemone di Colossi, fugge a Roma e sebbene "the runaway was not always truthful, and had fallen into dishonesty, he was far from being depraved" (Farrar, vol. I, p. 102). Mediante la storia di Onesimo, recuperato alla fede grazie all'incontro con San Paolo, Farrar rivendica all'ideale cristiano una valenza apotropaica, con cui l'uomo può esorcizzare il male radicale: "One who had breathed in a pure Christian household the dewy dawn of the Christian faith, and had watched its purple glow transfiguring the commonest elements of life, could hardly sink to the depths of Satan in the great weltering sea of heathen wickedness" (*ibid.*).

Nella prefazione, Farrar puntualizza che l'obiettivo del racconto è "the illustration of [...] why a religion so humble in its origin and so feeble in its earthly resources as Christianity, won so majestic a victory over the power, the glory, and the intellect of the civilised" (vol. I, p. 7). La scelta dell'età neroniana quale *background* per il proprio romanzo è dunque motivata dal suo essere la cifra emblematica dell'evento storico più santo e più interessante, vale a dire dell'affermazione del vicariato di Cristo.

Agli occhi dell'apologeta cristiano, il regno di Nerone detiene un'eccezionale rilevanza storico-morale poiché documenta il fran-

gente climaterico di transizione dalla *koinè* ellenistica, totalmente alla deriva e ormai prossima a implodere, a quella latino-cristiana, posta sotto l'egida del Verbo Incarnato. L'antitesi del titolo evoca simbolicamente tale circostanza, in cui l'*hic et nunc* imperiale del secolo I pare essere sospeso tra la notte di un paganesimo degenerato e disfattista, e il bagliore astrale del nuovo giorno che, nel dilagare le terribili ombre notturne, preconizza "the brilliant inauguration of a new reign" (Farrar, vol. I, p. 33).

È innegabile che dalla struttura assiologica, meticolosamente binaria e fondata sull'antitesi di luce/ombra, traspaia la tipica *forma mentis* evangelica del teologo Farrar che, nel seguire le orme dell'*itinerarium* dantesco, carica il dato istoriale (del conflitto epocale tra due civiltà) di un sovrasenso allegorico-morale e anagogico. Pertanto nella dicromia luce/ombra, bianco/nero, il colore, lungi dall'essere un mero elemento pittorico, si prospetta come il pigmento rivelatore di una precisa fisionomia psicologica e morale. In tal modo, *darkness* si associa al nerume spirituale di una paganità che, nell'"avversione per il fedele ossequio della legge morale",¹⁵ ostenta uno scetticismo religioso, impastato di ateismo e superstizione, nonché una compulsiva pulsione auto-nichilistica. Al suo opposto, si colloca il tropo di *dawn* il quale, nell'evocare il roseo ambrato del cielo al sorgere del sole, ispira note di serena beatitudine, soavità e purezza spirituale su cui si modula una *humanitas* illuminata dall'*agape* cristiana.

Come in una foto in bianco e nero, lo sfondo del romanzo riceve una campitura scurissima, in cui il nero passivamente si presta a dare rilievo assoluto ai punti luce e a guidare l'introspezione su quelli di maggiore interesse. Farrar perciò, nel ritrarre Roma come una baccante che rotola nel vizio, insiste volutamente sulla sua agghiacciante disumanità. A tal fine enumera *ad infinitum* gli esempi di adulterio e di divorzio, i parricidi, i matricidi e fraticidi che spezzano ogni vincolo di sangue e oltraggiano i legami di amicizia e fratellanza. Tutto ciò è sintomatico di un affrancamento dalla religione e dalla morale che proietta la *societas* romana in un vortice di passioni sulfuree, in cui l'umanità appare soggiogata da un'*overdose* di sanguinosa crudeltà. Ovunque si consumano terribili massacri: nello

spazio pubblico dell'anfiteatro, dove il popolo cinicamente assiste all'atroce mattanza di animali e di uomini ad opera di spietati gladiatori; o nella cerchia dorata del palazzo augusteo, dove la morte e la colpa regnano sovrane e dove la vita dei Cesari "is not a happy one, and the dagger-stab too often finds its way through the purple" (vol. I, p. 17). In proposito, Farrar osserva con amarezza: "man cannot live without a conscience or without God. Guilty pleasure is brief-lived, and afterwards it stingeth like a serpent. It is self-slain by the Nemesis of satiety. The wickedest age the world has ever seen was also the most incurably sad" (vol. II, p. 9).

Agrippina e Seneca sono figure chiave nell'emisfero di *Darkness and Dawn* che ruota attorno a Nerone, in quanto rappresentano sia la spregiudicata ambizione sia il decadimento delle arti e l'inettitudine della filosofia stoica nello scongiurare le inique nefandezze del tempo.

Soprannominata la Lady Macbeth dell'antichità,¹⁶ Agrippina è una donna "born to rule, and in whose veins flowed the noblest blood of the most ancient families of Rome" (vol. I, p. 7). L'animo dell'*optima mater* di Nerone è lucidamente proteso al perseguimento del proprio obiettivo, ovvero l'uccisione del vecchio imperatore Claudio e "the elevation of her Nero, [...] to the throne whose dizzy steps were so slippery with blood" (vol. I, p. 8). Tuttavia, la sua bramosia di potere le si ritorce contro: uccisa per volontà del figlio, Agrippina non sfugge allo stesso fato che precedentemente ha colpito i suoi consanguinei. Dietro a quel destino terribile si cela l'oscura presenza di Nemesis che dimora nei palazzi imperiali e che "stalk behind the guilt, with leaden pace, with feet shod in wool, which sooner or later overtook them [...] looked them in the face, drove into their heads the adamantine nail whose blow was death" (vol. I, p. 9).

Seneca, il pedagogo e consigliere (*educator et amicus*) di Nerone, è descritto come un uomo tormentato da sofferti conflitti di coscienza, derivati dalla discrepanza tra i suoi principi filosofici, conformi allo stoicismo, e i cedimenti alle personali ambizioni e alle lusinghe della corte. Sebbene sia animato dai migliori propositi, lo stoico deve in ultimo riconoscere il proprio fallimento nell'educare il giovane *princeps* all'ideale filosofico-politico di una monarchia illuminata e filantropica. Lo sforzo del precettore/filosofo è vanificato dalla natura del gio-

vane, insofferente a ogni freno e totalmente imbevuta di vizio. Seneca fallisce soprattutto come filosofo: per Farrar lo stoicismo, atarassicamente avulso dal mondo, si è rivelato inidoneo al compito supremo di migliorare la natura umana. E le stesse esortazioni di Seneca, sebbene diano voce alla virtù, restano in fondo un'inefficace esercizio retorico "having its roots in an insincerity so insincere as to be habitual and unconscious" (vol. II, p. 206).

Su un tale scenario, così grottescamente oscurato, s'imprime il terso e fervente *modus vivendi* del cristiano. È infatti dal fondo abissale e peccioso del peccato che s'innerva la sublime grandezza del modello ontologico cristiano. Inizialmente, l'altro versante del mondo di *Darkness and Dawn* lambisce in modo criptico la società romana, come un fenomeno sottotraccia e sporadico, per poi manifestarsi via via in modo sempre più incisivo.

Nella sintassi paolina, i cristiani sono denominati i figli della luce. Nella lettera agli efesini l'apostolo infatti ricorda loro che

they had been called from darkness to light, and from the power of Satan unto God. He told them that they had fled to the rock of Christ amid a weltering sea of human wickedness, and though the darkness was around them he bade them to walk in the light, since they were the children of light. (Farrar, vol. I, p. 194)

Nel pensiero cristiano Dio si connota come *phos*, pura luce, e pertanto colui che si riconosce in quello splendore è destinato a prosperare. Autentico ricettacolo e specchio del *phos*¹⁷ divino, il vero cristiano ha il compito di irradiarne la quintessenza ai suoi simili. Farrar illustra profusamente le modalità con cui i seguaci della nuova fede, come giovani tedofori, trasmettono "the light of the dawn, which shine [...] upon the evil and troubled world" (vol. I, p. 249).

Icona dell'esemplarità cristiana è Pomponia Grecina (moglie di Aulo Plauzio, il conquistatore della Britannia nel 46 d.C.). L'ideale femminile esibito da Pomponia si distanzia nettamente dalla bellezza ingemmata, ma spiritualmente torbida, delle altre nobildonne romane (Poppea Sabina, Agrippina, etc.). L'esteriorità, semplice e disadorna, è abbinata a un'incensurabile integrità morale ed è il correlativo oggettivo del *lampros* (lo stato di candore e di splendore divino).¹⁸ Per tale ragione, Pomponia potrebbe definirsi come una luce

ausiliaria della fonte luminosa del *numen* cristiano, la quale senza affettazione dona “a little peace and consolation” (vol. I, p. 287) al cuore dell’afflitto Britannico (legittimo erede di Claudio, ma defraudato del trono da Nerone) o di colei il cui destino è irrimediabilmente contrassegnato dall’empietà (Agrippina e Poppea).

Al fine di condurre chi vive nel dolore e nella tristezza allo stato di felicità, la carismatica dama divulga l’*opus doctrinale* dalla viva voce dell’epistolario di San Paolo, insegnando ai propri interlocutori “the divine paradox of all Christianity, in which sorrow never destroyed joy, but sometimes brought out a deeper joy, even as there are flowers which pour forth their sweetest perfumes in the midnight” (vol. I, pp. 84-85).¹⁹

Snocciolando il pensiero paolino tra le fitte trame del racconto, Farrar ottiene così il duplice effetto di anticipare sia l’apparizione del personaggio storico di Paolo, sia la *mise-en-scène* della persecuzione. È infatti sul ragguaglio degli insegnamenti dell’apostolo che i primi cristiani affrontano con coraggio la terribile prova del supplizio, con cui “[they] have washed their robes and made them white in the blood of the Lamb” (vol. II, p. 226).

Instancabile viaggiatore, Paolo/Shaul predica e diffonde il Logos cristiano, proclamando l’età messianica per tutti; è grazie a lui che la fede cristiana, irradiandosi dalle grandi città per arrivare sino a Roma, si urbanizza e diventa *katholiké*, ovvero universale. Nel racconto, l’evangelista è senza dubbio l’individuo storico che incarna il latente spirito latino-cristiano, colto nella viva urgenza di una radicale *renovatio temporis*. Paolo è ritratto come un uomo dal temperamento “nervous and emotional” (vol. II, p. 96) e fisicamente debilitato dai molti affanni e pericoli che hanno accompagnato la sua esistenza. Malgrado l’aspetto dimesso, “small and bent” (vol. II, p. 98), dalla sua persona trasuda un’irresistibile santità che brilla di luce endogena.²⁰

La comparsa di San Paolo coincide quindi con il momento saliente della narrazione, in cui tutte le fila convergono per focalizzarsi sul *climax* del martirio cristiano, catalizzato dall’episodio dell’incendio di Roma (64 d.C).²¹ Per sviare i sospetti e per dissolvere il crescente malcontento della popolazione, Nerone decide di attribuire la

colpa della conflagrazione proprio ai cristiani, già invisibili alla società romana e accusati di professare un'abominevole superstizione.

Farrar iscrive la decrizione dell'olocausto cristiano nel codice rovente dell'Apocalissi giovannea, la quale, attraverso una complessa simbologia, rivela profeticamente il destino ultimo dell'umanità. Al significato storico di palingenesi pertanto è sotteso anche il sovransenso metastorico della lotta finale tra luce e tenebre e del conseguente avvento di un'autentica rigenerazione (pericoresi) in cui "il mondo non si risolve in Dio, ma diventa il luogo di Dio".²² In quest'ottica, l'identità storica di San Paolo e di Nerone assurgono ad archetipo metempirico di bene e di male e della loro decisiva battaglia escatologica. Dallo scontro diretto fra i due personaggi emerge la tensione tra sommo bene/male assoluto, tra verecondia/iracondia, tra male subito/male inflitto. L'oftalmia che affligge gli occhi dell'evangelista è un *signum Dei*, ossia l'emblema inequivocabile della conversione di Saulo (persecutore di cristiani) in Paolo (l'apostolo delle genti). La miopia di Nerone, invece, segnala un animo "steeped through and through its every fibre with selfishness, vanity and crime" (vol. II, p. 322). La sua natura sensuosa e ipertroficamente perfida non si redime, ma è votata alla costante ricerca di nuove sensazioni "in the spectacle of insulted innocence" (vol. II, p. 234).

Dunque, per Farrar Nerone rappresenta l'apoteosi del *self* ed è l'interprete di una tragedia senza *pathos* e di una rovina senza dignità, poiché si macchia dei delitti più atroci verso i suoi simili e verso se stesso (muore infatti suicida).²³ Il figlio di Agrippina è il prodotto teratogeno dell'empietà dei suoi tempi, e "his abuse of passion, his disgraced manhood, his polluted mind, his enervated frame, stamped upon him the curse of nullity" (vol. II, p. 304). Nel crescendo parossistico delle inclinazioni di Nerone al dispotismo e alla malvagità, si manifesta sempre più nitidamente uno spirito posseduto dal *daimon* dell'Anticristo: "while he played the god he sank lower [...] into the beast" (vol. II, p. 291). Nella tradizione esegetica dell'Apocalissi, l'Anticristo – la negazione assoluta del Logos cristiano – s'incarna nell'impero romano, per mezzo del quale la guerra escatologica si trasferisce sulla terra.²⁴ È comprensibile dunque che Nerone sia considerato alla stregua della "wild beast who had dipped his foot in the

blood of the saints, and made the tongue of his dogs red through the same” (vol. II, p. 269), poiché è il primo imperatore a perseguitare i cristiani. Nerone, fiore consunto del paganesimo, recide con dardi incandescenti il tenero tralcio della Chiesa cristiana e dei suoi martiri. Ciononostante, il momento terrificante della “great tribulation” (vol. II, p. 226) non si risolve nella distruzione della Chiesa, poiché “on that night the seed of her mighty power in the development of Christianity was sown afresh” (vol. II, p. 239). I giardini di Nerone, teatro infernale del supplizio inflitto a migliaia d’innocenti, sono oggi un *locus sanctorum* su cui sorge gloriosa la Basilica di San Pietro, il baluardo roccioso del cristianesimo. E mentre il nome di Nerone, il *princeps* dell’effimero, “has rotted for more than eighteen centuries”, la *presentia* invisibile dei santi effonde ancora il proprio profumo, poiché “only the actions of the just / Smell sweet and blossom in the dust” (vol. I, p. 153).

I martiri rappresentano infatti il granello di senape da cui si è sviluppato il grande albero totemico del cristianesimo “under whose shadows [...] the hopes and fears of generations found their refuge” (vol. II, p. 240). Come il rito lustrale pagano, anche il martirio cristiano si configura come atto catartico, ma ciò che determina un distinguo fra le due culture è da ricercarsi nell’idea di *escathon*. Paolo rassicura che il corpo “is sown in corruption, it is raised in incorruption; it is sown in dishonour, it is raised in glory; it is sown in weakness, it is raised in power; it is sown a natural body, it is raised a spiritual body” (vol. I, p. 265). E, significativamente, per l’apostolo e per i primi cristiani la fede nell’*escathon* si suggella nel sacrificio supremo di sé.

Farrar lamenta lo stato lacunoso delle fonti nel documentare la decapitazione di Paolo, rimasta avvolta da un alone di mistero. Il narratore pertanto si affida all’immaginazione empatica per raccontare ciò che ha certamente rappresentato uno dei momenti più cruciali per la storia del primo cristianesimo. “Deserted, abandoned, a pauper and a prisoner” (vol. II, p. 314), il fondatore di chiese non vacilla dinnanzi alla prova conclusiva, ma affronta il martirio con estatico eroismo, fortificato nello spirito dal Logos cristiano. Nell’attimo fatale che precede la fine, mentre il lampo divino fende

il nembo angosciante del tormento fisico, nell'iride del santo già si contempla la beatitudine celeste.²⁵

L'eroismo dei martiri cristiani, che a giudizio dello spettatore pagano è frutto di un indecifrabile invasamento, è dunque sorretto dalla "miraculous suppression of suffering".²⁶ Nel fervore dell'*imitatio Christi*, il martire abbraccia la morte con serenità, poiché è rinfrancato dalla promessa di resurrezione (*anastasis*). La tragicità della morte è così esorcizzata e ribaltata idealmente nell'immagine positiva dell'amaranto, il fiore-simbolo dell'immortalità che, qualora spezzato, serba sempre intatto il colore, rinverdendo perennemente il proprio fogliame. Inoltre, la *effusio sanguinis* dei martiri, oltre a costituire il battesimo più autentico (metonimico di invulnerabilità e di una totale immersione nella divinità), è emblema icastico del trionfo non solo sul dolore, ma anche "over the unjust power"²⁷ di Roma.

Il messaggio finale che Farrar sembra trasmettere ai propri lettori vuole essere di speranza. Possiamo sottrarci al potere venefico delle forze brute e incontrollabili che si annidano nell'*es*, recuperando le nostre radici cristiane. Solo se accettiamo, come Dante *viator*, la nostra condizione terrena di pellegrini e solo se, come Onesimo, siamo disposti a ripercorrere la via della purificazione, allora potremo uscire dall'erebo maligno per tornare a respirare la vita autentica e a contemplare il "dolce color d'oriental zaffiro"²⁸ del cielo, ormai prossimo all'alba.

¹ Praz, p. 492. In particolare si rimanda alla postilla, in cui Praz polemizza con Jerome Hamilton Buckley, il quale nella sua opera *The Victorian Temper* (1966) non dipinge il periodo vittoriano come omogeneo, compiaciuto e ben assestato su principi incontrovertibili, bensì come un'età instabile, solcata da profonde inquietudini. Praz non condivide la tesi di Buckley, secondo cui non esiste un carattere vittoriano distinto da quello delle epoche che precedettero o seguirono.

² La tradizionale descrizione del panorama religioso vittoriano prevede una generica tripartizione della *Church of England* in *High*, *Low* e *Broad*. Sotto la denominazione *High* si raccolgono anche il gruppo dei trattariani e quello dei loro successori, ovvero dei ritualisti. L'indirizzo *Low* comprende invece gli evangelici, mentre la *Broad Church* sussume orientamenti più eterogenei, ma tutti accomunati da posizioni liberali.

³ Augias, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Schlossberg, pp. 21-22.

⁶ L'opera venne tradotta in inglese da una giovane George Eliot con il titolo *The Life of Jesus Critically Examined* (1846).

⁷ Cfr. Schlossberg, pp. 223-224; Goldhill, pp. 6-7. Dietro il nome di Humphry Ward si cela Mary Arnold, figlia di Thomas Arnold e nipote del più noto Matthew Arnold. Mary possiede una profonda conoscenza degli scritti dello zio Matthew, di Renan, di Strauss, di Benjamin Jowett, etc. In tal senso, il suo romanzo rappresenta il punto di arrivo della corrente di pensiero inaugurata da Strauss e Renan. *Robert Elsmere* è ricordato come un colossale successo editoriale: a un anno dalla pubblicazione, vendette infatti dalle trenta alle quarantamila copie.

⁸ Cfr. Rhodes, pp. 62-63. Gli anni dopo il 1870 costituiscono un vero spartiacque nel pensiero inglese, in cui inizia a diffondersi un blando cristianesimo, edulcorato e adogmatico, che umanizza la figura del Cristo. *Robert Elsmere* è paradigmatico della *New Reformation* in atto, la quale, dopo aver declassato l'ortodossia alla stregua di un vecchio pedagogo dalle idee superate, affida l'interpretazione del destino umano alle generazioni moderne.

⁹ Cfr. Goldhill, pp. 162-163. Il genere, attivo già dagli anni Trenta, si sviluppa lungo tutto l'arco dell'Ottocento, con un picco di produzione registrabile dopo gli anni Settanta.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Foucault, pp. 394-95.

¹² Si noti come la scelta del titolo ricada su *Christ*, e non su *Jesus*. In ciò si ravvisa un'esplicita volontà da parte di Farrar di distanziare il proprio studio cristologico dalle opere di Strauss e Renan. *The Life of Christ* riscosse grande successo: si ebbero infatti ben dodici edizioni in un anno e fu tradotto in molte lingue europee e anche in giapponese. Tuttavia Farrar rimase molto amareggiato per le critiche mosse alla sua opera, accusata di esibire un tono troppo prosaico e del tutto inadeguato all'aulicità dei contenuti.

¹³ Cfr. Rhodes, p. 275. Tra le violente reazioni spicca la replica di Edward Bouverie Pusey, *What is Faith as to Everlasting Punishment: In Reply to Dr Farrar's Challenge* (1880). Pusey utilizza molte argomentazioni suggerite da John Henry Newman sulla visione cattolica della purificazione. A seguito dell'attacco del trattariano, Farrar rivede le proprie posizioni in *Mercy and Judgement: A Few Last Words on Christian Eschatology with Reference to Dr Pusey's "What is of Faith"* (1881).

¹⁴ Oltre a Tacito, Svetonio, Seneca, etc, Farrar consulta opere di studiosi contemporanei tra cui Frazer (*The Golden Bough*, 1890), Renan (*L'Antéchrist*, 1873; *Histoire des origines du Christianisme*, 1866-1881) e Lanciani, un'autorevole voce della moderna ricerca archeologica (*Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries*, 1888).

¹⁵ Petrosino, p. 80.

¹⁶ Farrar, *The Early Days*, p. 14.

¹⁷ Davy, p. 240.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Le fonti storiche riportano che Pomponia Greca fu processata (e assolta) con l'accusa di praticare una superstizione pernicioso, definizione con cui anticamente si alludeva alla religione cristiana. Su questo vago, e non meglio precisato dettaglio, Farrar costruisce lo stereotipo di Pomponia come l'ideale modello cristiano femminile. In realtà, l'immagine di Pomponia come santa cristiana è assai diffusa nell'immaginario storico-religioso dell'Ottocento e Farrar dimostra, in tal modo, di muoversi con agio lungo il tracciato di idee già ampiamente approfondite. La presunta cristiana e moglie di Aulo Plauzio compare, ad esempio, nell'opera di Mrs J.B. Webb *Pomponia; or, The Gospel in Caesar's Household* (1867), mentre Renan la considera la prima grande santa del mondo. Inoltre è significativo il fatto che la sua effigie sia stata spesso al centro dei dibattiti inerenti alle origini della chiesa nazionale e le modalità di diffusione del cristianesimo in Inghilterra. Cfr. Goldhill, pp. 209-210.

²⁰ Quanto osservato nel caso di Pomponia vale anche per San Paolo. Farrar si dimostra attento agli sviluppi del dibattito teoretico, cui partecipa attivamente. Infatti, alla stregua degli studi cristocentrici, attorno alla figura di San Paolo fiorisce una nutrita produzione biografica,

in cui l'apostolo di Damasco è valutato e/o celebrato da diverse angolazioni, ora come proto-protestante, ora come cripto-cattolico. Oltre alla già citata *Life of Saint Paul* (1879) di Farrar, tra le opere più note si ricordano *St Paul* di Benjamin Jowett (1855); *St Paul and Protestantism* di Matthew Arnold (1870); *St Paul at Rome* del decano Charles Merivale (1877).

²¹ È bene precisare che Paolo non è l'unico apostolo a comparire sulla scena di *Darkness and Dawn*. Sebbene sia indubbio che questi sia la figura più carismatica, Farrar descrive anche l'attività apostolica e il martirio di Giovanni e di Pietro.

²² Kunzler, p. 134.

²³ Nella figura di Nerone, Farrar fonde lo stereotipo del *villain* a quello dell'*arch aesthete*. Quest'ultimo, in particolare, incarna un'identità effeminata ed egocentrica, la cui esistenza è consacrata all'assorbimento di tutte le passioni possibili. È plausibile ritenere che un tale *womanish man*, perfettamente azzimato e ingioiellato, adombri il censurabile modello moderno del *dandy*, il quale a sua volta è il riflesso incondizionato del gusto decadente per l'artificio (ritenuto il segno distintivo del genio) e ispirato a un edonismo sensuoso e talmente perverso da rasantare la pura blasfemia. Negli ambienti ecclesiastici, il dandismo è avvertito chiaramente quale sintomo di un malessere spirituale.

²⁴ *Darkness and Dawn* non è l'unico romanzo contemporaneo a trattare la materia della persecuzione neroniana. A titolo d'esempio si possono citare *Ben Hur* (1880) di Lew Wallace, *Nero* (1889) di Ernst Eckstein, *Acte* (1890) di Hugh Westbury, *Quo Vadis* (1896) del premio Nobel Henryk Sienkiewicz e il più tardivo *The Burning of Rome* (1903) di A. J. Church.

²⁵ La narrazione del capitolo "The Three Fountains", incentrato sulla decapitazione di San Paolo per volere di Nerone, è preceduta da alcuni versi tratti da *Das Leben und das Ideal* (1795) di Friedrich Schiller: "Lieblich wie der Iris Farbenfeuer / Auf der Donnerwolke duft'gem Tau, / Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier / Hier der Ruhe heitres Blau". Nelle strofe finali della poesia, che sviluppa il tema della capacità dell'uomo di elevarsi al di sopra del reale e di porsi al di fuori della necessità fisica, il poeta tedesco recupera il mito di Eracle che assume su di sé tutti i fardelli dell'umanità, sottomettendosi alla persecutrice Era e piegando la sua forza agli ordini di un codardo. È qui evidente un'analogia tra le sofferenze pagane di Eracle e la *passio* di Cristo/Paolo.

²⁶ Brown, p. 80.

²⁷ *Ibid.*, p. 101.

²⁸ Il riferimento dantesco non è affatto casuale. È significativo infatti che Farrar anteponga a tutto il racconto di *Darkness and Dawn* i vv. 13-18 tratti dal primo canto del *Purgatorio*, in cui Dante pellegrino, appena uscito dall'inferno, torna a contemplare l'azzurra chiarezza del cielo e del mare sul far del mattino. Sull'onda emotiva dell'opprimente tensione infernale, una simile visione infonde nel poeta un'immediata sensazione di sollievo. È noto come il codice dantesco trascenda il dato naturalistico per indicare lo stato di erranza interiore che tocca nell'intimo ciascun uomo. Nel procedere faticosamente tra le lusinghe e i mille affanni del vivere terreno, l'itinerario del purgatorio assume la valenza simbolica di *itinerarium mentis ad Deum*, ovvero del percorso che compie lo spirito umano, con umiltà e con il sostegno divino, verso la catarsi.

OPERE CITATE

AUGIAS, Corrado, e Remo CACITTI. *Inchiesta sul cristianesimo. Come si costruisce una religione*. Milano, Mondadori, 2008.

La palingenesi del Logos cristiano in Darkness and Dawn

- BROWN, Peter. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. London, SCM, 1983.
- DAVY, Marie-Madeleine. *Esperienze mistiche in Oriente e in Occidente. Dottrine e profili*. Vol. I. A cura di Luigi BORIELLO. Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2000.
- FARRAR, Frederic William. *Darkness and Dawn: Or Scenes in the Days of Nero. An Historic Tale*. 1891. 2 voll. Charleston, Bibliolife, 2009.
- FARRAR, Frederic William. *The Early Days of Christianity*. 1882. London, Cassell, 1884.
- FOUCAULT, Michel. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. 1966. Traduzione di Emilio PANAITESCU. Milano, Rizzoli, 2009.
- GOLDHILL, Simon. *Victorian Culture and Classical Antiquity: Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*. Princeton, Princeton U. P., 2011.
- KUNZLER, Michael. *La liturgia della Chiesa*. 1996. Traduzione di Liborio ASCIUTTO. Milano, Jaca, 2003.
- PETROSINO, Silvano, e Sergio UBBIALI. *L'eros della distruzione. Seminario sul male*. Genova, Melangolo, 2010.
- PRAZ, Mario. *Storia della letteratura inglese*. 1960. Firenze, Sansoni, 1989.
- RHODES, Royal W. *The Lion and the Cross: Early Christianity in Victorian Novels*. Columbus, Ohio State U. P., 1995.
- SCHLOSSBERG, Herbert. *Conflict and Crisis in the Religious Life of Late Victorian England*. New Brunswick, Transaction, 2009.

**“IL RADIO, LA MORTE, L’ARTE E L’AMORE”:
IL MITO DI ORFEO NELLA NARRATIVA DI PER OLOV ENQUIST**

Andrea Berardini

*The myth of Orpheus and Eurydice is the most influential myth in Western culture concerning the poet and the power of poetry on life. As Charles Segal has shown, the story revolves around a series of oppositions between art and life, death and desire, whose essence is the conflict between poetry and reality. In the transition from modernism to post-modernism, critics and authors turn once again to the myth of Orpheus, focusing on how the story shows the limits of artistic creation and the way reality eludes the artist’s control. Attention now shifts from Orpheus to Eurydice, caught between death and life—an elusive muse, a source of inspiration to the poet, whose look nonetheless condemns her to Hades. In Swedish literature a similar shift of attention is to be found. In the 1960s and 1970s, the myth’s basic elements and structure are used to test literature’s limits as a tool for the analysis of contemporary society. The paper points out a similar use of the myth in two novels by Per Olov Enquist. Both *Magnetisörens femte vinter* and *Boken om Blanche och Marie* question and eventually discard the traditional orphic qualities of the artist. Drawing upon the same series of oppositions that can be found in the original myth, both novels depict the struggle of Orpheus-like figures to confer unity and sense to an ambiguous and confusing reality, a struggle which is ultimately shown to be doomed to failure.*

Il mito di Orfeo ed Euridice è sempre stato per scrittori e poeti un importante e produttivo repertorio di temi e immagini in base ai quali definire il proprio ruolo, la propria estetica e le prerogative della propria attività artistica. Ma anche la critica se n’è ripetutamente servita per trarne paradigmi interpretativi attraverso i quali analizzare i vari orientamenti letterari e tentare di definire il processo della creazione artistica e il rapporto tra creatore, arte e realtà.

“Orpheus”, scrive infatti Charles Segal nel saggio intitolato *Orfeo. Il mito del poeta*, “embodies something of the strangeness of poetry in the world, the mystery of its power over us”.¹ Segal non si limita però a ricordare la fascinazione esercitata dal mito di Orfeo nel corso dei secoli e a tracciare una storia della sua fortuna nei più disparati ambiti artistici: egli vede nella vicenda di Orfeo – al pari

dell'altro importante mito sulla creazione artistica, quello di Pigmalione – la messa in scena di una serie di rapporti dinamici tra vita e morte, realtà e finzione, soggetto e oggetto. In particolare, Segal individua alla base della storia di Orfeo una struttura triangolare di rapporti mutevoli e altalenanti, ai cui vertici si collocano i grandi temi della morte, dell'arte e dell'amore, legati dalle forze del desiderio, del potere e della passione. Oltre a questo, l'intera vicenda di Orfeo viene letta come una parabola sull'ambiguità del linguaggio, unico mezzo per conoscere il mondo ma anche velo ineludibile tra la nostra coscienza e l'universo: "The myth oscillates between the power of form to master intense passion and the power of intense passion to engulf form".²

Il contrasto tra forma e passione, e quello in esso implicito tra forma e realtà, è ciò che in questa sede più interessa. Tradizionalmente, infatti, fino al modernismo, il potere della forma di vincere e imbrigliare la passione, la capacità della parola di esprimere il mondo e di agire su di esso, è centrale per tutta una serie di attributi che definiscono, appunto, il poeta cosiddetto orfico e il carattere della sua attività artistica. Tra queste caratteristiche, alcune delle più rappresentative sono:

- 1) il poeta possiede una sorta di potere profetico;
- 2) è in contatto col divino e fa da mediatore tra l'invisibile e l'umano;
- 3) nella sua opera tenta di risolvere i grandi misteri dell'esistenza;
- 4) è in stretto contatto con la natura e fa da mediatore fra questa e l'umano;
- 5) la sua opera sottolinea lo stretto rapporto fra parole e cose;
- 6) la sua poesia nasce dall'ispirazione;
- 7) crede nella possibilità che la poesia porti alla trascendenza.³

Nella letteratura moderna, in particolare nel passaggio da modernismo a postmodernismo, alla fiducia nella parola si sostituisce una sorta di diffidenza di fondo nella capacità della stessa di definire e comprendere il reale. In questo momento di transizione, la figura di Orfeo torna a essere centrale: il finale del mito, con la testa del poe-

Il mito di Orfeo nella narrativa di Per Olov Enquist

ta, smembrato dalle Menadi, che ostinatamente continua a cantare, dà infatti il titolo a un importante saggio di Ihab Hassan sul postmoderno. Il destino di Orfeo diventa qui metafora dell'esaurirsi di un altro mito, quello dell'artista romantico; o meglio, di una particolare concezione dell'artista romantico, che prevedeva un intimo patto fra parola e oggetto, e la fiducia nel potere della parola, del *logos*, di restituire la realtà, in alcuni casi persino di dominarla.

Nella transizione dal romanticismo alle varie forme del decadentismo, e da qui attraverso le avanguardie e il modernismo fino al postmodernismo, questa fiducia si sgretola, e va affermandosi quella che Hassan definisce una letteratura del silenzio, una letteratura cioè che fa dell'impossibilità di dire una parola definitiva sul mondo il proprio tema centrale.

Nella letteratura postmoderna la crisi del linguaggio e della cultura emerge prepotentemente; al potere della voce di Orfeo si sostituisce una sfiducia nei confronti della parola e dell'arte in generale, atteggiamento che mette gli scrittori nella necessità di riflettere sulla propria missione. La frattura che si viene così a creare rispetto alla tradizione è descritta da Hassan attraverso una serie di coppie antinomiche di attributi che caratterizzano il nuovo corso intrapreso dalla letteratura. Progettualità/casualità, gerarchia/anarchia, *logos*/silenzio, presenza/assenza, interpretazione/contro l'interpretazione sono solo alcune delle antinomie che secondo Hassan segnano il passaggio da modernismo a postmodernismo.⁴

Nemmeno la letteratura svedese sfugge a questa evoluzione e anche in Svezia la figura di Orfeo diventa centrale nel dibattito critico sul ruolo dello scrittore.

Per schematizzare, l'opera che più di altre fa esplicitamente riferimento al personaggio mitico come simbolo dello scrittore e delle sue prerogative è il saggio di Ingemar Algulin *Den orfiska reträtten* ("La ritirata orfica"), pubblicato nel 1977. In esso si analizza la generazione di poeti produttivi attorno agli anni Quaranta e il loro rapporto con la tradizionale immagine orfica del poeta. Algulin sostiene che nell'opera di questi autori sia individuabile, come reazione alla perdita di prestigio del poeta, dello scrittore o dell'intellettuale *tout court*, un tentativo di ritorno al ruolo messianico dell'artista e un recupero delle

sue caratteristiche tradizionali. Questa fiducia nel ruolo orfico del poeta è comunque minata alle basi, il che porta a un continuo processo di revisione della figura di Orfeo e all'assunzione di posizioni ironiche che tendono a diminuire la credibilità di una voce monologante, un unico *logos* capace di organizzare l'intero universo.

Nei decenni successivi, in particolar modo negli anni Sessanta, la letteratura svedese è caratterizzata da un forte impegno politico e si afferma una generale tendenza a ricorrere all'arte come strumento di analisi della realtà storica e sociale, nonché talvolta come arma polemica e politica. Mentre la lirica subisce una sorta di marginalizzazione, il romanzo diventa lo strumento preferito per tentare di indagare la realtà. In linea con questa evoluzione, il mito orfico resta un punto di riferimento imprescindibile, sebbene in un'ottica differente rispetto a quella adottata dagli scrittori degli anni Quaranta. Nel 1965 vengono infatti diffuse in Svezia, tramite un saggio di Nils Egebak pubblicato sulla rivista *Ord & Bild*, le idee di Maurice Blanchot. In *Le regard d'Orphée*, del 1955, Blanchot aveva infatti fornito una lettura del mito di Orfeo particolarmente adatta alla sensibilità postmoderna, leggendolo come narrazione dell'impossibilità da parte del poeta di dire una parola definitiva sul mondo. Blanchot nella sua interpretazione attribuisce inoltre un rilievo particolare alla figura di Euridice, simbolo della ragione che sta alla base di ogni atto di creazione artistica e contemporaneamente del suo limite insuperabile e, quindi, del suo fallimento:

Eurydice est, pour lui [Orphée], l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers le quel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre.⁵

Le riflessioni di Blanchot si coniugano perfettamente con il clima intellettuale della Svezia degli anni Sessanta e Settanta, in cui lo scetticismo nei confronti della parola e la constatazione dei limiti del linguaggio caratterizzano molte opere letterarie e critiche, costituendo spesso l'argomento centrale. Due esempi importanti possono essere ritracciati in *Polyfem förvandlad* ("Polifemo trasformato", 1964) di Willy Kyrklund e nei saggi di Birgitta Trotzig raccolti in *Jaget och världen* ("L'Io e il mondo"), opera del 1977 che com-

Il mito di Orfeo nella narrativa di Per Olov Enquist

prende materiale risalente agli anni Sessanta e Settanta. In una delle sezioni centrali del primo, una riscrittura ironica e giocosa di episodi della mitologia classica, un viandante interroga la Pizia, mentre si bagna in una fonte, circa il proprio futuro e il senso della vita. La Pizia gli propone allora una lunga e criptica parabola a proposito di un asino e di un usignolo. Il viandante, perplesso, chiede delucidazioni, al che la sibilla replica rendendo manifesta la totale aleatorietà della propria risposta: “Jag har berättat historien för att det föll mig in, för att jag händelsevis hörde den och för att det är vackert väder.”⁶

In apertura alla raccolta di saggi di Trotzig si legge invece:

“Språksvårigheter.”

Det är förhållandet till verkligheten det rör sig om. Inför vad som verkligen, i livet, händer mig drabbas jag av tystnad. Tystnad! Stoppskylt – zongräns. Det är mig nästan fysiskt omöjligt att ens notera faktum, datum [...]. *Den verkliga händelsen* slår ner i mig alltför tung, komplicerad, överväldigande ogripbar – och förvandlar allt tal, all direkt återgivning till ett överkligt lövprassel.⁷

Il silenzio che colpisce di fronte agli accadimenti della realtà e la sensazione che “il discorso [sia] compromesso” (“*talet är komprometterat*”)⁸, in aperto contrasto con il desiderio di utilizzare la letteratura come strumento per una più approfondita comprensione del reale e della società, danno luogo a quel che la storia della letteratura ha definito *trolöshetdebatten*, “dibattito sulla disillusione”, che coinvolge le maggiori personalità letterarie svedesi. È proprio prendendo parte a questa discussione – caratterizzata, oltre che dalla riflessione sulle possibilità della letteratura, anche da una contestazione generale di ogni discorso autoritario e di ogni voce monologante – che Per Olov Enquist (1934-) esordisce come romanziere, facendosi conoscere fin da subito come una delle voci più attente allo sperimentalismo, alle nuove tendenze letterarie e alla contaminazione tra *fiction*, opere storiografiche e *reportage*.

Il primo dei due romanzi che intendo analizzare, *Magnetisörens femte vinter* (“Il quinto inverno del magnetizzatore”) esce nel 1964 e già nella scelta del genere rivela quali siano gli intenti di Enquist. Il testo, usando un termine di Linda Hutcheon, teorica canadese del postmodernismo, è classificabile come “*historiographic metafic-*

tion”: un romanzo storico in cui invenzione e realtà s’intrecciano liberamente in modo da confondere il lettore e farlo riflettere sulle nostre effettive possibilità di conoscere la storia e valutarla.⁹

Magnestisörens femte vinter è una sorta di ritratto di Orfeo da ciarlatano: ambientato attorno al 1793, ha per protagonista Friedrich Meisner, una figura ispirata a Franz Anton Mesmer (1734-1815), il medico e filosofo viennese da cui prende il nome il mesmerismo.¹⁰ Meisner è un creatore di visioni, un fanatico, sospettato dai suoi contemporanei di essere addirittura un rivoluzionario. È un guaritore dotato di particolari poteri che non solo gli permettono di aiutare gli uomini, ma anche, per esempio, di governare la pioggia e placare gli animali (capacità che ricordano la figura di Orfeo nei suoi tratti più arcaici lasciando trasparire le sue origini sciamaniche). Più che un uomo di scienza, Meisner è il prototipo – così almeno si autodefinisce – dell’artista romantico che tenta di gettare lo sguardo oltre la realtà delle cose per coglierne un significato nascosto, convinto di essere dotato di un potere particolare che lo mette in contatto con le leggi dell’universo:

Omkring tingen finns en hinna, tänkte han ofta, det är denna hinna som är stillastående. Kraften bryter genom hinnan och ger tingen rörelse, och rörelsen finns i vårt fluidum. Jag kallar det för fluidum. (Enquist, *Magnestisören*, p. 55)¹¹

La teoria del fluido deriva direttamente dalle idee di Mesmer: Meisner crede che esista un fluido che compenetra ogni cosa, collegando il mondo con le sfere celesti, e che le malattie derivino da uno squilibrio in questo fluido. Egli è convinto di essere in grado di porre rimedio a tali squilibri:

I våra kroppar finns det ett fluidum, sade han tålmodigt. Jag ensam kan nå detta fluidum, eller rättare: endast min konst kan nå detta fluidum. Jag gör det med strykningar: man kallar det magnetiseringar. Det fordras bara tro. (Enquist, *Magnestisören*, p. 56)¹²

Ciò che Meisner definisce “arte” non si manifesta solo grazie all’utilizzo di strumenti magnetici con cui strofinare il corpo dei pazienti, ma anche – forse soprattutto – grazie al potere della parola; in quella che è una sorta di anticipazione della psicoanalisi, il magnetizzatore crede che

la parola sia in grado di guarire, restituendo al paziente “la verità attraverso dosi di choc accuratamente misurate” (“sanningen in lagom avvägda chodoser”, Enquist, *Magnestisören*, p. 105).

Tuttavia lo stesso Meisner è consapevole che raramente egli è in grado di penetrare nel mistero della vita dei suoi pazienti. Nel corso del romanzo egli si trova a dover curare tre donne che mostrano i sintomi di quella che la scienza medica definirà in seguito isteria. È nel rapporto con queste tre donne che emerge il lato oscuro delle teorie di Meisner: non solo i suoi tentativi di guarigione non sempre riescono, ma ben presto risulta evidente come le storie che egli racconta alle pazienti siano palesemente false e come le sue spiegazioni pseudoscientifiche non siano che il frutto dell’immaginazione, teorie che dovrebbero giustificare le sue visioni: “Da’ loro una menzogna perché è di questo che hanno bisogno” (“ge dem en lögn eftersom de behöver den”, Enquist, *Magnestisören*, p. 80), gli consiglia in sogno Paracelso, uno dei suoi numi tutelari. Il potere di questo Orfeo travestito da guaritore sta tutto nella forza di suggestione che è capace di indurre in chi gli sta vicino. Suggestione che trasforma il rapporto tra Meisner e le pazienti, più che in una ricerca dell’armonia perduta, in un esercizio di potere e un tentativo di dominazione. Vale per Meisner quel che Michel Foucault scriveva a proposito di Mesmer e dei suoi seguaci: l’opera dell’ipnotista tende a trasformare le pazienti in “une surface neutre où va s’imprimer la volonté du médecin”,¹³ cosicché più che la guarigione della malata quel che conta è l’autoaffermazione del guaritore.

Tuttavia il potere di Meisner ben presto comincia a vacillare. Non solo il coprotagonista del romanzo e secondo narratore Rudolph Steiner, un medico rappresentante dell’illuminismo e della ragione, nonché padre di una delle donne che Meisner ha in cura, inizia ad avanzare dubbi sulla fondatezza delle sue teorie, ma le stesse donne che gli si erano affidate si ribellano.

Al centro del romanzo è collocata una scena dalla profonda ambiguità morale, in cui Meisner, nel corso di una seduta, ha un rapporto sessuale con una paziente. Se la donna sia consenziente o no non viene mai chiarito. Fatto sta che, se inizialmente la donna sembra consenziente e anzi tenti esplicitamente di sedurlo, più tardi lo

accuserà di stupro, accusa dalla quale parte un processo per truffa nei confronti di Meisner.

Il romanzo si conclude appena prima dell'emissione della sentenza. Il giudizio su Meisner resta sospeso, così come quello sul ruolo dello scrittore; anche lo scrittore, come il magnetizzatore, mescola finzione e realtà e crede nella possibilità che il proprio racconto abbia un effetto sul reale. "Nessun racconto è vero, solo più o meno efficace" ("Inga berättelser är sanna, bara mer eller mindre effektiva", Enquist, *Magnestisören*, p. 105), dichiara il narratore Enquist commentando le tecniche di suggestione di Meisner. Se l'ipotesi di un valore di verità del racconto sembra definitivamente archiviata, resta da valutare se gli effetti che esso produce siano negativi o positivi.

A quarant'anni di distanza, Enquist torna sugli stessi argomenti con un romanzo molto simile a *Magnestisörens femte vinter*. Si tratta di *Boken om Blanche och Marie* ("Il libro di Blanche e Marie"), in cui lo scrittore mette in scena una sorta di discendente di Meisner. Il protagonista è infatti Jean-Martin Charcot, il medico che per primo diagnosticò l'isteria e tentò di curarla, elaborando teorie (come Enquist non dimentica di rilevare nel suo testo) non troppo dissimili da quelle di Mesmer.¹⁴ Charcot è fermamente convinto dell'unità fra materia e spirito, e della possibilità che l'esperienza umana possa essere compresa nella sua interezza. Esattamente come Meisner, egli è posto di fronte al mistero del mondo e crede di essere in grado di scoprirlo e descriverlo, pensando che questa sia la missione e la capacità della scienza e dell'arte, alleate nella sua visione in un unico tentativo d'esplorazione dell'ignoto.

Il mistero è simbolizzato, esattamente come in *Magnestisörens femte vinter*, dalle donne che Charcot ha in cura:

Charcot ägde en upptäcktsresandes och forskares barnslighet. Han bekände sig till upplysningsidealen, men menade att uppfinnare, undersökare, fysiker och upptäcktsresande nu måste utforska nya och hemligehtsfulla landskap. Kvinnans psyke var en sådan kontinent, ej väsensskild från mannens, men farligare. Kvinnan var den port, skriver han, genom vilken man måste tränga in i den mörka kontinenten. (Enquist, *Blanche och Marie*, p. 38)¹⁵

Il continente oscuro della femminilità (la formula è di Freud, figura che compare nel libro in alcune brevi scene, mentre studia l'isteria

in quanto allievo di Charcot) viene a rappresentare la sede di ogni mistero sull'esistenza. In questo viaggio di scoperta saranno in particolare il corpo e la mente di Blanche Wittman, la "regina delle isteriche" della Salpêtrière, nonché amante di Charcot, a simboleggiare la via d'accesso che promette di condurre all'ignoto.

Sul corpo di Blanche Charcot traccia la mappa dei punti isterogeni in grado, secondo lui, di chiarire una volta per tutte la natura dell'isteria. E proprio l'isteria, questo particolare disturbo che sembra rendere visibile e fisico ciò che è invisibile e intangibile e ristabilire l'unità fra anima e corpo, sembra permettere a Charcot di trovare la chiave per accedere al segreto della natura umana. Egli è descritto come un'orchestrante che vuole comporre una sinfonia dell'umano, tracciandone lo spartito sul corpo delle donne internate alla Salpêtrière:

Hysterin fascinerade Charcot eftersom han där kunde finna en blandning av kaos och ordning som tilltalade honom just som upplysningsman. Det fanns i hysteri, menade han, ett visst system, en hemlig kod, som, om avslöjad, kunde ge anvisningar till meningen med livet: denna blandning av kaos och ordning ägde en närmast musikalisk form, var en komposition i form av andante, allegro och adagio [...] Det var människan som synfoni. Han hade alltid velat bli tonsättare. (Enquist, *Blanche och Marie*, p. 105)¹⁶

In una trama che nei suoi aspetti fondamentali ricalca da vicino quella di *Magnestisörens femte vinter*, Enquist opera tuttavia un significativo spostamento del punto di vista, che richiama da vicino l'interpretazione del mito orfico avanzata da Blanchot. Per Charcot, infatti, Blanche diventa una vera e propria ossessione: musa e cavia al tempo stesso, la ragazza è per il medico l'oggetto da cui è impossibile distogliere lo sguardo, lo sfuggente limite tra conoscibile e ignoto; il volto di Blanche è per Charcot quel che per Orfeo è il volto di Euridice, il punto verso cui tutto tende ma che sempre rimane irraggiungibile.

Inoltre proprio a Blanche, questa sorta di novella Euridice in bilico tra due mondi, viene affidato il compito di raccontare la storia di Charcot. O meglio, in un complesso gioco polifonico che serve a mettere in crisi ogni certezza del lettore, il narratore Enquist mette in scena se stesso nel tentativo di ricostruire la storia di Charcot e Blanche a

partire da una serie di appunti scritti dalla ragazza in tre taccuini, raccolti sotto il titolo di *Frågeboken*, “Il libro delle domande”.

Blanche nella propria scrittura tenta di scoprire “il rapporto tra radio, morte, arte e amore” (“sammanhangen mellan radium, död, konst och kärlek”, Enquist, *Blanche och Marie*, p. 19), quattro elementi di cui gli ultimi tre sono esattamente quelli che vanno a costruire il triangolo orfico descritto da Segal. Il radio invece è l'elemento chimico, o meglio la radiazione che esso emana, e che diventa una versione moderna del fluido di Mesmer e dello sguardo di Orfeo. Infatti, dimessa dalla Salpêtrière, Blanche diventerà assistente di Madame Curie. Sfuggita allo sguardo indagatore di Charcot, che tramite il suo corpo aveva tentato di dimostrare la fondatezza delle proprie teorie, ella non sfugge però a questo nuovo sguardo della scienza moderna, che le causerà danni fisici tali da richiedere l'amputazione di un arto dopo l'altro. Blanche svanisce lentamente come svanisce Euridice e finisce i suoi giorni ridotta a un torso chiuso in una cassa di legno, dotata ormai solamente del braccio sinistro. Il suo corpo martoriato andrà definitivamente perduto dopo la morte, ignota la sua tomba.

Frammentato è il corpo di Blanche, frammentata è la sua mente turbata da una malattia che Charcot non riesce a guarire. Frammentata, o meglio distrutta, è la certezza del medico nell'efficacia del suo metodo, e frammentata è la voce dello stesso Enquist.

La difficoltà nel trovare il senso del racconto di Blanche è ribadita più volte nel corso del libro. Per esempio: “Con quel libro in tre parti voleva scrivere una storia sulla natura dell'amore. Ovviamente si rivelò impossibile. Rimase una storia su Blanche e Marie” (“Mendenna tredelade bok skulle hon berätta en historia om kärlekens natur. Det gick ju inte. Kvar blev en historia om Blanche och Marie”, Enquist, *Blanche och Marie*, p. 12).

Se ancora Meisner poteva credere che nonostante la loro falsità le storie da lui raccontate avessero un effetto sul reale, Enquist sembra ora approdare a un totale scetticismo.

Eppure vi è un tentativo di resistenza. Sia Meisner sia Charcot, per come sono rappresentati nei libri, sono due Orfei senza lira, alla ricerca dell'armonia nel regno della cacofonia. Affidarsi a questa cacofonia

nia, metterla in scena, è l'unico modo per Enquist di dar vita a un racconto che abbia qualcosa da spartire con il reale. Da questo deriva la particolare costruzione frammentaria del testo, che si riflette nella messa in scena del corpo frammentato di Blanche, e l'insistenza su quest'ultima soprattutto come misteriosa assenza, come centro vuoto del racconto che continuamente sfugge, anche a se stesso.

Enquist non è capace di superare lo scetticismo né riesce a placare quella "fear of inexpressiveness" che Stanley Cavel individua come tipica del pensiero scettico contemporaneo.¹⁷ Allo stesso tempo però non ripiomba nella letteratura del silenzio – è semmai nella lotta contro il silenzio che sta la forza del racconto. L'intero romanzo è strutturato come una sequenza di falsi inizi di possibili racconti o di possibili modi di organizzare una storia più ricca di lacune che di dati certi. Sia Blanche nel suo falso libro sia la voce nel narratore Enquist si interrogano più e più volte su come (e a partire da dove) iniziare a organizzare il proprio materiale; più volte ritornano su episodi percepiti come centrali e che tuttavia non rivelano mai il proprio senso nascosto.

Nel tentativo di sondare la parola di Blanche, di gettare uno sguardo oltre di essa in direzione della realtà della sua esistenza, Enquist diventa egli stesso una sorta di Orfeo che fissa la sua Euridice sapendo che il desiderio che muove quello sguardo resterà inevitabilmente inappagato. Ma in questo caso, diversamente dal mito, non è il corpo di Orfeo che viene smembrato, è il suo canto stesso, la sua voce, che riesce a vivere solo come una serie di echi e sillabe frantumate, di frammenti di testo e realtà contro cui lottare. Come dice Enquist verso la fine del romanzo: "Appunti frammentari nel Libro delle Domande. Bisogna ricostruire" ("Fragmentariska anteckningar i Frågeboken. Man får rekonstruera", Enquist, *Blanche och Marie*, p. 212).

¹ Segal, p. XIII.

² *Ibid.*, p. 8.

³ A questo proposito vd. Malmberg, pp. 12-13.

⁴ Vd. Hassan, pp. 267-268.

⁵ Blanchot, p. 227.

⁶ "Ti ho raccontato questa storia perché ne avevo voglia, perché per caso mi è capitato di ascoltarla e perché oggi c'è bel tempo" (Kyrklund, p. 45).

⁷ “‘Difficoltà di linguaggio’. È del rapporto con la realtà che si tratta. Di fronte a ciò che realmente, nella vita, mi accade, vengo colpita dal silenzio. Silenzio! Segnale di stop – confine! Mi è quasi fisicamente impossibile notare fatti, date. [...] *L'accadimento reale* arriva a me troppo pesante, complicato, travolgentemente incomprensibile – e trasforma ogni discorso, ogni rappresentazione in un irreal fruscio di foglie” (Trotzig, p. 203).

⁸ *Ibid.*

⁹ Sul rapporto tra storia e finzione nella narrativa di Enquist vd. Brantley, pp. 319-322.

¹⁰ Il legame tra Meisner e Mesmer è esplicitato nel romanzo, ma in maniera ambigua (tratto, questo, che ben fa comprendere come Enquist sia solito giocare con il rapporto tra *fiction* e storia): molte delle vicende reali della vita di Mesmer sono attribuite a Meisner, eppure la sostanziale differenza tra i due è sottolineata dall'autore, che esplicitamente definisce Meisner un allievo di Mesmer.

¹¹ “Attorno alle cose esiste un velo, pensava spesso, è questo velo a essere immobile. Il potere penetra questo velo e mette le cose in movimento, e il movimento esiste nel nostro fluido. Io lo chiamo fluido”.

¹² “Nei nostri corpi esiste un fluido, disse pacatamente. Solo io sono in grado di raggiungere questo fluido, o meglio: solo la mia arte è in grado di raggiungerlo. Lo faccio attraverso la manipolazione: si chiama magnetizzazione. Tutto quel che serve è avere fede”.

¹³ Foucault, p. 288.

¹⁴ Vd. a questo proposito *ivi*, pp. 248-253.

¹⁵ “Charcot possedeva il temperamento infantile di un esploratore o di un ricercatore. Si dichiarava seguace degli ideali illuministici, ma riteneva che inventori, ricercatori, fisici ed esploratori dovessero ora scoprire nuovi e misteriosi territori. La psiche della donna era un continente di questo genere, non distinta essenzialmente da quella dell'uomo, ma più pericolosa. La donna era il varco, scrive, attraverso cui irrompere nel continente oscuro”.

¹⁶ “L'isteria affascinava Charcot poiché in essa ritrovava una commistione di caos e ordine che lo attraeva in quanto illuminista. Nell'isteria c'era, secondo lui, una sorta di sistema, un codice segreto che, se decifrato, avrebbe potuto chiarire il senso della vita: questa commistione di caos e ordine aveva una forma quasi musicale, era una composizione al ritmo di andante, allegro e adagio. [...] Era l'essere umano come sinfonia. Aveva sempre desiderato diventare un compositore”.

¹⁷ Vd. Cavel, p. 351. L'autore parla di “fear of inexpressiveness” a proposito delle idiosincrasie verbali, interpretandole come fantasie di linguaggi privati (fortemente marcati cioè dalla personalità del parlante), come reazione alla paura che nella lingua si manifesti una totale mancanza di senso. La “fear of inexpressiveness” viene definita come “one in which I am not merely unknown, but in which I am powerless to make myself known”.

OPERE CITATE

ALGULIN, Ingemar. *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. 1955. Paris, Gallimard, 1968.

BRANTLEY, Susan. “P.O. Enquist, Postmodernism and the Defense of Enlightenment”. *Scandinavian Studies* 79 (2007), 319-340.

CAVEL, Stanley. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. 1979. New York, O. U. P., 2010.

Il mito di Orfeo nella narrativa di Per Olov Enquist

- ENQUIST, Per Olov. *Boken om Blache och Marie*. 2004. Stockholm, Norstedts, 2005.
- ENQUIST, Per Olov. *Magnestisörens femte vinter*. 1964. Stockholm, Norstedts, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*. Paris, Gallimard et Seuil, 2003.
- HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. 1971. Madison, U. of Wisconsin P., 1982.
- KYRKLUND, Willy. *Polyfem förvandlad*. 1964. Stockholm, Modernista, 2002.
- MALMBERG, Lena. *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*. Lund, Ellerströms, 2000.
- SEGAL, Charles. *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1989.
- TROTZIG, Birgitta. *Ett landskap – Jaget och världen*. 1959-1977. Stockholm, Bonniers, 2008.

**“IN OGNI TEMPO E IN OGNI LUOGO CI SARÀ SEMPRE
UN’ANTIGONE CHE DICE NO”:
LA MAGIA DELLA RITUALITÀ
TRA CULTURA POPOLARE E DIGNITÀ LETTERARIA**

Emanuela Cacchioli

Antigone is a mythical figure from ancient Greek literature that has attracted European writers and artists through the centuries. In the Francophone literatures of the Caribbean and Africa she appears in different guises, though always connected to the struggle between human and natural law. When the myth is geographically decontextualised, it is placed in relation to a new cultural experience and undergoes a process of syncretism with the dimension of popular rituality and orality. This leads to two main consequences. On the one hand, the myth is renewed and creates a Creole strategy, capable of detecting the contradictions of Haitian society and the characteristics of religious rituality—a form of everyday dramatization. On the other hand, the myth is brought back to its ancient Greek origins and rediscovers its coral function in a new narrative perspective, based on a complexity of elements such as intonation, gesture, and the physical dimension. As a result, Antigone is an opportunity for Morisseau-Leroy and Kouyaté to think about the oral status of a popular culture which is now seeking literary dignity, free of exotic interpretations. At the same time, the Western audience is made aware of the cultural, linguistic, spiritual and anthropological heritage of Africa and the Caribbean.

*“Le mythe est une parole. Naturellement, ce n’est pas n’importe quelle parole”.¹ “[L]e mythe est une parole volée et rendue. Seulement la parole que l’on rapporte n’est plus tout à fait celle que l’on a dérobée: en la rapportant, on ne l’a pas exactement remise à sa place”.² È quanto sostiene Roland Barthes in *Mythologie* ed è un’affermazione che ci permette di comprendere il processo alla base della riscrittura e dell’adattamento dei miti in ambito europeo ed extraeuropeo. Appropriarsi di un mito significa dunque riprendere un messaggio antico che viene di volta in volta rinnovato e adattato alla condizione dell’uomo attuale.*

Vi sono miti che conoscono il successo per poco tempo e altri che sembrano non esaurirsi mai. Antigone rientra in questa seconda categoria. Di questa eroina ribelle si è scritto veramente molto: è di-

venuta il soggetto di innumerevoli rappresentazioni teatrali, oltre che la protagonista di balletti, film, saggi. Di conseguenza, nel tempo, ha assunto diversi “ruoli”: è diventata la portavoce delle femministe, il simbolo della resistenza di fronte all’oppressione politica e alla violenza, è assurta a difesa delle leggi naturali. In molti hanno tentato di redigere dei cataloghi di tutte le rappresentazioni e delle opere che la annoverano come protagonista. Eppure la lista sembra inesauribile. Lo stesso George Steiner conclude il suo voluminoso saggio *Le Antigoni* (1984) affermando: “Di una sola cosa posso essere sicuro: quel che ho cercato di dire ha bisogno di aggiunte. Nuove ‘Antigoni’ vengono immaginate, pensate, vissute in questo momento; e altre nasceranno domani”.³ E, effettivamente, occorre riconoscere che Steiner, oltre a fermarsi agli anni Settanta del Novecento, ci offre una prospettiva meramente europea e tralascia quasi completamente il mondo africano⁴ e quello caraibico, che hanno fornito riletture peculiari del mito di Antigone, soprattutto se pensiamo che queste culture, a differenza di quella europea, non nascono in seno alla civiltà greca classica.

Eppure la riattualizzazione del mito non conosce soste: Antigone diviene di volta in volta la cittadina di ogni moderna Tebe in cui il potere politico diventa prevaricatore e opprime l’essere umano.

È evidente che l’atto eroico e ribelle di Antigone contro il potere costituito del re Creonte e il richiamo a una spiritualità superiore all’esistenza umana stabilisce una relazione del tutto naturale con il rapporto tra *logos* e magia. Ma cosa succede quando il mito viene trasposto nella società caraibica o in quella africana e soprattutto quando la tragedia viene scelta in tali ambiti, non solo per affermare ancora una volta quella parola di cui si parlava all’inizio, ma soprattutto per legittimare una nuova parola, ossia quella di un popolo che cerca una visibilità internazionale? Per rispondere a tale interrogativo, si possono citare due *pièce* teatrali scritte in due zone geografiche molto diverse a distanza di quarant’anni l’una dall’altra e che portano avanti istanze apparentemente antitetiche. Due Antigoni che, tuttavia, si prestano bene all’elaborazione di un discorso sulla relazione tra *logos* e magia e sulle possibili risposte che il tema suscita in ambito extra-europeo.

Vediamo innanzitutto come si è rapportato al tema Félix Morisseau-Leroy,⁵ un drammaturgo haitiano che ha scritto e messo in scena il suo testo⁶ al Rex-Théâtre di Pétiion-Ville nel 1953 riscuotendo un grande successo.⁷ Il titolo della *pièce*, *Antigòn en créole*,⁸ palesa la scelta linguistica peculiare e ideologicamente rivoluzionaria alla base della riscrittura dell'opera. Il creolo haitiano, infatti, è l'idioma prevalente della popolazione ed è considerato lingua ufficiale al pari del francese. Nonostante tale uguaglianza formale e istituzionale, nell'isola caraibica si verifica una situazione di diglossia che vede il creolo e il francese alternarsi con forte disparità sia a livello numerico che di prestigio. Nato su base francese all'epoca delle piantagioni per favorire la comunicazione tra colonizzatori francesi e schiavi africani, il creolo è da sempre percepito come segno di appartenenza a una classe inferiore. Al contrario, il francese, parlato soltanto dal 10% della popolazione, è considerato lingua di cultura e di promozione sociale. Paradossalmente, dunque, la cultura e, *in primis*, la letteratura si avvalgono del francese per godere di una relativa visibilità a livello internazionale. Anche perché il 70% della popolazione haitiana è, ancora oggi, analfabeta. Eppure il creolo ha sempre cercato di imporsi con un proprio status, senza negare l'apporto della tradizione europea, ma con uno sguardo ambivalente nei confronti del francese.⁹

Negli anni Cinquanta, Morisseau-Leroy avverte la necessità di intraprendere una nuova strada in cui il creolo sia indipendente dal francese, ma al tempo stesso possa sfruttare le potenzialità e il bagaglio culturale che quest'ultimo offre anche a livello letterario.

In un contesto linguistico peculiare come quello haitiano, l'operazione messa a punto da Morisseau-Leroy risulta ancor più ambiziosa.¹⁰ Il drammaturgo haitiano si propone di far emergere il sentimento più intimo che risiede nei cuori dei suoi concittadini. Vuole dimostrare come il creolo e la cultura popolare¹¹ che lo sottende siano perfettamente in grado “de sentir et de penser et d'exprimer les sentiments, les émotions et les abstractions propres au monde haïtien”.¹² Si tratta, dunque, di “réactiver le mythe grec afin de féconder une stratégie créole et cerner les contradictions de la société haïtienne”.¹³ Portare sulla scena i problemi universali

dell'uomo pur trattandoli nel quadro linguistico e culturale del popolo caraibico¹⁴ innesca, secondo Morisseau-Leroy, un processo conoscitivo che conduce allo stesso tempo all'apertura e all'introspezione: "Penser et comprendre Haïti c'est se porter à la rencontre de soi-même et de l'autre".¹⁵ S'instaura in questo modo un dialogo tra culture in apparenza antitetiche: da un lato troviamo la tradizione orale creola, dall'altro il valore esemplare che il mito occidentale reca con sé. Tale tensione genera un prodotto ibrido e opaco, che gode però di ampia libertà creativa per realizzare un processo di rinnovamento estetico e ideologico.¹⁶

È sufficiente leggere alcuni estratti del prologo per comprendere come la *pièce* di Sofocle costituisca un intertesto fondamentale, ma al tempo stesso un pretesto per dare adito a un *métissage* culturale totale:

Dans tous les pays on l'a déjà racontée.

Dans toutes les langues.

Nous nous sommes proposé de la mettre à la sauce créole.

Nous avons gardé tout ce que nous pouvions de la vieille légende.

Et puis nous y avons ajouté le soleil d'Haïti, la façon dont le peuple haïtien comprend la vie et la mort, le courage et la peine, la chance et la malchance...

Nous avons mis les saints, les morts, les Esprits qui gardent les grands chemins, les cimetières, les barrières, les arbres, les jardins, les fleuves et les rivières, les Esprits qui commandent à la pluie, au vent et qui ressemblent bien à ce que les intellectuels appellent les dieux grecs.

Antigone enterrera Polynice comme tout naturellement cela devait se passer en Haïti.

Roi Créon tuera Antigone comme le ferait un grand chef haïtien.

Et puis Antigone, Ismène, Marraine, Roi Créon, Tirésias, Hémon, Filo, nous les laisserons dire librement ce qu'un haïtien dirait dans un cas pareil.

Cela s'est passé il y a longtemps, longtemps, dans une petite ville appelée Thèbes en Grèce.

Cela pourrait se passer aujourd'hui même dans un village appelé Thèbes en Haïti, chez un notable, qui a aussi son temple Vodou et qui sait qu'il est l'État.

En tout temps et en tout lieu, il pourrait y avoir une petite Antigone qui dit non. (Morisseau-Leroy, p. 2.)

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

Per farci assaporare “la salsa creola”, Morisseau-Leroy ci proietta in un villaggio della provincia haitiana in forte contrasto con l’omonima città greca. La scena si sviluppa in un peristilio che si rivelerà essere la recinzione esterna di un tempio vudù in cui hanno luogo invocazioni a divinità e rituali di magia nera. A dispetto delle pratiche occulte ed esoteriche entrate nel nostro immaginario collettivo, Morisseau-Leroy si propone piuttosto di creare un’analogia tra il *pantheon* degli dèi dell’Olimpo e le divinità invocate nei riti vudù. Le affinità sono plurime: in entrambi i casi siamo di fronte a figure antropomorfe immortali con personalità ben definite e che risiedono in un mondo a sé. A tali divinità, invocate in occasione di culti rituali, vengono eretti templi in cui i sacerdoti hanno un rapporto privilegiato con il dio protettore o la dea protettrice. Ogni divinità, inoltre, è dotata di un potere speciale che si manifesta in un ambito ben definito e, come nei riti dionisiaci greci, si crea una fusione tra personale e collettivo attraverso una crisi parossistica in cui l’iniziato entra in comunione con le forze cosmiche dell’universo. In questo modo la divinità assume un ruolo centrale nell’economia dei culti misterici e tale meccanismo spiega anche il successo duraturo nel tempo della dialettica della presenza/assenza che viene attualizzata attraverso la cerimonia rituale e che continua a suscitare interesse anche nell’uomo moderno.¹⁷

Il vudù, che è riconosciuto ufficialmente ad Haiti come religione anche se spesso è integrato e sincretizzato con i riti cristiani,¹⁸ si erge quindi a emblema di una tradizione popolare ben radicata che reca in germe una certa dose di spettacolarizzazione:¹⁹ basti pensare al momento culminante della possessione in cui la divinità *loa* ovvero lo spirito di una persona defunta si impossessa del corpo del celebrante, lo trasfigura e interagisce con gli altri partecipanti al rito. Si tratta di una forma estrema di misticismo che è considerata a tutti gli effetti una delle prime forme di teatro religioso, alla stregua di quanto avvenuto in Occidente nel Medioevo. Alfred Métraux definisce il vudù in questi termini:

le vaudou? Rien d’autre qu’une religion populaire née du syncrétisme entre différents cultes de l’Afrique occidentale et un certain nombre de croyances et de pratiques catholiques adoptées par les Noirs. Cette religion procure à ses adeptes le confort spirituel, les protège contre les atteintes du sort et leur fournit en outre la plupart des récréations esthétiques qui rompent la grisaille de leur dure existence. Le rôle du vaudou dans la société haïtienne est

donc identique à celui des cultes ruraux de l'Antiquité ou du Moyen Âge. Les sanctuaires vaudou sont à la fois des églises, des clubs, des salles de danse et des théâtres.²⁰

La possession, nella *pièce* di Morisseau-Leroy, trova la sua concretizzazione nel personaggio di Marraine, una sorta di nutrice che non compariva nell'opera di Sofocle. Creonte, ormai resosi conto di aver commesso un errore enorme, invoca la divinità Dambala,²¹ protettrice di Antigone, e ottiene risposta grazie alla mediazione fisica di Marraine. Si rende dunque conto che, per non incorrere nell'errore veniale di perdere il controllo politico della città e per non sminuire un potere basato su una parola razionale e arbitraria, è incappato nel grave errore di sopravvalutare la propria parola rispetto a quella delle leggi naturali volute dalla divinità. Si è ereto a sovrano onnipotente, ha perso il favore degli spiriti e la capacità di discernere i segni che avrebbero potuto salvarlo. Non è un caso che interpreti in modo sbagliato un rituale di magia nera in cui l'acqua contenuta in un bicchiere, una volta colpita con un coltello, si è trasformata in sangue. La trasmutazione non è indice della colpevolezza di Antigone, bensì è l'ennesimo avvertimento divino che cade nel vuoto.

Se Creonte viene punito per le sue colpe, Antigone ed Emone subiscono un processo di redenzione che li innalza a una dimensione metafisica ultraterrena cui accedono soltanto dopo una trasfigurazione da esseri umani ad arcobaleni. Una condizione di armonia paradisiaca, di comunione con lo sposo, che, oltre a proporre un lieto fine ben lontano dalle intenzioni sofoclee, instaura un legame molto forte con le manifestazioni miracolose che troviamo descritte nella Bibbia e che, come in questo caso, scaturiscono da eventi naturali eccezionali.

FILO. Voici comment cela s'est passé, Roi Créon. Votre fils est arrivé d'un seul coup, bousculant les gardiens à la porte du cachot où j'avais mis Ismène et Antigone. Au même moment, la pluie a recommencé à tomber, une petite pluie fine sous un gros soleil ! ... Alors nous avons vu deux arcs-en-ciel monter du cachot. (Morisseau-Leroy, p. 22)

Quando Creonte invoca Dambala, lo spirito protettore di Antigone, attraverso un rituale prestabilito in cui egli scuote l'*asson*²² per convo-

care la presenza dell'essere ultraterreno, è la fanciulla stessa a descrivere al sovrano il suo nuovo status semi-divino:

ANTIGONE. Hémon et moi, nous n'avons jamais été aussi heureux que là où nous sommes!... Quel beau pays, cher Hémon!... Qu'on y est bien!... Nous ne touchons pas la terre. Nous sommes mariés maintenant. Nous n'avons pas été mariés sur la terre, nous le sommes maintenant dans le ciel. Nous montons très haut, et les vivants sont tous petits sous nos pieds!... Quelle douce brise a soufflé pour notre mariage!... Que la mer est radieuse! Pas un seul nuage dans le ciel!... [...]

Pour nous, il n'y a plus le jour, ni la nuit. [...] Jamais nous ne serons fatigués, ni ne vieillirons. [...] Je n'aurais jamais besoin de savoir s'il y a des choses que nous ne devons pas faire. Hémon, tu es le fils de Damballa et d'Aïdo Ouédo. Nous n'avons pas un autre père, nous n'avons pas une autre mère... (Morisseau-Leroy, p. 21)

La redenzione è compiuta. E si tratta di una redenzione che coinvolge sia alcuni personaggi della *pièce* sia la stessa lingua creola che ha superato la prova ed è stata perfettamente in grado di riprodurre una materia così alta come quella del mito.²³

Per quanto la *pièce* di Morisseau-Leroy sia innovativa dal punto di vista linguistico, simbolico e ideologico, la materia in oggetto si concretizza in un'operazione al limite del folkloristico che diverge notevolmente dall'ipotesi di una messa in scena haitiana della tragedia sofoclea, dal momento che le due opere si differenziano notevolmente a livello testuale.²⁴ All'interno della letteratura haitiana, tuttavia, si è trattato di una tappa obbligata in un processo di affrancamento dalla pura imitazione dei modelli francesi.

L'approccio linguistico e ideologico ha permesso al pubblico haitiano di confrontarsi con un'opera appartenente al canone europeo ma "riletta" in una luce completamente nuova e perfettamente "adattata" al patrimonio culturale locale. La felice intuizione di Morisseau-Leroy è stata appunto quella di trasporre in un contesto "altro" una vicenda dalle prerogative universali. Per compiere tale passaggio è stato tuttavia necessario calare la figura mitica nella realtà haitiana e lasciare che si esprimesse in una lingua "altra", la lingua di un popolo che cercava una legittimità letteraria. Si è trattato di un'operazione peculiare che, nel mondo francofono, non corrisponde alla norma. Se Antigone si presta a riletture ideologiche, storiche e simboliche in quasi tutti i paesi

che hanno conosciuto la dominazione francese, di solito gli autori mettono in scena un'eroina che si esprime nell'idioma dell'ex-colonizzatore e limitano l'uso delle lingue locali solo a brevi sezioni del testo. Sebbene la tradizione popolare rimanga al centro delle preoccupazioni di tali scrittori, in quanto fonte di ispirazione e bagaglio culturale personale e collettivo, l'elemento linguistico rimane al centro della riflessione ma acquista modalità espressive differenti.

È quanto accade nell'*Antigone* messa in scena da Sotigui Kouyaté²⁵ nel 1998 a Bamako, in Mali. Gli autori dell'adattamento sono Jean-Louis Sagot-Duvaroux e Habib Dembélé Guimba. Le variazioni rispetto all'"archetipo" sofocleo sono minime e riguardano soprattutto la costruzione della frase e la scelta di focalizzarsi su alcune tematiche legate al mito che meglio si adattano al contesto culturale africano. Il testo scritto, tuttavia, è un prodotto successivo alla rappresentazione del 1998. Dove risiede dunque l'originalità di quest'opera? È la messa in scena curata da Kouyaté a rivelarsi peculiare, in quanto gli attori sono tutti africani, indossano costumi tradizionali e il coro canta in lingua bambara accompagnato da percussioni. Lo stesso Kouyaté, oltre che scenografo e attore (ha interpretato il ruolo di Creonte, ossia del capo villaggio che cerca di mantenere la sua autorità davanti a una popolazione divisa), è un *griot*,²⁶ un cantore della tradizione popolare, la cui funzione identitaria e memoriale è riconosciuta dall'intera comunità. Non è dunque casuale che la ritualità sia integrata nella *pièce* in modo più sottile, più elaborato.

Nella cultura africana la figura del *griot* è una vera e propria istituzione. Non ci s'improvvisa *griot*, lo si è per nascita: è un dono che va coltivato perché è un servizio reso a tutta la comunità. In origine il *griot* svolgeva la mansione di cantastorie e di consigliere personale del re. Tale funzione era tramandata di padre in figlio al punto di creare delle intere generazioni di *griot*. Il cognome Kouyaté in Mali rimanda subito al ruolo ricoperto in passato dalla famiglia a supporto del sovrano.

Quando le strutture politiche si sono modificate, il cantastorie ha mantenuto il suo prestigio ed è divenuto il punto di riferimento per la vita collettiva del popolo. Ancora oggi è il *griot* che presenzia e spesso officia le cerimonie legate alla nascita, alla morte, al matrimonio degli individui e funge da giudice imparziale nelle contese familiari e triba-

li.²⁷ Oltre a tale funzione civile e politica, il *griot* è anche il “principe del racconto”,²⁸ è il depositario della cultura millenaria e della memoria storica. In Mali, così come in gran parte dell’Africa, tale attività è ancora quasi del tutto orale ed è per questo che Hampâté Bâ sostiene che “[i]n Africa, la morte di un *griot* è una biblioteca che brucia”.²⁹ È a questa figura che viene affidato il compito di tramandare le azioni memorabili, le guerre e gli amori. Il *griot* è un genealogista, uno storico, ma anche un danzatore e un musicista che si accompagna con la *kora*,³⁰ uno strumento a corde ricavato da una zucca. Non dobbiamo dimenticare, d’altra parte, che il solo uso della parola è sufficiente per innalzare il *griot* a un livello superiore rispetto al resto della massa, in quanto la voce è “il luogo d’incontro tra il livello di senso e quello musicale”³¹ e si tratta di una parola che raggiunge la sua completezza con il canto, ma che già da sola esercita una notevole influenza sulle persone che circondano il *griot*. Un’influenza che potremmo definire incantatrice e in grado di risvegliare le emozioni più profonde. La parola del *griot* è, dunque, uno strumento potente in cui risiede tutto il valore ontologico del mondo. Di conseguenza, una figura che detiene una tale abilità deve trasformarsi in una sorta di prestigiatore della lingua in grado di manipolare la musicalità, il ritmo, ma anche le strutture semantiche, sintattiche e stilistiche per creare immagini evocative e suadenti in grado di catturare e convincere gli astanti. Essere depositari della memoria storica e della saggezza popolare non è sufficiente. Occorre anche possedere una capacità d’immaginazione e doti poetiche non comuni che possano essere supportate da una gestualità basata su movimenti codificati e riconoscibili dall’intera comunità oppure da passi di danza acrobatica che rivelano l’interiorità del *griot* e il gusto per la cura estetica ed espressiva delle sue movenze.³²

L’incontro tra l’arte innata di Kouyaté e l’abilità di Sagot-Douvaroux e Dembélé Guimba ha dato vita a una riscrittura in cui l’espressione orale e la tradizione africana vengono integrate con il patrimonio mitico greco e quest’ultimo si mimetizza perfettamente a favore di una semplicità della scenografia che esalta la potenza della gestualità e della parola. La tragedia è costruita sul modello del racconto africano e della *veillée*, della veglia, in cui tutta la comunità si riunisce attorno al fuoco per ascoltare il saggio del villaggio che la educa con racconti, canti e danze

della tradizione. A tale dimensione narrativa si aggiunge un approccio coreografico simile a quello di un rituale sacro. La rappresentazione, in questo modo, acquisisce una solennità che non appartiene più alla scena moderna, ma si ricollega direttamente al teatro greco delle origini. Un'altra peculiarità consiste nell'adozione del fraseggio, dei codici linguistici e gestuali tipici del *griot* che coinvolge tutti i personaggi. Si può tuttavia individuare una figura che assolve appieno la funzione di memorialista e si prodiga per mettere a conoscenza il lettore del passato di Antigone: si tratta del corifeo. Investito del ruolo di *griot*, è proprio il corifeo che pronuncia la frase: "Écoutez, nobles gens, ce que moi que je connais / l'histoire, je puis vous en dire" (Sagot-Duvaroux e Dembélé Guimba, p. 37), si arroga il diritto di pronunciare la battuta conclusiva e di impartire una lezione morale allo spettatore:

À vous la nuit.

L'histoire d'Antigone et de Créon s'achève ici, car il est temps d'aller se reposer.

Pardonnez-moi nobles gens, mais je dois en donner la leçon:

Celui qui lève sa main droite pour crier qu'il n'a besoin de personne,

Qu'il ait le courage de lever sa main gauche et de dire:

Je n'ai de poids pour personne!

L'orgueilleux parle haut et c'est de haut qu'il tombe.

Vous qui savez que le silence succède à la parole

Vous qui tous méritez le bonheur

Vieillissez bien! (Sagot-Duvaroux e Dembélé Guimba, pp. 75-76)

Gli strumenti in possesso del corifeo sono, dunque, le percussioni e la parola che acquista una maggiore pienezza nel canto. Non gli sono estranei gli artifici retorici e le espressioni evocative, ma il corifeo è consapevole che il suo uditorio è eterogeneo e non dimentica di fare appello alla saggezza popolare per coinvolgere anche gli strati più umili e tenere alta l'attenzione degli astanti: "Ne dites pas que la fleuve est calme si vous ne l'avez pas vue qu'en eaux basses" (Sagot-Duvaroux e Dembélé Guimba, p. 70); "Ce qui ne plie pas, on le brise facilement / Le fer qui a supporté le feu se fend sous le marteau" (p. 37). Oppure ripete, di tanto in tanto: "A vous le jour et la nuit" (pp. 33, 41) come una sorta di ritornello che cadenza il racconto. Quest'ultima locuzione è un richiamo all'opposizione dei sessi, come vedremo, ma è anche

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

l'espressione che rispetta la funzione fática di un rituale, quello delle *veillées*, immutato da secoli.

Al centro della scena, infatti, troviamo un cerchio di legno, posato su uno strato di sabbia, che circonda un'unica sedia riservata al capo villaggio. Tale cerchio è l'emblema della vita di ogni abitante dell'Africa occidentale in quanto tutte le cerimonie legate alla nascita, alla morte e al matrimonio avvengono all'interno di questo cerchio.³³ I personaggi si muovono intorno al saggio riproducendo gesti stilizzati, geometrici e solenni che vengono accompagnati da un'economia della parola.

L'intenzione che soggiace a tale approccio corrisponde al desiderio di aprirsi al confronto estetico e culturale in una dimensione di comunicazione, intesa come scambio, apertura verso gli altri. Nelle varie interviste rilasciate, Kouyaté ha sempre sostenuto che il suo teatro deve "permettere à l'Afrique de sortir de la méconnaissance"³⁴ e innescare un processo filantropico:

chaque être humain possède en lui une multitude de personnes, qui sont les autres. La vie consiste, chaque jour, à aller à leur rencontre, car on ne peut découvrir ces multiples êtres intérieurs qu'à travers les autres. "Quand tu rencontres l'autre, au lieu de te perdre dans ses yeux, reconnais-toi dans ses yeux, il se pourrait que tu t'y voies toi-même [...]". C'est dans les différences que l'on trouve les voies de la complémentarité.³⁵

In quest'ottica la definizione di "Antigone africana" va rifiutata a favore di un'"Antigone universale", perfettamente comprensibile da tutti e che allontani dal pubblico l'erronea percezione di una trasposizione etnografica:

je prends un texte français et que je mets la pièce dans une portée africaine avec un langage africain, elle est accessible en Afrique. Et quand je reviens la présenter en France elle est aussi accessible. Quand j'ai présenté *Antigone*, les journalistes avaient écrit "Antigone noire ...", "Antigone visitée par l'Afrique ...", [...]. J'ai réagi en disant qu'il n'y a pas une Antigone noire, une Antigone jaune, et une Antigone rouge... Il y a une Antigone et une seule. C'est un problème universel de l'opposition féminin masculin.³⁶

Un antagonismo che vede l'uomo associato al potere arbitrario delle leggi umane e la donna in sintonia con il mondo degli spiriti, delle pratiche ultraterrene. Uno scontro che viene sostenuto e amplificato dalla

presenza di due cori, uno composto da voci maschili e l'altro da voci femminili, che rendono la narrazione molto più dinamica e permettono di vivacizzare quelle digressioni morali e quelle considerazioni religiose che erano presenti nel teatro classico greco, ma che rischiano di annoiare lo spettatore moderno. Oltre a rinnovare e rendere più coinvolgente la struttura dei drammi dell'antichità, la dimensione dialettica evidenzia l'eterno conflitto tra sfera maschile e femminile e la potenza demiurgica dell'uomo che tenta di sottomettere la terra a leggi arbitrarie. Un tentativo, quest'ultimo, che risulta vano perché, come ci ricorda il coro delle donne: “– Hm! Ton origine et ta fin sont un ventre aveugle / – Solitaire, sans remède, la mort n'oublie personne” (Sagot-Duvaroux e Dembéle Guimba, p. 32). Tale affermazione viene ripresa e sottolineata dalla voce del corifeo che ribadisce: “La société des hommes construit ses lois, les dieux réclament leur part de justice. Entre l'une et l'autre, conduisez-vous bien” (p. 33). E dopo essersi rivolto in generale al coro degli uomini, il corifeo mette in guardia lo stesso Creonte facendogli notare che le profezie di Tiresia sono molto precise e chiedendogli: “Ne redoutes-tu pas que tout le royaume entre en putréfaction si tu ne rends pas le corps à la Terre? / La Terre est une déesse endormie mais puissante” (p. 67) per sottolineare ancora una volta il legame tra la protagonista femminile e la natura.

L'opposizione di sessi, forze e poteri è resa evidente dal trattamento riservato ad Antigone e Creonte: la fanciulla è associata all'immagine della luce del giorno, della vita, della terra e della morte; il sovrano, al contrario, rappresenta le tenebre, il potere arbitrario, l'ombra dell'autorità maschile che rende ciechi. Ma l'orgoglio obbligherà il tiranno a murare viva la luce emanata dalla stessa Antigone.³⁷ Il re, infatti, non comprende il mistero dell'amore che porta all'incontro tra uomo e donna e preferisce impartire ordini basati su una visione manichea del reale, peraltro erronea.

Lo spettatore occidentale, quindi, si deve calare in un'atmosfera ancestrale e iniziatica in cui riecheggiano i canti tradizionali accompagnati dai tamburi, in cui le profezie di Tiresia (che significativamente è impersonato da una donna) vengono proferite in bambara, in cui ogni scambio di battute è giocato su codici linguistici e gestuali lontani dalla concezione moderna di tragedia. Lo spettatore è proiettato in un uni-

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

verso acustico e plastico nel quale la sua stessa percezione costruisce il senso della *pièce*.

Se Morisseau-Leroy porta in scena una trasposizione etnografica che si proietta sullo status del creolo e sul carattere orale di una cultura popolare che cerca dignità letteraria, Kouyaté elabora una riflessione molto più calibrata e profonda in cui la tragedia greca si arricchisce della gestualità, del fraseggio, dell'intonazione e della dimensione corporea della tradizione africana.

In entrambi i casi ci confrontiamo con l'ambizione di accedere al patrimonio letterario mondiale al fine di arricchirlo e proporre al pubblico occidentale una parola, come diceva Barthes, "restituita". O meglio potremmo dire che la parola, per completare tale processo di rinnovamento, deve necessariamente passare attraverso una tradizione "altra" che riesca finalmente a conferirle quella completezza che, nel corso dei secoli, si era parzialmente esaurita.

¹ Barthes, p. 181.

² *Ibid.*, p. 198.

³ Steiner, p. 336.

⁴ L'unica eccezione presa in considerazione da Steiner riguarda *The Island* di Athol Fugard, una riscrittura del mito di Antigone prodotta in Sud Africa nel 1973. Di tale rappresentazione Steiner mette in luce la relazione tra la *pièce* e il contesto storico-politico oltre all'intento parodico e satirico che permea tutta l'opera (Steiner, pp. 126, 164-165).

⁵ Félix Morisseau Leroy nasce a Grand-Gosier, Haiti, nel 1912. Formatosi dapprima in patria e successivamente in varie università statunitensi, Morisseau-Leroy è poeta, drammaturgo, romanziere, saggista d'espressione francese e creola; svolge anche attività d'avvocato, professore e giornalista, rivestendo inoltre importanti cariche presso il Ministero della Pubblica Istruzione haitiana. Apre la strada alla letteratura in lingua creola con la raccolta di poesie *Diacoute* (1951) e l'opera teatrale *Antigòn en créole* (1953). Nel 1953, dopo l'elezione di François Duvalier, parte in esilio con tutta la famiglia. Si stabilisce prima in Africa (Ghana e Senegal), poi a Miami, dove continua a scrivere fino al 1998, anno della sua morte. Fra le sue opere, alcune delle quali tradotte in francese, inglese, spagnolo, tedesco, italiano, russo, fanti, twi, wolof, ricordiamo le raccolte poetiche *Plénitudes* (1940), *Natif-natal* (1948), *Kasamansa* (1977); le prose narrative *Ravine au diable – Ravinodyab* (1982), *Vilbonè* (1982), *Les Djon d'Aïti Tonma* (1996).

⁶ Morisseau-Leroy ha anche recitato riservando per sé il ruolo di Tiresia.

⁷ Vd. Morisseau-Leory, "L'Espace", pp. 18-20.

⁸ Il testo di *Antigòn en créole* è stato pubblicato in creolo per la prima volta nel 1953 dalle edizioni Deschamps di Port-au-Prince. È stato poi ristampato, insieme ad altre opere dell'autore, nel 1970 a Nendeln dalla casa editrice Kraus Reprint. Esiste una terza edizione più recente (1997) a cura delle edizioni Libète di Port-au-Prince che reca il titolo: *Teyat kreyòl*. Per facilitare la comprensione del testo di Morisseau-Leroy, si è provveduto a inserire nel presente studio le citazioni tratte dalla traduzione francese conservata, in forma di dattiloscritto, alla Bibliothèque Nationale di Parigi e curata da Édris Saint-Aimand. Il testo è stato pubblica-

to a Parigi da Présence Africaine, ma il fascicolo non reca indicazione relativa alla data di pubblicazione dello stesso.

⁹ Vd. Corzani, pp. 9-11; Lofficial, pp. 23-59; Hoffmann, pp. 45-87.

¹⁰ Maximilen Laroche, nella prefazione di *Vodou et théâtre* di Franck Fouché parla di un teatro che rompe con la tradizione haitiana in quanto, sino a quel momento, il teatro “serio” si scriveva in francese e metteva spesso in scena tragedie patriottiche con lo scopo di esaltare le imprese gloriose degli eroi che hanno portato all’indipendenza di Haiti nel 1804. La commedia, al contrario, si faceva portavoce dell’attualità attraverso *sketch* burleschi in cui personaggi popolari si esprimevano in creolo haitiano, ma all’interno di un contesto bilingue francese-creolo. Dal canto suo, Morisseau-Leroy crea una trasposizione dell’Antigone che si avvale totalmente della lingua creola e, soprattutto, che mette in scena il contesto popolare e, nella fattispecie, la religione vudù (Fouché, p. 16).

¹¹ Numerosi leader politici, in primis François Duvalier, si sono avvalsi dell’opinione di medici ed etnologi (tra i quali ricordiamo: J.-C. Dorsainvil, J. Price-Mars, J.-B. Romain, M. Marcelin, M. Leiris, R. Bastide) per presentare il vudù come la parte più autentica (“l’âme du peuple”) della cultura nazionale e sfruttare tale aspetto per fini politici di propaganda e di repressione allo scopo di sottomettere e controllare la popolazione (Vd. Dalember, pp. 12-18; Rigaud, pp. 49-59).

¹² Morisseau-Leroy, “La littérature haïtienne”, p. 48.

¹³ Shelton, pp. 27-30.

¹⁴ Vd. Fouché, p. 16.

¹⁵ Shelton, p. 27.

¹⁶ Laroche, nella sopracitata prefazione, spiega che Morisseau-Leroy ha deciso di “représenter le monde, aussi bien haïtien qu’étranger, dans la langue natale et dans le cadre des pratiques culturelles d’Haïti” e, in questo modo, ha compiuto un passo decisivo dal momento che con la sua opera ha proposto “une esquisse d’une esthétique nouvelle” (Fouché, pp. 11-12).

¹⁷ *Ibid.*, pp. 22-23, 33-43.

¹⁸ Sul rapporto tra la figura di Cristo e il vudù vd. Rigaud, pp. 20-22.

¹⁹ Vd. Fouché, pp. 45-69; Cornevin, pp. 186-199.

²⁰ Métraux, p. 17.

²¹ Nella religione vudù, Dambala è il *loa*, la divinità, della conoscenza ed è simboleggiato da una biscia o da un boa. Fornisce e comunica le conoscenze occulte e il sapere, è un grande spirito fertile e saggio che aiuta anche a evitare passi falsi e prendere le buone e giuste direzioni. Rappresenta il principe del bene, e vive vicino a fiumi e sorgenti. Il suo colore è il bianco e chiede offerte di questo colore.

²² “En parlant de l’*asson*, les ethnologues qui s’occupent du voodoo disent souvent que c’est un hochet rituel. En tout cas, l’*asson* est une calebasse courante [Lagenaria vulgaria], prise, justement, du calebassier courant qui est l’arbre-reposoir par excellence du grand mystère Dambalah-Wédo. Il découle de cette source magistrale de l’*asson* que ce hochet est l’attribut rituel des houn’gan et des mam’bo, c’est-à-dire de ceux qui commandent aux mystères et qui président aux cérémonies cultuelles. Le houn’gan comme la mam’bo a donc l’*asson* en main, accompagné traditionnellement de la clochette: l’*asson* est tenu entre le pouce et l’index de la main droite, tandis que la clochette l’est entre l’annulaire et le majeur” (Rigaud, p. 97).

²³ Rigaud sostiene che: “Le culte voodoo paraît [...] mieux expliqué en quelques mots quant à son origine astrologique et quant à ses aires d’influence religieuse à travers le monde” e per quanto riguarda l’arcobaleno viene percepito già nei culti africani poi sintetizzati con la religione haitiana come “un chemin de sept couleurs que la puissance divine emploie pour transmettre ses ordres du ciel à la terre. Ce chemin qui conduit Dieu du ciel sur la terre est

alors appelé arc-en-ciel. Nécessairement, l'origine de l'arc-en-ciel comme symbole, est aussi solaire que l'origine même du culte voodoo, non seulement parce que l'arc-en-ciel et ses couleurs sont invisibles sans le soleil, mais parce que, d'après une des données les plus importantes du culte, l'arc-en-ciel [...] marche sur les degrés magiques du soleil" (*Ibid.*, p. 21).

²⁴ Sulle differenze tra la *pièce* di Morisseau-Leroy e l'*Antigone* di Sofocle, vd. Mossetto, pp. 875-888.

²⁵ Sotigui Kouyaté nasce nel 1936 a Bamako, nell'attuale Mali, ma, siccome possiede anche la nazionalità burkinabé e la sua famiglia è originaria della Guinea, si considera lui stesso "cittadino del mondo". Dopo aver lavorato come insegnante, segretario presso la Banca d'Africa Occidentale, sportivo professionista e presentatore radiofonico, intraprende la carriera teatrale nel 1966 dapprima accettando la proposta dell'amico Boubakar Dicko, poi creando una propria compagnia con cui collabora sia come attore sia come drammaturgo. Dal 1972 inizia a dedicarsi anche al cinema, attività che gli permette di lavorare con importanti registi del calibro di Bernardo Bertolucci, Cheick Oumar Sissoko e Rachid Bouchareb e grazie ai quali si fa conoscere dal grande pubblico (ottenendo l'Orso d'argento al Festival di Berlino come miglior attore per il film *London River*). Parallelamente continua la carriera teatrale e dal 1983 diventa attore feticcio di Peter Brook. Nonostante la scelta di vivere a Parigi, Kouyaté rimane legato al continente d'origine e fonda una compagnia teatrale, il Mandeka Théâtre, a Bamako per la quale mette in scena la sua versione di Antigone, riscuotendo un grande successo in Francia.

²⁶ Il termine non ha traduzioni equivalenti in lingue non-africane ed è all'origine di numerose controversie. Valérie Thiers-Thiam sostiene che alla parola *griot* è stata data nel tempo un'origine africana, araba, portoghese o francese. Questo a significare che l'etimologia è legata a uno scambio culturale complesso tra Africa ed Europa che è durato vari secoli e ha contribuito a conferire alla parola uno status, un'identità e un ruolo ambigui (Thiers-Thiam, pp. 21-22).

²⁷ Vd. Beltrame, pp. 61-73.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 73.

³¹ *Ibid.*, p. 79.

³² Vd. Thiers-Thiam, pp. 13-16.

³³ "Chez nous, le cercle nous accompagne tout au long de notre vie. Dans les concessions qui abritent les familles, nos différentes cérémonies liées à la naissance, au mariage et à la mort se passent dans le cercle" (Libong, p. 41).

³⁴ Barlet, p. 2.

³⁵ Guttman, pp. 47-51.

³⁶ Mansouri, p. 5.

³⁷ Sulla *querelle* tra Creonte e Antigone, la lotta tra potere e dovere morale, il conflitto tra maschile e femminile, vd. Papalexiou, pp. 89-103.

OPERE CITATE

- BARLET, Oliver. "Sotiguy Kouyaté, fils de l'Afrique et citoyen du monde".
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9449>. 2010.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.
- BELTRAME, Paola. *C'è un segreto tra di noi*. Corazzano, Titivillus, 1997.

- CORNEVIN, Robert. *Le Théâtre haïtien. Des origines à nos jours*. Montréal, Leméac, 1973.
- CORZANI, Jack, et alii (a cura di). *Littératures francophones. II. Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris, Belin, 1998.
- DALEMBERT, Louis-Philippe. *Vodou! Un tambour pour les anges*. Paris, Autrement, 2003.
- FOUCHE, Franck. *Vodou et théâtre. Pour un nouveau théâtre populaire*. Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.
- GUTTMAN, Cynthia. "Sotigui Kouyaté: le maître de la parole". *Le Courrier de l'Unesco* 10 (2001), 47-51.
- HOFFMANN, Léon-François. *Haïti: couleurs, croyances, créole*. Port-au-Prince, Henri Deschamps et CIDIHCA, 1990.
- LIBONG, Héric. "Sotigui Kouyaté, l'Afrique et la tragédie grecque", *L'Humanité* 16 janvier 1999, 41.
- MANSOURI, Hassouna. "Sotigui Kouyaté: consécration d'une icône de l'Afrique". <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8818>. 2009.
- METRAUX, Alfred. "L'Afrique vivante en Haïti". *Présence Africaine* 12 (1951), 13-21.
- MORISSEAU-LEROY, Félix. *Antigòn en créole*. 1953. Traduzione di Édris SAINT-AIMAND. Paris, Présence Africaine, s.d..
- MORISSEAU-LEROY, Félix. "L'Espace de la conscience créole". *Le Courrier de l'Unesco* 4 (1983), 18-20.
- MORISSEAU-LEROY, Félix. "La littérature haïtienne d'expression créole. Son avenir". *Présence africaine* 17 (1957-58), 46-59.
- LOFFICIAL, Frantz. *Créole/français: une fausse querelle?* Montréal, Collectif Paroles, 1979.
- MOSSETTO, Anna Paola. "Scene da un' 'Antigone' creola". *Lingua e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*. A cura di Giuseppe BERNARDELLI ed Enrica GALAZZI. Milano, Vita e Pensiero, 2003. 875-888.
- PAPALEXIOU, Eleni. "Mises en scène contemporaines d'Antigone". *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. A cura di Rose DUROU. Clermont-Ferrand, P. U. Blaise Pascal, 2010. 89-103.
- RIGAUD, Milo. *La tradition voodoo et le voodoo haïtien. Son temple, ses mystères, sa magie*. Paris, Niclus, 1953.
- SAGOT-DOUVAROUX, Jean-Louis, e Habib DEMBELE GUIMBA. *Antigone*. Paris, Dispute, 1999.

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

SHELTON, Marie-Denise Alfred. “Le défi théâtral dans *Antigone* de Félix Morisseau-Leroy et *La Tragédie du roi Christophe* d’Aimé Césaire”. *Bouture* 1 (2000), 27-30.

STEINER, George. *Le Antigoni*. 1984. Milano, Garzanti, 2003.

THIERS-THIAM, Valérie. *À chacun son griot: le mythe de griot-narrateur dans la littérature et le cinéma de l’Afrique de l’Ouest*. Paris, Harmattan, 2004.

UNA NUEVA CIVILIZACIÓN. MITO E REALTÀ

Roberto Marras

In Ecuador, over the last three years, a group of intellectuals led by the poet and essayist Mario Campaña is promoting appeals to the Government of President Rafael Correa in addition to conferences, debates and movements of opinion, with the aim to encourage initiatives that lead to the establishment of a new civilization not only in Ecuador, but throughout Latin America. This new civilization has to be emancipated from Western civilization, from which it will derive only good elements, as well as from all other world cultures that have contributed to the formation of Latin America, first of all the indigenous ones. In the case of Ecuador, all refer to the traditional Inca ideology of Sumak Kawsay. Unfortunately, the government of Rafael Correa, behind the Bolivarian façade, is increasingly standing as the guarantor for the interests of the new urban capitalism of Ecuador. Correa himself, with his actions against the freedom of expression, is creating an image of himself not too far from the tradition of the Latin American caudillo. Moreover, the intellectuals, by their own admission, are not too different from the Ecuadorian intellectuals of the past in reference to indigenous issue: they are indigenistas mestizo-criollos who mouth beautiful indigenous words, like Sumak Kawsay, without even knowing their meaning, and, what is worse, with no real will to deal with the emerging indigenous intellectuals of the so-called reborn indigenous consciousness, like the poet Ariruma Kowii, who remains marginal in the national cultural scene, despite a notable reputation abroad.

Yo soy / el Excelentísimo Licenciado Don Antonio / Zaguala /
hijo de la tal piraja, / primo hermano de pildiriqui / y nieto de jocoplongo /
Jocoplongo tiene un pájar / que canta y dice / chimi, chimá / chiribí, chichá
de Carvalho-Neto, *Mi tío Atahualpa*

Nel 1934 Benjamín Carrión pubblicò a Ciudad de México *Atahualpa*, romanzo di divulgazione ideologica che l'importante intellettuale ecuatoriano concluse con un appello alla formazione di una *Indohispania mestiza* di lingua spagnola in cui trionfassero la giustizia e l'uguaglianza sociali, ma anche, implicitamente, l'acculturamento e l'estinzione definitiva delle nazioni indigene. Tale messaggio non si sposa certo con quello trasmesso dalla più recente opera del poeta, saggista e attivista politico *quichua*¹ Ariruma Kowii, il quale invece

si richiama alla rinascita politico-culturale indigena degli ultimi vent'anni e rivendica il diritto alla propria identità etnolinguistica.

Dietro al contrasto emblematico tra i messaggi ideologicamente agli antipodi di questi due autori vanno lette le radici del conflitto socio-politico più significativo e annoso in atto non solo in Ecuador, ma anche nella maggior parte degli altri paesi ispanoamericani:² quello tra gli indigeni e la tradizionale classe dominante *mestizo-criolla*, risalente all'epoca dell'indipendenza dalla Spagna orientata dall'oligarchia dei latifondisti *criollos* e *mestizos*, che non ebbero ovviamente interesse a modificare lo status sociale degli indigeni né degli schiavi di origine africana, a differenza della precedente e precorritrice rivolta indipendentista guidata da Tupac Amaru II nell'allora Virreinato del Perù.³

A esacerbare tale contrasto, dagli anni Settanta del secolo scorso è di fatto fallito l'indigenismo posticcio dei *mestizo-criollos*, "mito" finalizzato ad alimentare il nazionalismo locale di modello occidentale – per quanto al tempo stesso fosse apparentemente antioccidentale e in particolare antispannolo –,⁴ di cui si facevano veicolo anche l'opera letteraria e l'azione politica e di promozione culturale di Carrión, mentre è sempre più viva e traumatica la rottura tra i movimenti indigeni incalzanti e i governi del paese, sorprendentemente anche con il governo tendenzialmente bolivarianista⁵ di Rafael Correa, invero abbandonato dalla maggior parte dei sostenitori della prima ora, tanto quelli di sinistra⁶ quanto gli indigeni.⁷

Negli ultimi tempi,⁸ però, un gruppo di vari intellettuali ecuatoariani, capitanato dal poeta e saggista Mario Campaña, ha sottoscritto degli appelli al governo del Presidente Correa e sta promuovendo conferenze, dibattiti e movimenti di opinione,⁹ anche con lo scopo di superare finalmente e definitivamente il conflitto con gli indigeni, comunque nel tentativo di sollecitare il governo a promuovere iniziative che portino, come risultato sperato – ancorché utopico –,¹⁰ alla fondazione di una nuova civiltà non solo in Ecuador, ma in tutta l'America Latina. Una civiltà che si emancipi una volta per tutte dalla civiltà occidentale, traendone semmai gli aspetti migliori, così come, del resto, da tutte le altre culture mondiali che hanno contribuito alla formazione del mondo latinoamericano, prime fra tutte,

ovviamente, quelle indigene; nel caso specifico ecuatoriano, e andino in genere, rappresentate dal richiamo all'ideologia tradizionale inca del Sumak Kawsay, sempre più rilevante sul piano politico-culturale in particolare tra i Quichua/Quechua ma non solo. Tale utopia, addirittura, ha l'obiettivo di fornire al mondo intero un nuovo modello di vita, una nuova civiltà dominante, appunto la nuova civiltà d'America (Latina).¹¹

Ma il governo di Correa, dietro la maschera filobolivarista, sta sempre più rivelandosi garante degli interessi del nuovo capitalismo urbano del paese sudamericano incastonato fra le Ande e il Pacifico. Lo stesso Correa, con le sue azioni finalizzate alla repressione della libertà di espressione, non sta costruendo un'immagine di sé che vada troppo lontana dalla tradizione latinoamericana del *caudillismo*.¹²

E, soprattutto, gli stessi intellettuali ecuatoriani citati non si discostano poi tanto da quelli del passato, in particolare di fronte alla questione indigena: sono sempre i soliti *criollo-mestizos* che si atteggiavano da "indigenisti" e pronunciano belle parole indigene, come appunto Sumak Kawsay, senza però nemmeno sapere bene di che si tratti e, limite ancora più pesante, senza reale volontà di rapportarsi con gli intellettuali emergenti della rinata coscienza indigena, come Kowii, la cui espressione culturale rimane tuttora marginale nel panorama nazionale, mentre paradossalmente, ma non troppo, è più valorizzata all'estero.

Insomma, se fino a poco tempo fa era difficile prevedere in che modo sarebbe andato a finire il tentativo utopico di Campaña e degli altri intellettuali che hanno sottoscritto le *Nuevas Cartas*,¹³ oggi si può commentare come il vizio di fondo del mondo ispanoamericano in genere, l'indigenismo di facciata proprio della cultura dominante *criollo-mestiza*, sia ancora il limite più pesante rispetto a ogni tentativo di rinnovamento politico-culturale e di superamento dei passati conflitti, specie quello fondamentale con gli indigeni.

Campaña e gli intellettuali di *Nuevas Cartas* hanno tentato il dialogo con il Presidente Correa sulla scorta della considerazione che il suo governo, rispetto ai precedenti, avrebbe rappresentato e rappresenterebbe una soluzione di continuità.¹⁴ La sua volontà programmatica di imporre una *revolución ciudadana* che porti a costruire una

società più equa ed emancipata, oltre che dalle oligarchie tradizionali, anche dalle pesanti influenze straniere, specie delle multinazionali, lasciava in effetti ben sperare. E il dialogo, fino a un certo punto, c'è stato, in particolare portato avanti, per conto del governo, da parte del Ministro della cultura Ramiro Noriega.

Questo primo scambio ha avuto come oggetto di dibattito le azioni del governo nel campo della cultura, che, secondo Campaña e gli altri intellettuali firmatari, perpetuavano la tradizione di una cultura "alta" e oligarchica, in contrasto con le istanze bolivarieste di principio, finalizzate a coinvolgere il più possibile le fasce popolari nel contesto interculturale, adeguatamente valorizzato, del paese.¹⁵

Nella prima lettera al presidente si legge, per esempio:

Creemos que se puede y se debe fomentar un renacimiento de la alta cultura ecuatoriana. Las obras de ésta en sus más altos logros, en sus versiones más creativas, pueden llegar a convertirse en un lugar de concreción y concentración de la experiencia espiritual de una sociedad, y ofrecer así importantes aportes para la vida espiritual de todos. No obstante, hacer de la alta cultura el eje de la política cultural del gobierno, y aproximarse a la cultura popular sólo con los métodos de esa cultura de élite, de modo azaroso y precipitado, como ocurre ahora, o mejor planificado, como podría hacerse desde una gestión de calidad superior, sería, y es, reincidir en una actitud que ha compartido responsabilidad con la economía y la política en el desastre nacional.¹⁶

Poi si legge anche:

También de la tradición de las culturas ancestrales ecuatorianas debemos hacer una revisión crítica, con la misma finalidad: la realización de un inventario que determine qué herencia aceptamos y cuál repudiamos.

El estudio de los errores culturales de los procesos de cambio precedentes en la historia son asimismo necesidades cruciales de una política cultural nueva. Dogmatismos, autoritarismos, culto a la personalidad, machismo, homofobia, anticlericalismo...deben estar desterrados de nuestra vida gracias a un verdadero cambio cultural. Sin esta operación tampoco habrá una nueva sociedad. [...]

La tarea es la sustitución de la cultura individualista del silogismo, el poder, la jerarquía, la exclusión, el interés, el lucro, el triunfo, la dominación, de todo elemento cultural que provoque sufrimiento, por otra que tenga como meta el bien común, la solidaridad, la reinvencción de lo humano.

Il Ministro Noriega, nella sua risposta, cita la bozza della *Ley Orgánica de Cultura*:

documento que ofrecerá al país la oportunidad de gestionar un Sistema Nacional de Cultura, o si prefiere, de Culturas, un Sistema eficiente, en el que podamos reconocer la amplia diversidad de expresiones, productos y servicios culturales, y en el que podamos alentar el bien común, el *sumak kawsay*.

Ed è lui per primo, pertanto, che ricorda l'esigenza di realizzare la già citata ideologia del *Sumak Kawsay*, del resto tra gli obiettivi della nuova Costituzione ecuatoriana voluta da Correa e approvata da un plebiscito nazionale il 28 settembre 2008.¹⁷ E conclude sentenziando: “Éste es un proceso que no solo requiere de tiempo, sino de sentido histórico y dedicación de parte de todos”. Nella replica, Campaña rintuzza al ministro Noriega il fatto che

el sistema ideado por el ministerio ecuatoriano es similar al que existe en México, creación del nefasto y reaccionario Partido de la Revolución Institucional – PRI –, que tiene una forma bien elocuente, jerárquica y piramidal, por la cual la mayoría de los intelectuales quedó articulada a la red institucional del estado, lo que quizá explique, al menos parcialmente, el bien conocido silencio de la “intelligentsia” mexicana acerca de la conflictiva realidad de su gran país.

Laddove la “conflictiva realidad” del Messico è quella annosa e irrisolta dei rapporti con gli indigeni.

Il ministro Noriega replicò a sua volta impegnandosi a continuare un *diálogo virtual* sul *blog*, che si è però ben presto interrotto in seguito al comportamento del Presidente Correa, che ha represso con energia le voci sulla corruzione del suo governo,¹⁸ giungendo, come accennato, a querelare per diffamazione vari giornalisti, tra cui alcuni de *El Universo* e la testata stessa, con cui Campaña e gli altri firmatari di *Nuevas Cartas* hanno solidarizzato, così come hanno solidarizzato con i movimenti indigeni, attaccati, nel pesante clima politico che si era venuto a creare, da giornalisti vicini al governo di Correa, come l'editorialista Guido Calderón de *El Telégrafo*, che li definì “bárbaros, bestiales, peligrosos, adictos, ignorantes y delirantes”.¹⁹

Il collettivo *Nuevas Cartas* ha peraltro portato avanti il dibattito, cui hanno partecipato nomi di prestigio come lo scrittore Iván Carraval, e quindi, il 5 agosto 2011, ha pubblicato la *Tercera Carta Abierta*, intitolata significativamente *Los viejos grupos de poder, Rafael Correa, la urbanización del capitalismo ecuatoriano*, dove Campaña e gli altri firmatari stigmatizzano l’atteggiamento moralista nei confronti di Correa di quanti, politici, intellettuali, giornalisti, sono invero collusi con le vecchie oligarchie – “Bananeros y banqueros, petroleras y camaroneras, la prensa, buena parte de las más poderosas empresas de comercio y transporte” – che

hicieron de Ecuador un lugar sin futuro, sin estructura institucional ni política ni administrativa real, un lugar de una mayoría pobre y miserable y una minoría holgazana, irresponsable y criminal, que prefería cualquier cosa antes que compartir; la dulce vida antes que la edificación de un mundo productivo, aunque fuera injusto: un feudo, pues, un no-país, una “república bananera”, como se nos llamaba internacionalmente, y luego una gran plaza sin leyes verdaderas, sin orden ni concierto, donde el engaño y la impunidad campeaban.²⁰

Allo stesso tempo riconoscono che con Correa certe “lacune” del passato sono state colmate, che una crescita socio-economica c’è stata, ma non riconoscono alla sua azione il titolo di rivoluzione, bensì sostengono che il presidente rappresenti l’affermazione della borghesia capitalista urbana, i cui aspetti positivi si accompagnano

con las mismas estructuras y los mismos ominosos valores predominantes en el capitalismo, los que promueven la jerarquía entre los hombres, el individualismo egoísta, el racismo, el machismo, el lucro y el éxito como fines de la vida, la hipocresía y la represión como medios socialmente aceptados, el conservadurismo ideológico en todos los campos.

Inoltre, è citato di nuovo il Sumak Kawsay, che, negli intenti del governo Correa, secondo il collettivo *Nuevas Cartas*, si distanzierebbe molto dall’originale indigeno, in quanto è sin troppo “afín a cierto capitalismo, especialmente al verde del norte de Europa”.

Quest’ultima discussione sulla natura del Sumak Kawsay tra soggetti non indigeni mi ha fatto sorgere un dubbio, giustificato dalla storia dell’indigenismo in tutta l’America Latina – fatto da non indigeni a discapito e sulla pelle degli indigeni –, e ho avviato una

Una nueva civilización. Mito e realtà

corrispondenza privata con Campaña per chiedergli se, come collettivo *Nuevas Cartas*, essi avevano ben chiaro il concetto di Sumak Kawsay e se avevano contatti con intellettuali indigeni come Kowii. E Campaña mi ha risposto così:

Hacemos la referencia al Sumak Kawsay sin saber bien lo que es. Creo que nadie lo sabe o muy pocos. Se ha convertido en una especie de membrete, y lo ponen en el lugar donde debería estar un verdadero programa alternativo. Por lo que hasta ahora se dice, el Sumak no parece muy diferente de lo que fueron las sociedades precapitalistas en las que el comercio no se hizo rector social. Por eso es la crítica: suena roussoiano, o simplemente de capitalismo verde. Creo de veras que estamos ante otro gobernante de mentalidad capitalista, que impulsa un gobierno capitalista.

No tenemos ninguna relación con los organismos que aglutinan a los indígenas. Somos solo un grupo de profesionales “mestizos” o blancos, pero que aún cree que se puede discutir para darle al menos forma ideal al “otro mundo”.

A tale risposta tutto mi è risultato chiaro e ho inoltrato a Campaña, per ringraziarlo della sua sincerità e come attestazione di stima, un documento dedicato al Sumak Kawsay firmato da Kowii e da lui inviati a seguito di una nostra corrispondenza privata durante la quale il poeta, saggista e attivista politico *quichua* mi aveva gentilmente concesso un'intervista. E Campaña ne è stato felice:

Gracias, amigo Roberto, por el documento que me envías. Es valioso. Habrá que pensar mucho en todo esto. En todo caso, ahora mismo estamos convocando a una nueva etapa de discusión sobre la verdadera naturaleza del proyecto político que impulsa el gobierno.

La schiettezza di Campaña, del resto, è indicativa di come, nonostante il fallimento della politica e della cultura indigenista, l'indigenismo di facciata sia un modello che in America Latina è duro a morire. Il riferimento vago e inconcludente sia da parte del governo Correa sia da parte degli oppositori, tutti *mestizo-criollos*, al Sumak Kawsay, dimostra come per loro sia l'ennesimo dei miti indigenisti, positivi o negativi che siano, che da secoli impregnano la cultura latinoamericana. Mi viene da paragonarlo al mito/archetipo della Malinche, ancora molto potente in Messico e, di riflesso, nel resto dell'America Latina nella forma della Llorona.

Malinche, storpiatura castigliana della forma *nahuatl* Malintzin, che a sua volta traduceva il titolo e il nome spagnolo di Doña Marina, ovvero Malinalli Tenépatl, fu la schiava indigena di cui Hernán Cortés, a un certo punto della sua avventura della conquista del Messico, si servì proficuamente come interprete – era bilingue *maya/nahuatl* e ben presto s’impadronì anche del castigliano – e, secondo il testimone Bernal Díaz del Castillo,²¹ anche come consigliera, oltre che concubina.

Nell’indigenismo messicano, a partire dall’indipendenza del paese centroamericano nei primi decenni dell’Ottocento, la sua memoria è stata infangata come quella della traditrice della patria, “crimine” aggravato dal fatto che era una donna, una sorta di Eva messicana. E, come disse al suo riguardo Ignacio Ramírez, tra i padri della patria messicana: “It is one of the mysteries of fate that all nations owe their fall and ignominy to one woman”. Ancora oggi, in Messico, se si vuole insultare un avversario politico, specie se presuntamente o concretamente colluso con poteri stranieri, gli si dà del malinchista.²²

Curioso, ma non troppo, è che questa *damnatio memoriae* della Malinche non sia propria della tradizione degli indigeni messicani, tra cui molti, peraltro, ad esempio i popoli di Tlaxcala e Huejotzingo, hanno contribuito in modo determinante alla conquista spagnola dell’impero dei Culua-Mexica (meglio noti nella storiografia tradizionale come Aztechi), di cui erano nemici, vessati e sottomessi.²³ È piuttosto un mito proprio della classe dirigente *mestizo-criolla* del Messico indipendente, del suo indigenismo inteso come fondamento del nazionalismo messicano,²⁴ in un’operazione analoga a quella compiuta da Carrión per l’Ecuador, allorché si è impadronito della memoria di Atahuallpa, l’ultimo imperatore degli Inca, per farne l’oggetto della “biografia della conquista”,²⁵ a fondamento del nazionalismo indigenista ecuatoriano.

Semmai, nella cultura degli indigeni, che ha poi influenzato la cultura popolare di tutti i messicani e dei latinoamericani in genere, la Malinche è tra le figure femminili, mitiche o reali che siano, che ha dato origine al mito-archetipo della Llorona, spaventoso fantasma

femminile notturno di cui si ascolta il grido impressionante ¡Ay mis hijos!²⁶

Già Octavio Paz, seguito poi da altri studiosi tra cui la nicaraguense radicata in Francia Milagros Palma e l'australiana Anna Lanyon, hanno messo in evidenza come il mito della Llorona, pur avendo origini preispaniche,²⁷ abbia assunto all'indomani della conquista il carattere simbolico e rappresentativo della conquista stessa, concretizzata nella figura di una donna oltraggiata che ha perso i suoi figli, una donna nativa stuprata e privata della sua prole, la quale a sua volta è all'origine della nuova popolazione *mestiza* dell'America colonizzata.²⁸

E a Malinche, a quanto si sa, Cortés sottrasse il figlio Martín quando questi aveva sei anni, nel 1528, per condurlo in Spagna, e sua madre non lo vide più, in quanto morì poco dopo, nemmeno trentenne, per cause ignote.²⁹ E con la sua morte nacque il suo mito: all'inizio la donna indigena "famous for her voice but we never hear her speak",³⁰ come l'ha definita Lanyon, fu identificata nella Llorona della cultura indigena, perché ben si prestava ad assumerne tutte le caratteristiche di donna conquistata – e veicolo della conquista –, nonché privata dei figli.³¹ Con l'indipendenza del Messico, i suoi "figli" *mestizos* e *criollos* la ripudiarono con vergogna come tradittrice di una patria che si alimentava di nazionalismo indigenista, che enfatizzava, nel bene e nel male, gli indigeni del passato, ma continuava a discriminare, come in epoca coloniale, quelli del presente.

Le parole Sumak Kawsay, pronunciate dalle lingue dei *mestizos* e *criollos* ecuatoriani o scritte dalle loro penne, sono come la Malinche, un elemento indigeno strumentalizzato e violato senza volerlo conoscere veramente, senza volerne ascoltare i veri detentori, gli indigeni stessi, di cui si pretende di essere i portavoce in virtù della presunzione che gli indigeni non sappiano gestirsi da soli e che la cultura occidentale sia comunque superiore. E questo è il limite più grave dell'indigenismo dei *mestizos* e *criollos* latinoamericani.

Voglio concludere quest'intervento evocando il geniale romanzo satirico dello scrittore e ispanista brasiliano³² Paulo de Carvalho-Neto, *Mi tío Atahualpa*, pubblicato in spagnolo nel 1972 a Ciudad de México, come *Atahuallpa* di Carrión e tante altre opere indigeni-

ste fondamentali. De Carvalho-Neto in quest'opera stigmatizzò l'indigenismo classico facendone una parodia che gli servì per tracciare anche un vero e proprio programma politico.

Mi tío Atahualpa, il cui sottotitolo recita: *un caso increíble de moros y cristianos ocurrido en los Andes, en el siglo XX y conversando a lo divino y a lo humano por Atahualpa Sobrino, poeta 'e los legítimo'*, racconta la storia, narrata in prima persona, di Atahualpa Sobrino, maggiordomo in un'impresicata ambasciata a Quito, che eredita tale posizione dopo la morte per avvelenamento del maggiordomo precedente, suo zio Atahualpa, nome peraltro proprio di tutti i maschi della famiglia.

Strutturato come la trama di uno spettacolo teatrale popolare³³ e caratterizzato da un registro linguistico, quello dei *montubios*, i contadini della costa, che rappresenta una scelta originale nel contesto della letteratura ecuatoriana e ispanoamericana in genere, è un romanzo i cui personaggi e le cui ambientazioni sono chiaramente "parlanti". L'ambasciata, per esempio, non è specificata di proposito in quanto rappresentativa dello Stato dei *mestizo-criollos* di matrice europea che domina in America Latina, considerato, appunto, come qualcosa di straniero rispetto agli originali abitanti d'America, gli indigeni, ma non solo loro. Non a caso, in tale ambasciata, è tutto assurdamente europeizzato, come la borghesia *mestizo-criolla*: il figlio dell'ambasciatore è ribattezzato Peter, da Pedro; sua moglie, Thérèse, da Teresa; i due Atahualpa, zio e nipote, sono entrambi chiamati Gregory; persino il cagnetto Bolita è ribattezzato Voltaire. Atahualpa *tío*, che, rinnegando la sua cultura *quichua*, scimmiotta i suoi padroni, muore come un *pendejo*, avvelenato proprio a causa di questo suo atteggiamento,³⁴ ma prima provoca vari danni, tra il tragicomico e il grottesco.³⁵ Tra questi danni, anche il fatto che suo nipote, all'inizio, segue le orme dello zio, ma con effetti immediatamente catastrofici, al punto che si ubriaca, viene picchiato, torturato e imprigionato. In cella conosce il *Licenciado* Don Antonio Zaguala, prestigioso e spocchioso intellettuale di sinistra, rappresentativo di quella sinistra *mestizo-criolla* latinoamericana ancora molto attuale, come si è visto, che applica alla realtà latinoamericana – che invero non conosce a fondo e magari disprezza, specie quella degli indigeni

– i modelli marxisti, pur sempre di matrice occidentale, e pretende di insegnare all'indio il modo di fare la *revolución*. Ma alla fine fa la figura del *Sabio Ignorante*:

Y no sabe la historia 'e su país, pue. Carajo, ¡qué mal ecuatoriano! Un día se lo voy a llevar pa' que conozca y no ignore. Hay que ir lejo', lejisísimo adentro 'e los monte' pa' hablar con la gente. Aquí en la ciudad se va a morir sin saber. Y con to'os estos libro' ahí, perdiendo su tiempo. ¡Carajo! Y cuando Ud. conozca a Don Simón, el curandero, ¡qué me va a decir! si él es profundísimo en su sabiduría. Profundísimo.³⁶

Invero, morirà in città, anzi in prigione, *sin saber*, significativamente decapitato dallo stesso Atahualpa Sobrino,³⁷ perché, fanatico sostenitore delle istituzioni, del sistema, anche se vi si oppone sul piano ideologico – contraddizione tipica del classico intellettuale di sinistra –, tenta di impedire l'evasione dello stesso Atahualpa Sobrino, organizzata proprio da Don Simón *el curandero*, rappresentante della sapienza tradizionale *quichua* e, non a caso, sempre critico nei confronti dell'"occidentalismo" di Atahualpa *tío*, cui rispondeva sempre con la parola "mierda", "en su rabia eterna, de siglos".³⁸ Ad aiutarlo Peter, che torna a essere Pedro, il figlio "ribelle" dell'ambasciatore.

Quest'ultimo è forse la figura più significativa del romanzo, perché rappresenta la classe dirigente *mestizo-criolla* indigenista: animato da principi umanisti,³⁹ convince Atahualpa *tío* a condurlo al suo villaggio perché vuole conoscere direttamente la condizione degli indigeni e provare, goffamente, a fare qualcosa per loro, in modo paternalistico, pensando di averne i mezzi e le ricette.⁴⁰ Sarà un fallimento, Don Simón *el curandero* caccia a bastonate il pur in buona fede Peter, che peraltro continuerà a rimanere invischiato nelle losche trame di sua moglie Thérèse in ambasciata, finché non deciderà di scappare e trasformarsi in una figura realmente rivoluzionaria contro il sistema oppressivo di matrice occidentale di cui prima faceva parte involontariamente. E si allea, appunto, con Don Simón *el curandero*, in un indigenismo concreto e non più di belle parole e buone intenzioni, promosso dal dialogo con l'indigeno, non dal monologo del *mestizo-criollo* che presume di poter e dover parlare anche per l'indigeno, considerato incapace di farlo. Anzi, il finale vede Pedro darsi alla guerriglia rivoluzionaria e Atahualpa Sobrino, torna-

to *indio legítimo*, si assume il compito di portare avanti in prima persona le istanze ideologiche e culturali degli indigeni.⁴¹

Dai primi anni Settanta, da quando, cioè, de Carvalho-Neto pubblicò il suo romanzo, la lezione di questo geniale autore brasiliano – e probabilmente ci voleva proprio un brasiliano per smascherare l'indigenismo ispanoamericano! – non è stata molto ascoltata, tanto meno imparata; non a caso, tuttora, in Ecuador, si fa “referencia al Sumak Kawsay sin saber bien lo que es”.

Se Campaña e gli altri intellettuali firmatari delle *Nuevas Cartas* riusciranno a superare questo limite e a sviluppare un proficuo dialogo con le culture indigene in modo da porre fine al secolare conflitto che le oppone alla cultura che essi stessi rappresentano – e, a differenza degli indigenisti del passato, ne hanno probabilmente i mezzi e l'occasione –, potranno sicuramente portare avanti il loro progetto di una *Nueva Civilización*. In caso contrario, saranno ripetuti gli stessi errori del passato.

¹ Ricordo come *quichua* si usi in Ecuador, mentre *quechua* è soprattutto d'uso in Perù e Bolivia.

² In Brasile tale conflitto è forse meno eclatante, ma non meno presente, specie dopo la commemorazione, nel 2000, dei cinquecento anni dalla “scoperta” del Brasile da parte dei Portoghesi. Cfr. de Souza Lima, p. 26.

³ Cfr. Lewin, pp. 5-11; Cahill, pp. 12-16.

⁴ Cfr. Escajadillo, p. 48; Favre, pp. 24sgg e pp. 103sgg; Nagy, p. 2.

⁵ Il bolivarianismo, o socialismo del secolo XXI, è una corrente politica che si pone come fine l'emancipazione dei popoli, indigeni compresi, dall'imperialismo di matrice occidentale. Cfr. Bonilla-Molina ed El Troudi, pp. 143sgg; Dieterich Steffan, *El destino superior*, pp. 1-22; Id., *Socialismo, passim*.

⁶ Sicuramente, la figura di maggior spicco della sinistra ecuatoriana, che all'inizio aveva appoggiato Correa in modo determinante per poi staccarsene polemicamente, è quella dell'economista Alberto Acosta, tra gli ispiratori del piano di governo del partito del presidente, il *Movimiento País*. Cfr. Granja, *passim*.

⁷ Nel mio contributo alla Giornata di Studi del 2010 ho citato il caso emblematico di Mónica Chuji. Cfr. Marras.

⁸ A partire dal 2009. Cfr. *Nuevas Cartas* (<http://nuevascartas.blogspot.com/>); Marras.

⁹ Frutto di tutte queste esperienze anche la pubblicazione di due saggi: Campaña, *Necesidad de América* (2010) e *América Latina* (2010).

¹⁰ Uso nel corso del testo l'aggettivo “utopico” e il sostantivo “utopia” facendo riferimento alla celebre definizione che ne ha divulgato Eduardo Galeano (p. 230): “Ella está en el horizonte [...]. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para que sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar”.

¹¹ In tale scopo è persino evidente l'affinità con il bolivarianismo. Cfr. Dieterich Steffan, *El destino superior*, pp. 73-122.

¹² Il giornale *El Universo* vi ha dedicato un vero e proprio dossier: <http://rafaelcorreacacontraeluniverso.eluniverso.com>; Cfr. <http://nuevascartas.blogspot.com>, specie il dibattito seguito alla lettera dello scrittore Iván Carvajal.

¹³ *Nuevas Cartas*, come si precisa sul sito stesso, è un “título sugerido por el poeta Edwin Madrid, que alude a las conocidas *Cartas al Ecuador*, de Benjamín Carrión”. A ribadire quanto sia stata determinante per la cultura ecuatoriana la figura dell’intellettuale *lojano*. Cfr. <http://nuevascartas.blogspot.com>.

¹⁴ Tale posizione è ribadita da Campaña nella risposta allo scrittore Iván Carvajal, invece molto critico nei confronti del governo Correa. Cfr. <http://nuevascartas.blogspot.com>.

¹⁵ Cfr. il *Plan de Gobierno del Movimiento País*, pp. 6-7.

¹⁶ Cfr. <http://nuevascartas.blogspot.com>.

¹⁷ Cfr. Marras.

¹⁸ Lo scandalo è iniziato allorché i giornalisti Juan Carlos Calderón e Christian Zurita hanno pubblicato nel 2010 il libro *El Gran Hermano*, dedicato alla presunta corruzione del fratello del presidente, Fabricio Correa, e in generale del suo governo. Ne è sorta un’acerrima battaglia politico-giudiziaria che ha coinvolto molti altri giornalisti, intellettuali e politici. Cfr. <http://rafaelcorreacacontraeluniverso.eluniverso.com>.

¹⁹ Sintesi tratta da <http://nuevascartas.blogspot.com>, in particolare dalla *Segunda carta abierta al presidente Rafael Correa sobre la cultura en Ecuador*. Cfr. Calderón, il quale, in effetti, si serve di argomenti quali il seguente: “Los indígenas actuales han perdido su idioma, vestimenta y costumbres, también han perdido su noción de realidad y quieren obligarnos a aceptar su barbarie como parte obligada de nuestras vidas, es más, nuestras leyes deben estar por debajo de su bestial ‘justicia’ indígena”.

²⁰ Cfr. <http://nuevascartas.blogspot.com>.

²¹ Díaz del Castillo, *passim*.

²² Cfr. Paz, pp. 35-36; Lanyon, p. 185; Palma, pp. 146-147.

²³ Cfr. Lanyon, pp. 98-99, 102-103, 130.

²⁴ Agli antipodi del mito negativo della Malinche si colloca quello positivo di Gonzalo Guerrero, che in Messico è considerato un eroe nazionale. Fu un naufrago spagnolo che s’integrò fra i Maya, sposò una donna locale da cui ebbe dei figli, e combatté e morì in battaglia nel 1535 contro i *conquistadores*. Ma, ragionando in termini nazionalisti, anche lui, dal punto di vista spagnolo, fu un traditore. Cfr. Lanyon, p. 71.

²⁵ Cfr. Marras.

²⁶ Tale macabra leggenda è diffusa in tutta l’America Latina, come detto, in varie versioni, ma il nucleo principale vuole che sia lo spettro di una donna che, per dispetto al suo uomo che l’ha lasciata, come una Medea del *Nuevo Mundo*, affoga i figli, per poi pentirsene e uccidersi anche lei nelle stesse acque, e essere infine condannata per l’eternità a vagare durante le notti alla ricerca dei figli da lei assassinati. Cfr. Rivas, *passim*. Anche la famosa scrittrice cilena Marcela Serrano ha dedicato una recente opera alla figura della *Llorona*.

²⁷ Si è concordi nel collegare il mito della *Llorona* a quello di una dea *culua-mexica*, Cihuacoatl, la “Donna Serpente”, rappresentativa della supremazia violenta degli stessi Culua-Mexica nei confronti delle popolazioni sottomesse, in una metafora che richiama esplicitamente lo stupro delle donne come arma bellica. E, secondo il mito, Cihuacoatl andava in giro di notte piangendo, gemendo e gridando per i suoi figli – i nemici dei Culua-Mexica, massacrati e sottomessi – spargendo terrore fra coloro che la udivano e interpretavano il suo lamento raggelante come il presagio di un imminente disastro. Cfr. Lanyon, pp. 167-168.

²⁸ Per questa ragione la *Llorona* si è diffusa in tutta l’America Latina: non si dimentichi che la conquista dell’America continentale, una volta colonizzate le isole dei Caraibi, è inizia-

ta proprio in Messico e che il modello “messicano” è stato poi applicato da Pizarro, cugino di Cortés, all’impero degli Inca.

²⁹ Forse di vaiolo, ma non si escludono altre cause, tra cui l’omicidio o il suicidio. Cfr. Lanyon, pp. 155-156.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ L’identificazione della Malinche nella Llorona è esplicita nel celebre film messicano del 1933, *La Llorona*, diretto da Ramón Peón, nel quale invero si fa confluire nel terribile fantasma anche l’anima di un’altra donna di origine indigena sedotta e abbandonata da uno spagnolo, Ana Xicotencatl, il cui cognome richiama sin troppo chiaramente il nome del signore di Tlaxcala, Xicoténcatl, importante alleato dei *conquistadores* contro i Culua-Mexica. Anche in questa figura, quindi, è evidente come si sia voluta palesare una *damnatio memoriae* di un altro “traditore”, dal punto di vista del nazionalismo indigenista messicano.

³² Originario dello stato di Sergipe, era nato nella cittadina di Simão Dias il 10 settembre 1923. È morto il 16 agosto 2003.

³³ Atahualpa Sobrino è un “menestrello” delle Ande, ruolo che svolge durante le feste religiose.

³⁴ Beve di nascosto, come faceva di solito, la coppa di liquore avvelenata che Thérèse, nelle sue losche trame, aveva preparato per il suocero, l’ambasciatore. E prima di morire ripete a pappagallo, per l’ultima volta, l’apprezzamento che sentiva fare sempre ai suoi padroni: “¡Ah, delicioso!” (de Carvalho-Neto, p. 51).

³⁵ Gli effetti più deleteri li provocano le parole nuove, “straniere” – da lui apprese all’ambasciata e che porta al suo villaggio, tra i suoi parenti, senza capirle veramente egli stesso, meno che mai i suoi –, per esempio *poliglota*, con cui viene battezzata una neonata della comunità, che alla fine riceverà il diminutivo di Pelota (de Carvalho-Neto, pp. 21-22). Conseguenza ancora peggiore la produce la parola *subversivo*, che un altro suo nipote, Atahualpa detto *Santulón* perché devoto frequentatore della chiesa, usa con il parroco, “para darse de mucho”, allorché questi gli chiede a quale professione avrebbe voluto dedicarsi. E a tale risposta il prete, membro di quella chiesa cattolica impostasi con la conquista in America assieme agli altri modelli di potere occidentali e alleata di questi ultimi, naturalmente lo denuncia alla polizia che lo sbatte in prigione. Da notare che la madre di Atahualpa *Santulón* “subversivo” è soprannominata molto significativamente Llorona (*Ibid.*, pp. 24-25).

³⁶ *Ibid.*, p. 217.

³⁷ Il messaggio che l’autore trasmette con questo episodio è chiarissimo: l’indigeno smetterà di essere *pendejo* e tornerà a essere *legítimo* allorché “taglierà la testa” all’influenza della cultura scritta occidentale, pur di sinistra e “rivoluzionaria”, e tornerà a essere se stesso riappropriandosi della sua cultura orale. Cfr. Nagy, pp. 4-5.

³⁸ de Carvalho-Neto, p. 231.

³⁹ È un lettore colto, l’unico che legge in ambasciata. Cfr. González, p. 672.

⁴⁰ La gente del villaggio lo identifica nella figura del *Nuestro Señor Jesús Del Gran Poder* (de Carvalho-Neto, pp. 229sgg).

⁴¹ Cfr. González, p. 672. Mario González, ispanista dell’Università di São Paulo, mette in evidenza come de Carvalho-Neto, nel suo romanzo, giochi molto con la tradizione picaresca della letteratura in lingua castigliana, laddove se ne discosta nel momento in cui la sublima contrapponendo “el quijote al picaro”, l’attitudine antieroica di Atahualpa *tio* a quella veramente rivoluzionaria di Atahualpa Sobrino e Pedro. Cfr. Rabassa, pp. 34sgg.

Una nueva civilización. Mito e realtà

OPERE CITATE

- AA.VV. *Plan de Gobierno del Movimiento País 2007-2011*. Quito, Alianza País, 2006.
- AA.VV. *Malinche. La donna e la conquista*. Traduzione di Assunta MARIOTTINI. San Domenico di Fiesole, Cultura della Pace, 1992.
- BONILLA-MOLINA, Luis, e Haiman EL TROUDI. *Historia de la Revolución Bolivariana. Pequeña Crónica 1948-2004*. Caracas, U. Bolivariana de Venezuela, 2004.
- CAHILL, David. "Violencia, represión y rebelión en el sur andino: la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias". *IEP Instituto de Estudios Peruanos* 105 (1999), 5-20.
- CALDERÓN, Guido. "Mestizos trasnochados". *Diario El Telégrafo* (13 giugno 2010), 8.
- CALDERÓN V., Juan Carlos, e Christian ZURITA RON. *El Gran Hermano*. Quito, Paradiso, 2010.
- CAMPAÑA, Mario. *Necesidad de América*. Maryland, Q'Antary Enterprises, 2010.
- CAMPAÑA, Mario (a cura di). *América Latina: los próximos 200 años*. Barcelona, CECAL-Guaraguao, 2010.
- CARRIÓN, Benjamín. *Atahualpa*. Quito, Libresa, 2008.
- DE CARVALHO-NETO, Paulo. *Mi tío Atahualpa*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1972.
- DE SOUZA LIMA, Antonio Carlos. "Diversidade Cultural e Política Indigenista no Brasil". *Tellus* 3 (2002), 11-31.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. A cura di Joaquín RAMÍREZ CABANAS. Ciudad de México, Portua, 1966.
- DIETERICH STEFFAN, Heinz. *Hugo Chávez. El destino superior de los pueblos latinoamericanos. Conversaciones con Heinz Dieterich*. Caracas, Instituto Municipal de Publicaciones de la Alcaldía de Caracas, 2004.
- DIETERICH STEFFAN, Heinz. *Hugo Chávez y el Socialismo del siglo XXI*. Caracas, Instituto Municipal de Publicaciones de la Alcaldía de Caracas, 2005.
- ESCAJADILLO, Tomás. *La narrativa indigenista: dos estudios*. Lima, Juan Mejía Baca, 1990.
- FAVRE, Henri. *El movimiento indigenista en América Latina*. Lima, IFEA, 2007.
- GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires, Catálogos, 1993.

Roberto Marras

- GONZÁLEZ, Mario M. "Por los nuevos caminos de la picaresca: Mi tío Atahualpa". *AIH. Actas* 10 (1989), 669-673.
- GRANJA, Carlos. "La democracia ha perdido en dos años: Alberto Acosta". *El Universo* (17 gennaio 2009), <http://www.eluniverso.com/2009/01/17/1/1355/6F9F0B516E6D42B49EA984318174B760.html>.
- LANYON, Anna. *Le parole di Malinche*. Traduzione di Ira RUBINI. Milano, Ponte alle Grazie, 2000.
- LEWIN, Boleslao. *Tupac Amará*. Buenos Aires, Elaleph.com, 1999.
- MARRAS, Roberto. "La distruzione della distruzione. Dalla distruzione del Tahuantinsuyu all'affermazione del Sumak Kawsay: letteratura e politica indigenista nella società ecuatoriana". *Quaderni di Palazzo Serra* 23 (2013), 247-262.
- NAGY, Silvia. "Del 'indio pendejo' al 'indio legítimo': La subversión del poder mediante la parodia en *Mi tío Atahualpa* de Paulo de Carvalho-Neto". Meeting of the Latin American Studies Association, The Sheraton Washington, 28-30 settembre 1995. <http://lanic.utexas.edu/project/lassa95/nagy.html>
- NUEVAS CARTAS. <http://nuevascartas.blogspot.com>.
- PALMA, Milagros. "Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza". *Género, clase y raza en América Latina. Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad*. A cura di Lola G. LUNA. Barcelona, U. de Barcelona, 1991. 131-149.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México, Cuadernos Americanos, 1950.
- RABASSA, Clementine. "The Multiple Literary Traditions of 'Mi Tío Atahualpa'". *Latin American Literary Review* 8 (1979), 33-38.
- RAFAEL CORREA CONTRA EL UNIVERSO. <http://rafaelcorreacontraeluniverso.eluniverso.com>.
- RIVAS, Helena. "La Llorona o la Desesperanza de un Pueblo". *Razón y Palabra* 33 (2003), <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n33/hrivas.html>.
- SERRANO Marcela. *La Llorona*. Barcelona, Planeta, 2008.

**“HOW MANY LETS DO HINDER VIRTUOUS MINDS”:
INTEMPERANZA ED EFFEMINAZIONE IN CAESAR’S REVENGE**

Domenico Lovascio

Julius Caesar and Cleopatra’s love affair prominently figures in two early modern plays: the anonymous Caesar’s Revenge and John Fletcher and Philip Massinger’s The False One. In the anonymous play Caesar’s passion for Cleopatra is so powerful that he gives up his courage, heroism and manliness for a life of indolent sensuality with her. His being unable to restrain his sexual desire makes him effeminate in the eyes of the early modern reader: in Renaissance England, intemperance and lack of self-control were commonly regarded as signs of effeminacy, a view inherited from ancient Greece. Caesar’s relationship with Cleopatra also ends up corrupting his deepest self and makes him lose his sense of the reality of things. He becomes overambitious and his hubris brings him to death. His effeminacy basically turns him into a tyrannus ex defectu tituli (a term coined in the thirteenth century by the Italian jurist Bartolus de Saxoferrato to describe the tyrant who seizes power illegitimately). This should not come as a surprise, since many early modern political theories saw the tyrant as a figure helplessly dominated by uncontrollable impulses. The peril of emasculation experienced by men facing women’s seduction is further underlined by the (unhistorical) presence of Mark Antony in Egypt. He also falls in love with Cleopatra but manages to recover in time from his destructive passion. Finally, I analyze some parallels between Caesar’s Revenge and The False One, which hint at the concrete possibility of an influence of the former on the latter.

La celebre relazione consumatasi tra Giulio Cesare e Cleopatra in Egitto nel 48-47 a.C. – benché spesso oscurata dalla successiva, tragica storia d’amore fra lei e Marco Antonio – è stata fonte d’ispirazione per molte influenti opere letterarie dall’età antica a quella contemporanea, come ha recentemente dimostrato Maria Wyke nel suo saggio sulla ricezione della figura di Cesare nella cultura occidentale.¹ Tuttavia, esaminando tali testi nel suo capitolo – peraltro assai meticoloso – “Lust, Luxury and Love”, Wyke balza direttamente al teatro operistico del Seicento e del Settecento dopo essersi occupata del *Bellum civile* di Lucano (61-65 d.C.), dei *Faits*

des Romains (1213-14), dei *Trionfi* (1338-74) di Petrarca e della *Hystore de Jules César* (ca. 1240) di Jean de Thuin. Così facendo, trascura l'influsso esercitato sul teatro rinascimentale inglese dalla famosa (o, meglio, famigerata) *liaison*.² Due drammi di questo periodo, infatti, ritraggono l'incontro amoroso fra il grande generale romano e la regina egiziana: l'anonimo *Caesar's Revenge* (1595) e *The False One* di John Fletcher e Philip Massinger (1620).³ È del primo che ci si occuperà in dettaglio in questa sede, per passarne successivamente in rassegna alcune curiose somiglianze con il dramma di Fletcher e Massinger.

In *Caesar's Revenge* – una lunga tragedia, basata principalmente sui *Bella civilia* di Appiano, che porta in scena le vicende delle guerre civili romane tra il 48 e il 42 a.C. – Cleopatra, pur comparando in due scene soltanto, si rivela tuttavia una figura chiave nell'economia del dramma. Appare per la prima volta di fronte a Cesare e ai suoi subordinati impetrandolo l'aiuto del grande generale nella lotta dinastica contro il fratello Tolomeo, che l'ha bandita dal trono. La sua supplica però – verosimilmente una richiesta di soccorso formulata da una disperata e indifesa fanciulla a un nobile e valoroso generale – è omessa dall'autore, il quale fa incominciare la scena direttamente con la risposta – che pare uscita da un romanzo cavalleresco e non può che essere, pertanto, positiva – di Cesare: “Thy sad complaint, fair lady, cannot choose | But move a heart though made of adamant | And draw to yield unto thy powerful plaint” (I.iv.482-485).⁴ L'elisione dei contenuti dell'appello di Cleopatra, la quale, rispondendo a Cesare con tono adulatorio, si limiterà a definirsi “poor Egypt's queen, | Who begs for succour of that conquering hand, | That as Jove's sceptre this our world doth sway” (I.iv.499-501), induce subito a credere di trovarsi di fronte a un offuscamento intenzionale degli scopi politici sottesi al suo comportamento. L'intenzionalità di tale scelta da parte dell'autore è ancor più evidente se osservata alla luce tanto dell'insistenza della *pièce* sulla straordinaria e indiscussa bellezza di Cleopatra, quanto della qualità palesemente magnetica e sovranaturale del suo fascino: persino Dolabella e il Lord, gli unici ad apparirne relativamente immuni, ammettono senza esitazioni che nessuno con un briciolo di cervello “would re-

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

fuse to aid so fair a queen” (I.iv.502-505). In tal modo, di Cleopatra si pone in primo piano il carattere di ammaliatrice piuttosto che quello di astuta manipolatrice con secondi fini politici. Addirittura, non pare eccessivo definire “stregonessa” l’influenza esercitata da Cleopatra sulle fluttuazioni umorali di Cesare sin dal loro primo incontro. Il generale romano, si è detto, aveva lasciato il palco alcune scene prima, deciso a inseguire Pompeo in fuga da Farsàlo verso la corte di Tolomeo ma, a sorpresa, pare scordare ogni cosa non appena gli si para innanzi l’ammaliante egiziana. Rapito dalla sua bellezza, promette di restaurarla sul trono e inizia a tesserne le lodi impiegando, imprevedibilmente e in maniera – direi – preterintenzionalmente parodica, un linguaggio di stampo cortese-petrarchesco:⁵

O how those lovely tyrannizing eyes,
The graces' beauteous habitation,
Where sweet desire darts wounding shafts of love,
Consume my heart with inward burning heat.
Not only Egypt but all Africa
Will I subject to Cleopatra's name.
[...]
The sea shall pay the tribute of his pearls
For to adorn thy golden yellow locks,
Which in their curled knots my thoughts do hold,
Thoughts captive to thy beauty's conquering power.
(I.iv.506-511, 519-523)

Un solo sguardo è bastato a Cleopatra per soggiogare il cuore e la mente di uno dei più potenti generali della storia, già innamorato pazzo di lei. E, invero, le parole di Cesare paiono svelare quant’egli si ritenga beato a essere oggetto di tale asservimento, efficacemente simboleggiato dall’immagine di lei che, assisa in trono, agita lo scettro dominando il corso dei suoi pensieri:

Reign, ay, still reign in Caesar's conquered thoughts,
There build thy palace and thy sun-bright throne,
There sway the sceptre and with it beat down
Those traitorous thoughts, if any dare arise,
That will not yield to thy perfection.
(I.iv.544-548)

Domenico Lovascio

Il completo dominio di Cleopatra su Cesare è ulteriormente esemplificato da un paio di metafore che la identificano dapprima con uno dei poli celesti e, successivamente, con la luna:

Thou art the fixèd pole of my soul's joy,
'Bout which my restless thoughts are overturned;
My Cynthia, whose glory never wanes,
Guiding the tide of mine affections,
That with the change of thy imperious looks
Dost make my doubtful joys to ebb and flow.⁶
(I.iv.567-572)

I cambiamenti d'umore di Cesare dipendono ormai totalmente dalla volontà di Cleopatra, proprio come il fluire e rifluire della marea è influenzato dalle fasi lunari: del resto, “[i]l malato d’amore [...] veniva chiamato *lunatick*, e *lunacy* era il termine che indicava la pazzia d’amore”.⁷ E poiché ai cicli lunari si riteneva direttamente legato quello mestruale, si deve probabilmente cogliere in questo passo un primo indizio del processo di emasculazione cesariano. Tale influenza lunare è nuovamente all’opera nella scena iii dell’atto II. Qui, alla notizia dell’assassinio di Pompeo, Cesare va su tutte le furie e tuona all’indirizzo di Achilla e Sempronio, gli abietti egiziani macchiatisi di un crimine così nefando, per poi commemorare le passate glorie del suo ex-genero e rivale con sincero dolore e compassione (“See how compassion draws forth princely tears | And virtue weeps her enemy’s funeral” [II.iii.820-821], osserva Dolabella), promettendogli degna sepoltura (II.iii.805-819). A tutta prima, dunque, Cesare non parrebbe più vincolato dall’incantesimo di Cleopatra; in realtà, come diverrà ben presto evidente, questa non è che una liberazione temporanea. Pochi versi più tardi, all’invito di Cleopatra a dimenticare i suoi “sad perplexèd thoughts” (II.iii.835) per nutrire invece i suoi occhi con le voluttà egiziane ch’ella intende mostrargli, Cesare, come vittima di un sortilegio, dimentica istantaneamente il proprio cordoglio e annuncia di volersi dedicare ai piaceri dell’amore con parole modellate su un celebre passo della *Faerie Queene* di Edmund Spenser:

Caesar will joy in Cleopatra’s joy
And think his fame no whit disparagèd

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

To change his arms and deadly sounding drums
For love's sweet lays and Lydian harmony.
And now hang up these idle instruments,
My warlike spear and uncontrolled crest,
My mortal wounding sword and silver shield
And under thy sweet banners bear the brunt
Of peaceful wars and amorous alarms.⁸

(II.iii.870-878)

Deponendo le armi e collocandosi sotto gli stendardi di Cleopatra, Cesare si sottopone a un'emasculazione simbolica, rinunciando totalmente alla vita militare attiva in favore di una caratterizzata da indolente sensualità. Una decisa risoluzione che egli proclama nuovamente e in termini ancora più espliciti alcuni versi più tardi, paragonandosi a un Ercole colto nell'atto di lasciarsi completamente alle spalle qualsiasi attività eroica per dedicarsi anima e corpo alla ricerca del piacere:

Here will I pitch the pillars of my fame,
Here the non-ultra of my labours write
And with these cheeks of roses, locks of gold,
End my life's date and travails manifold.

[...]

I will regard no more these murderous spoils
And bloody triumphs that I liked of late,
But in love's pleasures spend my wanton days.

(II.iii.885-889, 895-897)

Cesare si spoglia completamente della propria determinazione guerresca e del proprio coraggio,⁹ esprimendo invece il desiderio concreto di trascorrere il proprio tempo a intrecciare ghirlande di fiori per Cleopatra, ammirando la sua bellezza e baciandone le guance, come uno stereotipato amante petrarchesco (II.iii.898-906).¹⁰ L'immagine di Cesare che raccoglie fiori per comporre ghirlande è assai ridicola di per sé, ma è straordinariamente icastica nel simboleggiarne la rinuncia alla mascolinità. Tuttavia, sintomo del processo di effeminazione subito da Cesare non è soltanto la perdita delle sue abitudini e dei suoi comportamenti virili ma anche – anzi, in questo caso, soprattutto – la sua incapacità di trattenersi da un'eccessiva indulgenza per i piaceri sensuali che Cleopatra gli sta offrendo.¹¹ Nell'Inghilter-

ra rinascimentale intemperanza e mancanza di autocontrollo erano, infatti, comunemente ritenute segni di effeminatezza,¹² secondo coordinate concettuali mutate dal pensiero greco. Secondo i greci, spiega Michel Foucault,

l'intempérance, elle, relève d'une passivité qui l'apparente à la féminité. Être intempérant, en effet, c'est être, à l'égard de la force des plaisirs, dans un état de non-résistance, et en position de faiblesse et de soumission; c'est être incapable de cette attitude de virilité à l'égard de soi-même qui permet d'être plus fort que soi. En ce sens, l'homme de plaisirs et de désirs, l'homme de la non-maîtrise [...] est un homme qu'on pourrait dire féminin, mais à l'égard de lui-même plus essentiellement encore qu'à l'égard des autres. Dans une expérience de la sexualité comme la nôtre, [...] [d]'un homme que l'amour des femmes porte à l'excès, nul ne serait tenté de dire qu'il est efféminé[.] Au contraire, pour les Grecs [...] un homme qui n'est pas suffisamment maître de ses plaisirs [...] est considéré comme "féminin" [...] et les signes traditionnels de cette féminité [...] affecteront [...] celui qui se laisse aller aux plaisirs qui l'attirent: il est soumis à ses propres appétits comme à ceux des autres.¹³

In questo dramma, tali caratteristiche sono significativamente attribuite all'uomo spesso considerato nel Rinascimento come il più potente generale della storia, una scelta chiaramente tesa a intensificare il senso di pericolo che la sessualità femminile si riteneva rappresentasse per l'*ethos* militare maschile, nella misura in cui essa fa da ostacolo alle grandi imprese, mettendo a repentaglio il bene comune in nome dell'inseguimento del piacere individuale, trappola in cui persino il grande Cesare era caduto.¹⁴

Dolabella e il Lord, gli unici che paiano rendersi conto, già a questo punto, del pericolo rappresentato da Cleopatra, fungono da portavoce di questo complesso di valori mascolino-militari. Il Lord è il primo a notare "how this fair Egyptian sorceress | Enchants these noble warriors' manlike minds | And melts their hearts in love and wantonness" (II.iii.865-867), seguito dal commento di un addolorato Dolabella:

How many lets do hinder virtuous minds
From the pursuit of honour's due reward,
Besides Charybdis and fell Scylla's spite;
More dangerous Circe and Calypso's cup

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

Than pleasant gardens of Alcionus;
And thousand lets voluptuousness doth offer.
(II.iii.889-894)

L'esplicita definizione di Cleopatra come strega¹⁵ – il Genio Buono di Antonio la ridurrà appunto sineddochicamente a una “enchanted face” (III.ii.1322) – e la sua associazione con Circe e Calipso, oltre a originarsi nel solco di una comune tradizione letteraria inglese, che attingeva alla “conventional Roman view of Cleopatra as temptress, distracting man from his proper concerns, war, politics, and service to the Roman state”,¹⁶ sono intese a convogliare un significato ben preciso. Poiché l'episodio di Circe nell'*Odissea* simboleggia chiaramente l'asservimento della ragione ai desideri bestiali, il paragone è qui opportunamente impiegato per rimarcare le potenziali e devastanti conseguenze che la perdita della ragione e dell'autocontrollo costringe inevitabilmente gli uomini ad affrontare, quando essi permettono alle donne di assumere il comando. Nell'Inghilterra rinascimentale era abituale – almeno sin dal 1509, anno in cui Alexander Barclay tradusse la *Narrenschiff* di Sebastian Brant – raffigurare le donne in letteratura come l'incarnazione stessa del principio “of the lower and ferocious power of desire usurping the sovereignty of reason”.¹⁷ Come riassume Natalie Zemon-Davis, infatti, “[t]he female sex was thought the disorderly one *par excellence* in early modern Europe. ‘Une beste imparfaicte,’ went one adage, ‘san foy, sans loy, sans crainte, sans constance’”.¹⁸

Più avanti, Cesare parrebbe essersi finalmente affrancato dal giogo di Cleopatra, come appunto egli dichiara orgogliosamente in apertura della scena ii dell'atto III: “Now have I shaked off these womanish links, | In which my captived thoughts were chained afore | By that fair charming Circe's wounding look” (III.ii.1197-1199). Come Cesare sia riuscito in quest'impresa non è mai specificato; tuttavia, la sua consapevolezza dell'affinità fra Cleopatra e Circe dovrebbe teoricamente costituire un indizio della sua completa rigenerazione. In realtà, come osserva Sarah Hatchuel, Cesare “conjures [Cleopatra's] presence by the mere mention of her. This presence/absence is a sign of denial and participates in bringing Cleopatra into Rome as a ghost-like figure”.¹⁹ Lungi dall'essersi liberato

dall'egiziana, Cesare sembra, infatti, aver invece smarrito completamente ogni traccia delle sue qualità umane di clemenza e compassione, insieme a gran parte del suo senso di realtà, cominciando a comportarsi – ed è qui palpabile l'influsso della tradizione lucanea e senecana²⁰ – come un emulo (quasi grottesco) del Tamerlano di Marlowe,²¹ uno spaccone dall'insensata ambizione, irrefrenabile nell'espressione della sua ὑβρις. Cesare era stato raffigurato come ambizioso e distruttivo da alleati e nemici già *prima* dell'incontro con Cleopatra,²² ma è bensì vero che il lettore aveva potuto assistere anche al perdono di Bruto, emanazione della sua proverbiale *clementia*, alla sua inaspettata espressione di rimorso nei confronti della distruzione provocata dalla guerra civile e alle sue sincere lacrime sulla testa di Pompeo; persino uno dei suoi più influenti nemici, Cicerone, era giunto a definirlo “of nature fair and courteous” (II.iv.1028-1030). Tutto ciò rende l'improvvisa impennata della superbia di Cesare ancora più stupefacente. Subito dopo essersi gloriato del proprio affrancamento dalle catene egiziane, egli inizia a vantarsi pure della fama conseguita, che “through her shrill triumph doth [his] name resound | And makes proud Tiber and Ligurian Po | [...] | Bear [his] name's glory to the ocean main, | Which to the world's end shall it bound it again” (II.iii.1203-1207). La sua grandezza è tale che, “To earth's astonishment and amaze of heaven”, essa potrà “Call down these golden lamps from the bright sky | And leave heaven blind, [his] greatness to admire” (II.iii.1223, 1215-1216). Come se ciò non bastasse, la sua incontrollabile euforia è per giunta alimentata dai membri del suo stesso *entourage*, i quali seguivano a esaltarlo con lodi sperticate alla stregua di una divinità, facendolo sentire in diritto di esigere che persino “The conquering issue of immortal Jove [vale a dire, Alessandro Magno] | [...] | Must to [his] glory veil his conquering crest” (II.iii.1263, 1267). Tale improvvisa e assurda eruzione di superbia, che ha luogo *esattamente dopo* che Cesare è venuto in contatto con Cleopatra, va probabilmente interpretata come diretta conseguenza della sua eccessiva indulgenza nei piaceri sensuali offerti dalla regina egiziana. Cesare potrà anche illudersi di essersi liberato per sempre dalla sua morsa, ma la loro relazione pare averlo contaminato nel profondo, facendo-

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

gli smarrire il lume della ragione e il senso di realtà, oltre che qualunque residuo della sua precedente umanità e del suo autocontrollo.²³ Ciò non deve sorprendere, dal momento che in *early modern English*, come osserva Gary Spear, “*effeminate* could also be used as a verb, meaning to weaken, to corrupt, to cause to degenerate—not just to enfeeble men but to weaken and corrupt entire social institutions and structures identified with male [...] power”.²⁴ Ad ogni modo, però, il delirio di grandezza cesariano ancora non ha raggiunto il suo apice.

Ciò avviene due scene più tardi, quando, in un passo a metà strada fra il *Tieste* di Seneca e il *Tamburlaine* di Marlowe, percependo se stesso come “the god of battle” e spinto ad agire da un irrefrenabile “Desire of fame and hope of sweet revenge” (III.iv.1442), Cesare pregusta la distruzione che seminerà nell'imminente campagna d'Asia contro i Parti. Poiché un'antica profezia stabilisce che soltanto un re potrà conquistare la Partia, Antonio e gli altri, bramosi di vedere “Caesar ruling over all the world” (III.ii.1226), offrono a Cesare un diadema, che egli prontamente rifiuta (III.iv.1459-1463). A tutta prima, la sua decisione parrebbe scaturire da nobili motivi: Cesare dichiara che a spingerlo alle conquiste sono la virtù e l'amore per i Romani, non l'ambizione (III.iv.1468-1474). Inoltre, un barlume del suo antico discernimento sembra permanere nel suo animo, quand'egli rivela la propria consapevolezza che, considerata l'avversione viscerale del popolo romano nei confronti del titolo di re, non sarebbe per nulla saggio accettare una corona (III.iv.1469-1481). Tuttavia, quando Dolabella e Antonio gli porgono il diadema per la seconda volta, Cesare rivela in tono reboante la vera ragione sottesa alla sua scelta:

Content you, Lords, for I will be no king,
An odious name unto the Roman ear.
Caesar I am, and will be Caesar still,
No other title shall my fortunes grace,
Which I will make a name of higher state
Than monarch, king or world's great potentate.
Of Jove in heaven shall ruled be the sky,
The earth of Caesar, with like majesty.
(III.iv.1504-1511)

Com'è palese in questa boriosa proclamazione della sua smisurata superbia, in quest'incontrollata espressione della sua megalomania,²⁵ Cesare crede che le sue imprese lo collochino ben al di sopra del semplice titolo di sovrano. Addirittura ritiene di essere l'individuo designato dalla Storia a conferire il proprio nome a una nuova generazione di regnanti dalla sconfinata ambizione. Ponendosi al medesimo livello di Giove e dichiarando la propria grandezza non nel mezzo di una scena vuota bensì circondato dai suoi alleati (peraltro letteralmente in visibilio), egli riesce a superare in millanteria persino il Cesare vanaglorioso della tradizione senecana.²⁶ La sua ὕβρις ha ormai raggiunto il culmine e il dittatore è inevitabilmente destinato a cadere.

È come se, in buona sostanza, la diabolica influenza di Cleopatra, effeminando Cesare, ne catalizzasse la trasformazione in tiranno usurpatore: più precisamente, in *tyrannus ex defectu tituli*.²⁷ Il dramma, infatti, non descrive alcuna concreta azione tirannica da parte sua,²⁸ eccezion fatta per alcune vaghe allusioni a un suo presunto atteggiamento dispotico, concentrate, peraltro, in una conversazione fra tre figure minori dello schieramento pompeiano, che non dura più di una manciata di versi:

CAMBER

He doth refuse the title of a king,
But we do see he doth usurp the thing.

TREBONIUS

Our ancient freedom he empeacheth more
Then ever king or tyrant did before.

CASCA

The Senators by him are quite disgraced:
Rome, Romans, city, freedom, all defaced.

(III.v.1567-1572)

Con eccessiva rapidità, sono qui imputati a Cesare il (presunto) esercizio del potere assoluto – ad ogni modo non ancora formalizzato –, la restrizione di imprecisate libertà e la mancanza di riguardo verso la sacralità del Senato. Il tutto rimane piuttosto nebuloso e “[e]ven Casca’s allusion to Caesar’s disrespect toward the Senate [...] demonstrates a general disgust with Caesar’s authority and presumption instead of elucidating a particular act of tyranny”.²⁹ Che a

scatenare la metamorfosi di Cesare in tiranno usurpatore sia l'attrazione per una donna, per quanto bizzarro ciò possa sembrare, è in realtà in consonanza con quelle teorie rinascimentali che postulavano un chiaro collegamento tra effeminatezza e tirannia.³⁰ E in *Caesar's Revenge* Cesare è quindi tiranno non tanto per la sua condotta quanto perché facile preda d'impulsi emozionali disordinati che ne contaminano la ragione nelle sue pieghe più profonde, lasciando via libera a un'illimitata e pericolosa ambizione. Quest'inequivoca identificazione di Cesare come tiranno situa dunque pienamente la tragedia nel dibattito rinascimentale sul tirannicidio, aspetto che però non intendo approfondire ulteriormente in questa sede.

Il rischio di contaminazione che gli uomini ineluttabilmente si trovano ad affrontare tra le grinfie femminili è ulteriormente sottolineato nel dramma dalla decisione autoriale di alterare il resoconto storico, facendo incontrare per la prima volta Antonio e Cleopatra in Egitto insieme a Cesare.³¹ La sua presenza qui in questo momento della storia è chiaramente tesa a sottolineare ulteriormente il potere del fascino dell'egiziana, dal momento che pure Antonio si innamora a prima vista di lei.³² Il futuro triumviro interpreta qui il ruolo dell'amante frustrato, costretto a sfogare attraverso molteplici *asides* il proprio "melancholy discontent" (II.iii.927), la cui vera scaturigine deve essere celata ai suoi commilitoni, ai quali egli spiega di essere afflitto da alcuni non precisati "Thoughts of my country and return to Rome" (II.iii.937). Per quanto improbabile possa sembrare, la passione di Antonio è persino più travolgente di quella di Cesare, inducendolo a professarsi immediatamente "beauty's scholar" (II.iii.864) per lei e facendo scomparire la distinzione gerarchica fra loro attraverso il potere dell'amore.³³ Anch'egli elogia la sua perfezione e bellezza in stile cortese-petrarchesco ed è completamente in sua balia, "As [a] crazèd bark [...] tossed in troubled seas, | Uncertain to arrive in wishèd port" (I.iv.605-606). Ma, diversamente dal suo generale, Antonio non riesce a dimenticare Cleopatra nemmeno per un minuto dopo la morte di Pompeo ed è rapito dalla sua bellezza al punto da apparire sordo alle parole di chi gli sta attorno (II.iii.824-834, 920-934). Come dichiara in un soliloquio che attinge apertamente alla concezione medievale dell'amore come patologia

Domenico Lovascio

capace di condurre gli uomini alla pazzia e al motivo medievale del conquistatore fatalmente conquistato dalla follia d'amore, egli è completamente asservito a

her triumphing and imperious looks
Which is the saint and idol of my thoughts:
First was I wounded by her piercing eye,
Next prisoner ta'en by her captivating speech
And now she triumphs o'er my conquered heart,
In Cupid's chariot riding in her pride
And leads me captive, bound in beauty's bonds.
(III.iii.1299-1305)

Da vero amante frustrato, sminuisce i sentimenti del proprio rivale:

Caesar's lip-love, that never touched his heart,
By present triumph and the absent fire,
Is now waxed cold; but mine that was more deep,
Engraven in the marble of my breast,
Nor time nor Fortune e'er can raze it out.
(III.iii.1306-1310)

La forza delle sue catene amorose è tale che soltanto l'intervento soprannaturale, divino del suo Genio Buono può liberarlo dal potente incantesimo di Cleopatra. Il Genio, "probably derived jointly from the morality play and the good angel in *Dr Faustus*",³⁴ oltre che, forse, dal Genio Buono della *Faerie Queene*, prova a risvegliarlo dal suo profondo deliquio con parole assai dure, che sarebbero potute essere ugualmente indirizzate a Cesare:

Anthony, base female Anthony,
Thou woman's soldier, fit for night's assaults,
Hast thou so soon forgot the discipline
And wilsome tasks thy youth was trained to?
Thy soft down pillow was a helm of steel,
The cold damp earth, a bed to ease thy toil,
Affrighted slumbers were thy golden sleeps,
Hunger and thirst, thy sweetest delicates,
Stern horror, ghastly wounds, pale grisly death
Thy mind depressing pleasures and delights,
And now so soon hath an enchanted face

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

These manly labours lulled in drowsy sleep?
(III.iii.1312-1323)

Queste parole esplorano più pienamente e in maniera più colorita di quanto non avessero fatto quelle di Dolabella e del Lord le conseguenze demascolinizzanti di un abbandono sfrenato all'amore sull'*ethos* militare maschile, i cui principi fondamentali corrono il rischio perenne di essere completamente distrutti dal fascino femminile. Il violento giudizio del Genio e la sua successiva profezia circa la rovina che per colpa di Cleopatra si abatterà su di lui e sull'impero romano ("Thus your vain love which with delight began, | In idle sport shall end with blood and shame" [III.iii.1350-1351]) riescono infine a far comprendere ad Antonio la portata di ciò che gli è accaduto.³⁵ Egli decide di tornare uomo, risvegliandosi "from this idle dream, | Cast[ing] off these base effeminate passions | Which melt the courage of [my] manlike mind | And with [my] sword receive [my] sleeping praise" (III.iii.1361-1364). Purtroppo, l'incantesimo è infranto solo temporaneamente: Antonio vincerà sì a Filippi ma, come i lettori sanno, cadrà nuovamente preda della strega egiziana alcuni anni più tardi, gettandosi letteralmente a capofitto nell'abisso.

Per concludere, pur non potendo offrire un'analisi altrettanto particolareggiata di *The False One* di Fletcher e Massinger, mi pare non privo di interesse un esame dettagliato di alcune curiose analogie esistenti fra questo dramma e *Caesar's Revenge*, che potrebbe rivelare un rapporto di influenza tra i due testi. Esistono, anzitutto, tra le opere, alcuni paralleli verbali. L'uso del sintagma "imperious looks" (*The False One*, II.iii.112)³⁶ da parte del centurione Sceva per descrivere metonimicamente il potere delle armi seduttive di Cleopatra in *The False One* potrebbe attingere alle due occorrenze del medesimo sintagma, impiegato prima da Cesare e poi da Antonio (I.iv.571, III.ii.1299) in *Caesar's Revenge*. Altri due sintagmi sono assai simili (ma non identici) e si potrebbero semplicemente interpretare come inevitabile conseguenza dell'affinità tanto delle tematiche affrontate quanto dell'angolo prospettico tenuto dai due autori nei confronti del loro materiale. Il riferimento è, in questo caso, alle parole "Thou woman's soldier, fit for night's assaults" (CR, III.iii.1313) indirizzate dal Genio Buono ad Antonio, raffrontate a

quelle rivolte da Sceva a Cesare in *The False One*: “Grown now a woman’s warrior” e “women’s war” (*FO*, III.ii.3, II.iii.126). In secondo luogo, entrambe le opere condividono alcuni stilemi del *romance* cortese-cavalleresco. L’analogia più notevole in tal senso è rappresentata dal linguaggio cortese-petrarchesco utilizzato da Cesare e Antonio per descrivere Cleopatra, cui si affianca l’insistenza su un complesso di valori che si potrebbe definire anch’esso genericamente “cortese”, come dimostra l’enfasi posta da ambedue i drammi sull’impossibilità da parte del generale di rispondere negativamente alla richiesta d’aiuto della povera regina quando i due s’incontrano per la prima volta. Tuttavia, le parole usate nei due drammi dal generale romano (*CR*, I.iv.482-489; *FO*, II.iii.155-169) non mostrano paralleli verbali evidenti e l’analogia potrebbe essere mero risultato della comune influenza esercitata dalla tradizione. Le somiglianze finora descritte non sono, quindi, per nulla stringenti e potrebbero anzi apparire, in buona sostanza, fortuite.

Se ne individuano, tuttavia, altre due di maggiore interesse. La prima è il pentimento di Cesare. Entrambe le opere, infatti, includono una scena in cui il futuro dittatore esprime dolore e rimorso per la distruzione provocata dalla guerra civile. I due brani (*CR*, I.i.221-231, 255-267, 288-306; *FO*, II.iii.29-59) non presentano limpidi paralleli verbali, eccezion fatta per una somiglianza tra i sintagmi “tender breast” di *Caesar’s Revenge* (I.i.226) e “tender womb” di *The False One* (II.iii.39), associati entrambi a Roma, vista come amorevole madre. Quel che importa, però, è che il pentimento di Cesare non è riportato in alcuna fonte storica; questo implica che o all’anonimo autore oxoniense e a Fletcher balenò in testa la medesima idea in maniera indipendente – il che rimane, naturalmente, una possibilità – o che quest’ultimo attinse dal primo. La seconda, sorprendente analogia è la presenza di Antonio in Egitto con Cesare anche in *The False One*. Come si è già detto, questa è una deliberata distorsione del resoconto fontistico. Per giunta, in entrambi i casi il futuro triumviro s’innamora a prima vista di Cleopatra, sebbene la sua attrazione nei confronti di lei nel dramma di Fletcher e Massinger sia assai meno travolgente che in *Caesar’s Revenge*. Antonio è anche molto meno ostile a Cleopatra rispetto ai suoi commilitoni Sceva e Dolabella, ritenendola “a rare

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

woman, | A lady of that catching youth and beauty, | That unmatched sweetness" (*FO*, III.ii.7-9), provvista di "A youth that opens like perpetual spring | And [...] a tongue that can deliver | The oracles of love" (*FO*, III.ii.17-91). Questo è senza dubbio il linguaggio di uno schiavo d'Amore, ed è lo stesso Antonio a confessare a Sceva: "Would I had [her] | With all her faults too; let me alone to mend 'em | O' that condition I make thee mine heir" (*FO*, III.ii.21-23). Questa è dunque una seconda deviazione dal resoconto storico condivisa da entrambe le opere, le quali, per di più, si rifanno a fonti diverse per la composizione dell'intreccio: Appiano – come s'è detto – per *Caesar's Revenge*, Plutarco e Lucano per *The False One*. Naturalmente è impossibile affermarlo con assoluta certezza, ma almeno questi ultimi due punti di contatto fra i testi paiono difficili da interpretare come mero frutto del caso. A dispetto di quanto ebbe a sostenere Harry Morgan Ayres, il quale liquidava in una nota a piè di pagina alcune non meglio precisate "slight resemblances"³⁷ fra i due testi – forse le stesse da me evidenziate – come "almost undoubtedly fortuitous",³⁸ ritengo invece che, alla luce delle analogie appena elencate, si debba ritenere un'influenza diretta di *Caesar's Revenge* su *The False One* più che plausibile.

¹ Wyke, pp. 90-121. Le fonti principali degli eventi relativi al soggiorno di Cesare in Egitto sono: Cesare, *Commentarii de bello civili*, III.107-12; *Bellum Alexandrinum*, I-XXXIII; Lucano, *Bellum civile*, X; Plutarco, *Vita Caesaris*, XLVIII-XLIX; Svetonio, *Divus Iulius*, LII.1; Appiano, *Bella civilia*, II.90; Dione Cassio, *Historiae romanae*, XLII.2-9, 34-44. Auto-revoli ricostruzioni storiche sono offerte, ad esempio, da Gelzer, pp. 246-257, e Canfora, pp. 209-232.

² Va riconosciuto, tuttavia, che Cleopatra non pare essere stata un soggetto di grande interesse per i drammaturghi inglesi prima della traduzione (1590) di *Marc Antoine* di Robert Garnier ad opera di Mary Sidney, contessa di Pembroke (cfr. Barroll, "Shakespeare and Roman History", p. 342), e anche in seguito essi si mostrarono comunque più interessati ai suoi ultimi momenti con Antonio. Cfr., ad esempio, *Cleopatra* (1594) di Samuel Daniel, *The Virtuous Octavia* (1598) di Samuel Brandon, *Antony and Cleopatra* (composto prima del 1600-01, ma andato perduto) di Fulke Greville, oltre a *Antony and Cleopatra* (1606-07) di William Shakespeare.

³ Altri due drammi (o forse lo stesso, noto però con due titoli differenti) che non sono giunti fino a noi potrebbero aver incluso la relazione tra Cesare e Cleopatra: *Ptolome*, rappresentato a Bull Inn nel 1578, e *Teleme*, messo in scena a corte dai Leicester's Men il 10 febbraio 1583 (Harbage e Schoenbaum, pp. 48, 52).

⁴ La grafia e la punteggiatura di tutte le citazioni dai testi in *early modern English* sono state tacitamente modernizzate secondo i principi stabiliti da Wells, pp. 3-36. D'ora in avanti

ci si riferirà a *Caesar's Revenge* con la sigla CR. L'edizione di riferimento è quella curata da Boas (1911).

⁵ Dico preterintenzionalmente poiché mi sembra che l'effetto parodico ottenuto dal drammaturgo sia più che altro una conseguenza secondaria del suo obiettivo principale, vale a dire la condanna del pericolo rappresentato dalla donna per la mascolinità. Boas (p. 271) ricorda inoltre come la relazione tra Cesare e Cleopatra, certamente non nei suoi aspetti parodici, sia stata senz'altro influenzata anche da quella fra Tamerlano e Zenocrate.

⁶ L'*OED* definisce "pole" (n.2) come "[e]ither of the two points in the celestial sphere (north and south) about which as fixed points the stars appear to revolve, being the points at which the line of the earth's axis meets the celestial sphere (more fully celestial pole)". Per quanto riguarda l'appellativo Cinzia, esso era per l'appunto uno degli epiteti della dea greca della luna Artemide, nonché della regina Elisabetta, la cui castità pare qui chiamata in causa per contrasto rispetto alla lascivia di Cleopatra.

⁷ Vallaro, p. 34.

⁸ Cfr. *Faerie Queene*, XII.80. La scelta della "Lydian harmony" è assolutamente appropriata per la situazione, dal momento che quello lidio era "one of the modes in ancient Greek music, characterized as soft and effeminate" (*OED*, "Lydian", *adj.* and *n.*, A.2.a).

⁹ Si potrebbe qui obiettare che l'ammissione da parte di Cesare del suo anelito alla carneficina si ponga in netta contraddizione con i rimorsi esternati in precedenza. Questo è in parte vero, ma pare avere ragione Yu (p. 43) quando riconduce tale incoerenza alla funzione di *exemplum* rivestito dalla relazione tra il generale romano e la regina egiziana, e osserva giustamente che in questa specifica situazione "a bloodthirsty Caesar is most effective in portraying the threat sensual femininity poses to martial ethos".

¹⁰ Significativamente, gran parte dei fiori qui elencati deve il proprio nome a mitici amanti andati incontro a morte prematura: Giacinto, Amarantho e Narciso.

¹¹ La cui descrizione, peraltro, attinge a piene mani alle opere di Lucano, Spenser e Marlowe. Cfr. Ayres, "*Caesar's Revenge*", pp. 776, 783-784. Sebbene Cleopatra non alluda mai al sesso in maniera esplicita, condivido anche qui l'osservazione di Yu (p. 41), secondo il quale "[t]he image of Caesar, as Helios, impregnating Cleopatra, as Ceres, demonstrates the sexual nature of their attraction" (CR, I.iv.490-501). Non posso dunque concordare con l'opinione di Ronan ("Caesar On and Off", p. 78), il quale invece ritiene che nella *pièce* "Caesar would rather steal treasures than chase Pompey or make love".

¹² Cfr. Bushnell, "Tyranny", p. 339. La stessa Bushnell (*ibid.*, p. 343) ricorda anche come nel Rinascimento l'effeminatezza fosse associata a un'ampia gamma di caratteristiche: "weakness, submissiveness, [...] lack of courage", "a love of pleasure". Spear (p. 411) nota inoltre che "the term could name phenomena as widely divergent as male physical weakness, love of excessive pleasure (especially sexual pleasure with women), or an antiheroic military ethos". Cfr. anche la definizione che l'*OED* dà dell'aggettivo "effeminate" (*adj.* and *n.*, A.1.a): "[w]omanish, unmanly, enervated, feeble; self-indulgent, voluptuous; unbecomingly delicate or over-refined". Paradossalmente, dunque, secondo tale concezione un uomo che intrattenesse molti rapporti sessuali con molte donne si sarebbe guadagnato la non invidiabile etichetta di "effeminato".

¹³ Foucault, pp. 98-99.

¹⁴ Tanto più che alla fine della scena Cesare mostra di disinteressarsi completamente di Roma, esortando i compagni a banchettare senza freni (II.iii.939-942). È inoltre importante rilevare che l'aggettivo "womanish" è impiegato cinque volte su sei per indicare degli impedimenti all'azione. Ciò avviene in relazione a Pompeo (I.i.174), Cesare (I.i.269 e III.ii.1997), Cornelia (II.ii.791) e Achilla (II.i.681). Lo stesso si può dire delle due occorrenze dell'aggettivo "effeminate" a proposito ancora di Pompeo (I.i.126) e Antonio (III.iii.1361).

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

¹⁵ Barroll (*Shakespeare and Roman History*, p. 293) osserva come *Caesar's Revenge* ritragga "Cleopatra as an entity which while morally culpable is also reminiscent of mythological archetypes" e come la sua analisi psicologica resti purtroppo "confined to a dogmatic condemnation of her by the other characters".

¹⁶ Chernaik, p. 139.

¹⁷ Bushnell, "Tyranny", p. 342. Il più noto ed esplicito trattato dell'epoca ad associare femminilità e tirannia è senz'altro *The First Blaste of the Trumpet against the Montrous Regiment of Women* (1558) di John Knox (cfr. a questo proposito ancora Bushnell, *Tragedies of Tyrants*, p. 65).

¹⁸ Zemon Davis, p. 124.

¹⁹ Hatchuel, p. 106.

²⁰ Schanzer, p. 21.

²¹ Ritengo quindi che vada limitata esclusivamente a questa seconda fase del dramma – e con qualche leggera riserva – l'opinione di Boas (p. 270), peraltro condivisa da Ayres ("*Caesar's Revenge*", pp. 786-787), secondo cui "the whole conception of Caesar is manifestly inspired by Tamburlaine".

²² Questo rende arduo condividere la posizione di Schanzer (p. 21), quando afferma che nelle prime scene Cesare è presentato in "a wholly sympathetic manner".

²³ Piuttosto curiosamente, una spiegazione analoga è stata fornita da alcuni studiosi per l'improvviso cambio di atteggiamento del Cesare storico nei confronti dei senatori dopo il suo ritorno dall'Egitto. Cfr., ad esempio, Collins, pp. 445-446.

²⁴ Spear, p. 411.

²⁵ Ronan, "*Antike Roman*", p. 110.

²⁶ Gary, p. 270.

²⁷ Il termine fu coniato dal giurista Bartolo da Sassoferrato nel Trecento. Cfr. Quagliani, *Politica e diritto nel Trecento italiano* (1983).

²⁸ Anche Hadfield (p. 73) sostiene che Cesare "is spurred on to tyranny in part through his affair with Cleopatra, whose 'tyrannizing' eyes inspire him", ma non sviluppa l'argomentazione.

²⁹ Yu, p. 53.

³⁰ Come ricorda, infatti, Bushnell ("Tyranny", p. 339), "[i]n [early modern] statecraft rhetoric, the king is the man of reason, while the tyrant is one driven by passion, and desire for sex".

³¹ Antonio probabilmente conobbe Cleopatra quando Cesare era ancora in vita, ma di certo non in quest'occasione. Vd. Burstein, p. 23: "Roman legend claimed that the fifteen-year old Cleopatra first met and charmed Antony when he was a dashing cavalry officer in Gabinius' army, which returned Ptolemy XII to power, but this is unlikely. She would certainly have met him during her visits in Rome—especially in 44 B.C.E.". Su quest'aspetto cfr. anche Ronan, "Roman Thoughts", pp. 174, 181 nota 5.

³² Boas (p. 275) ritiene che questa deviazione dalle fonti fosse invece esclusivamente finalizzata al "furto" di alcuni brani della *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd.

³³ Hatchuel, p. 104.

³⁴ Weis, p. 182.

³⁵ "That fatal face which now doth so bewitch thee, | Like to that vain unconstant Greekish dame | Which made the stately Ilian towers to smoke, | Shall thousand bleeding Romans lay on ground" (III.iii.1332-1335). Qui il Genio Buono sta sovvertendo una precedente similitudine in stile marloviano tra Cleopatra ed Elena di Troia usata dallo stesso Antonio (Liv.523-531), rivelandone le sinistre e sfavorevoli implicazioni morali, delle quali invece egli era apparso del tutto inconsapevole. Vd. Weis, p. 180.

³⁶ D'ora in avanti ci si riferirà a *The False One* con la sigla FO. L'edizione di riferimento è quella curata da Turner (1992).

³⁷ Ayres, "Shakespeare's *Julius Caesar*", p. 225 nota 1.

³⁸ *Ibid.*

OPERE CITATE

- ANONYMOUS. *The Tragedy of Caesar's Revenge*. A cura di Frederick S. BOAS. Oxford, Malone, 1911.
- AYRES, Harry Morgan. "Caesar's Revenge". *PMLA* 30 (1915), 771-787.
- AYRES, Harry Morgan. "Shakespeare's *Julius Caesar* in the Light of Some Other Versions". *PMLA* 25 (1910), 183-227.
- BARROLL, John Leeds. *Shakespeare and Roman History*. Tesi di dottorato, Princeton University, 1956.
- BARROLL, John Leeds. "Shakespeare and Roman History". *Modern Language Review* 53 (1958), 327-343.
- BOAS, Frederick S. *University Drama in the Tudor Age*. Oxford, O. U. P., 1914.
- BURSTEIN, Stanley Mayer. *The Reign of Cleopatra*. Westport, Greenwood, 2007.
- BUSHNELL, Rebecca W. *Tragedies of Tyrants: Political Thought and Theater in the English Renaissance*. Ithaca, Cornell U. P., 1990.
- BUSHNELL, Rebecca W. "Tyranny and Effeminacy in Early Modern England". *Reconsidering the Renaissance: Papers from the Twenty-First Annual Conference*. A cura di Mario A. DI CESARE. Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1992. 339-354.
- CANFORA, Luciano. *Giulio Cesare. Il dittatore democratico*. Bari, Laterza, 1999.
- CHERNAIK, Warren. *The Myth of Rome in Shakespeare and His Contemporaries*. Cambridge, C. U. P., 2011.
- COLLINS, John H. "Caesar and the Corruption of Power". *Historia* 4 (1955), 445-465.
- FLETCHER, John, e Philip MASSINGER. *The False One*. A cura di Robert Kean TURNER. *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*. Vol. VIII. A cura di Fredson BOWERS. Cambridge, C. U. P., 1992. 113-221.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*. Paris, Gallimard, 1984.
- GARY, Martine Jeanine. *The Theme of Caesar and Brutus in Sixteenth-Century Tragedy*. Tesi di dottorato, University of Denver, 1979.

Intemperanza ed effeminazione in Caesar's Revenge

- GELZER, Matthias. *Caesar: Politician and Statesman*. Traduzione di Peter Needham. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1968.
- HADFIELD, Andrew. *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge, C. U. P., 2008 (rev. ed.).
- HARBAGE, Alfred, e Samuel SCHOENBAUM. *Annals of English Drama, 975-1700*. London, Methuen, 1964.
- HATCHUEL, Sarah. *Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*. Madison, Fairleigh Dickinson U. P., 2011.
- QUAGLIONI, Diego. *Politica e diritto nel Trecento italiano. Il De tyranno di Bartolo da Sassoferrato, 1314-1357*. Firenze, Olschki, 1983.
- RONAN, Clifford J. "Antike Roman": *Power Symbology and the Roman Play in Early Modern England: 1585-1635*. Athens, U. of Georgia P., 1995.
- RONAN, Clifford J. "Caesar On and Off the Renaissance English Stage". *Julius Caesar: New Critical Essays*. A cura di Horst ZANDER. London, Routledge, 2005. 71-89.
- RONAN, Clifford J. "Caesar's Revenge and the Roman Thoughts in *Antony and Cleopatra*". *Shakespeare Studies* 19 (1987), 171-182.
- SCHANZER, Ernest. *The Problem Plays of Shakespeare*. London, Routledge, 1963.
- SPEAR, Gary. "Shakespeare's 'Manly' Parts: Masculinity and Effeminacy in *Troilus and Cressida*". *Shakespeare Quarterly* 44 (1993), 409-422.
- VALLARO, Cristina. *La simbologia lunare nei canzonieri elisabettiani*. Milano, I. S. U. U. Cattolica 2004.
- WEIS, René J. A. "Caesar's Revenge: A Neglected Elizabethan Source of *Antony and Cleopatra*". *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West* (1983), 178-186.
- WELLS, Stanley. *Modernizing Shakespeare's Spelling: With Three Studies of the Text of Henry V by Gary Taylor*. Oxford, O. U. P., 1979.
- WYKE, Maria. *Caesar: A Life in Western Culture*. London, Granta, 2007.
- YU, Jeffrey J. *Renaissance Caesars and the Poetics of Ambiguity: Dramatic Representations of Julius Caesar in the English Renaissance*. Tesi di dottorato, University of Massachusetts Amherst, 1995.
- ZEMON DAVIS, Natalie. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford, Stanford U. P., 1975.

“THE MAN OF DESTINY”: IL MITO NAPOLEONICO NELL’OTTOCENTO INGLESE

Federico Demarchi

Napoleon is the figure which more than any other marked the beginning of the nineteenth century, transforming the history of Europe in a sort of personal epic, which ended with his deportation to St. Helena. Thanks to the importance he had in European history and to the strong political changes linked to his empire, the literary world felt the necessity to deal with him, creating a real myth that can be found throughout world literature. From the immediate aftermath of Waterloo to the fin de siècle, through examples from different literary genres (historical essay, poem, novel, satire), and with the help of other documents, this paper discusses in brief what the Empereur meant to the English world and how his myth has been present in the literature of the century.

Napoleone è una delle figure o forse *la* figura che ha segnato maggiormente il passaggio dal Settecento all’Ottocento: gli intellettuali di tutta Europa hanno sentito il bisogno di occuparsi di lui facendone l’oggetto di riflessioni filosofiche, per i problemi politici che la sua figura ha posto (prima portavoce di una rivoluzione che fallisce, poi nuovo Cesare all’inizio dell’Ottocento), o di opere d’arte.¹ In questo intervento l’attenzione sarà concentrata sul rapporto del mondo anglosassone con Napoleone, sia sul fronte sociale sia su quello letterario: per fare questo è necessario seguire l’epopea napoleonica osservandola, per quanto possibile, da oltre Manica, con l’attenzione rivolta alle reazioni suscitate da Bonaparte.

È con la campagna d’Italia che Napoleone inizia ad affacciarsi sulla scena internazionale: con il trattato di Campoformio – in opposizione agli ordini segreti del Direttorio – mostra di essere diventato ormai qualcosa di più rispetto a un semplice generale. Stendhal, autore nel 1875 di una biografia di Napoleone, lo dipinge così:

Un jeune homme de 26 ans se trouve avoir effacé en une année les Alexandre, les César, les Annibal, les Frédéric. Et, comme pour consoler l’humanité de ces succès sanglants, il joint aux lauriers de Mars l’olivier de la civilisation. [...] Napoléon conclut la paix de Campo-Formio en opposi-

Federico Demarchi

tion directe avec les ordres secrets du Directoire. [...] Il n'était pas chargé de faire le Bonheur de Venise. La patrie avant tout. Dans tout cela il n'y a qu'un reproche à faire au général Bonaparte: il ne voyait pas les choses aussi haut que le Directoire. (Stendhal, pp. 18-22)

È proprio quel trattato a suscitare numerose reazioni nel mondo intellettuale britannico: William Wordsworth sente il bisogno di commentare l'evento con il sonetto *On the Extinction of the Venetian Republic* del 1802, in cui esalta la gloria di Venezia e il dolore necessario per la scomparsa di ciò che è stato così glorioso.

Once did she hold the gorgeous East in fee;
And was the safeguard of the West: the worth
Of Venice did not fall below her birth,
Venice, the eldest Child of Liberty.
She was a maiden City, bright and free;
No guile seduced, no force could violate;
And, when she took unto herself a mate,
She must espouse the everlasting Sea.
And what if she had seen those glories fade,
Those titles vanish, and that strength decay;
Yet shall some tribute of regret be paid
When her long life hath reach'd its final day:
Men are we, and must grieve when even the Shade
Of that which once was great is pass'd away.

(Wordsworth, *On the Extinction*, vv. 1-14)

Il sonetto è chiaramente diviso in due parti: nelle quartine troviamo l'esaltazione di Venezia, definita *child of liberty* e *maiden City*, che nessuno avrebbe potuto mai violare; nelle terzine ormai il tramonto della città si è consumato e, quindi, la sua forza è svanita: a questa gloria passata è necessario pagare un tributo: *men are we, and must grieve when even the Shade / of that which once was great is pass'd away* (vv. 13-14). È proprio il destino di Venezia a preoccupare il mondo inglese perché, come scrive Semmel in un importante studio sulla figura di Napoleone: "The Britons could imagine their own nation following in the footsteps of other liberal states that had declined"²

Prima di procedere nell'analisi della relazione del mondo inglese con il *man of destiny*, è necessario spendere alcune parole proprio su questo "mito", ricordando innanzi tutto che si tratta di un mito atipico

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

co, troppo legato a un recente passato per poter essere collocato in un contesto lontano nel tempo e rivitalizzato con nuovi elementi o riscritture: difficilmente ogni rappresentazione potrà prescindere da quello che è il dato storico su Napoleone, soprattutto nell'Ottocento, secolo in cui la memoria degli eventi è ben presente. Nel periodo preso in esame si tratta di un mito poco "flessibile",³ non soggetto a riscritture forti – salvo eccezioni – ma, piuttosto, a rappresentazioni che delineano la percezione che il mondo intellettuale inglese ebbe di Napoleone. Bisogna inoltre considerare che alla creazione del mito napoleonico contribuì il controllo della propria immagine esercitato dallo stesso Bonaparte. Sudhir Hazareesingh, che si è occupato di quest'aspetto in uno studio del 2004, sostiene che si tratti di un mito *self-created*; nell'analisi lo studioso distingue tra *myth* e *legend*,⁴ utilizzando una dicotomia che, ai nostri fini, sembra essere inefficace:

it is more sensible to distinguish between the "myth" of Napoleon and his "legend". The former was the attempt by Napoleon to control his public image(s), from his early military propaganda through his rule as Emperor all the way up the publication of the *Mémorial de Sainte-Hélène*. The latter was a much broader and more heterogeneous phenomenon, which developed spontaneously in France after 1815.⁵

La questione non sembra essere posta in termini del tutto convincenti. Sarebbe meglio collocare da un lato un'operazione di controllo della propria immagine esercitata dallo stesso Napoleone – per cui si potrebbe parlare di creazione di un culto della personalità – e dall'altro il "mito" napoleonico che si sviluppa a partire dalla sua morte e ne trasfigura l'immagine facendola diventare un tema letterario – un *thème de héros*, per usare una definizione di Raymond Trousson⁶ – con cui molti si sono confrontati.

L'esempio forse più evidente del controllo di Napoleone sulla propria immagine pubblica si può avere osservando la pittura dell'epoca voluta dallo stesso futuro imperatore: "by examining the nature of his commissions one can appreciate Napoleon's changing interpretation of the role of art in his political program, as well as revelations of his personal taste".⁷ Jacques Louis David e Jean-

Federico Demarchi

Auguste Ingres hanno dipinto le loro opere di soggetto napoleonico sottostando alle precise richieste del futuro imperatore.



Jacques-Louis David, *Bonaparte che valica il Gran San Bernardo*, 1800; Parigi, Musée National de la Malmaison

Un'operazione di questo tipo è ben visibile nel quadro *Bonaparte che valica il Grand San Bernardo*, primo quadro importante di David in cui sia rappresentato Napoleone e dove è chiara la volontà di idealizzare il soggetto: la figura del generale è calma pur trovandosi su un cavallo imbizzarrito. Edgar Munhall così commenta il quadro:

David's portrait has gone beyond the introspective figure of the early portraits to a glorified image of this hero, the features simplified and hardened into a classic cast, his horse derived from antique examples. The wild mountainous setting, the flashing lightning, the vivid contrast in scale between the General and his men [...] remove Napoleon from the world of ordinary men, as well as from the specific facts of the event.⁸

Per comprendere meglio il valore di quest'operazione basta confrontare il quadro con un'opera di Antoine-Jean Gros di pochi anni anteriore in cui il viso di Napoleone ha un carattere decisamente più introspettivo e meno estraneo al *world of ordinary men* di cui parla Munhall, il *Bonaparte ad Arcole*, dipinto nel 1796 a Milano, quadro fondamentale per la futura codificazione dell'iconografia napoleonica.

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese



Antoine-Jean Gros, *Bonaparte ad Arcole*, 1796; Parigi, Louvre.

Con la salita al trono imperiale si ha un'ulteriore evoluzione di questo processo e David diventa nel 1804 il pittore ufficiale dell'impero: a lui si devono sia l'enorme *Consacrazione di Napoleone* del 1805-07 sia il *Napoleone nel suo Studio* del 1812. Entrambi i dipinti mostrano la volontà di concentrare l'attenzione sullo splendore materiale, sulla perfezione fisica di Napoleone e sulla magnificenza della corte, in una dimensione di assoluta perfezione.



Jacques-Louis David, *Consacrazione di Napoleone*, 1805-1807; Parigi, Louvre (particolare).

Federico Demarchi



Jacques-Louis David, *Napoleone nel suo studio*, 1812, Washington, National Gallery.

L'incoronazione imperiale del 1804 segna il momento in cui Napoleone diventa il traditore degli ideali rivoluzionari di cui era ritenuto portatore. Molti intellettuali e artisti europei si espressero su quest'avvenimento: emblematico il caso di Ludwig van Beethoven, che, appresa la notizia, stabilì di non dedicare più la *Terza sinfonia "eroica"* a Bonaparte. Ferdinand Ries, autore di una *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, racconta l'accaduto con un aneddoto che è diventato uno dei più famosi sul compositore tedesco: "Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: 'Ist der auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!'"⁹

Ai nostri fini è importante sottolineare come a Napoleone, dopo l'incoronazione imperiale, venisse spesso associata la figura del tiranno:¹⁰ la stessa idea è presente anche nell'introduzione al poema in dodici canti *The Revolt of Islam* di Percy Bysshe Shelley, in cui il poeta, parlando della Rivoluzione francese e delle sue conseguenze, fa riferimento alle tirannie che a essa sono seguite, con probabile ac-

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

cenno al Direttorio, prima, e a Napoleone, poi. L'ideale della rivoluzione era utopistico ed è stato poi soppiantato da una nuova tirannia:

it was impossible to realise. If the Revolution had been in every respect prosperous, then misrule and superstition would lose half their claims to our abhorrence, as fetters which the captive can unlock with the slightest motion of his fingers, and which do not eat with poisonous rust into the soul. The revulsion occasioned by the atrocities of the demagogues, and the re-establishment of successive tyrannies in France, was terrible, and felt in the remotest corner of the civilized world. (Shelley, *Revolt of Islam*, pp. IX-X)

Proprio l'identificazione di Napoleone con un tiranno è uno degli elementi che emergono nell'analisi del rapporto del mondo anglosassone con l'imperatore francese. Lo storico americano Stuart Semmel, attraverso il ricorso sia alla stampa dell'epoca sia alle fonti letterarie, ha individuato tre elementi che riassumono le riflessioni del mondo inglese sulla figura di Napoleone: l'identità nazionale, la *legitimacy* e il rapporto con la storia. Qui di seguito verranno analizzati questi tre punti, arricchendoli, laddove necessario, con ulteriori esempi tratti principalmente dal mondo letterario.

Cominceremo dal terzo punto: il rapporto con la storia, da non intendersi come riflessione filosofica sulla storia e il suo ruolo, ma come semplice rapporto del mondo inglese con il momento cronologico; a Napoleone sono state associate numerose interpretazioni millenaristico-religiose, legittimate anche dal fatto che la sua figura è apparsa sulla scena internazionale proprio a cavallo fra due secoli. L'imperatore – la cui posizione religiosa non è mai stata chiara – è visto dal mondo protestante inglese come rappresentante del cattolicesimo e, in quanto tale, portatore di una minaccia per l'Inghilterra: gli scrittori legati a tendenze millenariste tendevano a identificare la chiesa cattolica romana e, di conseguenza, le dinastie regnanti cattoliche con l'Anticristo. Napoleone diventa dunque la personificazione di quella figura¹¹ e, facendo il conto dei sovrani e dei papi precedenti, Lewis Mayer arrivò a identificare l'imperatore francese come il sovrano numero 666, confermando così la natura demoniaca di Napoleone.¹² Semmel evidenzia l'influenza della circolazione di informazioni di questo tipo sull'immaginario collettivo: l'Inghilterra era

la nazione scelta per combattere la Bestia, così come mostra la vignetta seguente, frontespizio dell'opera di Mayer appena citata.



“An Hieroglyphic, Describing the State of Great Britain and the Continent of Europe, for 1804”, frontespizio a Lewis Mayer, *A Hint to England; or a Prophetic Mirror; Cointaining an Explanation of Prophecy that Relates to the French Nation, and the Threatened Invasion*, 1803, British Museum.

Sulla sinistra vediamo il mondo anglosassone difeso dai tre leoni e dall'angelo armato di spada, un mondo pastorale quasi idilliaco, con John Bull (identificabile grazie alla corona presente sulla fronda più alta) seduto sotto l'albero reale, segnale della protezione della corona inglese per i cittadini; dal lato opposto, invece, vediamo la Bestia Napoleone, in procinto di attaccare il mondo oltre Manica, a governo di un regno completamente sconvolto dalla guerra e dalle presenze diaboliche che sovrastano il villaggio sullo sfondo.

Napoleone, per passare al primo dei tre elementi individuati da Semmel, oltre ad avere insita in sé questa componente demoniaca è visto come una minaccia per il mondo inglese e la sua identità nazionale: è l'“inglesità” a essere a rischio a causa della minaccia francese. L'imperatore ha mostrato come la *national identity* non sia qualcosa di fisso e immutabile: “One thing the Napoleonic case demonstrated to British contemporaries was the susceptibility and malleability of National identity. If the culture and identity of the ancient Gallic antagonist had been so remarkably remade, first by rev-

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

olution and then by its sequel, might not Britain itself be altered?"¹³. La paura della perdita delle proprie caratteristiche nazionali è evidente anche nella stampa del 1803 a opera di Isaac Cruikshank intitolata *Phantasmagoria*.



Isaac Cruikshank, *The Phantasmagoria – or a Review of Old Times*, 1803 (British Museum).

A sinistra si vede la situazione prima dell'avvento di Napoleone e a destra com'è cambiata dopo il suo dominio; John Bull dimagrisce e perde le sue caratteristiche, mentre il francese, prima scheletrico, assume alcune delle caratteristiche dell'inglese ed esclama: "Diable my cousin look like the Frog and John Bull look like the Ox but grace a dieu times are changed", il tutto sotto il controllo di Napoleone che domanda: "Are you satisfied Gentlemen?".

La paura del mondo inglese per le proprie sorti è da collegarsi anche con l'ipotesi di un'invasione progettata dall'imperatore. Nel 1804 l'Inghilterra aveva ripreso le ostilità contro la Francia, preoccupata dal rafforzamento dell'influenza napoleonica sul continente; proprio dello stesso anno è la pubblicazione della raccolta *The Antigallican: or Standard of British Loyalty, Religion and Liberty including a Collection of Papers, Tracts, Poems, and Songs, that have been Published on the Threatened Invasion*, con lo scopo evidente di rinsaldare gli

animi inglesi contro un nemico alle porte. Nell'introduzione è scritto: "Britons! The danger is imminent. The ferocious bands of Gaul have been too long nurtured in blood and rapine to resist the influence of the allurements thus displayed. Like rapacious wolves they advance to the conquest as reckless of danger, as divested of humanity" (*The Antigallican*, p. 6). Nonostante la minaccia francese sul fronte militare, almeno apparentemente, non si trovano reali ragioni che giustifichino la percezione di Napoleone come una minaccia per le caratteristiche nazionali inglesi, ma, analizzando a fondo la situazione politica, in realtà si osserva come il paese fosse in una situazione di crisi di valori e, soprattutto, dell'istituzione monarchica: il regno di Giorgio III, sin dal 1788, venne segnato da numerosi problemi, causati in parte anche dalla malattia mentale del sovrano che, dopo il crollo definitivo nel 1810, portarono alla nomina di suo figlio come Principe Reggente l'anno successivo. Inoltre, numerose notizie relative a un figlio illegittimo, avuto dal sovrano con un'altra donna della famiglia reale, contribuirono a indebolire ulteriormente l'immagine della monarchia e la sua forza come istituzione.

Il secondo concetto collegato alla figura di Napoleone, e analizzato da Semmel, è quello della *legitimacy*. Con la sua incoronazione e le successive manovre per rendere la carica ereditaria – il matrimonio con Maria Luisa d'Austria e altre operazioni per collocare membri della famiglia in ruoli di potere –, Napoleone ebbe un ruolo destabilizzante per quasi tutte le monarchie europee: "he joined the ranks of European dynasts – indeed, in the grandness of his title, leapfrogged ahead of them".¹⁴ Quest'operazione fu vista come un tributo all'ordine monarchico contro cui inizialmente Napoleone aveva combattuto: l'imperatore non poteva più essere considerato come simbolo di opposizione alla monarchia. Si scatenò, infatti, in seguito a questi avvenimenti, un forte dibattito sulla legittimità dei sovrani al governo e sulla possibilità per un individuo di essere il re di un paese pur mancandogli l'ascendenza dinastica e, di conseguenza, il diritto divino al governo. Per il mondo inglese si trattava di un tema scottante: basti ricordare che gli Hannover erano saliti al potere solo grazie all'Act of Settlement del 1701, atto del Parlamento volto a escludere dal trono eventuali membri cattolici della fami-

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

glia Stuart. In molti si espressero sul concetto di *legitimacy* (esso sarà uno dei punti fondamentali della Restaurazione operata dal Congresso di Vienna); è da segnalare la posizione di William Hazlitt, che lo ritiene anacronistico e non più valido e che nell'articolo *On the Connection between Toad-Eaters and Tyrants*, apparso sul *Times* il 12 gennaio 1817, scrive: "legitimacy answers every object of their meanness and malice – *omne tulit punctum* – This mock-doctrine, this little Hunchback, which our resurrection-men, the Humane Society of Divine Right, have foisted on the altar of Liberty, is not only a phantom of the imagination, but a contradiction in terms" (Hazlitt, *On the Connection*, p. 167). Un anno dopo, scrive in *What is the People?*:

Such is the old doctrine of Divine Right, new-vamped up under the style and title of Legitimacy. "Fine word, Legitimate!" We wonder where our English politicians picked it up. Is it an echo from the tomb of the martyred monarch, Charles the First? Or was it the last word which his son, James the Second, left behind him in his flight, and bequeathed with his *abdication*, to his legitimate successors? It is not written in our annals in the years 1688, in 1715, or 1745. [...] Is the choice of the people, which raised them to the throne, found to be the only flaw in their title to the succession; the weight of royal gratitude growing more uneasy with the distance of the obligation? (Hazlitt, *What is*, pp. 308-309).

La dubbia legittimità della dinastia regnante in Inghilterra è dunque, per Hazlitt, una motivazione non valida per criticare la monarchia: è stato il popolo stesso a rendere la casata legittima e, inoltre, per lo scrittore, chiunque fosse stato in grado di salvare l'umanità dal suo svilimento sarebbe stato degno di governare.

Dopo aver analizzato, seppur brevemente, quale sia stato il dibattito contemporaneo a Napoleone, è giunto il momento di considerare la persistenza di questa figura, diventata ora mito, negli anni successivi al suo esilio all'isola d'Elba e la sua morte nel 1821.

Dal momento in cui il potere napoleonico incomincia a scricchiolare, in campo poetico si diffonde la rappresentazione di Napoleone come eroe romantico che viene sconfitto e acquisisce così un alone

Federico Demarchi

di maggiore tragicità. Emblematico è l'*incipit* dell'*Ode to Napoleon Buonaparte* di George Gordon Byron del 1814, scritta dopo l'esilio all'isola d'Elba e pubblicata anonima, in cui viene decretata la fine di Napoleone, *yesterday a King!* Il tono esprime stupore per il fatto che un uomo un tempo così grande sia ora ridotto a nulla, a *a nameless thing*.

'Tis done – but yesterday a King!
And armed with Kings to strive—
And now thou art a nameless thing:
So abject—yet alive!
Is this the man of thousand thrones,
Who strewed our earth with hostile bones,
And can he thus survive?
Since he, miscalled the Morning Star,
Nor man nor fiend hath fallen so far.

(Byron, *Ode*, vv. 1-9)

Per il poeta è inconcepibile che, trasformandosi in un *suppliant*, Napoleone abbia scelto l'esilio piuttosto che la morte, una fine che sarebbe certo stata assai più adatta a un eroe romantico.

The Desolator desolate!
The Victor overthrown!
The Arbiter of others' fate
A Suppliant for his own!
Is it some yet imperial hope
That with such change can calmly cope?
Or dread of death alone?
To die a Prince—or live a slave—
Thy choice is most ignobly brave!

(Byron, *Ode*, vv. 37-45)

È questo il primo momento in cui si assiste all'insorgere all'associazione del fato con la figura di Napoleone: di quello degli altri egli è stato a lungo padrone, mentre ora non è più signore nemmeno del proprio. Si osserva, nei versi seguenti, il primo esempio di un accostamento, che avrà molta fortuna, legato alla figura di Napoleone: l'imperatore è visto come Prometeo, incatenato all'isola d'Elba a espiare le sue colpe, *unforgiven*. Il titano, nonostante la caduta, ha

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

comunque conservato la dignità, mentre Napoleone, con la scelta dell'esilio, l'ha persa agli occhi del poeta.

Or, like the thief of fire from heaven,
Wilt thou withstand the shock?
And share with him, the unforgiven,
His vulture and his rock!
Foredoomed by God—by man accurst,
And that last act, though not thy worst,
The very Fiend's arch mock;
He in his fall preserved his pride,
And, if a mortal, had as proudly died!
(Byron, *Ode*, vv. 136-144)

Si può addurre a dimostrazione di quanto fosse diffusa l'immagine di Napoleone-Prometeo una vignetta di Cruikshank dal titolo significativo, lo stesso che sarà poi utilizzato da Mary Shelley in *Frankenstein: The Modern Prometheus, or Downfall of Tyranny*, in cui si vedono Napoleone sconfitto e l'avvoltoio che si nutre del suo fegato.



George Cruikshank, *The Modern Prometheus, or Downfall of Tyranny*, 1814, British Museum.

Byron ritorna su Napoleone in *The Age of Bronze* del 1823, lungo carme in cui osserva il mondo dopo la morte dell'imperatore. Nei vv. 221-232 appare la figura di Napoleone collegata a Prometeo.

Federico Demarchi

Oh, France! retaken by a single march,
Whose path was through one long triumphal arch!
Oh, bloody and most bootless Waterloo,
Which proves how fools may have their fortune too
Won, half by blunder, half by treachery;
Oh, dull Saint Helen! with thy jailer nigh
Hear! hear! Prometheus from his rock appeal
To earth, air, ocean, all that felt or feel
His power and glory, all who yet shall hear
A name eternal as the rolling year;
He teaches them the lesson taught so long,
So oft, so vainly learn to do no wrong!

(Byron, *The Age*, vv. 222-232)

L'efficacia dell'immagine di Napoleone come Prometeo non è sfuggita a Emmanuel de Las Cases, autore del *Mémorial de Sainte-Hélène*, che parlando dell'arrivo a Sant'Elena rappresenta l'imperatore sconfitto come il moderno titano: l'ancora tocca il fondo e "c'est là le premier anneau de la chaîne qui va clouer le moderne Prométhée sur son roc" (p. 30).

Su quest'associazione della figura dell'antico titano con Napoleone sono necessarie alcune precisazioni; occorre, innanzi tutto, ricordare che la figura di Prometeo è molto presente nella letteratura inglese del periodo, basti pensare al *Prometheus Unbound* di Shelley (1820), al *Frankenstein: or the Modern Prometheus* di Mary Shelley (1818) o al *Prometheus* di Byron, per citarne alcuni. Se nel caso di Shelley c'è una forte adesione al mito originale e alla sua rappresentazione eschilea – il *Prometeo liberato* era la seconda tragedia della trilogia dedicata a Prometeo, purtroppo perduta –, negli altri casi si assiste a una rielaborazione del mito. Nell'accostamento Prometeo-Napoleone, se confrontato con l'archetipo classico, il legame appare del tutto superficiale: l'imperatore può essere il titano, ma solo se osservato nella seconda parte della sua vicenda quando – già sottratto il fuoco – egli riceve la punizione divina. Date le sue caratteristiche di tiranno l'accostamento più efficace, pensando a un personaggio della tragedia eschilea, sarebbe Zeus: è il signore degli dei, il dittatore la cui supremazia è minacciata dal tiranno. Napoleone non acquista mai le caratteristiche di astuzia e filantropia proprie di Prometeo, ma lo diventa solo nel momento in cui è esule sull'isola, vittima

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

del proprio destino, senza, tuttavia, poter affermare, come faceva il personaggio eschileo, di aver aiutato gli esseri umani:

τὴν πεπρωμένην δὲ χρὴ
αἴσαν φέρειν ὡς ῥᾶιστα, γινώσκονθ' ὅτι
τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδῆριτον σθένος.
ἀλλ' οὔτε σιγᾶν οὔτε μὴ σιγᾶν τύχας
οἶον τέ μοι τάσδ' ἐστί· θνητοῖς γὰρ γέρα
πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαί τάλας.¹⁵
(Eschilo, vv. 103-108)

La rappresentazione pittorica del *Napoleon Bonaparte* di Benjamin Robert Haydon del 1830, ci offre proprio la rielaborazione di un tema analogo, collegabile a quello dei versi appena citati. Napoleone è rappresentato sulla riva del mare mentre osserva l'orizzonte, consapevole che non potrà più lasciare l'isola su cui si trova.



Benjamin Robert Haydon, *Napoleon Bonaparte*, 1830, National Portrait Gallery, London.

A questo dipinto è dedicato il sonetto di Wordsworth *To B.R. Haydon, on Seeing His Picture of Napoleon Buonaparte on the Island of St. Helena*, che traduce esattamente l'immagine dell'uomo il cui destino è ormai tramontato: la luce che illumina la scena viene da un sole ormai calanteo, *set like his fortunes*.

Federico Demarchi

And the one Man that laboured to enslave
The World, sole-standing high on the bare hill
Back turned, arms folded, the unapparent face
Tinged, we may fancy, in this dreary place,
With light reflected from the invisible sun
Set, like his fortunes; but not set for aye
Like them. The unguilty Power pursues his way,
And before "him" doth dawn perpetual run.

(Wordsworth, *To B. R. Haydon*, vv. 7-14)

Alla notizia della morte di Napoleone¹⁶ anche William Blake gli dedicò un quadro, oggi purtroppo perduto, *The Spiritual Form of Napoleon*, di cui è però significativa la descrizione apparsa sul *Macmillan's Magazine*: l'imperatore assume la forma di "a strong energetic figure grasping at the sun and moon with his hands, yet chained to earth by one foot, and with a pavement of dead bodies before him in the foreground".¹⁷ Prosegue dunque la trasfigurazione di Napoleone nell'antico titano incatenato alla terra a espiare le proprie colpe, anche se, come osserva giustamente Harold Bloom, le caratteristiche dell'immagine di Blake hanno un'impronta decisamente più negativa rispetto alle raffigurazioni prometeiche precedenti: "the dead bodies and the foot bound to nature indicate the passage of that impulse into the demonic".¹⁸ L'energia vitale collegata alla figura di Prometeo-Napoleone, osserva sempre Bloom, è presente anche nelle *Lines Written on Hearing the News of the Death of Napoleon* di Shelley (pubblicato in appendice al *political drama Hellas*), in cui il poeta si domanda come possa la terra sopravvivere nonostante la perdita di un'energia vitale così forte; gelida è la replica di quest'ultima: essa si nutre proprio di questi spiriti prometeici.

The dead fill me ten thousandfold
Fuller of speed, and splendour, and mirth.
I was cloudy, and sullen, and cold,
Like a frozen chaos uprolled,
Till by the spirit of the mighty dead
My heart grew warm. I feed on whom I fed.
"Ay, alive and still bold". muttered Earth,
"Napoleon's fierce spirit rolled,
In terror and blood and gold,

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

A torrent of ruin to death from his birth.

(Shelley, *Lines*, vv. 27-36)

Un altro elemento legato alla parabola napoleonica molto sentito nella poesia inglese è la battaglia di Waterloo; due opere scritte entrambe negli anni 1815-1816 hanno come oggetto proprio quell'episodio e il valore dimostrato dall'esercito inglese: *The Field of Waterloo* di Walter Scott e *The Poet's Pilgrimage to Waterloo* di Robert Southey. *The Field of Waterloo* è un enorme affresco del campo di battaglia in cui il poeta vede ancora i fantasmi di tutti i soldati morti e la forza dimostrata dall'esercito inglese nel combattere il nemico: *Well hast thou stood, my Country!—the brave fight* (Scott, *The Field*, p. 367) e, a conclusione del poema,

Write, Britain, write the moral lesson down;
'Tis not alone the heart with valour fired,
The discipline so dreaded and admired,
In many a field of bloody conquest known;
—Such may by fame be lured, by gold be hired—
'Tis constancy in the good cause alone,
Best justifies the meed thy valiant sons have won.

(*Ibid.*, p. 368)

Di tono diverso è il *Pilgrimage* di Southey – molto più lungo – così descritto dal poeta stesso nell'*argument*: “The first part of this Poem describes a journey to the scene of war. The second is in an allegorical form; it exposes the gross material philosophy which has been the guiding principle of the French politicians” (Southey, p. 747). Dopo la visione dei luoghi, quindi, si apre una parte allegorica quasi dantesca in cui l'autore incontra varie figure e nell'ultima parte, dedicata alle speranze dell'essere umano, si parla del concetto di tirannia ed è a questo punto che viene rappresentato Napoleone *preeminently bad among the worst*, traditore dell'ideale rivoluzionario francese.

If among hateful Tyrants of all times
For endless execration handed down,
One may found surpassing all in crimes,
One that for infamy should bear the crown,
Napoleon is that man, in guilt the first,

Federico Demarchi

Preeminently bad among the worst.
(Southey, IV, 15)

Siamo dunque ben lontani dalla rappresentazione di Napoleone come eroe che avevamo in Byron: prevale qui la necessità di una condanna del tiranno che avrebbe voluto soggiogare il mondo con il suo potere. L'immagine di Prometeo, se assunta nella sua totalità, viene meno: Napoleone può essere visto come Zeus, il dittatore minacciato nel suo potere dal titano; il sovrano che, una volta sconfitto, diventa Prometeo nell'espriare le proprie colpe, incatenato sulla rocca cui sarà legato per il resto della vita.

Con la definitiva conclusione della vicenda napoleonica si avverte nel panorama inglese un cambiamento: negli anni Venti-Trenta vennero pubblicate alcune biografie dedicate a Napoleone. È l'inizio di quel momento che Semmel ha definito *rehabilitation*: l'imperatore perse parte del suo potere di rottura nell'ambiente culturale inglese e fu assimilato "into British National Mythology, his character treated sympathetically in popular song and theater".¹⁹ Il fiorire di una produzione biografica sull'imperatore, in molti casi dotata di un'alta pretesa di esattezza storica, può essere visto come il primo segnale della mutata atmosfera culturale. Nel 1823 iniziò a uscire *The Life of Napoleon Bonaparte* di William Henry Ireland pubblicata a puntate sino al 1828; nel 1826-1827 William Hamilton Reid pubblicò i due volumi di *Memoirs of the Public and Private Life of Napoleon*; lo stesso anno uscì la poderosa biografia di Napoleone scritta da Scott e nel 1830 la *Life of Napoleon* scritta da Hazlitt, tutti lavori molto corposi e impegnativi. La volontà di esattezza storica e l'esigenza di creare un'immagine dell'imperatore il più possibile rispondente al vero sono evidenti leggendo la prefazione anonima al lavoro di Hazlitt:

[Hazlitt] felt that injustice had been done to the character of that extraordinary man, in every attempt that had been hitherto made to describe it. Much time was occupied, and great expense incurred, to obtain materials for the present work. Not satisfied with books and written documents, Hazlitt saw and conversed with persons most likely to afford him information.

(Hazlitt, *Life*, p. v)

Poco più avanti, l'autore della prefazione continua affermando che il lavoro di Hazlitt getta nuova luce su numerosi aspetti finora non emersi dell'imperatore francese. La necessità di informazioni accurate, d'altra parte, è sentita anche da Scott che, in una poesia dedicata proprio ai materiali utilizzati per la stesura della biografia di Napoleone, conclude affermando la necessità di una casa più grande per contenerli tutti: "But my house I must swap / With some Brobdingnag chap, / Ere I Grapple, God bless me! With Emperor Nap" (Scott, *Material*, 9-11).

Con gli anni Quaranta si accentuò il processo di assimilazione di cui parla Semmel. Si ebbero i primi esempi di Napoleone come personaggio di un'opera teatrale: figurano, per le ricerche sinora effettuate, cinque opere relative all'imperatore, per lo più farse o spettacoli di cui non è rimasto nemmeno il testo, perché non pubblicato. Bisogna, infatti, ricordare che il teatro vittoriano aveva una dimensione spettacolare-circense: Maureen Moran, a questo proposito, parla di una "spectacular materiality, specializing in excess and display made possible by advanced technology. Sumptuous lighting, costumes and stage properties, together with elaborate crowd scenes, ingenious plotting and sentiment by the bucketful characterized much popular dramatic output of the period".²⁰ Si tratta di produzioni teatrali allestite intorno a quegli anni: *Napoleon's Glory: or Wonders in Saint Helena; a burletta in one act* (1840), *Napoleon: an Historical drama, in six acts* (1842), *Napoleon: a petite drama in one act* (1852), *Napoleon: an Historical drama, in six acts*, (1842) e il *Napoleon! or, the Emperor and the Soldier, a petite Drama in one Act* di John Walker la cui data di pubblicazione è incerta, ma collocabile negli anni Quaranta. È significativo che questo nuovo interesse si sia sviluppato nel momento in cui avvenne la cerimonia di rientro delle ceneri da Sant'Elena (basti qui ricordare che una testimonianza dell'evento da un punto di vista inglese è presente nell'opera di William Makepeace Thackeray)²¹. Circa quell'evento, Stanley Mellon osserva che fu voluto dal governo francese perché questo non temeva più eventuali riscosse da parte dei sostenitori di Napoleone,²² segno che anche in ambito francese si avvertiva una sorta di

distacco dalla figura dell'imperatore, visto sì come il simbolo di un momento di gloria francese, ma ormai appartenente al passato.

In ambito inglese si verificò un processo analogo: iniziò a essere avvertita una distanza dagli eventi storici, ben presenti, comunque, nell'immaginario collettivo. È emblematico il caso di *Vanity Fair* di Thackeray, ambientato in epoca napoleonica, al tempo della battaglia di Waterloo. Nel capitolo XVIII l'autore stesso dichiara il legame degli eventi narrati con i fatti storici:

Our surprised story now finds itself for a moment among very famous events and personages, and hanging on to the skirts of history. [...] [T]he French Emperor comes in to perform a part in this domestic comedy of *Vanity Fair* which we are now playing, and which would never have been enacted without the intervention of this august mute personage.

(Thackeray, pp. 171-179)

La scelta della battaglia di Waterloo indica – come scrive Mary Hammond – che si trattava di un'immagine ancora molto presente nell'ambiente inglese: “Waterloo itself was a subject which, far from seeming historically distant to most of Thackeray's readers, may have occupied a conspicuous and important place in their sense of their own time”.²³ In questo caso, dunque, non si può parlare di riscrittura dell'immagine di Napoleone, ma ancora una volta la storia napoleonica e la lotta degli inglesi contro il nemico svolgono una funzione di stimolo per la società britannica: “Britain military past is being generally used in this period as a form of social cement”.²⁴

Negli anni Settanta si ebbe una nuova trasfigurazione teatrale dell'imperatore, anche se, occorre precisarlo, le opere cui si accennerà ora, pur essendo scritte in forma teatrale, non erano pensate per la scena: si tratta di *Napoleon Fallen* e *The Drama of Kings* di Robert Buchanan, pubblicate nel 1871, in cui, come avverte l'autore stesso, non c'è volontà di fedeltà storica:

one point of view is adopted; not the point of view of the satirist, nor that of the politician, nor that of the historian; but that of the realistic Mystic, who, seeking to penetrate deepest of all into the soul, and to represent the soul's best and finest mood, seizes that moment when the spiritual or emotional nature is most quickened by sorrow or by self-sacrifice, by victory or by defeat. (Buchanan, pp. 469-470)

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

Nel 1880 uscì *The Trumpet-Major* di Thomas Hardy, ambientato in epoca napoleonica, anche se l'autore non è interessato a narrare i fatti storici perché, come scrive Linda M. Shires nell'introduzione a una recente edizione del romanzo: "Hardy shows little interest in the grand narrative of political history because, as narratives go, it is not sensitive to details of individual lives".²⁵

Tre anni dopo uscì, sotto lo pseudonimo di Ralph Iron, *The Story of an African Farm* di Olive Schreiner, forse il caso più particolare di trasfigurazione letteraria di Napoleone nell'Ottocento. Il romanzo è ambientato in una fattoria sudafricana, la cui vita è sconvolta dall'arrivo di un truffatore, Bonaparte Blenkins, in cui è chiara l'ascendenza napoleonica. È interessante osservare come Lyndall, protagonista del romanzo, parlando dell'imperatore dei francesi, affermi:

He was the greatest man who ever lived [...], the man I like best [...]. He was one man, only one, yet all the people in the world feared him. He was not born great, he was common as we are; yet he was master of the world at last. Once he was only a little child, then he was a lieutenant, then he was a general, then he was an emperor. (Schreiner, p. 31)

Negli anni seguenti troviamo due brevi romanzi, di grande fedeltà storica, di Arthur Conan Doyle: *The Great Shadow* (1892) e *Uncle Bernac* (1897), due opere molto simili e, per certi versi, speculari. Un piccolo pretesto narrativo serve come punto di appoggio per una digressione sull'epoca napoleonica: da un lato abbiamo *Great Shadow*, scritto da una prospettiva inglese, e dall'altro *Bernac*, in cui il punto di vista è francese. In quest'ultimo, ambientato nel 1805, alla vigilia di un'ipotetica invasione dell'Inghilterra da parte dell'esercito napoleonico, si narra la storia di un esule francese di ritorno in patria su invito dello zio Bernac, ufficiale al servizio di Napoleone. Questo viaggio dà modo al giovane di recarsi alla corte dell'imperatore, così descritto da uno dei suoi ufficiali:

"He was the man for France," said de Caulaincourt. "He is the very genius of system and of order, and of discipline. When one rennumbers the chaos in which our poor country found itself after the Revolution, when no one would be governed and everyone wanted to govern someone else, you will understand that only Napoleon could have saved us. We were all longing

Federico Demarchi

for something fixed to secure ourselves to, and then we came upon this iron pillar of a man". (Doyle, *Bernac*, p. 97)

Viene rappresentata la rivalità con l'Inghilterra, con riferimento agli scandali relativi al regno di Giorgio III, e sono inserite considerazioni sul fatto cui Napoleone è stato destinato attraverso le stesse parole dell'imperatore, durante un dialogo con la moglie:

"The Arabs are believers in Fate, and the Arabs are in the right".

"Then why should you plan, Napoleon, if everything is to be decided by Fate?"

"Because it is fated that I should plan, you little stupid. Don't you see that that is part of Fate also, that I should have a brain which is capable of planning. I am always building behind a scaffolding, and no one can see what I am building until I have finished". (Doyle, *Bernac*, p. 162)

In *The Great Shadow* la prospettiva è opposta: il protagonista è inglese e combatte contro Napoleone; il periodo in cui è ambientato va dal 1813 sino all'esilio all'Isola d'Elba e alla battaglia di Waterloo. Quando l'imperatore fugge dall'isola d'Elba, Jack – il protagonista – si arruola nell'esercito che andrà a combattere a Waterloo e narra la battaglia in presa diretta sottolineando la maggiore autenticità del proprio resoconto rispetto a quanto si può reperire nei libri di storia.²⁶ È interessante rilevare come Napoleone, qui, pur essendo sempre presente come *shadow* – proprio come l'*august personage* di Thackeray –, sia solo una comparsa sul campo di battaglia. Nei pensieri del giovane troviamo poi una riflessione sull'eterno antagonismo tra inglesi e francesi:

I had always been brought up during all these years to look upon the French as very evil folk, and as we only heard of them in connection with fightings and slaughterings, by land and by sea, it was natural enough to think that they were vicious by nature and ill to meet with. But then, after all, they had only heard of us in the same fashion, and so, no doubt, they had just the same idea of us. [...] But I suppose that in truth it was really the man who was over them that we hated, and now that he was gone and his great shadow cleared from the land, all was brightness once more. (Doyle, *Shadow*, pp. 275-276)

L'ultima opera su cui mi soffermerò è una *pièce* di George Bernard Shaw che ha dato il titolo a questo intervento: *The Man of De-*

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

stiny messa in scena nel 1896, definita dall'autore stesso un pezzo di bravura tra i due protagonisti.²⁷ Quasi cent'anni dopo l'epopea napoleonica, ancora una volta, ritorna l'immagine di Napoleone come di un personaggio destinato a grandi imprese di cui, però, dovrà pagare il prezzo. Curiosamente, ritorniamo al periodo storico che l'ha lanciato sulla scena internazionale: la *pièce* è ambientata ai tempi della campagna d'Italia, prima che l'epopea napoleonica prendesse il via; il futuro imperatore ha solo ventisette anni e Shaw lo descrive così:

He is imaginative without illusions, and creative without religion, loyalty, patriotism or any of the common ideals. Not that he is incapable of these ideals: on the contrary, he has swallowed them all in his boyhood, and now, having a keen dramatic faculty, is extremely clever at playing upon them by the arts of the actor and stage manager. (Shaw, pp. 178-179)

Anche in questo caso compare il tema legato alla mancata invasione francese, con una considerazione probabilmente ironica, data l'origine irlandese di Shaw, su quanto l'Inghilterra abbia perso per la mancata conquista da parte dei francesi: "it is even now impossible to live in England without sometimes feeling how much that country lost in not being conquered by him as well as by Julius Caesar" (Shaw, p. 179).

The Man of Destiny ha una struttura narrativa molto semplice, segno che ciò che interessava l'autore era proprio la figura di Napoleone e ciò che in essa poteva essere rappresentato. L'atto unico è ambientato in una locanda e la vicenda si sviluppa dal furto della posta al luogotenente di Napoleone a opera di un ragazzo che, in realtà, è una donna che soggiorna nello stesso luogo. Il futuro imperatore capisce l'inganno e tenta di farsi restituire la corrispondenza in cui scopre essere contenuta anche una lettera privata su un tradimento amoroso: la scena principale – il pezzo di bravura di cui parla Shaw – è il dialogo fra la donna e l'imperatore, che si conclude con la restituzione della corrispondenza. Napoleone appare una figura dotata di un'enorme prontezza di spirito e, contemporaneamente, consapevole del proprio ruolo e di ciò cui lo porterà la propria vita. Ecco il dialogo iniziale con l'oste:

Federico Demarchi

NAPOLEON. Some red ink.

GIUSEPPE. Alas! excellency, there is none.

NAPOLEON (with Corsican facetiousness). Kill something and bring me its blood.

GIUSEPPE (grinning). There is nothing but your excellency's horse, the sentinel, the lady upstairs, and my wife.

NAPOLEON. Kill your wife.

GIUSEPPE. Willingly, your excellency; but unhappily I am not strong enough. She would kill me.

NAPOLEON. That will do equally well.

GIUSEPPE. Your excellency does me too much honor. (Stretching his hand toward the flask.) Perhaps some wine will answer your excellency's purpose.

NAPOLEON (hastily protecting the flask, and becoming quite serious). Wine! No: that would be waste. You are all the same: waste! waste! waste! (He marks the map with gravy, using his fork as a pen.) Clear away. (He finishes his wine; pushes back his chair; and uses his napkin, stretching his legs and leaning back, but still frowning and thinking.)

GIUSEPPE (clearing the table and removing the things to a tray on the side-board). Every man to his trade, excellency. We innkeepers have plenty of cheap wine: we think nothing of spilling it. You great generals have plenty of cheap blood: you think nothing of spilling it. Is it not so, excellency?

NAPOLEON. Blood costs nothing: wine costs money. (He rises and goes to the fireplace.)

GIUSEPPE. They say you are careful of everything except human life, excellency.

NAPOLEON. Human life, my friend, is the only thing that takes care of itself. (He throws himself at his ease on the couch.)

GIUSEPPE (admiring him). Ah, excellency, what fools we all are beside you! If I could only find out the secret of your success!

NAPOLEON. You would make yourself Emperor of Italy, eh?

GIUSEPPE. Too troublesome, excellency: I leave all that to you. Besides, what would become of my inn if I were Emperor? See how you enjoy looking on at me whilst I keep the inn for you and wait on you! Well, I shall enjoy looking on at you whilst you become Emperor of Europe, and govern the country for me. (Whilst he chatters, he takes the cloth off without removing the map and inkstand, and takes the corners in his hands and the middle of the edge in his mouth, to fold it up.)

NAPOLEON. Emperor of Europe, eh? Why only Europe?

GIUSEPPE. Why, indeed? Emperor of the world, excellency! Why not? (He folds and rolls up the cloth, emphasizing his phrases by the steps of the process.) One man is like another (fold): one country is like another (fold): one battle is like another. (At the last fold, he slaps the cloth on the table and deftly rolls it up, adding, by way of peroration) Conquer

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

one: conquer all. (He takes the cloth to the sideboard, and puts it in a drawer.)

(Shaw, pp. 183-184).

È interessante, nelle scene seguenti, lo scambio di battute con la ragazza che lo accusa di combattere solo per se stesso: Napoleone, dopo un breve cedimento, rientra velocemente in quello che pensa essere il proprio ruolo; egli è quel *man of destiny* che dovrà dominare la storia d'Europa agli inizi dell'Ottocento, sarà oggetto di speculazione filosofica e, diventato mito, sarà una figura pronta a essere riutilizzata dai letterati inglesi e non solo.

LADY. You wanted to win the battle of Lodi for yourself and not for anyone else, didn't you?

NAPOLEON. Of course. (Suddenly recollecting himself.) Stop: no. (He pulls himself piously together, and says, like a man conducting a religious service) I am only the servant of the French republic, following humbly in the footsteps of the heroes of classical antiquity. I win battles for humanity—for my country, not for myself.

(Shaw, p. 200)

¹ La figura di Napoleone è un tema presente in tutta la *Weltliteratur*: riflessioni sulla sua figura compaiono nelle opere di Foscolo, Manzoni e Leopardi; è presente, direttamente o indirettamente, nei romanzi di Hugo e Balzac; ha un forte impatto sulla letteratura tedesca (Cfr. lo studio di Ziolkowski) ed è presente come personificazione dell'Anticristo nella letteratura russa (Cfr. Jackson, Monnier e De Michelis).

² Semmel, *Napoleon*, p. 68, studio preceduto da un articolo del 2000 apparso sulla rivista *Past & Present* (Semmel, *British*).

³ “Il concetto di ‘flessibilità’ si riferisce alla capacità di adattamento dell’elemento mitico all’interno di un testo. Lo scrittore è libero di introdurre in un’opera letteraria elementi di un mito, modificandoli o rilevando solo parte della loro simbologia o allacciandoli ad altri elementi presenti nel testo. Il mito si presta a tutte queste operazioni, mantenendo costante il proprio nucleo originario” (Bulei, p. 121).

⁴ Questa distinzione trae origine, per stessa ammissione dello studioso, dal lavoro di Bluce sulle origini del bonapartismo (Cfr. Bluce, pp. 168-169).

⁵ Hazareesingh, p. 4.

⁶ Cfr. Trousson.

⁷ Munhall, p. 3.

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ Wegeler e Ries, p. 78.

¹⁰ Cfr. per esempio Robert Southey e il *Pilgrimage* più avanti.

¹¹ Per mostrare ancora una volta la portata letteraria europea della figura di Napoleone basti ricordare che l’identificazione di Napoleone come Anticristo non è una specificità del mondo anglosassone: anche nel mondo russo, per esempio, ne troviamo traccia nelle pagine di Tolstoj e Dostoevskij, segnalate in un interessante studio di De Michelis (pp. 56-58).

¹² Cfr. Lewis, p. 18.

¹³ Semmel, *Napoleon*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁵ “Certo, io devo portare il mio peso fatale – quanto mi tocca – più sciolto che posso: so che è assurdo resistere contro un duro, fisso destino. Eppure, né star muto, né non star muto m’è dato ugualmente, su quel che mi capita ora. Ho offerto privilegi ai viventi ed eccomi, soffro sotto le stanghe di questa stretta fatale”.

¹⁶ Il tema della morte di Napoleone, sottolinea Kenneth Cornell, è assolutamente europeo e annovera autori come Goethe (traduttore di Manzoni), Puškin, Lamartine, Hugo e, tra quelli già menzionati, Shelley, Byron, ma – sostiene lo studioso – “the most famous, and probably the most spontaneous, of these pieces is an ode in Italian, written by Manzoni” (Cornell, p. 50).

¹⁷ *Macmillan’s Magazine* 34 (1876), p. 60, cit. in Erdman, p. 455.

¹⁸ Bloom, p. 79.

¹⁹ Semmel, *Napoleon*, p. 17.

²⁰ Moran, p. 95.

²¹ Cfr. Thackeray, *The Second Funeral*, pp. 241-304.

²² “The government felt that it was strong enough to reward Napoleon not as a live political threat to the security of the regime but for what he had become—a dead historical symbol of French greatness” (Mellon, p. 73).

²³ Hammond, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁵ Shires, p. XXVII.

²⁶ “You can find the cause and reason of everything in the books about history, and so I shall just leave that alone and talk about what I saw with my own eyes and heard with my own ears” (Doyle, *Shadow*, p. 243).

²⁷ “In an idle moment in 1895 I began the little scene called *The Man of Destiny*, which is hardly more than a bravura piece to display the virtuosity of the two principal performers” (Shaw, p. IX).

OPERE CITATE

ANONYMOUS. *The Antigallican: or Standard of British Loyalty, Religion and Liberty including a Collection of Papers, Tracts, Poems, and Songs, that have been Published on the Threatened Invasion*. London, Vernon & Hood, 1804.

BLOOM, Harold. “Napoleon and Prometheus: The Romantic Myth of Organic Energy”. *Yale French Studies* 26 (1960), 79-82.

BLUCE, Frédéric. *Le Bonapartisme: aux origines de la droite autoritaire (1800-1850)*. Paris, Nouvelle Editions Latines, 1980.

BUCHANAN, Robert. *The Drama of Kings*. London, Strahan, 1871.

BULEI, Maria. “Tematologia e microcritica”. *Letteratura comparata*. A cura di Raffaella BERTAZZOLI. Brescia, Scuola, 2010. 109-127.

BYRON, George Gordon. *The Age of Bronze*. 1823. *Complete Poetical Works*. Vol. VII. Oxford, Clarendon P., 1993.

Il mito napoleonico nell'Ottocento inglese

- BYRON, George Gordon. *Ode to Napoleon Buonaparte*. 1814. *Complete Poetical Works*. Vol. III. Oxford, O. U. P., 1980.
- CORNELL, Kenneth. "May 5, 1821 and the Poets". *Yale French Studies* 26 (1960), 50-54.
- DE MICHELIS, Cesare G. *I nomi dell'avversario. Il "papa-anticristo" nella cultura russa*. Torino, Meynier, 1989.
- DOYLE, Arthur Conan. *Stories of the Napoleonic Age*. York, Leonaur, 2009.
- ERDMAN, David. *Blake: Prophet against Empire*. Princeton, Dover, 1954.
- ESCHILO. *Prometeo incatenato*. Traduzione di Ezio SAVINO. Milano, Garzanti, 1999.
- HAMMOND, Mary. *Theckeray's Waterloo: History and War in Vanity Fair*. *Literature and History* 11 (2002), 19-38.
- HARDY, Thomas. *The Trumpet-Major*. 1880. A cura di Linda M. SHIRES. London, Penguin, 1997.
- HAZAREESINGH, Sudhir. *The Legend of Napoleon*. London, Granta, 2004.
- HAZLITT, William. *Political Essays, with Sketches of Public Characters*. London, Hone, 1819.
- HAZLITT, William. *The Life of Napoleon*. London, Gorlier, 1828-30.
- IRELAND, William Henry. *The Life of Napoleon Bonaparte*. 4 voll. London, Cumberland, 1828.
- JACKSON, Robert L. "Napoleon in Russian Literature". *Yale French Studies* 26 (1960), 106-118.
- LAS CASES, Emmanuel de. *Mémorial de Saint'Hélène*. 1824. Paris, Barba, 1862.
- MAYER, Lewis. *A Hint to England; or, A Prophetic Mirror*. London, Bryer, 1803.
- MELLON, Stanley. "The July Monarchy and the Napoleonic Myth". *Yale French Studies* 26 (1960), 70-78.
- MONNIER, André. *Puškin et Napoléon. Cahiers du Monde russe et soviétique*, 32 (1991), 209-216.
- MORAN, Maureen. *Victorian Literature and Culture*. London, Continuum, 2006.
- MUNHALL, Edgar. "Portraits of Napoleon". *Yale French Studies* 26 (1960), 3-20.
- REID, William Hamilton. *Memoirs of the Public and Private Life of Napoleon Bonaparte*. 2 voll. London, Sherwood, Gilbert & Piper, 1827.
- SCHREINER, Olive. *The Story of an African Farm*. 1883. London, Virago, 1989.
- SCOTT, Walter. *The Field of Waterloo. Poetical Works*. 1815. London, Warne, 1868.

Federico Demarchi

- SCOTT, Walter. *On the Material Necessary for His "Life of Napoleon"*. 1825. *Poems*. Edinburgh, O. U. P., 1925.
- SCOTT, Walter. *The Life of Napoleon Buonaparte Emperor of the French*. 9 voll. London, Longman, Rees, Orme, Brown & Green, 1827.
- SEMMELE, Stuart. "British Radicals and 'Legitimacy': Napoleon in the Mirror of History". *Past & Present* 167 (2000), 140-175.
- SEMMELE, Stuart. *Napoleon and the British*. New Haven, Yale U. P., 2004.
- SHAW, George Bernard. *The Man of Destiny*. 1896. *Plays Pleasant*. London, Penguin, 1946.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Lines Written on Hearing the News of the Death of Napoleon*. *Poems*. 1822. Vol. III. New York, Gordian, 1965.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *The Revolt of Islam*. London, Brooks, 1829.
- SHIRES, Linda M. "Introduction". Thomas HARDY. *The Trumpet-Major*. London, Penguin, 1997. XIX-LI.
- SOUTHEY, Robert. *The Poet Pilgrimage to Waterloo*. 1816. *Poetical Works of Robert Southey*. New York, Appleton, 1839.
- STENDHAL. *Napoléon I, vie de Napoléon*. 1875. Paris, Divan, 1930.
- THACKERAY, William Makepeace. *The Second Funeral of Napoleon. The Kickleburys Abroad; A Legend of the Rhine; Rebecca and Rowena; The Second Funeral of Napoleon*. Leipzig, Tauchnitz, 1851.
- THACKERAY, William Makepeace. *Vanity Fair*. 1848. New York, Rinehart, 1955.
- TROUSSON, Raymond. *Un Problème de littérature comparée: les études de thèmes*. Paris, Lettres Modernes, 1965.
- WEGELER, Franz, e Ferdinand RIES. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Coblenz, Bädeher, 1838.
- WORDSWORTH, William. *On the Extinction of the Venetian Republic*. 1802. *The Poems*. Harmondsworth, Penguin, 1977.
- WORDSWORTH, William. *To B. R. Haydon, on Seeing His Picture of Napoleon Buonaparte on the Island of St. Helena*. 1831. *The Poems*. Harmondsworth, Penguin, 1977.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. "Napoleon's Impact on Germany: A Rapid Survey". *Yale French Studies* 26 (1960), 94-105.

**“HARD, STOIC, ISOLATE, AND KILLER”:
I MITI DELLA VIOLENZA NELLA LETTERATURA E CULTURA
ANGLO-AMERICANA**

Giulio Segato

Since the birth of the United States of America, violence has been a means of survival necessary to realize the “American Dream”. The beginning of the New World was made possible by conquering a hostile territory, by defeating the Natives and by fighting against Great Britain. Subsequently, the preservation of the newly conquered freedom required a long and bloody Civil War. Therefore in Anglo-American history violence has always played a “foundational” role. The narrative scheme that places the protagonist in a situation where violence becomes a moral necessity has become a topos of American literature and cinema. In classic works as J.F. Cooper’s Leatherstocking Tales, Herman Melville’s Moby Dick and John Steinbeck’s The Grapes of Wrath, violence plays a central role. In his work, Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860, historian Richard Slotkin gives a path-breaking account of the pervasive role of violence in American culture. According to Slotkin, the key to understanding the peculiarities of the American character can be found in the mythology that the country has created since the very beginning of New World colonization. Slotkin highlights how early Puritan settlers saw, in the overseas territories, a place where a spiritual, economic and political new life was possible. Violence played a crucial role in this perspective. It became the “structuring metaphor” of the Anglo-Saxon colonization of America: the “Americans” never questioned this violence, but saw it as the successful implementation of Manifest Destiny. The central myth identified by Slotkin is Regeneration through Violence. This myth has given birth to secondary myths that describe both classic and popular American literary works. Among these secondary myths and figures, we find the hard-boiled hero and his code, and the “vigilante avenger”.

1. Premesse

La riflessione che vorrei sviluppare origina da due opere che, seppur di ambito diverso, sono fondamentali per la comprensione della letteratura e della cultura anglo-americana. La prima, di critica lettera-

ria, è *Love and Death in the American Novel* di Leslie Fiedler, uno dei critici americani più importanti del Novecento, pubblicata nel 1960 negli Stati Uniti e nel 1963 in Italia da Longanesi. La seconda, vero e proprio sottotesto del mio intervento, è *Regeneration through Violence: The Mythology of American Frontier, 1600-1860*, un'opera di storia del mito della frontiera dello storico Richard Slotkin. Pubblicata nel 1973 e mai tradotta in Italia, *Regeneration through Violence* è il primo libro di una trilogia che Slotkin concluderà nel 1992.¹

Si parla genericamente di mito per designare un concetto antropologico che ha a che fare con la rivelazione del sacro. Il mito letterario, invece, ha una diversa sfumatura; esso, infatti, indica alcune formule profane già strutturate in un racconto. Tuttavia, per alcuni studiosi, il mito letterario può derivare da quello etno-religioso, senza però le caratteristiche di veridicità e forza fondativa di quest'ultimo. Il mito letterario, oltre a essere legato a quello etno-religioso, nasce soprattutto all'interno della letteratura, come nel caso di Tristano e Isotta o del Faust; oppure può giungervi dalla Storia come gli eroi politici Cesare, Luigi XIV e Napoleone. O ancora, il mito letterario può nascere dalla tradizione biblica e parabiblica, come nel caso dell'eroe errante. In generale, comunque, la letteratura sembrerebbe svolgere un ruolo fondamentale nella conservazione dei miti, trasformati in esempi riconoscibili. Per Roland Barthes

le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat: si je constate l'impérialité française sans l'expliquer, il s'en faut de bien peu que je ne la trouve naturelle, *allant de soi*: me voici rassuré.²

Per Richard Slotkin, invece, che ha lavorato soprattutto sul rapporto fra realtà storica dell'Ovest e costruzione mitica nazionale, un mito "is a narrative which concentrates in a single, dramatized experience the whole history of a people in their land".³ Slotkin si riferiva in particolare all'esperienza dell'individuo Daniel Boone, uno dei primi grandi esploratori americani, che viene "elevata" a mito nazionale. In realtà Slotkin, una decina d'anni più tardi, nel secondo volume della trilogia, correggerà il tiro, precisando che nei miti si raccolgo-

I miti della violenza nella letteratura e cultura anglo-americana

no gli elementi essenziali della visione del mondo tipica di una cultura e che il mito è una rappresentazione parziale che si fa passare per l'intera verità.

A ben vedere, è sempre soltanto una porzione della storia nazionale che viene trasformata in mito: sono quasi sempre – per lo meno nelle culture occidentali – i “fatti” delle guerre e della conquista, della fondazione della nazione stessa attraverso l'affermazione della dinastia originaria. Sono cioè i pilastri ideologici su cui i gruppi dominanti fanno poggiare la propria legittimazione. Al di là delle diverse definizioni e visioni del mito, quello che mi preme sottolineare è che nella nascita e nella conservazione della cultura anglo-americana, il mito ha avuto un ruolo assolutamente centrale, probabilmente più che in altre culture occidentali.

Uno strumento forse tra i più utili per capire e definire la cultura anglo-americana è rappresentato dal *corpus* dei romanzi e film di genere e delle serie televisive, dove la violenza gioca sovente un ruolo centrale. In particolare gli scrittori e i registi americani sono stati e sono tuttora eccezionalmente prolifici rispetto ai colleghi europei nel creare storie e talvolta interi sottogeneri caratterizzati dalla violenza, anche perché, forse, c'è sempre stata un'eccezionale domanda da parte del pubblico americano. Tutto ebbe inizio nel Seicento, proprio agli esordi della letteratura anglo-americana, quando le prime storie che riguardavano gli scontri fra coloni e indiani nativi, i famosi *captivity tales*, diventarono veri e propri *best sellers*. La violenza ha poi continuato a imperversare nella *fiction* anglo-americana dell'Ottocento con le grandi saghe della frontiera, storie *western* colme di sangue e violenza che riscossero un ottimo successo di pubblico, fino ad arrivare ai romanzi *hard-boiled* tipici del Novecento che avevano come protagonisti violenti *gunfighter*, *detective* privati e *gangster*. Per molti decenni, dunque, il pubblico americano ha fatto della violenza e delle sue rappresentazioni l'elemento principale del consumo domestico. Queste immagini di violenza nei libri e sugli schermi americani sono state talmente pervasive e potenti che è soprattutto per loro tramite che gli Stati Uniti d'America sono conosciuti nel resto del mondo.

Tuttavia, malgrado questa inclinazione verso una *fiction* piena di violenza, gli americani hanno tradizionalmente pensato a se stessi come a un popolo rispettoso della legge e tendenzialmente non violento. Com'è possibile quest'evidente contraddizione?

Fin dalla sua colonizzazione prerivoluzionaria l'America concepì se stessa come una terra di *new beginning*, un posto dove la Storia era pressoché irrilevante. I primi coloni puritani, infatti, avevano visto la *wilderness* del New England come un regalo fatto da Dio proprio a loro, scelti fra i tanti per farlo fruttare. L'acquisto del West nel secolo seguente alla rivoluzione americana non fece che rinsaldare tale convinzione di sentirsi oggetto di una sorta di scelta divina. Mi riferisco alla famosa retorica del *Manifest Destiny*⁴ che nell'Ottocento ha insegnato agli americani che gli Stati Uniti sono l'unica e vera *great redeemer nation*, vale a dire l'unica nazione al mondo esportatrice di pace e democrazia. Sebbene parte di questa retorica oggi appaia anacronistica e per certi versi oscena,⁵ la convinzione che l'America abbia un ruolo esclusivo di *peace-bringer* è tuttora radicata nella maggior parte degli americani.⁶

Ma non è solo l'ultrarepubblicano Bush Jr. a utilizzare l'armamentario retorico dell'eccezionalismo americano; anche Obama, il presidente intellettuale democratico, nei suoi discorsi alla nazione non rinuncia allo spirito missionario tipico dei padri fondatori: l'America, per Obama, deve continuare a essere un modello per il mondo. Nel discorso alla nazione del 22 giugno 2011 che, di fatto, ha aperto la campagna elettorale per le presidenziali del 2012, Obama da un lato ha segnato una svolta significativa rispetto al passato, dicendo che il tempo della spensierata noncuranza circa il rapporto tra mezzi e fini della politica estera statunitense è finito e che dunque gli Stati Uniti devono concentrarsi sul *nation building* a casa propria. Dall'altro, tuttavia, lo stesso discorso non era scevro del tipico *American exceptionalism*, ovvero la già citata ideologia per cui gli Stati Uniti non sono solamente il paese più ricco e potente del mondo, ma incarnano un esperimento morale e politico eccezionale, un esempio per l'umanità.

Il modello narrativo in cui l'eroe si trova in una situazione dove la violenza diventa una necessità morale è un archetipo fundamenta-

le della letteratura anglo-americana. Basti pensare ai *Leatherstocking Tales* di J.F. Cooper,⁷ che hanno ispirato la famosa osservazione di D.H. Lawrence: “there you have the myth of the essential white America. All the other stuff, the love, the democracy, the floundering into lust, is a sort of by-play”.⁸ Oppure basti pensare, restando sempre tra i classici, al capitano Achab di *Moby Dick* o ancora a Tom Joad di *The Grapes of Wrath* di John Steinbeck. Nella letteratura popolare, come ho già detto, addirittura c’è stato e c’è ancora un vero e proprio abuso di eroi violenti. Dai *dime novels* ottocenteschi con protagonista Deadwood Dick, ai romanzi *western* d’inizio Novecento di Owen Wister e Zane Gray che vendettero decine di milioni di copie, fino ad arrivare alla letteratura poliziesca degli ultimi trent’anni.

2. Il mito della *regeneration through violence*

Nel suo ponderoso studio Slotkin traccia la storia di questo mito da quelle che egli sostiene essere le sue origini nel Settecento, cioè le *war and captivity narratives*. Secondo Slotkin, il mito della *regeneration through violence* ha avuto origine dai profondi conflitti interni che gli americani sentivano mentre subivano *the initiation* nel Nuovo Mondo. Questi conflitti derivavano da uno scontro fra due culture, quella *Christian English* e quella indiana, le quali a loro volta esprimevano due modalità di percezione della *wilderness* e due visioni antitetiche della natura e del destino dell’uomo. Nell’elaborazione del confronto tra colonizzatore, indiano e *wilderness* emergono due modelli mitici fondamentali, accomunati dallo stesso tema centrale: la *regeneration through violence*.

Il primo modello mitico era quello del *captive myth*, la cui formula prevedeva che un uomo bianco cristiano venisse catturato e torturato dagli indiani. La fede del rapito veniva così messa alla prova dalle torture dei diabolici indiani, i quali sarebbero stati successivamente distrutti dall’abilità e dalla tenacia del protagonista. La formula prevedeva che alla fine l’eroe, dopo aver ucciso gli indiani, tornasse alla sua vita normale all’interno della comunità totalmente rigenerato. La violenza di questo mito, sostiene Slotkin, va messa in

relazione alla tendenza dei coloni di proiettare sugli indiani i loro latenti desideri di libertà (morale e sessuale) e di fuga dalla rigorosa disciplina spirituale delle comunità. Quindi, nel mito del rapimento la distruzione degli indiani esprime simbolicamente la distruzione del desiderio recondito che il rapito nutre per libertà e *wilderness*.

L'attrazione un po' ingenua per la *wilderness* e per la *Indian way of life* era talmente forte che sviluppò un secondo modello mitico: *the hunter myth*. Il "mito del cacciatore" prevedeva che il protagonista, cacciando e uccidendo un animale (o un indiano), riuscisse a entrare in contatto con lo "spirito" della *wilderness* e quindi *rinascesse*. Qui la violenza della caccia è "an initiation and a conversion in which the hero achieves communion with the powers that rule the universe beyond the frontiers and acquires a new moral character, a new set of powers or gifts, a new identity".⁹ Questo mito fu elaborato, secondo Slotkin, a partire dalle numerose storie e leggende che si svilupparono attorno alla figura mitica di Daniel Boone, il mitico colonizzatore di territori vergini al di là dei monti Appalachi, e fu elevato letterariamente dai *Leatherstocking Tales*. E proprio Cooper

per quanto spesso criticato per la sua tendenza al melodramma e per la costruzione di personaggi eccessivamente rigidi, diede il via a una celebrazione della vita di "frontiera" che acquisì nel corso del secolo una straordinaria fortuna. Cooper, pur sostenendo la superiorità dell'uomo bianco con espressioni razziste neppure troppo velate, celebrava anche il debito che i civilizzatori avevano contratto nei confronti dei primi abitanti del territorio americano, lamentava (in termini pre-ecologisti) la fine della *wilderness* e, in ultima istanza, rifiutava di celebrare il progresso che spingeva i coloni a spostarsi [...] fino a quello che sarebbe divenuto il mitico Far West.¹⁰

L'elenco degli scrittori americani che hanno sfruttato questo mito è comunque ben più ampio. Per Slotkin il mito della *regeneration through violence*, ad esempio, sta alla base delle più profonde e complesse esplorazioni di due classici della letteratura americana come *Moby Dick* di Melville e *The Old Man and the Sea* di Hemingway.

Dalle centinaia di pagine dell'opera di Slotkin risulta che il mito della *regeneration through violence* costituisce per lo storico statunitense la chiave di lettura privilegiata per interpretare non solo la letteratura anglo-americana ma tutti gli *American studies*, al punto

che la maggior parte degli altri miti (compreso quello dell'*hard-boiled hero and his code* e quello del *vigilante avenger*, che andrò ad analizzare di seguito) appaiono in realtà come suoi corollari.¹¹

Questa violenza rigeneratrice, ad esempio, è anche alla base della continua volontà tutta americana di creare “comunità pure”, sia all’interno dei propri territori, sia all’esterno. All’interno dei confini americani la sua più famosa manifestazione fu appunto quella dei coloni puritani, i quali, giunti sulle rive della Massachussets Bay nel Seicento, videro in quelle terre il luogo ideale per instaurare la loro comunità religiosa. Essa ha poi ispirato le migrazioni evangeliche del Settecento, le colonie teocratiche dell’Ottocento, incluso il grande *Mormon Movement*, e infine le famose comunità hippy californiane del Novecento. Inoltre, anche l’impulso suburbano del Novecento fu motivato, come suggerisce Richard Sennett nel suo interessante studio *The Uses of Disorder* (1970), dall’aumento considerevole del desiderio di formare comunità omogenee e “purificate”, che fossero lontane dal disordine e dalla corruzione delle grandi città.

All’esterno dei territori americani, invece, questo endemico impulso a creare nuove comunità “pure”, con un forte senso morale, che possano evitare gli errori e i mali della Storia, è stato certamente la base della retorica utilizzata per giustificare le disastrose e numerose guerre “democratizzanti”, dalla conquista delle Filippine di fine Ottocento¹² alla Guerra del Vietnam, per giungere alla recente guerra in Iraq, iniziata nel 2003.

3. Il mito dell'*hard-boiled hero and his code*

Per l’archetipico eroe americano la violenza rappresenta spesso una prova d’onore e d’integrità, nonché uno strumento indispensabile per provare il proprio codice di moralità individuale che trascende sia la legge ufficiale sia le convenzioni sociali. Queste caratteristiche appartengono all’eroe di molti classici americani, basti pensare al tipico personaggio hemingwayano, ma contraddistingue soprattutto l’eroe della letteratura popolare. Il *tough guy*, infatti, è sempre pronto a rischiare la sua vita in uno scontro “faccia a faccia” con il criminale, anche se in realtà l’utilizzo delle proprie *violent abilities* è

sempre misurato, proprio a causa del forte potere restrittivo esercitato dalla sua morale.

Anche la tipica sparatoria finale del *western* classico è una chiara drammatizzazione simbolica della responsabilità dell'eroe di agire in conformità a un rigoroso codice morale. Infatti, la formula prevede che la sparatoria arrivi solo come risposta estrema all'ignobile ultimo attacco del *villain*. È una vera e propria cerimonia rituale nella quale l'eroe attende che il nemico faccia la prima mossa, e solo dopo, grazie alla sua abilità straordinaria con la pistola, uccide il vile bandito.

Il contegno misurato dell'eroe, anche sotto pressione, e la sua totale aderenza alla struttura formulaica della sparatoria finale, sono segni esterni di disciplina e integrità morale dovuti all'obbedienza al *Code*. Aderire a questo *Code* significa anche ammettere che la legge istituzionalizzata e le regole socialmente condivise sono in realtà inadeguate a una giusta condotta morale. Così, la vera morale può essere giudicata solo da un uomo che è preparato ad affrontare situazioni assai pericolose e violente con totale fiducia nelle proprie capacità e nel proprio giudizio.

L'investigatore privato *hard-boiled*, infatti, ha spesso un rapporto conflittuale con i propri atti di violenza e cerca di infrangere la legge solo quando è indispensabile. La polizia ufficiale, che segue la legge "alla lettera", è sempre rappresentata in contrasto con il detective *hard-boiled* e soprattutto risulta sempre incapace di impedire episodi criminali di grande violenza. La caratteristica fondamentale del *tough guy*, dunque, risiede nella sua capacità di superare la legge ufficiale ogni qual volta gli sembri opportuno.¹³ Le azioni del *private eye* non derivano da una passione insensata per la violenza o dalla volontà di usare la forza a fini personali. Questi modi d'agire appartengono ai criminali. La violenza degli eroi *hard-boiled* è un mezzo per provare la validità e la correttezza del loro *personal Code*. Insomma, in questo mito l'eroe è un moderno crociato che vaga con sicurezza tra la corruzione e la violenza dei territori di frontiera del West così come nell'*urban jungle* della metropoli, cercando di salvare la società ma prima ancora cercando di salvaguardare l'integrità del proprio codice.

I miti della violenza nella letteratura e cultura anglo-americana

Il mito dell'*hard-boiled code*, dunque, non riguarda solo gli eroi dei romanzi *hard-boiled* ma è perfettamente sovrapponibile anche agli eroi *western* e a molti altri eroi classici, come hanno sottolineato Raymond Chandler e Robert Warshow. *The Simple Art of the Murder*, il famoso saggio di Chandler, può forse essere considerato il manifesto di tale mito:

He is the hero, he is everything. He must be the complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world.¹⁴

Robert Warshow, nel suo libro *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, ha espresso più o meno le stesse idee di Chandler, riferendosi però all'eroe *western*. Tuttavia la sua descrizione potrebbe essere estesa a molti altri eroi *mainstream* della cultura americana:

What he defends, at bottom, is the purity of his own image, in fact his honor. This is what makes him invulnerable. When the gangster is killed his whole life is shown to have been a mistake, but the image the Westerner seeks to maintain can be presented as clearly in defeat as in victory: he fights not for advantage and not for the right, but to state what he is [...]. The Westerner is the last gentleman and the movies which over and over tell his story are probably the last art form in which the concept of honor retains its strength.¹⁵

4. Il mito del vigilante avenger

Il mito del *vigilante avenger* è correlato a quello della *regeneration through violence*, ma distante da quello della *hard boiled hero and his code*. In questo mito l'eroe, almeno all'inizio del *plot*, è tipicamente restio all'uso della violenza. Solo dopo aver profondamente preso coscienza del fatto che attraverso la legge ordinaria non si può arrivare alla giustizia, si sente chiamato in causa e decide di subentrare alla legge. La situazione archetipica di questo mito vede un familiare o un amico dell'eroe cadere vittima di un atto di violenza criminale che la legge non è in grado di risolvere. È qui che diviene chiaro che la polizia, la giustizia ordinaria, e la società in generale,

come sempre, non sono in grado né di proteggere gli innocenti né di punire i colpevoli, così il *vigilante* si sente in obbligo di prendere le redini della giustizia. Fintantoché egli è solo un individuo, o parte di un piccolo gruppo senza alcun riconoscimento, il suo unico mezzo di fare giustizia è la contro-violenza. Non essendoci alcuna corte a giudicarlo, se non la sua stessa coscienza, le uniche scelte possibili sono distruggere l'antagonista oppure lasciarlo andare.

La rappresentazione del mito del *vigilante avenger* nel cinema anglo-americano è notevole: in *Death Wish (Il giustiziere della notte)*, Michael Winner, 1974), Charles Bronson, il protagonista, sviluppa un caratteristico stile di lucida e ironica *nonchalance* nel freddare i cattivi, ricalcando la formula del *vigilante avenger*. In *Dirty Harry (Ispettore Callaghan, il caso Scorpio è tuo)*, Don Siegel, 1971), Clint Eastwood impersona un poliziotto che rifiuta il normale procedimento giudiziario per incastrare un *serial killer* che mette a repentaglio la vita di numerosi personaggi ma che apparentemente non può essere fermato da una regolare azione della polizia. In questo film il *climax* drammatico si risolve in un'*escalation* di violenza. Nella prima azione del suo attacco "extra-legale", l'eroe vigilante picchia a sangue il *killer* per farlo confessare. Poi, quando questo viene rilasciato dalla polizia grazie a cavilli legali e ritorna al suo *habitus* maniacale e violento, l'eroe lo rintraccia e gli spara in una scena di estrema brutalità.

Nel *western High Noon (Mezzogiorno di fuoco)*, Fred Zinnemann, 1952) ritroviamo un'elaborazione molto più complessa del mito del *vigilante*. L'eroe, convinto dalla nuova moglie, una quacchera, a deporre la stella di sceriffo e in procinto di partire per la luna di miele, scopre che un *killer* efferato sta raggiungendo la città con i suoi scagnozzi, deciso a uccidere lo sceriffo e a saccheggiare la città. Nonostante l'avvertimento, lo sceriffo è spinto dal suo orgoglio di uomo a rimanere e affrontare la situazione a viso aperto. Chiede aiuto alla popolazione che però, bloccata da codardia, debolezza e corruzione, lo lascia solo ad affrontare i fuorilegge. Il *climax* si raggiunge quando, dopo aver eliminato gran parte della *gang*, l'eroe rischia di farsi uccidere da uno dei sopravvissuti: ecco che la moglie, pacifista convinta, in un repentino impeto di violenza spara al *villain* nella schiena.

Il mito del *vigilante* è spesso ricondotto al reale fenomeno sociale del vigilantismo sviluppatosi nell'Ottocento e nei primi anni del Novecento nel Sud e nell'Ovest degli Stati Uniti. Tuttavia, c'è una caratteristica distintiva. Il vigilantismo è sempre stato un fenomeno collettivo, il risultato di un'azione massiva o di un'organizzazione come il Ku Klux Klan o come i comitati para-legali delle prime comunità del West. Queste organizzazioni, con il tacito consenso della popolazione, si accanivano contro minoranze etniche ed erano lo specchio del razzismo e del pregiudizio sociale, e non solo uno strumento contro il crimine. Nel mito del *vigilante*, invece, l'eroe è generalmente un individuo isolato, che, oltre ad affrontare i fuori-legge, si ritrova a combattere contro l'ottusità della popolazione.

La prima versione letteraria matura del mito del *vigilante* potrebbe essere il famosissimo *The Virginian*, il romanzo *western* di Owen Wisters del 1902. Recentemente però questo mito sembra essere diventato il modello più ricorrente in quella che potremmo definire la "letteratura della violenza", da Elmore Leonard a Cormac McCarthy. Ricorre nei film di caratterizzazione urbana, sia "bianchi" sia "neri", e anche in molti film *western* e *gangster*. *The Godfather (Il padrino)*, Francis Ford Coppola, 1972), ad esempio, può essere visto, paradossalmente, come una complessa rivisitazione della figura del *vigilante*, con i Corleone che dettano legge e stabiliscono le regole, a fronte di un ordine sociale ingiusto e corrotto. Il film di Coppola, come il romanzo di Puzo cui è ispirato, si apre con un gruppo di persone che si recano dal padrino a reclamare la giustizia che è stata loro negata a causa di pregiudizi sociali, dell'inflessibilità del governo o della corruzione degli uomini di potere. Il Padrino sfrutta il suo potere "extra-legale" per accontentare le richieste di queste persone, richieste che erano rimaste inascoltate dalla società. I Corleone, insomma, sopperirebbero paradossalmente alle mancanze della società riportando ordine, garantendo giustizia e punendo i colpevoli.

Questa è probabilmente la fantasia più estrema sottesa al mito del *vigilante*: l'uso della violenza controllata dal singolo per creare armonia, ritornando così a una violenza rigeneratrice. Da questo punto di vista, il mito del *vigilante* forse si avvicina anche troppo alla realtà, poiché l'uso sfrenato e sfrontato delle forze di sicurezza, private e

pubbliche, ha sempre giocato un ruolo fondamentale nella protezione delle sfere più alte della società americana, arroccate nelle loro case fortificate e confinate in quartieri di lusso. In questo senso, *The Godfather* progetta una democratizzazione di questo genere di potere, grazie ai *vigilantes* auto-costituiti.

¹ La trilogia comprende, oltre a *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973), *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890* (1985) e, infine, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century* (1992).

² Barthes, p. 252.

³ Slotkin, p. 269.

⁴ Termine coniato dal giornalista John L. O'Sullivan nel 1845.

⁵ Mi riferisco, per esempio, alle atroci scene delle torture di Abu Ghraib.

⁶ Per averne una conferma basta andare su www.youtube.com e ascoltare il discorso di G.W. Bush Jr. del post-11 settembre 2001 e quello dell'inizio della guerra in Iraq del 2003. Entrambi sono palesemente plasmati sulla retorica del Destino Manifesto.

⁷ I "racconti di Calza di cuoio" sono secondo Fiedler, ma anche secondo tutta la critica anglo-americana, la prima opera *western* della letteratura americana.

⁸ Lawrence, pp. 71-72.

⁹ Slotkin, p. 551.

¹⁰ Rosso, p. 10.

¹¹ In realtà, a partire dalla fine della guerra del Vietnam, nella letteratura popolare americana si è sviluppata una linea in cui il *western* e l'*hard-boiled* si compenetrano tratteggiando una violenza parossistica, folle e assolutamente senza rigenerazione.

¹² Nelle Filippine nel 1896 scoppiò un moto separatista guidato da Aguinaldo, il quale ottenne l'appoggio degli Stati Uniti e nel 1898 proclamò l'indipendenza. Nello stesso anno la Spagna cedette l'arcipelago agli USA del presidente Roosevelt.

¹³ Si potrebbe qui azzardare un parallelismo virtuosistico con le Relazioni Internazionali degli Stati Uniti d'America. L'uso della forza, infatti, ha sempre diviso le dottrine europee da quella statunitense. L'idea che non ci siano limiti all'uso della forza se le ragioni della sicurezza americana lo richiedono era contenuta in molte versioni delle diverse dottrine della maggior parte delle amministrazioni: da Bush padre a Bill Clinton, fino ad arrivare a Bush figlio. Solo Obama sembrerebbe distinguersi in questo dai suoi predecessori.

¹⁴ Chandler, p. 237.

¹⁵ Warshow, p. 94.

OPERE CITATE

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.

CHANDLER, Raymond. "The Simple Art of Murder". *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. A cura di Howard HAYCRAFT. New York, Simon & Schuster, 1946.

FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York, Criterion, 1960.

I miti della violenza nella letteratura e cultura anglo-americana

- LAWRENCE, David Herbert. *Studies in Classic American Literature*. New York, Viking, 1964.
- ROSSO, Stefano. *Le frontiere del far West*. Milano, Shake, 2008.
- SLOTKIN, Richard. *Regeneration through Violence: The Mythology of American Frontier, 1600-1860*. Middletown, Wesleyan U. P., 1973.
- WARSHOW, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Garden City, Doubleday Anchor, 1964.

**IL RAJ BRITANNICO E L'IMPERO MOGHUL:
GLI INFLUSSI DI UN (NUOVO) MITO
SUI ROMANZI STORICI ANGLOINDIANI**

Alice Salvatore

With Lord Lytton's Imperial Durbar in 1877, a new remarkable tendency is recorded among Anglo-Indians toward the Moghul past. Akbar the Great's enlightened empire started to be seen as a prestigious predecessor of the British Raj. Tennyson's poem Akbar's Dream, Flora Annie Steel's novel A Prince of Dreamers, and William Wotherspoon Ireland's Golden Bullets: A Story in the Days of Akber and Elizabeth—among other literary and non-literary works—attest the beginning of this reshaping of imperialist theory. After giving a historical account of the change, I trace the evolution in English literature of the new myth of continuity between Moghul and British empire. After briefly touching on John Dryden's Aureng-Zebe: A Tragedy and William Browne Hockley's The Vizier's Son: Or, the Adventures of a Mogul (respectively, the first English literary work on Moghul India and the first historical novel on the subject), I come—by way of E. M. Forster's A Passage to India—to L. H. Myers's trilogy The Near and the Far, where just a few years before Indian Independence the perspective is suddenly overturned.

Nell'ultima raccolta di poesie di Alfred Tennyson – *The Death of Oenone and Other Poems* (1892) –, comparve un'ode, *Akbar's Dream*, ispirata alle gesta del grande imperatore Moghul Jalal-ud-Din Muhammad Akbar detto il Grande (1545-1605), nella quale il poeta celebra il sincretismo universale dello spirito religioso caratteristico del pensiero sufico di Akbar.¹ Se all'epoca di Tennyson l'impero Moghul e l'imperatore Akbar, con la sua politica sincretica e illuminata, erano argomenti all'ordine del giorno, oggi, invece, è raro sentirli nominare. Eppure i Moghul continuano a esercitare il fascino che in un'epoca neanche troppo lontana, fra il Cinquecento e il Settecento, mobilitava folle di avventurieri, ambasciatori, ricchi mercanti e uomini di fede, che da tutto il mondo partivano alla volta dell'India nella speranza di beneficiare della straordinaria – e allora celebre – magnificenza della loro Corte. Fascino che oggi, a distanza di secoli, richiama un altro genere di visitatori, bramosi di ammirare lo squisito stile architettoni-

co Moghul, simboleggiato dal monumento iconico – eterno *memento* di quel glorioso passato – annoverato fra le sette meraviglie del mondo moderno: il Taj Mahal di Agra.

Il Taj Mahal è un esempio mirabile della sintesi di arte persiana e arte indiana caratteristica dello stile Moghul. Con la sua simmetria e il candore del suo marmo translucido, ornato d'infiniti intarsi floreali di pietre preziose, ispirati a quelli di Santa Maria del Fiore di Firenze,² e la sua romantica storia – si tratta del mausoleo che l'imperatore Shah Jahan fece erigere in memoria dell'amata moglie Mumtaz Mahal –, esso rappresenta un'epoca e una cultura islamica sincretica e cosmopolita,

one of the many moments that defies the simplistic strictures of the 'Clash of Civilizations' theory, for both Akbar and his son Jahangir were enthusiastic devotees of both Jesus and his mother Mary, something they did not see as being in the least at variance with their Muslim faith or with ruling one of the most powerful Islamic Empires ever to exist.³

Raffinati esteti e amanti di arte e letteratura, i Moghul raccoglievano intorno a sé i migliori artisti e artigiani di tutto il mondo, orientale e occidentale, e il loro impero fu caratterizzato da un'eccezionale apertura verso le tradizioni e le religioni degli altri popoli – Cristianesimo incluso –, il che si tradusse, nel periodo del suo massimo splendore, ossia durante il regno di Akbar, in quell'atteggiamento sincretico volto ad abbracciare l'immensa varietà culturale e religiosa dell'India tutta, e non solo.

Non deve stupire, allora, che Akbar fosse motivo d'ispirazione poetica per Tennyson.⁴ Tuttavia, il suo Akbar diventa un espediente per esaltare il Raj britannico come sola e unica forma di giusto governo: Akbar è colto nell'atto di raccontare un sogno profetico di sventura al suo fido consigliere e amico Abu-I-Fazl, e, dopo aver predetto la catastrofica caduta dell'Impero, cui sarebbe seguito un periodo buio di violenza e anarchia, profetizza l'avvento di una nuova razza, portatrice di ordine e pace nel Subcontinente indiano.

From out the sunset pour'd an alien race,
Who fitted stone to stone again, and Truth,
Peace, Love and Justice came and dwelt therein,
Nor in the field without were seen or heard

Il Raj britannico e l'impero Moghul

Fires of Suttee, nor wail of baby-wife,
Or Indian widow; and in sleep I said
“All praise to Alla by whatever hands
My mission be accomplish'd!” (Tennyson, p. 243)

Naturalmente, la *alien race* è quella britannica, che con il suo buon governo avrebbe dato nuova vita ad alcune illuminate riforme attuate da Akbar a fine Cinquecento, come l'abolizione della *Sati* (“Fire of Suttee”)⁵ e dei matrimoni con donne in età prepubescente, ovvero bambine (“wail of baby-wife”), o il diritto finalmente concesso alle vedove indù di risposarsi (“Or Indian widow”). Queste riforme, che erano nel frattempo decadute, furono riproposte e attualizzate dai governatori generali Bentinck e Dalhousie, negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento.

Collocata negli ultimi versi della poesia, l'anacronistica comparso degli inglesi fra i pensieri di Akbar costituisce un *anticlimax* che trasforma “a meditation on religion into an apology of empire”.⁶ Secondo John MacBratney, spezzando ritmo e pathos del componimento l'*anticlimax* ideologico rovina la poesia rendendola “curiously lifeless”.⁷ Con ogni probabilità, fu tuttavia proprio questa improvvisa, e forse indebita, intromissione dell'ideologia imperialista a ispirare molti autori angloindiani.

Akbar's Dream, che fra i lettori metropolitani fu presto dimenticata, colpì invece l'immaginazione di una fra le più celebri e prolifiche scrittrici angloindiane: Flora Annie Steel, che raccolse l'invito di Tennyson a celebrare il grande sovrano Akbar e intitolò *A Prince of Dreamers* (1908) il primo dei suoi quattro romanzi storici dedicati all'India Moghul,⁸ facendo eco alla poesia tennysoniana, di cui riprese la visione profetica celebrativa del Raj riproducendola quasi alla lettera. Caduto in una delle sue trance sufiche, Akbar vede il futuro dell'India:

“Great King,” he whispered, “tell us what is seen?” [...] “Oh! Self-behind-the-Self, speak! What of the future? Is Jalâl-ud-din Mahomed Akbar there, as King?”

There was no pause; the reply rang immediate, resonant.

“He is not there and yet his work remains, to run, a glittering warp among the woof. [...] He is not there, but I—who lived in him—I linger still in Jus-

tice, Mercy, Truth. Sons of his soul are these, sons of his love, not of his mortal body". (Steel, p. 76)

L'ode di Tennyson non fu il primo caso letterario in cui gli inglesi si identificarono come legittimi successori dei Moghul: già nel 1890 – cioè due anni prima della pubblicazione di *Akbar's Dream* – comparve il romanzo *Golden Bullets: A Story in the Days of Akbar and Elizabeth* di William Wotherspoon Ireland, dove l'intenzione di mettere a confronto il regno inglese con l'impero Moghul è evidente sin dal titolo: "Elizabeth", naturalmente, è la regina Elisabetta I d'Inghilterra, che era appunto coeva di Akbar.⁹ Sembra quasi che Ireland volesse accostare la figura del sovrano Moghul a quella della regina Elisabetta per attivare presso i suoi lettori inglesi – che poco o nulla sapevano di Akbar – una categoria semantica che connotasse il sovrano indiano delle qualità proprie di Elisabetta, ovvero della più grande e celebre monarca d'Inghilterra, che con il suo nome irradiava Akbar del suo fulgido prestigio regale. L'autore intende infatti mostrare gli aspetti più positivi del regno di Akbar, e non mancano le occasioni in cui, messi i due regni a confronto, è l'impero Moghul ad avere la meglio.

Il titolo di Ireland riprende un fatto storico: i "proiettili d'oro" sono quelli che l'eroica sultana Chand Bibi usò durante l'assedio di Ahmednagar (1599) come ultima risorsa contro l'armata Moghul di Akbar, quando, avendo esaurito le munizioni, fece fondere il tesoro reale per rifornire di proiettili i suoi cannoni. Il protagonista è l'inglese William Ashbourne, l'*alter ego* di un altro personaggio storico, William Hawkins, il primo inglese a divenire un cortigiano del Gran Mogol (1608-1613). Ashbourne viene ingaggiato da Akbar per sconfiggere la sultana con la sua abilità nell'uso dell'artiglieria pesante; naturalmente, il contributo dell'inglese e dei suoi soldati si rivela decisivo per la vittoria. Akbar decide quindi di ricompensare l'inglese nominandolo governatore di un territorio del suo impero, "the Himalayan valley, which was called Lattiana" (p. 285), dove il clima è adatto a un europeo e dove Ashbourne potrà governare liberamente con l'equanimità e la saggezza che lo contraddistinguono. C'è però una condizione da rispettare: quando Akbar morrà e i suoi figli maggiori inizieranno a combattere per la successione al trono – come voleva la tradizione

Il Raj britannico e l'impero Moghul

Moghul –, ¹⁰ Ashbourne dovrà condurre con sé i figli più piccoli di Akbar per salvarli dai maggiori, che altrimenti li ucciderebbero.

What I ask you is the solemn promise, that when called upon, you will receive these children and their mother, and train up the boy to reign after you in wisdom and virtue. In this valley you will find the cool climate which you miss in India, and no doubt some of your countrymen will be glad to accompany you to escape the oppressive heat, nor will you in these great mountains be shut out from the rains, for as long as I live I would have you visit me during the cold season, to keep in order my force of artillery. (pp. 280-281)

Su un piano simbolico, Akbar affida dunque il futuro del suo impero all'inglese: sarà Ashbourne che un giorno dovrà crescere i giovani principi e insegnare loro a regnare “after [him] in wisdom and virtue”. Oltretutto Akbar, con la sua decisione, condanna indirettamente la crudele tradizione Moghul – retaggio della loro cultura d'origine mongola – che prevedeva uno spargimento di sangue fratricida alla morte del sovrano; riprendendo in questo *Aureng-Zebe* (1675) di John Dryden – dramma eponimo ispirato appunto al bisnipote di Akbar, l'imperatore Aurangzeb –, dove il protagonista dichiara apertamente: “Our impious use no longer shall obtain; | Brothers no more, by Brothers, shall be slain” (V.411-412).

In effetti, il mito di continuità fra i due imperi era già presente *in nuce* sin dalla prima comparsa dell'India Moghul nella letteratura inglese, quando l'impero britannico era ancora di là da venire, appunto in *Aureng-Zebe*, dove il protagonista subisce un processo di “femminilizzazione” e, da spietato e machiavellico sovrano, diventa – per Dryden – un docile e obbediente principe, un *sentimental hero* (antesignano della successiva tradizione drammatica settecentesca),¹¹ che, pur di dedicarsi interamente all'amore romantico, è disposto a rinunciare al trono. Secondo Nandini Bhattacharya, “in *Aureng-Zebe* one finds the germ of a suggestion for intervention in Mughal affairs”:¹² l'inadeguatezza dell'Aurangzeb di Dryden come sovrano sembra infatti suggerire che un monarca più pragmatico e concreto di “Aureng-Zebe” avrebbe dovuto prendere le redini della ricca India. Ad esempio, un monarca *inglese*. Anche il protagonista del primo romanzo inglese dedicato ai Moghul, *The Vizier's Son*:

Or, the Adventures of a Mogul (1831) di William Browne Hockley, è presentato – analogamente all’*Aurangzeb drydeniano* – come inadatto a governare, destinato al fallimento: dopo innumerevoli avventure, dove è costantemente sottolineata la sua incapacità nel portare a termine qualunque missione affidatagli, Sadik scoprirà di essere il legittimo – per quanto indegno – successore al trono Moghul.

Sin dalle prime rappresentazioni inglesi dell’*India Moghul* è dunque presente quell’idea che oltre due secoli più tardi sarà adombrata da Ireland. Infatti, l’*Akbar di Golden Bullets*, affidando egli stesso la salvezza dei figli più giovani ad Ashbourne, manifesta l’enorme fiducia che ripone nel soldato inglese, implicitamente *preferito* alla propria discendenza (i figli maggiori). Così Ashbourne – e con lui il popolo inglese – è designato degno successore del grande Akbar.

L’investitura di Ashbourne sembra un’anticipazione di quella che, solo due anni dopo – sempre per bocca dell’imperatore Akbar –, è celebrata prima da Tennyson, più tardi da Steel e in seguito da molti altri autori angloindiani. Purtroppo, mancano gli elementi per stabilire possibili influssi di *Golden Bullets* sulla poesia tennysonianiana. È tuttavia possibile che a entrambi fosse giunta voce della straordinaria profezia Sikh secondo cui, sin dal 1665, si attendeva “the white race who will come from beyond the sea to tear down thy purdahs and destroy thine [Moghul] empire”,¹³ di cui i Sikh erano acerrimi nemici. Certo è che entrambi gli autori non esitarono a confrontare le realtà storiche dei due popoli, mettendo in luce anche i limiti della loro civiltà d’origine. Ireland fa apparire gli elisabettiani rozzi di fronte alla sofisticatezza dei Moghul: “It is known to me” dice ad esempio Akbar parlando di medicina “that you have some singular notions, drawn from your own country and the books of philosophers; but you have enough of sense to correct such ideas by practice” (p. 96); oppure sempre Akbar domanda: “How comes it that you go to seek converts in foreign countries when you cannot make the people of Europe of one mind upon matters of religion?” (p. 112). Mentre Tennyson, in una nota ad *Akbar’s Dream*, commenta: “[Akbar’s] tolerance of religions and his abhorrence of religious persecution put our Tudors to shame”.¹⁴ Anche Steel nella sua prefazione rende omaggio ad Akbar paragonandolo a coloro che definisce i più grandi “sognatori” europei,

Il Raj britannico e l'impero Moghul

suoi contemporanei: “his rightful place is among the great company of dreamers – Shakespeare, Raphael, Drake, Galileo, Michelangelo, Cervantes, and half a hundred others” (p. x).

La profezia di Akbar in *A Prince of Dreamers* si spinge però oltre quella di Tennyson e di Ireland, e ricorda al lettore determinanti fatti storici che hanno stravolto per sempre il rapporto fra *rulers* e *ruled* in India: non soltanto l'imperatore prevede l'avvento della nuova salvifica *alien race*, ma ne profetizza anche un tragico – per quanto non definitivo – epilogo. Egli *vede* cioè il sopraggiungere della grave crisi di metà Ottocento che portò alla prima guerra d'indipendenza indiana, il Great Mutiny del 1857.

And they too—in the years they shall forget. Their dream of empire shall die as mine; and so we Twain, soulwelded into soul, shall pass, shall live forgetting, unforgotten (“the dreaming of a King can never die”). And all their faults shall fall from them. Ah God! The cry of little children, the wail of murdered women in my palace walls—do ye not hear them, aliens! Lo! I swear, such were not raised while Akbar reigned as King. Yet even this shall pass to peace, to rest—to greater ease—more gold—more luxury. (Steel, p. 77)

La caduta è momentanea – o così vorrebbe Steel. Come profetizza il suo Akbar, gli inglesi risorgeranno a nuova vita (“to greater ease—more gold—more luxury”) con il Raj, fondato appunto in conseguenza del Mutiny nell'intento di stabilire un nuovo e più efficace ordine istituzionale e per ripristinare quella stabilità fondata su “Justice, Mercy, Truth” già preannunciata dall'Akbar tennysoniano: “Peace, Love and Justice came and dwelt therein”. Termini che riecheggiano le parole di Benjamin Disraeli pronunciate in occasione della conferenza per il Trattato di Berlino del 1878: “[The Eastern nations] know that our Empire is an Empire of liberty. Of truth, and of justice”.¹⁵ Proprio Disraeli fu colui che diede il la all'istituzione del titolo imperiale per la regina Vittoria, titolo simbolico a un tempo del momento di massimo splendore dell'impero britannico e dell'inizio di un'inevitabile caduta a causa del distacco via via crescente che, all'indomani del Mutiny, sancì i rapporti fra gli inglesi e gli indiani.

Che sia Tennyson sia Steel, inveterati sostenitori del Raj, accostassero l'impero Moghul a quello inglese, indicandolo come presti-

gioso e degno antecedente – seppur limitatamente al caso di Akbar –, può sembrare assai strano;¹⁶ soprattutto se si pensa che l’ideologia imperialista ottocentesca mirò a distruggere ogni elemento positivo riscontrabile nei governi dei Gran Mogol, visti come paradigmi viventi dell’esecrabile *Oriental Despotism*,¹⁷ modello di malgoverno detestato dal liberale popolo britannico. Sembra poi ancor più strano quando, contestualmente al riconoscimento della continuità fra l’impero Moghul e quello britannico, nel passo sopra citato di *A Prince of Dreamers* ci s’imbatte in quel “cry of little children” e in quel “wail of murdered women” degli inglesi trucidati dagli indiani durante la rivolta. Il fatto di sangue più atroce di tutta la storia coloniale, l’episodio che inasprì ed esacerbò i già difficili rapporti fra *rulers* e *ruled* fu infatti occasione di rinnovata inimicizia fra inglesi e Moghul. Come non accadeva ormai da cent’anni, gli inglesi si ritrovarono nuovamente a dover competere con l’ultimo discendente della dinastia per il titolo di sovrani dell’India. A metà Ottocento, l’impero del Gran Mogol era ancora nominalmente intatto: un secolo prima, gli inglesi della East India Company avevano stipulato un’alleanza con l’imperatore diventando suoi feudatari (in sostanza per farsi scudo della sua autorità) e, di fatto, sostituendosi nel controllo del Subcontinente all’imperatore, ridotto a un fantoccio nelle loro mani. Questa era la situazione politica in cui si trovava ancora la East India Company allo scoppiare della rivolta nel marzo 1857. E quando i rivoltosi – musulmani e indù insieme – proclamarono il ripristino del Gran Mogol come unico legittimo sovrano dell’India,¹⁸ gli inglesi si spaventarono e, dopo aver represso la rivolta nel sangue, esiliarono l’imperatore in Birmania e ne sterminarono senza pietà la famiglia, determinando la definitiva caduta dell’impero Moghul e l’estinzione della dinastia.

Nonostante il drammatico epilogo dei buoni rapporti fra inglesi e Moghul, vent’anni dopo il Mutiny si verificò un singolare episodio storico che, a un primo esame, non manca certo di stupire: l’*Assemblage*, ovvero la sfarzosa cerimonia che si tenne a Delhi il 23 dicembre 1877 per l’incoronazione della regina Vittoria a imperatrice d’India e che, per volere del viceré Lord Lytton, si tenne *in stile Moghul*. “Assemblage” è infatti la traduzione inglese del termi-

Il Raj britannico e l'impero Moghul

ne indiano *darbar*, che significa “raduno”, “consiglio”, e che i Moghul utilizzavano per indicare l’udienza pubblica a corte. Con oltre 84.000 partecipanti, la cerimonia fu *grandiosa* per partecipazione, eccezionale per la durata (due intere settimane), e oltremodo stravagante per il tipo di messinscena utilizzata. In assenza della regina Vittoria, che mai si recò in India, la cerimonia si svolse sotto l’egida del viceré Lord Lytton, il quale fece erigere un’enorme tenda in uno stile inventato *ad hoc*, il “Victorian feudal”. In tal modo egli tentava di riprodurre il fasto Moghul in chiave medievale-europea, ritenendo che il periodo Moghul fosse paragonabile al Medioevo europeo. Per lo scambio dei doni con gli alti dignitari della neonata corte imperiale, cerimonia ripresa pari pari da quella della corte Moghul, Lytton ricevette i suoi ospiti all’interno della tenda, seguendo una complicata etichetta, anch’essa rifacentesi a quella Moghul, che tuttavia, ormai priva dei fondamentali significati simbolici del passato e mal adattata alle circostanze ottocentesche, ebbe addirittura risultati catastrofici. Per fare solo due esempi: ai sovrani musulmani furono consegnate medaglie d’onore raffiguranti effigie umane, oggetto inaccettabile per i divieti del loro credo; e quando i cannoni spararono a salve, in segno di saluto, molti elefanti e molti cavalli s’imbizzarrirono uccidendo incidentalmente svariati spettatori.¹⁹ Lo stesso titolo onorifico conferito alla regina Vittoria, *Kaiser-i-Hind*, sollevò non poche perplessità. In *The Invention of Tradition*, lo storico Bernard Cohn riporta il parere di illustri filologi e linguisti, secondo i quali a un orecchio indiano esso evocava la buffa immagine di una signora europea con gli abiti maschili dello Shah di Persia e un grosso turbante indiano in testa.²⁰

Da quel momento, cioè a partire dalla cerimonia dell’Assemblea, gli inglesi del Raj si identificarono come i legittimi successori dei Moghul e vollero in questo modo appropriarsi del glorioso passato “Moghul”. A quanto pare, furono i *Tories*, capeggiati da Disraeli, a incoraggiare e promuovere tale fenomeno. Intimoriti dal crescente consenso anti-monarchico riscosso in patria dai liberali, essi vollero riconfermare la funzione della monarchia (che rischiava di essere messa in discussione), dandole nuovo straordinario lustro, conferendo alla regina Vittoria il titolo di Imperatrice, e – per legit-

timare una scelta tanto anacronistica – assimilarono la fama secolare dell'impero Moghul.

Il *logos* conservatore e imperialista diede origine, in India, al *nuovo mito* di continuità fra i due imperi; questo mito poté radicarsi nell'immaginario coloniale anche grazie alla letteratura, con il fiorire di temi Moghul nei romanzi e nella saggistica. Fu cioè la stessa retorica imperialista a dare vita al mito di continuità fra i due imperi e ad alimentare l'immaginario angloindiano, che lo restituì sotto forma di romanzi, arricchendo, a sua volta, il pensiero inglese di nuove fantasie di grandezza. Ben presto iniziarono a comparire nuovi studi storiografici e nuove traduzioni di diari, biografie e annali Moghul (già tradotti un secolo prima dai membri della Royal Asiatic Society, ma poi dimenticati).²¹ La mania per la cultura Moghul fu portata all'eccesso dal viceré Lord Curzon, che si proclamò successore di Akbar. Nel 1903, Curzon volle che il suo Assemblage (che fece chiamare nuovamente Durbar), organizzato per celebrare l'incoronazione di re Edoardo VII, si distinguesse dalla pantomima di Lytton e fece così sparire i fronzoli medievalesgianti per sostituirli con quelli "Indo-Saracenic", che secondo Curzon erano la versione inglese e moderna dello stile Moghul.

È con *A Passage to India* (1924) di Edward Morgan Forster che finalmente svanisce la costruzione imperialista che vedeva in stretta correlazione fra loro i due imperi, Moghul e britannico. Forster restituisce infatti il passato Moghul agli indiani (nello specifico al Dr Aziz e ai suoi amici musulmani): "I always enjoy conversing about the Moguls" dichiara Aziz, "[i]t is the chief pleasure I know. You see, those first six Emperors were all most wonderful men, and as soon as one of them is mentioned, no matter which, I forget everything else in the world except the other five" (p. 134). Finalmente per Forster è possibile occuparsi del passato Moghul senza dover necessariamente mettere i due imperi a confronto o avanzare pretese sul passato splendore dell'India. La tradizione Moghul torna ad appartenere al Dr Aziz, e con lui agli indiani.

I tempi ormai sono cambiati, e per quanto sia inevitabile distinguere i tre momenti storici in cui furono composti *Aureng-Zebe*, *The Vizier's Son* e *Akbar's Dream*, con la fine della Grande Guerra ini-

Il Raj britannico e l'impero Moghul

zia per la prima volta a incrinarsi il discorso imperialista, che non riceve più consenso da parte dei sudditi indiani: “few Indians participated in the Raj’s official celebration of the end of the First World War. Instead, a million telegrams of complaint arrived at the Viceroy’s residence”.²² Già nel 1905, con la partizione del Bengala, il movimento Swadeshi aveva dato un duro colpo all’Impero. E le promesse non mantenute d’indipendenza, all’indomani del conflitto mondiale, sfociano nel movimento di Non-Cooperation del Mahatma Gandhi. Il massacro di Amritsar è il primo segnale di cedimento del Raj, che inizia a perdere il controllo.

In letteratura, attraverso Forster, si fa strada una nuova inedita umiltà britannica che più tardi sarà ben espressa dalla riflessione di Paul Scott: “the most valuable thing I or someone like me ha[s] to offer the world, as an Englishman, [is] the uncertainty of having anything of value to offer at all”.²³ Il *logos* imperialista perde potere e diventa possibile esplorare la realtà indiana, e la sua storia, senza che questa diventi automaticamente un termine di paragone per il Raj.

Con *The Near and the Far* (1929-40) di Leopold Hamilton Myers assistiamo, infatti, a un vero e proprio rovesciamento di quel mito di continuità, nato con l’Assemblage. Se prima della quadrilogia di Myers²⁴ il Raj era visto come un perfezionamento, un miglioramento, una prosecuzione tutta positiva del regno di Akbar il Grande, ora, invece, non soltanto Myers non pone più al centro il confronto fra i due imperi, ma elegge l’India Moghul a scenario privilegiato per dare vita a un discorso ecumenico che gli permetta di analizzare la condizione spirituale dell’uomo nelle sue varie declinazioni religiose. In un certo senso Myers mette in atto, esaltandolo, il grandioso progetto di Akbar, quello della *Din Ilahi*, la nuova religione istituita dal sovrano Moghul, che voleva comprendere tutti gli aspetti positivi delle maggiori religioni conosciute in India per sottolineare come, in realtà, fossero tutte uguali davanti a dio. Dando vita, di fatto, a un *laicismo spirituale*: concetto, a tutt’oggi, di straordinaria modernità.

Anche se il personaggio di Akbar è presentato da Myers nella sua limitatezza di essere umano, tuttavia, nei fatti, Myers sceglie di rappresentare l’India Moghul proprio per via della straordinaria tolleranza culturale e religiosa del suo regno. La tolleranza religiosa dei Mo-

ghul, dunque, la loro visione cosmopolita del mondo, già apprezzata da Tennyson – e adombrata, in verità, anche da Dryden: il suo Aurangzeb si trastulla con concetti hinduisti come la metempsicosi –,²⁵ poi restituita sotto forma di governo illuminato da Steel, da Ireland e dai molti altri autori angloindiani della prima metà del Novecento, diventa, con *The Near and the Far*, esempio di civiltà. L'India, attraverso la straordinaria apertura dei Moghul, si fa maestra di vita e veicolo di spiritualità per i cristiani occidentali:

I am very ready to admit that your preoccupation with material things has developed your practical reason far beyond ours. Christianity, too, has developed your hearts. It is now time that you developed the spirit that is in you. The reason and the heart both speak a simpler language than that of the spirit. (p. 450)

Si verifica così, con Myers, un'inversione di tendenza: il Raj britannico non rappresenta più il futuro modernizzato, il prototipo vincente. Il Raj britannico diventa fumoso passato, sono i Moghul a rappresentare il futuro con la loro apertura sociale e culturale e la loro tolleranza etnico-religiosa. I Moghul diventano maestri di modernità. Il mito degli inglesi imbattibili e culturalmente superiori, che secondo gran parte della letteratura angloindiana imperialista avrebbe *perfezionato* i valori positivi dell'impero di Akbar, viene ora spazzato via, insieme a quello degli inglesi legittimi successori dei Moghul, e trova invece spazio un nuovo mito, il mito di un'umanità cosciente di sé e intenzionata a esplorare il mondo in tutte le direzioni, come Jali, il protagonista della quadrilogia.

Della retorica imperialista che aveva dato vita al mito posticcio di continuità fra i due imperi, non rimane più nulla se non quell'ammirazione che già i primi esploratori inglesi sperimentarono, loro malgrado, di fronte allo straordinario sincretismo Moghul. L'attenzione si volge ora al tentativo di comprendere, non più di dominare.

Deep in his heart he cherished the belief that some day the near and the far would meet. Yes, one day he would be vigorous enough in breath and stride to capture the promise of the horizon. Then, instead of crawling like an insect on a little patch of brown sand, swift as a deer he would speed across the filmy leagues; the wind would be singing on his ears, the blood tingling in his veins, his whole body would be a living arrow. Almost, already, in

Il Raj britannico e l'impero Moghul

his imagination he could foretaste that joy—of seizing in his grasp, of clasping to his heart, the magic of things seen afar. To fling himself into the distance in one bound, to flash into the visionary scene before it had time to transform itself—almost he knew how! (Myers, p. 16)

¹ Cfr. Khan: “Tennyson was long interested in Indian thought and philosophy about which he read books borrowed by Jowett from Balliol College Library and the Orientalist Sir William Hunter”.

² Cfr. Tucci.

³ Dalrymple, xiii.

⁴ Fu su suggerimento dell'amico Benjamin Jowett, esperto conoscitore della cultura Moghul, che Tennyson si interessò di Akbar.

⁵ Il sacrificio nel fuoco delle vedove indù sulla pira del marito defunto.

⁶ MacBratney p. 415.

⁷ *Ibid.*, p. 416.

⁸ Gli altri sono: *King Errant* (1912), *Mistress of Men* (1918) e *The Builder* (1928).

⁹ I due sovrani intrattenero anche una breve corrispondenza attraverso i viaggiatori inglesi che si recarono alla corte del Gran Mogol.

¹⁰ Vd. Eraly, p. 6: “fratricidal wars were a Timurid rite of passage, a royal obligation”.

¹¹ Vd. Kirsch, pp. 166-167: “one of the first heralds of the paragons of filial devotion that abound in eighteenth-century plays”.

¹² Bhattacharya, p. 159.

¹³ Menpes, p. 148.

¹⁴ Tennyson, p. 236.

¹⁵ Disraeli, p. 360.

¹⁶ Lo è meno pensando a Ireland, che era più moderato.

¹⁷ Vd. Padamsee, p. 37: “This cycle of corruption finds a partial genealogy in European perceptions of Mughal rule since the seventeenth century as a paradigmatic form of ‘oriental despotism’”.

¹⁸ In realtà l'anziano imperatore era probabilmente estraneo ai rivolgimenti.

¹⁹ Vd. Cohn, p. 205.

²⁰ *Ibid.*, p. 201.

²¹ Vd. Gascoigne, pp. 249-259.

²² Murad, p. xxviii.

²³ Scott, p. 113.

²⁴ Composta da *The Near and the Far* (1929), *Prince Jali* (1931), *Rajah Amar* (1935) e *The Pool of Vishnu* (1940), romanzi poi raccolti sotto il titolo del primo episodio, *The Near and the Far*.

²⁵ Dryden, III.304-309: “When thou wert formed, Heav'n did a man begin, | But the brute soul, by chance, was shuffled in. | In woods and wilds thy monarchy maintain, | Where valiant beasts by force and rapine reign. | In life's next scene, if transmigration be, | Some bear or lion is reserved for thee”.

OPERE CITATE

BHATTACHARYA, Nandini. “Ethnopolitical Dynamics and the Language of Gendering in Dryden's ‘Aureng-Zebe’”. *Cultural Critique* 25 (1993), 153-176.

Alice Salvatore

- COHN, Bernard S. "Representing Authority in Victorian India". *The Invention of Tradition*. A cura di Eric J. HOBSBAWM e Terence RANGER. Cambridge, C. U. P., 1984. 165-209.
- DALRYMPLE, William. "Preface". In Michael H. FISHER. *Visions of Mughal India: An Anthology of European Travel Writing*. London, Tauris, 2007. vi-xv.
- DISRAELI, Benjamin. "Berlin Treaty, House of Lords, July 18th, 1878". *Famous Speeches*. A cura di Herbert Woodfield PAUL. Boston, Little Brown, 1911. 340-360.
- DRYDEN, John. *Aureng-Zebe*. 1675. A cura di Frederick M. LINK. London, Arnold, 1972.
- ERALY, Abraham. *Emperors of the Peacock Throne*. New Delhi, Penguin, 1997.
- FORSTER, E.M. *A Passage to India*. 1924. London, Penguin, 2005.
- GASCOIGNE, Bamber. *The Great Moghuls*. London, Cape, 1971.
- IRELAND, William Wotherspoon. *Golden Bullets: A Story in the Days of Akber and Elizabeth*. Edinburgh, Bell & Bradfute, 1890.
- KHAN, Jalal Udin. "Pre-Victorian and Victorian Reaction to British India in the Works of James Mill, Tennyson, and Ruskin". [http://www.asiaticsociety.org.bd/journals/Golden_jubilee_vol/articles/H_438%20-\(Jalal\).htm](http://www.asiaticsociety.org.bd/journals/Golden_jubilee_vol/articles/H_438%20-(Jalal).htm). 2011.
- KIRSCH, Arthur C. "The Significance of Dryden's Aureng-Zebe". *English Literary History* 29 (1962), 160-174.
- MACBRATNEY, John. "Rebuilding Akbar's 'Fane': Tennyson's Reclamation of the East". *Victorian Poetry* 31 (1993), 411-417.
- MENPES, Mortimer. *The Durbar*. London, Black, 1903.
- METCALF, Thomas R. *Ideologies of the Raj*. Cambridge, C. U. P., 1995.
- MURAD, Abdal Hakim. "Foreword". In Marmaduke PICKTHALL. *The Early Hours*. 1921. London, Muslim Academic Trust, 2010.
- MYERS, L. H. *The Root and the Flower*. 1935. Oxford, O. U. P., 1985.
- PADAMSEE, Alex. *Representations of Indian Muslims in British Colonial Discourse*. New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- SCOTT, Paul. *My Appointment with the Muse*. A cura di Shelley C. REECE. London, Heinemann, 1986.
- STEEL, Flora Annie. *A Prince of Dreamers*. London, Heinemann, 1908.
- STEVENS, Paul, e Rahul SAPRA. "Akbar's Dream: Moghul Toleration and English/British Orientalism". *Modern Philology* 104 (2007), 379-411.
- TENNYSON, Alfred. *The Poems of Tennyson*. A cura di Christopher RICKS. Vol. III. Harlow, Longman, 1987.
- TUCCI, Giuseppe. "Pionieri italiani in India". *Asiatica* 2 (1936), 3-11.

GLI AUTORI

ANDREA BERARDINI è Cultore della materia in Lingue e letterature nordiche e dottorando in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova. Conduce un progetto di ricerca sulla figura dell'artista nella letteratura femminile scandinava e inglese dell'Ottocento e del primo Novecento, con particolare attenzione agli studi di genere e alla storia del romanzo. Ha curato diverse traduzioni dall'inglese e dallo svedese.

ALESSANDRO BOIDI si è addottorato in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova nel 2010 con una tesi dal titolo *Quel buffone del re: Tersite in prospettiva comparatistica*, in corso di stampa per i tipi di Aracne (Roma). Autore di contributi di taglio comparatistico su Omero, ha curato insieme a Danilo Bonanno il numero monografico della rivista *Hebenon* 11 (2006), *Pagine di letteratura comparata: verdi dimore*. Attualmente insegna latino e greco nei licei cantonali della Svizzera.

EMANUELA CACCHIOLI è dottoranda in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova, dove si occupa degli adattamenti del mito di Antigone nelle letterature francofone. Collabora con il periodico *Studi francesi* per la redazione della sezione bibliografica "Letterature francofone extra-europee". Ha curato la traduzione della novella "Le 14 juillet d'Isidore" dell'autore della Guadalupa Ernest Pépin. L'elaborato, risultato vincitore del concorso "Il traduttore visibile" (2008), è apparso sulla rivista *Palazzo Sanvitale*, corredato da un saggio introduttivo. Un articolo sugli artifici creativi in Péric è pubblicato su *Elephant and Castle*.

ISABELLA CASARTELLI TETTAMANTI ha conseguito nel 2012 il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova con una tesi dal titolo *Da L'uomo di fuoco a La capitana del Yucatan. Il mito salgariano tra Italia, Spagna e Brasile*. Attualmente lavora come insegnante.

SERGIO CRAPIZ, traduttore e saggista, è dottorando in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova con un progetto di ricerca sul Primitivismo e la danza nell'opera di D.H. Lawrence e Antonin Artaud. È autore della monografia *Henri Michaux e le poetiche dello spazio interiore* (Firenze, Atheneum, 1990). Ha partecipato in qualità di relatore a diversi convegni internazionali, fra cui, nel 2012, "Labirinti della Mente. Visioni del Mondo" (co-promosso dalla Fondazione Berendel, Londra), e

Gli autori

“Lake Garda: Gateway to D.H. Lawrence’s Voyage to the Sun. First D. H. Lawrence International Symposium”. Suoi saggi recenti sono apparsi su *Eстетica e Conoscenza Religiosa*.

FEDERICO DEMARCHI è dottorando in Letterature comparate euro-americane presso l’Università di Genova con un progetto di ricerca sui *Dynasts* di Thomas Hardy, esempio del genere epico agli inizi del Novecento. È diplomato in Organo e composizione organistica al Conservatorio; affianca all’attività di ricerca quella di concertista e musicologo, con particolare attenzione alle contaminazioni tra musica e letteratura.

DAVIDE FINCO è ricercatore a tempo determinato in Lingue e letterature nordiche e titolare dei corsi di Letterature e culture scandinave presso l’Università di Genova dal 2011. Nel 2010 ha conseguito nello stesso ateneo un dottorato di ricerca in Letterature comparate euro-americane presentando la tesi *Dalla parte del bambino. Influssi scandinavi sulla letteratura italiana per l’infanzia del secondo Novecento. Le tappe di una rivoluzione “minore” tra nuove pedagogie, passioni letterarie e scelte editoriali*. Ha pubblicato alcuni saggi sull’opera di Rilke e la monografia *Tra ideologia e realtà. Letteratura, storia e società nell’opera di Sven Wernström dagli esordi alla serie Trälarna* (Milano, QuASAR, 2010). Collabora con la rivista di letteratura giovanile *LG Argomenti* di Genova e dal 2005 è segretario del Comitato di Genova della Società “Dante Alighieri”.

TOMA GUDELYTE ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate euro-americane presso l’Università di Genova nel 2013 con un progetto di ricerca sul concetto di “nostalgia per la cultura mondiale” di Osip Mandel’stam. Ha tradotto in italiano (con Stefano Moretti) *Madagascar* di Marius Ivaškevičius (Pisa, Titivillus, 2012). Ha partecipato in qualità di relatrice al convegno “Performance e performatività”, organizzato dall’Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura. Suoi saggi in lituano sono apparsi in *Literatūra ir menas*; in italiano ha contribuito al volume *Annus Mirabilis 1814-1815* (Roma, Aracne, 2012) con un saggio sul romanzo *N.* di Ernesto Ferrero (in collaborazione con Lara Paoletti) e ha pubblicato (con Stefano Moretti) un saggio sulla traduzione del dramma di Ivaškevičius su *Mantichora*.

Gli autori

DOMENICO LOVASCIO è Cultore della materia in Letteratura e cultura inglese presso l'Università di Genova, dove ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate euro-americane nel 2013 con una tesi dal titolo *Un nome, mille volti: Cesare nel teatro rinascimentale inglese*. Ha curato la prima edizione italiana di *Catiline His Conspiracy* di Ben Jonson (*La congiura di Catilina*, Genova, ECIG, 2011) e il volume collettaneo *Anus mirabilis 1814-1815* (Roma, Aracne, 2012) insieme a Stefano Verdino e Massimo Bacigalupo. Ha presentato relazioni a convegni a Genova, Firenze e Lisbona. Suoi saggi sono apparsi in *Ben Jonson Journal*, *Notes and Queries* e *L'analisi linguistica e letteraria*. Collabora come *peer reviewer* con *Shakespeare* e come recensore con *Notes and Queries* e *Sixteenth Century Journal*.

ROBERTO MARRAS è dottorando in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova. Studia la letteratura indigenista in America Latina, cui si dedica anche in qualità di coordinatore del Grupo de Leitura Lusófono e del Grupo de Lectura en Español presso la Biblioteca Berio di Genova. Ha pubblicato l'antologia di racconti *Ceviche a colazione* (Genova, Erga, 2011) e la traduzione del romanzo di Hélio Schwartsman, *Il segreto di Avicenna. Una avventura tra Brasile e Afghanistan* (Genova, Libero-discrivere, 2011).

EMANUELA MICONI ha conseguito nel 2011 il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova con una tesi intitolata "*Zingara strìa, zingara giudìa*". *Figure di alterità e marginalità fra letteratura e storia nell'Europa moderna*. Recentemente ha pubblicato *Il mondo che verrà. Ebrei e zingari: memorie di vite a parte* (Verona, Ombre Corte, 2012) e, con Paolo Aldo Rossi e Ida Li Vigni, ha curato i volumi collettanei *Sulle ali del sogno* (Milano, Mimesis, 2009) e "*E farai in modo che niuna strega viva*" (Milano, Mimesis, 2010). Ha partecipato come relatore a numerosi convegni e seminari; suoi saggi e articoli sono apparsi in riviste di studi antropologici e filosofici, tra cui *Il Giornale di Metafisica*, *Anthropos&Iatria*, *Ascetica e mistica*, *In Verbis*. Attualmente sta preparando una monografia sulla vita e l'opera di Etty Hillesum.

SILVIA PANIZZA è dottoranda in Filosofia e Associate Tutor presso la University of East Anglia, dove sta lavorando a un progetto dal titolo *Attention in Ethics: Wittgenstein, Cora Diamond and Iris Murdoch*. È stata docente a contratto di Letteratura e cultura inglese e Traduzione inglese-italiano presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Genova. Si

Gli autori

è occupata di letteratura inglese del Novecento, modernismo e letteratura inglese contemporanea (in particolare J.M. Coetzee). Ha pubblicato un contributo su Lawrence Durrell in *The Politics and Poetics of Displacement: Modernism off the Beaten Track* a cura di Massimo Bacigalupo e Luisa Villa (Udine, Campanotto, 2011) e un saggio su Jean Rhys nei *QPS*.

LARA PAOLETTI ha conseguito nel 2011 il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova con una tesi intitolata *Frattura paralisi e risanamento: l'eredità traumatica dell'Olocausto negli autori di seconda e terza generazione*.

SARA PAROLAI ha conseguito nel 2012 il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova con una tesi dal titolo *L'influenza del Romanticismo inglese su José Maria Blanco White*. Fra le sue pubblicazioni si segnalano un saggio sulla poesia in *Black Arts in Britain: Literary Visual Performative*, a cura di Annalisa Oboe e Francesca Giommi (Roma, Aracne, 2011) e *LKJ: vita e battaglie del poeta del reggae* (Genova, Chinaski, 2009).

FRANCESCA RICCARDI ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova nel 2010 con una tesi intitolata *Scrittura femminile e anelito spirituale: narrativa e poesia ai margini del Modernismo inglese*. Come relatrice ha partecipato a due convegni organizzati dall'Università di Genova. Attualmente lavora come insegnante e il suo interesse è rivolto alla scrittrice esoterica Dion Fortune e alla relazione fra mistica e soprannaturale nell'opera della scrittrice inglese contemporanea Susan Hill.

ALICE SALVATORE è Cultrice della materia in Letteratura e cultura inglese e dottoranda in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova. Si occupa della rappresentazione dell'India Moghul nei romanzi storici angloindiani. Ha collaborato al PRIN 2010 *L'officina culturale e letteraria dell'età mazziniana (1815-1870)* e al PRA 2011 *Modernismo e Mediterraneo*; ha partecipato a conferenze all'Università di Genova, alla University of London, e all'Université de Nice; e pubblicato articoli su Paul Scott, *Anglo-Indian fiction* e Walter Scott.

GIULIO SEGATO è dottorando in Letterature comparate euro-americane presso l'Università di Genova, con un progetto di ricerca sugli ultimi sviluppi del poliziesco anglo-americano. Nel 2010 è risultato vincitore del

Gli autori

premio “Caterina Gullì”, assegnato dall’AISNA per la tesi di americanistica più originale dell’anno. Dal 2010 è Cultore della materia per i corsi di Antropologia e cultura anglo-americana e Letteratura anglo-americana all’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Ha partecipato in qualità di relatore al convegno internazionale “El dia negro 2012”, organizzato dall’Università Cattolica di Milano.

MARIA CRISTINA TORCUTTI è dottoranda in Letterature comparate euro-americane presso l’Università di Genova con un progetto di ricerca incentrato sulla caratterizzazione della figura femminile in alcuni romanzi storico-religiosi inglesi del periodo vittoriano. Ha partecipato a convegni promossi dalla Scuola di dottorato in Culture classiche e moderne con vari contributi tra cui uno sull’Ipazia filo-drammatica di G.S. Ogelvie nel 2011. Ha inoltre pubblicato un articolo su Jean Rhys nei *QPS*.