# QUADERNI DEL DOTTORATO

## Dipartimento Lilec

# LETTERATURA E ALTRI MONDI
# GENERI, POLITICA, SOCIETÀ

A cura di

**Maurizio Ascari e Gabriella Imposti**

ISBN 9788854971226 - DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406
The book series is hosted and mantained by AlmaDL.
Works are licensed under CC BY 4.0.

# QUADERNI DEL DOTTORATO

Dipartimento Lilec

# LETTERATURA E ALTRI MONDI: GENERI, POLITICA, SOCIETÀ

A cura di Maurizio Ascari e Gabriella Imposti

Volume 1, 2021

**Collana**
Quaderni Del Dottorato – Dipartimento LILEC

**Volume**
*Letteratura e altri mondi: generi, politica, società*
a cura di Maurizio Ascari e Gabriella Imposti

**Comitato scientifico**
Silvia Albertazzi, Maurizio Ascari, Serena Baiesi, Edoardo Balletta, Christine Berberich, Davide Bertagnolli, Alberto Bertoni, Bruna Conconi, Luigi Contadini, Michael Gottlieb Dallapiazza, Keir Douglas Elam, Sabrina Fusari, Maria Chiara Gnocchi, Gilberta Golinelli, Gabriella Elina Imposti, Elena Lamberti, Eugenio Giovanni Edoardo Maggi, Catia Nannoni, Valentina Nider, Nieves Pena Sueiro, Monica Perotto, Marco Prandoni, Paola Puccini, Rosa Pugliese, Maria José Rodrigo Mora, Gino Scatasta, Paola Scrolavezza, Anna Soncini, Eva-Maria Thüne

**Comitato di redazione del volume**
Maurizio Ascari, Gabriella Imposti, Mattia Arioli, Claudio Boyer, Matteo Cardillo, Sara Pini, Elena Stramaglia

**Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne - LILEC**
Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Via Cartoleria 5, 40124 Bologna (BO)

*I volumi, sottoposti a una procedura di peer-review, sono pubblicati online sulla piattaforma AMS Acta dell'Università di Bologna e sono liberamente accessibili.*

**CC BY 4.0**

Quaderni del Dottorato – Dipartimento LILEC,
Volume 1, 2021, ISBN: 9788854971226

# Indice del volume

**Maurizio Ascari e Gabriella Imposti**, *Introduzione*.....5

## 1. Memoria e trauma

**Simone Carati,** *«Scrivere è una funzione del capire». Narrazione ed esperienza in Meneghello e Semprún*.....11

**Claudia Cerulo,** *«Anche i ricordi ereditati fanno male». Sulle tracce del passato nel graphic novel* Heimat *di Nora Krug*.....29

**Mattia Arioli,** *La memoria della Guerra del Vietnam nei graphic memoir di Marcelino Truong*.....47

**Federica Tazzioli,** *Literature and Trauma: The Neo-Slave Narratives in the Contemporary British Context*.....63

## 2. Rivisitare il passato

**Roberta Zanasi,** *La narrativa come strumento di persuasione: il caso della Riforma Postale del 1839-40 in Gran Bretagna*.....83

**Michele Morselli,** *L'altro Lecoq: indagine e monarchia nei Mémoires di Jacques Peuchet (1838)*.....97

**Alessandro Pulimanti,** *"Il cavaliere dei cavalieri": il ruolo di Parzifal nel teatro di Peter Handke. Riflessioni su un esempio moderno di 'Vaterloser'*.....113

**Aureliana Natale,** *La macchina dell'Ucronia in* Machines Like Me *di Ian McEwan*.....139

## 3. Ibridismo culturale e linguistico

**Giuliana D'Oro,** *Francuzskie pis'ma, Tainstvennaja strana e Strana Amazonok sulle pagine del Perevodčik-Tercüman di IsmailGasprinskij*.....155

**Giulia Fanetti,** *Una terra che narra sé stessa: la Bucovina e la "letteratura etnografica"*.....169

**Andrea Suverato,** *Due testimoni «ipermoderni »: retorica dell'incertezza e ricorso alla finzione in Laurent Binet e Helena Janeczek*.....187

**Chiara Scarlato,** *Comunità e narrazione. Il rap spiegato da David Foster Wallace*.....201

## 4. Gender & Queer

**Laura Valentina Coral Gómez,** *Uomini e donne «may differ in the mould, but they agree in the metal». Riscoprendo i testi di Mary Leman Grimstone*.....221

**Valentina Bagozzi,** *La ricerca di uno spazio narrativo e dell'identità negli almanacchi femministi degli anni '80 e in* Il decamerone delle donne *di Julija Nikolaevna Voznesenskaj*.....239

**Maria De Capua,** *Resistenze queer nella narrativa italiana: Mieli, Pescatori, Busi*.....255

**Irene Cecchini,** *«I corpi in cui credi»: Laura Pugno e il femminile non umano*.....271

**Claudio Boyer, Matteo Cardillo, Sara Pini, Elena Stramaglia,** *Postfazione*.....293

**Gli autori**.....307

# *Introduzione*

Maurizio Ascari e Gabriella Imposti

*Letteratura e altri mondi: generi, politica, società* si pone fin dal titolo l'obbiettivo di riflettere sul rapporto tra letterature e società partendo da una visione dei generi narrativi come luogo di elaborazione complessa del reale e di resistenza politica, come spazio di trasformazione e progettualità, di critica dell'immaginario, in breve di circolazione di idee e di partecipazione ai dibattiti della sfera pubblica.

L'evoluzione dei generi nel corso dei secoli è segnata da una costante messa in discussione delle loro stesse premesse anche attraverso continue negoziazioni con altri codici espressivi e con i mutamenti mediatici e socio-politici. Tale processo appare intensificato e accentuato nel nostro presente, in cui assistiamo a una crescente ibridazione e rifunzionalizzazione dei generi letterari, anche di massa, le cui convenzioni e tecniche vengono piegate a veicolare contenuti sempre nuovi, talvolta percepiti come stranianti, aprendosi a un prisma di rapporti potenzialmente illimitati tra categorie narrative e socio-politiche.

Muovendo da queste riflessioni, il volume accoglie un ampio ventaglio di interventi presentati da giovani studiose e studiosi nel corso della prima Graduate Conference del Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture Moderne: diversità e inclusione* <https://phd.unibo.it/lingue-letterature-e-culture-moderne/it>, organizzata online nei giorni 1-2 luglio 2020. Il convegno e il volume che ne è scaturito sono parte di un percorso formativo in cui i/le dottorandi/e sono coinvolti/e come parte attiva, sin dall'elaborazione iniziale della Call for Papers, cui hanno risposto con entusiasmo giovani studiose e studiosi di tutta Italia. Allo stesso principio formativo e dialogico risponde la scelta di affidare a dottorande e dottorandi la postfazione che conclude questo volume.

Preme evidenziare che a questa prima Graduate Conference ha già fatto seguito a distanza di un anno un secondo incontro, intitolato *LEGGERE, (RI)SCRIVERE E CONDIVIDERE: Vecchie e nuove pratiche di significazione*, 16-17 giugno 2021, con un respiro questa volta internazionale. Il nostro intento è infatti trasformare la Graduate Conference del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne in un appuntamento annuale, in cui sono coinvolti insieme a dottorande e dottorandi anche Colleghe e Colleghi appartenenti al Collegio. Il progetto formativo in cui questo volume rientra è infatti basato da un lato sull'elaborazione trans-generazionale del sapere e dall'altro su una logica di *peer learning/teaching*, rispettando al contempo rigorosi criteri di selezione importanti per la comunicazione scientifica quali la *peer review*.

Con questo volume si inaugura la collana "Quaderni del Dottorato" che viene pubblicata in *open access* su AMS Acta e che si prefigge l'obbiettivo di dare visibilità alle ricerche, in primo luogo dei dottorandi e delle dottorande del Corso di Dottorato afferente al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Alma Mater, Università di Bologna, ma anche di quanti, appartenenti ad altri Dottorati italiani o esteri, hanno partecipato e parteciperanno alle Graduate Conference, creando in tal modo una nuova tradizione di fertile e stimolante condivisione e confronto di ricerche, idee e progetti in perfetta coerenza con le due parole chiave che caratterizzano il Progetto di Eccellenza del Dipartimento LILEC: "diversità e inclusione".

Articolato in quattro sezioni – "Memoria e trauma", "Rivisitare il passato", "Ibridismo culturale e linguistico", "Gender & Queer" –, il volume copre numerosi ambiti disciplinari e un ampio ventaglio di generi e temi, in cui si rispecchia la varietà delle ricerche in cui studiose e studiosi che hanno risposto alla Call sono impegnati.

Poiché ogni intervento è preceduto da un abstract, non appare qui necessario tracciare una mappatura del volume, che riafferma l'importanza della letteratura – intesa in senso ampio, anche nella sua componente multimodale, esemplificata dal romanzo grafico – come strumento di comprensione del reale, senza per questo ridurre lo sguardo critico al fenomeno del realismo letterario. Declinata in relazione al contemporaneo interesse per la memoria e il trauma, per la scrittura di sé e la riscrittura, per la *speculative fiction* e i mondi alternativi, per le politiche dell'identità e la complessità di formazioni

identitarie ibride, per le dinamiche coloniali e post-coloniali, e ancora per l'incessante riconfigurazione delle forme narrative (si pensi al rap), l'indagine collettiva di cui questa pubblicazione è il risultato guarda alla letteratura come specchio del nostro presente e di un passato in realtà mai trascorso, secondo la logica derridiana della *hantologie*.

Un ringraziamento speciale va al dott. Mattia Arioli che ha realizzato la veste grafica del volume e ha collaborato alla sua realizzazione. Buona lettura e felici incontri a chi si avventura in queste pagine, sintomo dell'energia critica che abita giovani studiose e studiosi. Un'energia di cui il nostro presente e il nostro futuro hanno fortemente bisogno.

# 1. MEMORIA E TRAUMA

# *«Scrivere è una funzione del capire». Narrazione ed esperienza in Meneghello e Semprún*

Simone Carati

**Abstract**: The essay aims at exploring the relation between narrative and experience in two works: Meneghello's *I piccoli maestri* (first published in 1964 and then – in a reviewed version – in 1976) and Semprún's *L'écriture ou la vie* (1994). The first part provides a theoretical background, with a brief focus on the idea of trauma and the increasing critical awareness of storytelling as a paradigm. While the second, which is shaped as a close reading, presents a comparison of some key aspects of the two texts. Particular attention, then, is paid to the obstacles faced by the two authors in the attempt to transpose their extraordinary and traumatic life experiences into narrative writing.
**Keywords:** *Storytelling; Experience; Trauma; Meneghello; Semprún*

**Abstract**: L'obiettivo del saggio è esplorare il rapporto tra narrazione ed esperienza in due opere: *I piccoli maestri* di Meneghello (pubblicato per la prima volta nel 1964, poi ripubblicato – in forma revisionata – nel 1976) e *L'écriture ou la vie* (1994) di Semprún. Nella prima parte viene delineato il quadro teorico di riferimento, concentrandosi brevemente sulla crescente attenzione di cui godono oggi l'idea di trauma e la narrazione come paradigma conoscitivo. Nella seconda parte, che si configura come un close reading, viene presentata una comparazione di alcuni aspetti salienti dei due testi. Ci si sofferma in particolare sulla complessità con cui Meneghello e Semprún si confrontano nel tentativo di trasporre le loro straordinarie e traumatiche esperienze di vita in una narrazione scritta.
**Parole chiave**: *Narrazione; Esperienza; Trauma; Meneghello; Semprún*


ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

Fiction is all about reliving
things. It is our second chance.
(DeLillo, 1997: 63)

## 1. Prologo

Cominciamo tracciando una duplice traiettoria, due prospettive che ci permettono di osservare la complessa relazione tra narrazione ed esperienza a partire dall'oggi. La prima intercetta un'idea, quella di trauma, ormai saldamente all'ordine del giorno a partire dai primi anni Duemila.[1] Lo testimonia, tra le altre cose, il costituirsi di una disciplina come i 'Trauma Studies', oltre all'interesse che la parola 'trauma' continua a calamitare in settori come la comunicazione politica, la scrittura giornalistica, la sociologia, ma soprattutto nell'ambito degli studi letterari (cfr. Kurtz 2018). Un'idea a cui si richiama, almeno in Italia, un'ampia parte della narrativa contemporanea, in particolare quella che è stata definita la letteratura del «trauma dell'*assenza di trauma*» (enfasi originale), sintomo di «un'inversione diametrale del valore del termine, un'eversione della sua stessa etimologia»:

> Trauma era ciò di cui non si può parlare. Trauma è oggi tutto ciò di cui si parla. Da eccesso che non poteva giungere al linguaggio ad accesso privilegiato alla nominazione del mondo. Da luogo di sprofondamento a istanza di emersione, di certificazione, di autenticazione del senso. Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa. (Giglioli 2011: 7-8)

In sostanza, come ha rilevato Daniele Giglioli, assistiamo oggi a un curioso paradosso. Il trauma, ciò che per definizione è «ferita, buco, strappo, scucitura», sembra essersi trasformato in un vero e proprio generatore di parole, convocato sempre più di frequente come opportunità discorsiva, appiglio diegetico, situazione narrativa, in un'epoca, la nostra, in cui «le occasioni di trauma sono state respinte ai margini dell'esperienza quotidiana come mai prima nella storia della specie umana» (*ibid.*).

[1] Per ovvie ragioni, ci limitiamo a segnalare alcuni testi di riferimento in un dibattito ampissimo. Oltre ai contributi di Kurtz e Giglioli chiamati in causa nel testo, cfr. almeno LaCapra 2001 e Caruth 2006.

D'altra parte, una simile insistenza sul trauma come occasione narrativa può essere forse letta, almeno in parte, come la manifestazione particolare di un più ampio fenomeno culturale, caratterizzato dal successo (e dal consenso) senza precedenti registrato dalla parola 'narrazione', oggetto, tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio, di una «*valorizzazione* senza precedenti» (Meneghelli 2013: 9, enfasi originale). La modalità narrativa, infatti, viene invocata sempre più di frequente come strumento conoscitivo, strategia «di problem-solving» (Herman - Jahn - Ryan 2005: 349), addirittura come modalità di costruzione identitaria, se è vero che, come ha scritto Donald Polkinghorne, «realizziamo la nostra identità personale e il nostro concetto di sé grazie alla configurazione narrativa» (1998: 150). Non è un caso, d'altronde, che all'interno di un quadro composito, in cui la narrazione attira in modo sempre più deciso l'attenzione delle discipline più varie (cfr. Ceserani 2010), un ruolo di primo piano sia giocato dalle scienze cognitive e da studi di carattere evoluzionistico, che insistono sul valore primario della narrazione e sull'atto di raccontare storie come risorsa fondamentale dell'essere umano, capacità naturale e innata, radicata nella dimensione biologica e decisiva per l'adattamento della specie e per la sua sopravvivenza.[2]

Nell'era della «narratività totale» (Meneghelli 2013), in sostanza, anche l'idea di trauma si trasforma in un'opportunità per innescare un racconto, in un catalizzatore narrativo. Sembrano passati anni luce dal celebre interdetto con cui si apriva il saggio di Benjamin sul narratore (1936), scritto da una postazione profondamente radicata nella storia novecentesca e nei suoi traumi reali: «l'arte di narrare si avvia al tramonto. […] È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze» (Benjamin 2011: 3).

[2] In Italia, un tentativo di fare il punto sul tema è Cometa 2017, a cui si aggiunge un altro contributo recente, Casadei 2018. In ambito internazionale, tra i tanti cfr. almeno Boyd 2009; Gottschall 2012; Wilson 2017.

È proprio dall'intersezione di queste due prospettive che nascono alcune domande fondamentali per la letteratura, gli interrogativi che cercheremo di mantenere sullo sfondo: come si fa a narrare alcuni degli eventi più drammatici (e traumatici) del Novecento? Che cosa succede quando si prova a tradurre l'esperienza in scrittura, con il conseguente e inevitabile ricorso agli stilemi, alle convenzioni, all'invenzione formale? È veramente possibile conferire un ordine e magari un senso alla congerie del mondo non scritto raccontando una storia? Sono queste alcune delle questioni da cui sono partiti Luigi Meneghello e Jorge Semprún, tentando di rispondere attraverso due opere diverse ma ugualmente paradigmatiche: *I piccoli maestri* (1964) e *L'écriture ou la vie* (1994). Due testi che nascono da esperienze drammatiche e straordinarie in senso proprio, cioè fuori dall'ordinario, come la guerra di Resistenza e la deportazione, e accomunati da un'analoga esigenza di dare a queste esperienze una forma. Di trasformarle, suggerirebbe forse Calvino, «in una sfilza di righe nere su una pagina bianca», cercando di trovare «le parole e i concetti» per dire e pensare «ciò che è fuori dal vocabolario» (2011: 211, 213).

## 2. Genesi complicate

Scrivere l'esperienza, imprimere una forma narrativa alla vita e alle sue molteplici dissonanze, per Meneghello e Semprún non è affatto semplice. Lo testimoniano anzitutto le genesi complicate dei due testi, che vedono la luce solo dopo un lungo periodo di gestazione, come se i due scrittori avvertissero l'esigenza di prendere le distanze dalla propria 'Erlebnis' prima di provare a trasformarla in un racconto. Nel caso di Meneghello, il distanziamento non è solo temporale, ma anche geografico e linguistico. Infatti, come ricorda lui stesso nella nota che accompagna la seconda edizione del libro, quella del 1976, dopo una serie di tentativi messi in atto nell'immediato dopoguerra, «brevi attacchi che poi restavano sospesi in aria» (Meneghello 1990: 616),[3] un primo progetto di scrittura

[3] Facciamo riferimento alla versione del 1990 del saggio, che riproduce a sua volta quella edita per gli Oscar Oro Mondadori nel 1986, confluita poi nelle *Opere scelte* di Meneghello pubblicate nei «Meridiani», da cui si cita.

organica dei *Piccoli maestri* prende corpo all'inizio degli anni Cinquanta, in inglese, dopo che Meneghello si è trasferito a Reading. In questo periodo – ricorda – «scrivevo a fatica e con l'animo contratto. Sentivo che c'era un territorio in cui non potevo ancora addentrarmi senza ribrezzo» (*ibid.*).

La prima stesura in italiano risale invece al 1963. Ed è proprio un soggiorno sull'Altopiano di Asiago, il luogo in cui si svolgono la maggior parte delle vicende narrate, che gli fornisce l'occasione, lo spunto che andrà poi a costituire l'incipit del libro:

> Mi misi a pensare un'altra volta al giugno del 1945, quando ero tornato sull'Altipiano con una amorosetta che avevo, e una tendina celeste, sul fianco del monte Colombara proprio nei posti dove l'anno prima ero stato coinvolto in un rastrellamento; e mi accorsi che finalmente ci vedevo abbastanza chiaro, era nato il distacco, l'intera faccenda di quei nostri dolori di gioventù si schiariva, potevo scriverla. (*Ibid.*: 617)

Per venire tradotta in scrittura, dunque, l'esperienza vissuta necessita di un filtro, «una separazione sensibile», un contrappeso in grado di bilanciarne la carica emotiva, come rileva lo stesso Meneghello in un saggio teorico di qualche anno dopo: «Sembra che le nostre passioni non possano favorire la scrittura finché non ci si mescola il contrario della passione. Si scrive, idealmente, in uno stato che è di eccitazione, e di calma. E per arrivarci, normalmente, è necessario che sia passato del tempo» (1987: 70).

Non è affatto un caso che il testo venga scritto e riscritto più volte, «cercando i mezzi stilistici per tenere a bada la commozione», e che la seconda versione dei *Piccoli maestri* nasca da «una revisione assai impegnativa», in cui Meneghello procede «quasi esclusivamente per via di levare» (Meneghello 1990: 617). Nel 1986, poi, verrà pubblicata addirittura una terza edizione, anche se con poche modifiche rispetto alla seconda.

D'altra parte, anche per Semprún narrare una vicenda traumatica vissuta sulla propria pelle, la deportazione come prigioniero politico a Buchenwald, dove rimarrà dal '43 al '45, è un'operazione tutt'altro che naturale o istintiva. *L'écriture ou la vie* è il frutto di un percorso per certi versi ancora più travagliato di quello di Meneghello, e lo stesso

Semprún dichiarerà a più riprese di avere praticato per molti anni, prima di riuscire a scrivere, una vera e propria terapia dell'oblio. Il testo, infatti, prenderà forma soltanto dopo «anni di deliberato silenzio nei quali aveva tentato di lasciarsi il passato alle spalle e di continuare a vivere» (Razinski 2016: 3). Pur avvertendo un «bisogno di raccontare» per certi versi analogo a quello di Primo Levi (o di Robert Antelme), «un impulso immediato» capace di diventare «primo per ordine di urgenza» (Levi 2005: 9-10), Semprún non riuscirà dunque a tradurre con la stessa immediatezza l'esperienza in racconto, a prendere le distanze attraverso la scrittura, come scriverà lo stesso Levi nel *Sistema periodico*, «dalle cose viste e sofferte» (1975: 155), vivendo una forma di terapeutica – sebbene drammaticamente provvisoria – liberazione. C'è un passaggio cruciale nell'*Écriture ou la vie* in cui è lo stesso io narrante a ricordare come ogni tentativo di scrittura, nel periodo immediatamente successivo al ritorno dal campo, anziché aiutarlo a prendere le distanze dall'orrore della deportazione provocasse esattamente l'effetto opposto:

> Tout au long de l'été du retour, de l'automne, jusqu'au jour d'hiver ensoleillé, à Ascona, […] où j'ai décidé d'abandonner le livre que j'essayais d'écrire, les deux choses dont j'avais pensé qu'elles me rattacheraient à la vie – l'écriture, le plaisir – m'en ont au contraire éloigné, m'ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l'asphyxie de cette mémoire. (Semprún 1994: 119-120)

Da qui, l'opzione disgiuntiva del titolo. La scrittura o la vita, un'alternativa che implica una scelta dolorosa ma necessaria per continuare a vivere: rinunciare a diventare ciò che Semprún, parole sue, avrebbe voluto maggiormente essere: uno scrittore. È altamente sintomatico, d'altra parte, che anche nel suo primo libro, *Le grand voyage* (1963), Semprún racconti ciò che avviene prima e dopo, ma non l'esperienza diretta del campo, come se il trauma, il gorgo indicibile potesse essere soltanto lambito, osservato mediante quella visione indiretta di cui parlerà Calvino nelle *Lezioni americane*, l'unico modo possibile di guardare Medusa senza rimanere pietrificati. Finché diversi anni dopo, nel 1987, mentre sta lavorando a *Netchaïev est de retour*, Semprún si ritrova a scrivere, quasi in modo preterintenzionale, un altro libro. Una scena che doveva occupare poche

pagine, in cui un personaggio del romanzo si reca a Buchenwald per ritrovare un compagno deportato, si espande incontrollatamente e il racconto passa alla prima persona: sono le prime pagine dell'*Écriture ou la vie*. Difficile resistere al potere suggestivo delle coincidenze: quel sabato, l'11 aprile 1987, non è una data come le altre, ma corrisponde all'anniversario della liberazione di Semprún da Buchenwald ed è il giorno della morte di Primo Levi. Attraverso una «stratégie de l'inconscient […], suave et sournoise dans ses formes, brutale dans son exigence» (*ibid.*: 235), il libro a cui credeva di avere rinunciato per sempre riemerge clandestinamente, e pretende di essere scritto.

## 3. Scrivere la verità

Non dovrebbe sorprendere più di tanto, date le premesse, che *I piccoli maestri* e *L'écriture ou la vie* siano testi dal carattere ibrido, difficilmente classificabili come romanzi se non in senso ampio. D'altra parte, ci troviamo al cospetto di due scrittori molto consapevoli, che riflettono a più riprese in sede teorica sulla costruzione delle loro opere. È emblematico, d'altro canto, che entrambi i testi si configurino come cantieri aperti, e che venga messo in scena sistematicamente il processo compositivo che si nasconde dietro la superficie levigata della pagina. Né è casuale che la scrittura assuma spesso l'andamento del saggio o della speculazione filosofica (cfr. Giancotti 2009; Bernstein 2014), lasciando ampio spazio a riflessioni sulle potenzialità della narrazione e del linguaggio, e a commenti di carattere metanarrativo che non di rado diventano i protagonisti abusivi dei testi.

Eppure, l'obiettivo primario dei due scrittori rimane quello di aderire ai fatti, di dire la verità. Meneghello rivendica addirittura un punto di vista più autentico, «un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave anti-retorica e anti-eroica», che gli consenta di «rendere piena giustizia agli aspetti più originali e più interessanti di ciò che è accaduto in quegli anni» (1990: 614). Ma al desiderio di aderire

scrupolosamente alla realtà dei fatti si unisce, al contempo, quello di imprimere ai *Piccoli maestri* una forma narrativa:

> Ci tenevo […] che si potesse leggere come un racconto, che avesse un costrutto narrativo. Ma ciò che mi premeva era di dare un resoconto veritiero dei casi miei e dei miei compagni negli anni dal '43 al '45: veritiero non all'incirca e all'ingrosso, ma strettamente e nei dettagli. […] [N]on prendevo nemmeno in considerazione la possibilità di adoperare altra materia che la verità stessa delle cose, i fatti reali della nostra guerra civile, così come li avevo visti dal loro interno. (*Ibid*.: 615-616)

È un aspetto su cui torna Semprún in un punto nevralgico del suo libro, all'interno di un capitolo intitolato emblematicamente "Le pouvoir d'écrire". Si tratta di un episodio in cui alcuni deportati si riuniscono e si interrogano sulla modalità migliore per raccontare l'esperienza che hanno vissuto. Il problema avvertito da questi «futurs narrateurs possibles» (Semprún 1994: 135) è quello di essere capiti, e prima ancora di essere ascoltati:

> Nous étions en train de nous demander comment il faudra raconter, pour qu'on nous comprenne. […] Ce n'est pas le problème, s'écrie un autre, aussitôt. […] C'est d'écouter… Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées? (*ibid.*: 134)

Ma cosa significa, si chiede un altro personaggio, raccontare bene? Si tratta semplicemente di «dire les choses comme elles sont, sans artifices»? È a questo punto che il Semprún personaggio prende la parola:

> Raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art! […] Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d'artifice, donc! (*Ibid*.: 134-135)

Se dunque le lusinghe della 'mimesis' diventano particolarmente invitanti proprio quando si racconta, addirittura in prima persona, qualcosa di realmente accaduto e di cui

si è stati protagonisti o testimoni, entrambi gli scrittori sanno bene che a rendere impossibile ogni sovrapposizione tra narrazione e vita vi sono una moltitudine di «filtri», di «schermi», di «lenti deformanti che allontanano la scrittura dall'esperienza vissuta, dal mondo percepito» (Bertoni 2007: 85). Lo ribadisce a più riprese lo stesso Meneghello, il quale è consapevole che tra la scrittura e l'esperienza, tra le parole e le cose non può mai esserci una perfetta coincidenza, al punto che in un certo senso tutta la sua produzione letteraria può essere letta come il tentativo di misurarsi con quella lucida presa di coscienza enunciata all'inizio del suo primo libro, che si apre con la descrizione di un temporale: «La forma dei rumori e di questi pensieri […] mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole» (Meneghello 1963: 5).

Ma non per questo, lo dicevamo, Meneghello e Semprún rinunciano a scrivere, a raccontare, a cercare le parole più adatte per narrare la propria esperienza, intesa dunque non solo come 'Erlebnis' ma anche come l''Erfahrung' di cui parla Benjamin. Ne è una prova l'ostinata ricerca linguistica perseguita da entrambi, nel caparbio tentativo di raggiungere l'essenza più intima di ciò che hanno vissuto, «un nòcciolo indistruttibile di materia *apprehended*» (*ibid*: 41). Nel caso di Meneghello, questa necessità di adesione alla realtà delle cose si traduce naturalmente (soprattutto in *Libera nos a malo*) nel ricorso al dialetto, che, come ha rilevato Cesare Segre, per lui è «*la lingua*», una lingua «che vibra di sensazioni e ricordi, è qualcosa che si lega alla natura, alla vita, alla personalità, ai sentimenti» (2005: 93, enfasi originale). «La parola del dialetto», scrive Meneghello, «è *sempre* incavicchiata alla realtà» (1963: 41, enfasi originale). D'altra parte, è quasi inevitabile che la riflessione linguistica costituisca un elemento imprescindibile anche per uno scrittore poliglotta come Semprún, che avrà buon gioco nel parafrasare una frase di Thomas Mann («la mia patria è la lingua tedesca»), definendo la sua patria «il linguaggio», «non una lingua in particolare ma "il linguaggio" in generale» (2013: 31). Ed è senz'altro un aspetto emblematico della sua scrittura, che spesso procede per cerchi concentrici, ritornando costantemente su episodi chiave e interrogativi sospesi, l'ostinata ricerca di una parola adeguata, una parola in grado di veicolare la profonda «verità della testimonianza» (Davis 2016: 42-43). Così, mentre si appresta a raccontare l'esperienza

indicibile per eccellenza, la morte, che rivendica tuttavia come una condizione che ha «traversé», «une expérience de [sa] vie», si interroga sul termine più adatto da utilizzare:

> Il y a des langues qui ont un mot pour cette sorte d'expérience. En allemand on dit *Erlebnis*. En espagnol: *vivencia*. Mais il n'y a pas de mot français pour saisir d'un seul trait la vie comme expérience d'elle-même. Il faut employer des périphrases. Ou alors utiliser le mot « vécu », qui est approximatif. […] D'abord et surtout, c'est passif, le vécu. Et puis c'est au passé. Mais l'expérience de la vie, que la vie fait d'elle-même, de soi-même en train de la vivre, c'est actif. (Semprún 1994: 149)

Ma forse, nei *Piccoli maestri*, ancor più del dialetto (il cui uso, a differenza del primo libro di Meneghello, è piuttosto limitato), sono i luoghi a farsi veicolo di questo tentativo di attingere alla verità profonda dell'esperienza, restituendola per mezzo della scrittura. D'altro canto, come ha sottolineato Marenco nella prima raccolta organica di saggi sui *Piccoli maestri*, per Meneghello la scrittura costituisce «una continua […] scoperta di verità irriflesse, impressionisticamente vissute, legate alla materialità e alla fisiologia della vita» (1986: 50). Verità che, tuttavia, in qualche modo trascendono la mera fisicità degli spazi geografici, che nel passaggio dalla vita alla narrazione si mescolano all'immaginazione del narratore, un'immaginazione capace di colmare i vuoti della memoria, reinventando la fisicità del reale. Queste, ad esempio, sono le riflessioni di Meneghello mentre rievoca l'immagine di un paese, uno di quegli «spacchi obliqui che incidevano il fianco degli acrocori»:

> È un paese vero, ma è anche un paese della mia immaginazione, io non ne ho colpa, è cascato lì dentro e vi ha attecchito; il suo stesso nome mi turba, come le cose viste in sogno, che non sono veramente di questo mondo. (1964: 402)

Eppure, lo dicevamo, Meneghello non ha alcuna intenzione di fare dell'immaginazione narrativa uno strumento da sostituire surrettiziamente alla realtà delle cose, come notava già Scott (cfr. 1965: 408); semmai, individua nella scrittura il veicolo più adeguato a catturarne l'essenza. «A me pareva», annota rievocando il momento in cui arriva a Gena Bassa, «che la realtà si fosse tirata via il velo, e le sue forme immobili ci

fissassero». E mentre cerca di imprimere sulla pagina, per mezzo delle parole, la forma del Pian Eterno, si trova a constatare che «è solo un nome, non posso nemmeno giurare che ci sia davvero»: ma paradossalmente è proprio quel «luogo remoto e formidabile» a offrire a Meneghello e ai suoi compagni un solido «aggancio con la realtà», a costituire, come scrive lui stesso, «l'ombelico del nostro mondo» (Meneghello 1964: 403, 405).

È questa, in fondo, la straordinaria capacità del «Pouvoir d'écrire» di cui parla Semprún, riprendendo il titolo di una lettera scritta da Claude-Edmonde Magny: quella di rimodellare la realtà, non per occultarla ma per tentare di restituirne un senso che neppure le testimonianze e i documenti, con la loro minuziosa attenzione ai fatti, sono in grado di veicolare. Perché è proprio «la finzione narrativa [*fiction*]», dichiarerà Semprún in un'intervista, «il mezzo migliore per raccontare una storia [*histoire*]», e «quando non ci sarà più memoria reale vivente, la finzione tornerà a essere necessaria» (2013: 17, 19). Accanto alle testimonianze e alla documentazione storica, dunque, vi è il potere rivelativo della scrittura letteraria, la particolarissima (e forse insostituibile) opportunità di comprensione che offre. Lo sottolinea con forza un personaggio senza nome convocato sulla scena nell'*Écriture ou la vie*:

> J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages… […] Et puis il y aura des documents… […] Tout y sera dit, consigné… Tout y sera vrai… sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfait et omnicompréhensive qu'elle soit […]. L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible… Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire. (Semprún 1994: 136)

## 4. Una funzione del capire

Arrivati a questo punto, vale la pena di riprendere gli interrogativi da cui siamo partiti, riformulandoli leggermente: come si fa a narrare ciò che è successo? Cosa si guadagna e cosa si perde quando si cerca di restituire il senso di un'esperienza straordinaria attraverso l'artificio della scrittura? In quale misura la narrazione può essere

«una forma di comprensione e di chiarificazione» (Brooks 2004: 11) o un mezzo per «capire il senso delle [nostre] esperienze» (Bruner 1998: 145)?[4] Se da una parte le domande rischiano di rimanere inevase, dall'altra vi è un aspetto che, seguendo le traiettorie tracciate dai due scrittori, dovrebbe essersi almeno in parte chiarito: anche se la narrazione è una facoltà primaria dell'essere umano, un mezzo potentissimo attraverso cui cerchiamo di dare senso e ordine alla vita, ogni presunta naturalezza sembra svanire quando si passa alla pratica di accumulare su un foglio una serie di righe ordinate, che solo grazie a un lavorio continuo e talvolta a una serie di riscritture prende la forma di un testo narrativo. E soprattutto, quando si cerca di dare voce a un'esperienza intensa, debordante, ma anche dolorosa e traumatica (in particolare nel caso di Semprún), la narrazione non costituisce in alcun modo uno strumento risolutivo, e la scrittura è costretta a misurarsi con vuoti, vicoli ciechi, mancanze. Non è un caso che entrambi gli scrittori siano costretti spesso a interrompersi, cambiare direzione, prendere atto del fatto che il groviglio che cercano di dirimere nasconde nodi che nemmeno il più articolato dei racconti è in grado di sciogliere. «Quei giorni», scrive Meneghello,

> sono avvolti in un'aria di confusione. Da allora ne parliamo, ne parliamo, quelli che siamo ancora qua, ma una versione ufficiale non esiste, il nostro canone è perduto, la cronologia è a caleidoscopio. Ciascuno ha le sue ancore, i cavi s'intrecciano a sghimbescio. (1964: 438)

Ma è proprio da questa lucida consapevolezza che nasce l'esigenza di raccontare annunciata nelle prima pagine del libro:

> Quello che è privato è privato, e quando è stato è stato. Tu non puoi pretendere di riviverlo, ricostruirlo: ti resta in mano una crisalide. Non sono vere forme queste […], questa è materia grezza. Se c'era una forma, era sparsa in tutta la nostra storia. Bisognerebbe raccontare tutta

[4] Sulla relazione tra narrazione ed esperienza naturalmente è imprescindibile il contributo di Paul Ricœur, in particolare Ricœur 1986.

> la storia, e allora il senso della faccenda, se c'è, forse verrebbe fuori; qua certo non c'è più, e neanche sull'Ortigara, scommetto, e in nessun'altra parte. (*Ibid.*: 343)

Si tratta di una constatazione in parte analoga a quella formulata da Semprún, costretto a fare i conti pagina dopo pagina con il potere ambivalente della scrittura narrativa, uno strumento dall'ineguagliabile potere rivelativo e conoscitivo ma allo stesso tempo carico di connotazioni mortifere, un'intercapedine tra la vita e la morte che, come abbiamo visto, determinerà la sua iniziale, dolorosa rinuncia alla propria vocazione. «Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire» (Semprún 1994: 171). È proprio sul filo di questo delicato e precario equilibrio che si gioca la scommessa narrativa dell'*Écriture ou la vie*:

> Il m'arrive de ne pas identifier ces images. Je reste alors au seuil de leur lisibilité, remué par une émotion indéfinissable: quelque chose de fort et de vrai demeure caché, m'échappe et se dérobe. Quelque chose se défait, sitôt surgi, comme un désir inassouvi. Mais il arrive aussi qu'elles se précisent, qu'elles cessent d'être floues, de me flouer. (*Ibid.*: 162)

D'altro canto, la «materia grezza» dei fatti rischia di rimanere fatalmente inerme senza l'intervento di un «raddoppiamento», di quel «*punto d'appoggio*» offerto dalla parola mediante il quale l'esperienza prende forma e il soggetto umano «travalica il limite (*ex-peras*) all'interno del quale la nuda vita lo individua sempre e solo come un mero vivente» (Petrosino 2013: 11, enfasi originale). Una parola che anche quando si fa narrazione non semplifica l'esperienza come vorrebbe la vulgata banalizzante di un certo 'storytelling' (cfr. Salmon 2008), ma al contrario è decisamente problematica, e si lega all'esperienza proprio per «renderle giustizia […] nel suo intreccio e nella sua densità, nella sua intima flessibilità e nelle sue infinite sfumature» (Petrosino 2017: 41). «Per anni», scrive Meneghello, «ho continuato a tentare di dar forma a singoli pezzi di questa esperienza: sapevo che per formarla bisognava capirla, scrivere è una funzione del capire» (1990: 616).

In questo lui e Semprún sono senza dubbio due testimoni esemplari della migliore tradizione letteraria novecentesca, i cui rappresentanti più autorevoli si sono mossi in bilico proprio tra l'esigenza di raccontare ancora e la consapevolezza di dovere trovare una nuova grammatica per farlo. Sono narratori che possono essere senza dubbio ricompresi nella sintetica ma non per questo meno efficace definizione di Barthes (2002: 42): «È scrittore colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza». Forse è di questa lezione che dovremmo fare tesoro. Ogni volta che parliamo di narrazione, di traumi, e del tentativo di trasformare l'esperienza in un racconto scritto dovremmo tenere ben presenti le parole di Semprún nel suo dialogo con Elie Wiesel:

> [È] come se l'oblio fosse stato così profondo da richiedere il lavoro della scrittura, della memoria volontaria, della ricerca volontaria del passato. Riaffiorano le immagini, i volti, i ricordi, gli aneddoti. Da qui nasce la mia teoria di una scrittura inesauribile: possibile e al contempo inesauribile. Si può dire, ma al tempo stesso non sarà mai possibile dire tutto. Si può dire ogni volta di più. (Semprún - Wiesel 1996: 22)

## Bibliografia

Barthes, Roland (2002 [1966]), *Critica e verità*, trad. it. C. Lusignoli e A. Bonomi, Torino, Einaudi.

Benjamin, Walter (2011 [1936]), *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. it. R. Solmi, Torino, Einaudi.

Bernstein, Carol L. (2014), "Semprun, Philosophy, and the Texture of Literature", in O. Ferrán & G. Hermann (eds) (2014), *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald, Before and After*, London, Palgrave Macmillan, 107-124.

Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.

Boyd, Brian (2009), *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge - London, Harvard University Press.

Brooks, Peter (2004 [1984]), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. D. Fink, Torino, Einaudi.

Bruner, Jerome (1998 [1996]), *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, trad. it. L. Cornalba, Milano, Feltrinelli.

Calvino, Italo (2011 [1967]), "Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)", in ID, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 201-221.

Caruth, Cathy (2006), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Casadei, Alberto (2018), *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore.

Ceserani, Remo (2010), *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori.

Cometa, Michele (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina.

Davis, Colin (2016), "What Fiction Doesn't Say: Reticence in Semprun's Novels", *Yale French Studies*, n. 129, 41-55.

DeLillo, Don (1997), "The Power of History", *The New York Times Magazine*, 7 settembre 1997

Giancotti, Matteo (2009), "Meneghello e la scrittura saggistica. Appunti", *Ermeneutica letteraria*, vol. V, 161-169.

Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.

Gottschall, Jonathan (2012), *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Boston - New York, Houghton Mifflin Harcourt.

Herman, David - Jahn, Manfred - Ryan, Marie-Laure (2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge.

Kurtz, Roger J. (ed.) (2018), *Trauma and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

LaCapra, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Levi, Primo (1975), *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo (2005 [1947]), *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.

Marenco, Franco (1987), "Il mitra e il veleno della verità", in C. Passerini Tosi et alii, *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, Bergamo, Pierluigi Lubrina, 47-56.

Meneghelli, Donata (2013), *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini.

Meneghello, Luigi (1963), *Libera nos a malo*, in F. Caputo (ed) (2006), *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 3-336.

Meneghello, Luigi (1964), *I piccoli maestri*, in F. Caputo (ed) (2006), *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 337-618.

Meneghello, Luigi (1984), "La scrittura e l'esperienza", in ID (1987), *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte*, Milano, Garzanti, 63-74.

Meneghello, Luigi (1990), *Nota ai Piccoli Maestri*, in F. Caputo (ed) (2006), *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 614-618.

Petrosino, Silvano (2013), *Le fiabe non raccontano favole. Credere nell'esperienza*, Genova, il melangolo.

Petrosino, Silvano (2017), *Contro la cultura. La letteratura, per fortuna*, Milano, Vita e Pensiero.

Polkinghorne, Donald E. (1998), *Narrative Knowing and the Human Sciences*, New York, SUNY Press.

Razinsky, Liran (2016), "Editor's Preface: Writing and Life, Literature and History: On Jorge Semprun", *Yale French Studies*, n. 129, 1-22.

Ricœur, Paul (1986 [1983]), *Tempo e racconto I*, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Book.

Salmon, Christian (2008 [2007]), *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. it. G. Gasparri, Roma, Fazi.

Scott, John A. (1965), "'I piccoli maestri' and 'Libera nos a Malo'", *Italica*, vol. 42, n. 4 (December), 403-415.

Segre, Cesare (2005), "Libera nos a malo: l'ora del dialetto", in ID, *Tempo di bilanci*. *La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 91-98.

Semprún, Jorge (1994), *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.

Semprún, Jorge (2013), *Le langage est ma patrie. Entretiens avec Franck Appréderis*, Paris, Libella.

Semprún, Jorge - Wiesel, Elie (1996 [1995]), *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto*, trad. it. R. Mainardi, Parma, Guanda.

Wilson, Edward O. (2017), *The Origins of Creativity*, New York, Liveright Publishing Corporation.

# *«Anche i ricordi ereditati fanno male». Sulle tracce del passato nel graphic memoir* Heimat *di Nora Krug*

Claudia Cerulo

**Abstract:** The essay will try to track the way in which the Shoah and its memory are visualized and formulated in Nora Krug's graphic memoir *Heimat*. The analysis will focus on the function of contemporary graphic narratives as important tools for historical transmission as well as elements that give us a unique outlook on larger processes concerning Holocaust and contemporary society.
**Keywords**: *Postmemory; Third-generation; Graphic memoir; Nora Krug; Heimat*.
**Abstract:** Il saggio intende analizzare come la memoria della Shoah sia tematizzata narrativamente e graficamente nel graphic memoir *Heimat* di Nora Krug. L'analisi si focalizza sull'importanza delle graphic narrative come mezzo di trasmissione storica e come elemento utile a comprendere i processi di trasmissione della memoria nella società contemporanea.
**Keywords**: *Postmemoria; Terza generazione; Graphic memoir; Nora Krug; Heimat*.

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

> Raccontiamo delle storie perché [...] le vite umane hanno bisogno e meritano d'essere raccontate. [...] Tutta la storia della sofferenza grida vendetta e domanda d'esser raccontata
> (Ricœur 1986: 123)

## 1. *In dialogo con i fantasmi*

Pubblicato nel 2018, *Heimat* è stato salutato come un 'enzigartiges Erinnerungskunstwerk'. Nonostante il – o forse proprio a causa del – momento storico particolare in cui è apparso, il volume ha riscontrato un immediato successo. Come è evidenziato da Grujić e Schaum: «nel periodo della 'crisi dei rifugiati', della Brexit, dell'Alt-Right e delle discussioni anti-migranti dello *Heimatministerium* in Germania – pubblicare un resoconto in chiave estetica sul concetto di 'patria', sembra un affare rischioso» (2019: 196, enfasi originale).[5] Nel volume – che rinuncia a una tecnica descrittiva tradizionale dei fatti sostituendovi un intreccio di testo, disegno, fotografia e documenti – l'autrice conduce un'indagine complessa sul concetto di 'appartenenza' ricostruendo il ruolo della sua famiglia durante gli anni del nazismo. La ricerca è portata avanti attraverso una storiografia non ufficiale, anzi personalissima e continuamente percorsa dall'interrogativo sulla possibilità di trovare un equilibrio tra comprensione e senso di colpa. Si tratta di un testo nel quale si ritrovano quelle che Agazzi riconosce come:

> Le grandi coordinate dei dibattiti che hanno interessato la critica tedesca dagli anni novanta a oggi e che si possono riassumere in alcuni temi-chiave: Il contrasto tra le vittime e i colpevoli (*Opfer-Täter-Debatte*), il superamento del passato (la *Vergangenheitsbewältigung*), il trinomio oblio-ricordo-memoria (*Vergessen-Erinnerung-Gedächtnis*), la rielaborazione del lutto (la *Trauerarbeit*). (2003: 1)

Nora Krug nasce nel 1977 a Karlsruhe da genitori nati dopo il 1946. Nello stesso periodo in cui impara a scuola cos'è la Shoah, i membri della sua famiglia che ne sono stati testimoni sono ormai già morti. In questo senso *Heimat* è un libro di fantasmi: i

[5] Tutte le traduzioni degli articoli in inglese sono nostre, salvo diversa indicazione.

fantasmi abitano il volume dalla prima all'ultima pagina (che infatti raffigurano rispettivamente l'albero genealogico della famiglia materna e paterna) e ne sono i protagonisti assenti e muti. I genitori di Nora Krug non hanno mai chiesto notizie del passato o non hanno potuto averle poiché, come afferma l'autrice, sono nati «all'epoca dell'oblio» (2019: cap. 3),[6] e continua: «non esistono storie familiari tramandate di padre in figlio in nipote, raccontate e riraccontate nel corso delle generazioni. E siccome non c'era una storia, non c'era nemmeno la Storia» (*ibid.*: cap. 5). Il passato è tuttavia una presenza nota che parla con la lingua di un senso di colpa a cui l'autrice non sa come rispondere:

> Siccome mia madre non parlava quasi mai dei suoi genitori, guardavo le loro vecchie fotografie soltanto quando lei mi mandava a prendere le candele nuove nel cassetto del mobile in salotto dove c'era la scatola di scarpe. […] Ora, venticinque anni dopo, tornata a Karlsruhe decido di riaprire quel cassetto. Ecco lo stesso odore di sapone delle candele, la stessa vecchia scatola da scarpe con gli angoli consumati, le stesse foto in disordine. Prendo la scatola dal cassetto e me la porto a Brooklyn. (*Ibid.*: cap. 6)

È nel microcosmo narrativo del fumetto che Nora Krug riesce a restituire in filigrana il profilo di due soggettività storiche precise: suo nonno e suo zio, entrambi sommersi dalla Storia. Il fratello maggiore del padre, Franz Karl Krug, unitosi alle SS a 17 anni e morto in guerra a 18 anni e nonno Willi, insegnante di scuola guida e membro del partito nazista. Nel ricercarne i destini, Krug non relativizza nulla, ma lascia spazio a sentimenti contrastanti, giustapponendo immagini, motivi, citazioni e pensieri descrivendo il disagio, il panico o il sollievo provati durante la sua ricerca. Il capitolo tre "funghi velenosi" ripercorre alcune delle tappe attraverso le quali l'autrice ha 'conosciuto' suo zio:

[6] Le pagine di *Heimat* non sono numerate. Qui e in seguito sarà indicato il capitolo dal quale sono tratte le citazioni.

> Mio zio per me era un perfetto estraneo. Non conoscevo nessuno che l'avesse conosciuto. Guerra e morte erano le uniche cose che associavo a lui. Siccome era stato un soldato di Hitler, ho imparato ben presto che non dovevo dispiacermi per la sua morte prematura. Le foto e i quaderni di scuola erano l'unica prova fisica della sua esistenza, e io lo cercavo disperatamente fra le righe dei suoi scritti propagandistici. Era come tastare un muro di cemento alla ricerca di crepe e perdite. Esaminare le storie scritte con la calligrafia ordinata di mio zio, e le immagini con cui decorava meticolosamente i margini, aveva un che di intimo ma agghiacciante. (*Ibid*.: cap. 3)

E agghiacciante è lo sfondo sul quale Krug inserisce le sue riflessioni: i quaderni dello zio scansionati sono quasi completamente 'Fehlerfrei', scritti in un'elegante 'Sütterlin' e contornati da disegni ordinatamente disposti e colorati a matita di svastiche, funghi velenosi e ebrei caricaturizzati (cfr. *ibid.*: cap. 3). Solo qualche anno dopo, in vacanza in Italia durante una visita a un cimitero militare, Krug sorprende suo padre osservare una tomba: «fra tutti quei nomi mai sentiti appartenuti a persone mai viste, mio padre aveva trovato quello che cercava: IL PROPRIO NOME» (*ibid.*: cap. 3). Franz Karl Krug, padre dell'autrice, nasce qualche anno dopo la morte del fratello maggiore, ma ne riceve in eredità il nome. L'autrice rappresenta il dramma identitario paterno con un gioco tipografico, ovvero tagliando e ricomponendo le foto – quasi identiche – dei due:

> Per la prima volta sentii la morte di mio zio sulla pelle. Per un attimo emerse dagli abissi del pesante mobile di mogano, non un'ombra ma un essere umano che avrei potuto chiamare zio guardandolo negli occhi […]. Due fotografie, sovrapposte, coincidono alla perfezione. […] La nuova faccia che emerge guarda dritto verso di me. (*Ibid.*)

La forma-ritratto (sia essa ottenuta da un collage, da una sovrapposizione di fotografie o interamente disegnata) è frequente nell'intero racconto e tematizza continuamente l'interrogativo che percorre il volume ovvero la possibilità di conoscere e comprendere la Storia; una storia che si cela però nei piccoli fatti, nelle decisioni che sono state prese da singoli individui e che, come un quadro puntinista, più ci si avvicina, più sembra perdere di significato. In questo senso è esemplare la sequenza che cerca di ricostruire la vicenda del nonno materno durante la guerra: in una doppia pagina Krug

ritaglia una foto del nonno, il centro del viso è vuoto e gli occhi, il naso e la bocca sono accatastati sul fondo della pagina successiva. Come individuato da Agazzi (2003: 13): «la fotografia si presenta, in numerosi testi in prosa del Novecento, come il luogo di coagulazione delle coordinate spazio-temporali, come mezzo per 'avvicinare le cose a se stessi' (Benjamin), ma anche come occasione per riflettere su se stessi in quanto individui, cogliendo la propria immagine in nuce nel volto dei genitori e dei nonni». Allo stesso tempo però l'inserimento di fotografie nella narrazione è un escamotage per giocare con le attese del lettore: «da un lato le fotografie forniscono, con la loro immediatezza, la sensazione di poter accedere direttamente al passato; dall'altro sottolineano la definitiva assenza di ciò che rappresentano. In questa tensione fra presenza e assenza si gioca la possibilità di attuare l'imperativo del ricordo che guida [i] testi» (Bonifazio 2016: 76).

La particolarità nell'utilizzo della fotografia in *Heimat* è che l'immagine non è mai simulacro, ma l'autrice interviene sempre su di essa modificandola. Krug rende esplicita in questo modo l'intelaiatura della sua narrazione: spesso le immagini e i collage rappresentano graficamente il funzionamento della memoria e sembrano lasciati incompiuti per permettere al lettore di colmare i vuoti, ma dietro l'apparente semplicità di alcune scelte stilistiche, come nota Gamzou, è celato un preciso significato:

> I fumetti degli ultimi anni che hanno come tema la Shoah si sono sviluppati con l'aggiunta di colore e di finzione. Questi attributi formali hanno permesso al genere di svilupparsi oltre i confini tradizionali del genere, fornendogli un valore che va al di là della testimonianza. […] Scelte 'semplici' come il colore e il tipo di narrazione sono cariche di significato, poiché la memoria personale, la memoria nazionale e l'identità assumono una forma visiva. Il fumetto è un *medium* utilizzato per ripensare alle scelte delle generazioni precedenti e per cercare di trovare una nuova direzione. (Gamzou 2019: 236, enfasi aggiunta)

Per Krug il momento cruciale nella sua ricerca è la disposizione dei materiali che ha raccolto, perché l'autrice si rende conto che i fatti non coincidono con le testimonianze. Il puzzle del passato è incompleto, la Storia è una forza trascinante che non bada all'esistenza dei singoli. Krug scopre che suo nonno Willi partecipa volontariamente al

partito nazista prima che la sottoscrizione diventi obbligatoria; scopre però anche testimonianze di amici che durante il processo di denazificazione definiscono Willi una persona pacifica. Il verdetto viene ritrovato in un fascicolo militare americano del 1946. Alla domanda «come si classificherebbe secondo la legge vigente? Criminale maggiore – Criminale Minore – Gregario – Prosciolto» (Krug 2019: cap. 12) Willi risponde: 'Mitläufer' (gregario). Krug ritaglia dal documento la risposta scritta sette decenni prima da suo nonno e la incolla sopra il disegno di una pecora che occupa l'intera pagina: «vedere la parola con cui ha confessato la sua debolezza di carattere, scritta di suo pugno, crea un'intimità difficile da sopportare. Socialdemocratico e membro del Partito nazista. Né combattente della Resistenza né criminale maggiore. Un uomo di mezzo» (*ibid.*). Willi si posiziona in quella zona grigia di individui che non hanno partecipato attivamente al partito nazista, ma non hanno neanche fatto nulla per bloccarlo; come scrive Agamben citando Levi, la 'zona grigia': «è quella in cui si snoda la 'lunga catena di congiunzione tra vittima e carnefici', dove l'oppresso diventa oppressore e il carnefice appare a sua volta come vittima. Una grigia, incessante alchimia in cui il bene e il male e, con essi, tutti i metalli dell'etica tradizionale raggiungono il loro punto di fusione» (Agamben 1998: 19). La scoperta dei documenti relativi all'esperienza di guerra del nonno segna per l'autrice un punto di svolta nella sua ricerca; Krug giunge alla consapevolezza che sia sbagliato considerare la Storia come una sequenza lineare di fatti, ma che sia necessario considerare ogni evento come la conseguenza della decisione di un singolo. *Heimat* non aspira a trovare una soluzione definitiva al senso di colpa, non c'è una catarsi né per i vivi né per i morti. Intervistata per *La Repubblica* poco prima che il volume uscisse in Italia, Krug ha infatti affermato:

> Per me la questione della *Heimat* è indissolubilmente legata a quella della *Schuld*, della colpa. Si inseguono per tutto il libro. Da un lato c'è la domanda da dove vengo? Dall'altro cosa vuol dire essere tedesca per me. *Heimat* è un tentativo di capire meglio piuttosto che quello di trovare risposte. (Mastrobuoni 2019)

## 2. *Il sussurro delle generazioni*

Ripercorrendo le fasi attraverso le quali è venuta a conoscenza della Shoah, Krug afferma che «per tutta la mia infanzia la guerra fu una presenza misconosciuta, come la zuppiera con la testa di leone, un cimelio di famiglia conservato dietro le stoviglie di tutti i giorni» (Krug 2019: cap.1). Seminascosta e impolverata, quella presenza si fa strada nella mente della bambina: «una parte di me capiva che un tempo doveva essere successo qualcosa di atroce» (*ibid.*). La guerra rappresenta un 'prima' lontano eppure ingombrante, qualcosa di «imbarazzante, un argomento che gli adulti discutevano sottovoce […]» (*ibid.*). Günter Grass, nella sua novella *Il passo del gambero*, scrive: «la storia, o meglio, la storia che ci riguarda, è un cesso intasato. Continuiamo a tirare l'acqua, ma la merda torna sempre a galla» (2004: 104). Grass tematizza il passato nazionale come un'entità della quale ci si vorrebbe volentieri sbarazzare, ma che contro ogni tentativo di allontanarla continua a ripresentarsi. In Nora Krug emerge il medesimo senso di tragedia, non il fardello di essere nata in Germania, ma quello di sentirsi tedesca. Celato dietro un'infanzia serena e genitori amorevoli, il ricordo della guerra è nascosto nei cassetti, nelle scatole di scarpe, nei cimeli di famiglia, in quegli «oggetti abbandonati» (Santner 1990) che sono «icone affettive della memoria» (Fuchs 2006: 184), ovvero fotografie, diari o lettere «che i familiari custodiscono come reliquie, legate a una versione particolare della storia della famiglia» (Bonifazio 2016: 73).

Per Krug le 'icone affettive' sono l'unica ancora emozionale che la lega ai propri avi, poiché l'autrice fa parte di una generazione di individui per i quali «le storie relative all'Olocausto sono rimaste alla periferia della loro coscienza, come una sagoma che getta ombre remote ai margini della loro vita» (Aarons 2016: 4). Il contesto nel quale cresce l'autrice è quello di una società nella quale l'insegnamento della storia nazionale e del periodo nazista sono presi molto sul serio, ma non sono certo privi di contraddizioni: Krug racconta di come a scuola fosse insegnato che alcuni termini tedeschi come 'eroe', 'vittoria', 'battaglia' o 'orgoglio' fossero ormai connotati negativamente e utilizzabili solo in determinati contesti, così come la parola 'Zusammengehörigkeitsgefühl', ovvero «il senso di identificazione con un gruppo e la fede in un'idea che travalica il singolo»

(Krug 2019: cap. 1), fosse utilizzabile ormai solo per definire un'identità culturale estranea a quella tedesca. La 'Erinnerungskultur' (cultura del ricordo) investe il tema della colpa collettiva di una semantica molto dura; a scuola si analizzano i discorsi di Hitler «allitterazione per allitterazione, tautologia per tautologia, neologismo per neologismo» (*ibid.*), i sopravvissuti dei campi di concentramento tengono conferenze a scuola, si impara come alcune parole abbiano assunto un significato diverso durante il nazismo e si va in gita a visitare i campi di sterminio:

> Non ricordo la prima volta che ho visto delle immagini dell'Olocausto. Ho presente un proiettore acceso in una classe buia e soffocante. Mostrava macerie, polvere e cadaveri, con l'accompagnamento di voci maschili […]. Con la scuola siamo andati a visitare i musei dei campi di concentramento in Germania, Francia e Polonia […] documentavo tutto con la mia macchina fotografica in bianco e nero sforzandomi di capire lo scopo delle atrocità commesse – proprio qui – dal mio popolo: azioni che non possono né dovrebbero essere perdonate. (*Ibid.*)

Krug allega al testo le foto scattate ai suoi compagni in quell'occasione: «ecco la prova del nostro senso di colpa collettivo» (*ibid.*). La 'Vergangenheitsbewältigung' è un concetto centrale per capire la ricerca intrapresa dall'autrice, la quale chiarisce: «imparammo che *Vergangenheitsbewältigung* significava 'scendere a patti con il proprio passato politico', ma avevamo la sensazione che in realtà definisse 'la lotta da affrontare per scenderci a patti'» (*ibid.*, enfasi originale). Krug continua descrivendo come lei e i suoi compagni si siano sforzati di capire il significato del termine *Heimat* e di come la colpa collettiva sia diventata una parte essenziale del suo senso di appartenenza a un 'noi' che comprende tanto la sua nazione quanto la sua generazione: «sentivamo la storia nel sangue e la vergogna nei geni» (*ibid.*). Il peso della vergogna tuttavia è tanto ingombrante quanto astratto: non è infatti connesso ad alcuna conoscenza diretta o trasmissione di ricordi familiari. Nel volume *Opa war kein Nazi* (Welzer et. al. 2010) è dimostrata la netta differenza tra la trasmissione familiare dei ricordi ('erzählte Geschichte') e la storia ricostruita e tramandata attraverso la scuola e i media ('rekonstruierte Geschichte'). Lo studio sottolinea che il significato dei processi emotivi di restituzione della storia sia stato sottovalutato nel tempo: la memoria intergenerazionale è infatti un processo nel quale si intersecano la memoria affettiva individuale ('gefühlte Geschichte' o 'Familienalbum') e

la memoria culturale, ovvero il processo mediante il quale le società interpretano e trasmettono il passato attraverso tutti quei meccanismi culturali e di informazione che permettono a un evento di essere elaborato nel tempo. Come sottolinea Bonifazio:

> Il carattere discorsivo della memoria familiare fa sì che le storie che sono trasmesse da una generazione all'altra non siano racconti già totalmente definiti, ma si trasformino attraverso il dialogo, in un processo che ha molto a che fare con l'emotività, con l'empatia e con la compassione. […] Le memorie familiari tendono a smorzare gli episodi, raccontati ad esempio dagli ex soldati, decontestualizzandoli da un preciso contesto spaziale e temporale. Il ricordo si irrigidisce così in formule stereotipate che non tengono conto del luogo e del tempo in cui l'evento è avvenuto, né delle sue premesse e conseguenze; gli aneddoti, anche quelli dolorosi, non si inseriscono in una storia più grande e collettiva, ma all'interno della memoria familiare tendono a essere utilizzati soltanto per definire la figura di chi li racconta o li ha raccontati in passato, nella cornice di forte empatia cui già si accennava. (Bonifazio 2016: 74)

*Heimat* (nonostante il sottotitolo della prima edizione americana *A German Family Album* lasci intuire una centralità dell'aspetto famigliare del racconto) riesce invece a superare il confine tra memoria cognitiva e memoria affettiva. L'intelaiatura complessiva dell'opera – dall'organizzazione dei materiali alle scelte formali – è un'officina nella quale storia personale e collettiva si intersecano in un continuo scambio intersemiotico. La frammentarietà delle fonti e il processo di montaggio diventano un metodo di ricognizione storica prima ancora che un vero processo narrativo: questo lavoro di rimemorazione rappresenta non solo un momento essenziale «per avvicinarsi alla comprensione dei fatti e alla verità, ma anche […] una forma di auto-analisi e, quindi, una dolorosa terapia» (Fortunati 2008: 18).

## 3. *(De)scrivere il silenzio*

Sin dalla copertina, l'autrice abitua il lettore a una figura che ritorna costantemente nel libro: una donna di spalle che guarda l'orizzonte. La composizione visiva – che ricalca quella del dipinto *Viandante sul mare di nebbia* – tematizza simbolicamente il principio di ineffabilità che è alla base del lavoro di ricerca archivistica condotto da Krug. L'immagine di una figura di spalle che guarda un paesaggio è riproposta più volte con variazioni sul tema ed è la stessa presente in una lunghissima genealogia di foto d'epoca

che l'autrice ha scovato in svariati mercatini delle pulci durante i suoi viaggi di ritorno in Germania (cfr. Krug 2019: cap. 2). È una 'Sehnsucht' contemporanea rivolta allo stesso tempo al passato e al presente, metafora di quella ricerca di una *Heimat* terrena o spirituale la cui porta – come scrive Kleist – è serrata e «noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si trovi forse qualche ingresso dal di dietro» (Kleist 1959: 852). Il richiamo al quadro di Friedrich rappresenta visivamente la volontà di rispondere alla domanda: «come fai a sapere chi sei se non sai da dove vieni?» (Krug 2019: cap. 1). Krug lascia la Germania da giovane e guarda al suo Paese con occhi da emigrata, solo da questa posizione periferica, da questa «distanza di sicurezza» (*ibid.*) sviluppa un percorso a ritroso «seguendo le briciole di pane» (*ibid.*) che la riportano dove tutto è iniziato, finalmente pronta a porre quelle domande che non aveva mai avuto il coraggio di rivolgere. «Anche i ricordi ereditati fanno male» (*ibid.*: cap. 13), scrive Krug durante le sue indagini; e infatti la sua narrazione tematizza uno spazio, la Germania, come una ferita aperta sia in senso fisico che emozionale. Questa impostazione narrativa «rimanda alla presenza di ferite non rimarginate, a quasi settant'anni dalla fine della seconda guerra mondiale; e soprattutto alla mancanza di immagini definite e condivise degli avvenimenti storici concreti, in grado di condurre a giudizi altrettanto condivisi e di fondare un'identità stabile per la nazione tedesca» (Bonifazio 2013: 1). Si tratta di una condizione che diventa causa di un trauma soggettivo e imperscrutabile, ma che è la stessa che ha investito l'intera Europa in modo collettivo, storico, dimostrabile e che è ancora oggi oggetto di discussione:

> A più di settant'anni dalla sua conclusione, la seconda guerra mondiale continua a proiettare una lunga ombra sulla Germania. Gli sconvolgimenti del dopoguerra, la divisione del paese in due stati separati, la caduta del muro di Berlino e la riunificazione nel 1990 hanno tutti plasmato i modi in cui individui e istituzioni hanno negoziato, e continuano a negoziare, la memoria e l'eredità altamente controversa di quel capitolo della storia tedesca. Negli ultimi vent'anni, in particolare, c'è stata una svolta da un'attenzione alla responsabilità collettiva per le atrocità commesse sotto il nazismo a una visione più pluralistica, che comprende una gamma più ampia di memoria ed esperienza. (Lloyd 2020: 49)

È proprio da questo contesto che sorge una narrativa che si muove sempre tra i due poli di individuale e collettivo. Nel tentativo di mettere ordine tra i frammenti del passato, Krug sviluppa un punto di vista eccentrico e al di fuori di qualunque concezione di nazionalità o di appartenenza: il 'modus narrandi' è malinconico, valorizza ora la diegesi ora la rappresentazione e rileva connessioni e presagi negli oggetti e nei luoghi leggendo il mondo circostante come se fosse una fonte inesauribile di segnali che si accumulano fino ad avere un peso insostenibile. Un articolo del *Guardian* apparso poco dopo l'uscita del volume dichiara «l'operazione di *Vergangenheitsbewältigung*, ovvero di scendere a patti con l'epoca nazionalsocialista, in Germania è un compito solitamente associato alla letteratura e ai film della generazione dei genitori di Krug» (Oltrermann 2018, enfasi originale). Quest'opinione sembra ignorare l'impatto di lunga durata di un trauma culturale che, come afferma Alexander: «lascia segni indelebili sulla coscienza di un gruppo, segnando per sempre i loro ricordi e cambiando la loro identità futura in modo radicale e irrevocabile» (2004: 1). I nipoti dei sopravvissuti, dei carnefici e dei testimoni sono inevitabilmente coinvolti nel processo di trasmissione della memoria che per sua natura può essere contraddittorio, distorto e incompleto; la terza generazione si trova a dover navigare «con una mappa inesatta e approssimativa, una narrazione interrotta» (Aarons 2016: 4). Hirsch per prima comprende nella sua definizione di 'postmemory' una «differenza qualitativa rispetto alla memoria dei sopravvissuti» che ha le sue basi «nel dislocamento, nella dilazione e nel suo essere vicaria» (2001: 220). Nel suo *Memory Effects*, Apel nota che nei casi di «trauma secondario», la memoria deve necessariamente fare i conti con «le tensioni e le discontinuità tra il passato e il presente» (2002: 12). Per la terza generazione l'atto del ricordo diventa un'espressione del dovere di testimonianza: «secondo la […] formula *Das möchte man wohl vergessen, darf es aber nicht vergessen* (Ci si vorrebbe dimenticare di questo fatto, ma non lo si deve dimenticare)» (Agazzi 2003: 120, enfasi originale). Il passaggio di testimone alle generazioni più giovani inoltre:

> Porta alla luce il ruolo fondamentale che svolge la letteratura nelle trasformazioni culturali che hanno portato al centro del discorso pubblico personaggi e fenomeni fino a questo punto

> rimasti relegati all'ambito privato. Il *medium* letterario si configura infatti come uno spazio ambiguo, che attinge linfa da entrambe le memorie [culturale e comunicativa] e allo stesso tempo svolge per esse una funzione stimolante e stabilizzante. (Bonifazio 2016: 73, enfasi aggiunta)

Le 'graphic narrative' sembrano particolarmente adatte a gestire le tensioni tra passato e presente proprio grazie a un dialogo tra testo e immagine che può essere sia complementare che contraddittorio. Seeßlen vede nei concetti di 'Erinnerung' e 'Abschied' (ricordo e congedo) il paradigma di un tipo di narrazione che parte da una prospettiva personale geograficamente circostanziata, ma riesce a inglobare un'esperienza esistenziale non del tutto estranea a chi si muove nel mondo postmoderno. Secondo Seeßlen i 'graphic novel' riescono a cogliere in maniera più profonda la 'Erinnerungskultur' e lo fanno perché sulla pagina è possibile confondere i confini tra reportage di viaggio, ricerca storica e diario personale (cfr. Seeßlen 2017: 29). A partire dalla pubblicazione di *Maus* (1980) nell'universo letterario si è assistito a una vera e propria «graphic syndrome» (Gamzou 2019): nel campo delle 'graphic narrative' sono stati numerosi gli autori che hanno usufruito di elementi transmediali e multimodali per raccontare le storie del proprio passato familiare. Con il passaggio da una concezione 'seriale' del fumetto a una sempre più 'autoriale', gli autori hanno mostrato «una crescente fiducia nelle possibilità espressive del mezzo» (Groensteen 2006: 15). Nel suo *Graphic Women* (2010), Chute nota come negli ultimi decenni l'autorappresentazione abbia trovato in quella forma narrativa che «disegna per dire» la giusta formula per svilupparsi. Una «historio-metagraphics» (Polak 2017) come *Heimat* usufruisce delle possibilità multimodali del medium per creare un tipo di narrazione che, seppur organica, ha le sue basi nei silenzi, nelle pause e nella non-linearità. Le tecniche compositive utilizzate da Krug le permettono di rendere partecipe il lettore dei drammi etici che ha vissuto durante la stesura dell'opera, a partire dall'insicurezza nell'affrontare un argomento ancora oggi controverso come la sofferenza dei tedeschi durante la Seconda Guerra Mondiale. Come afferma Lloyd:

> Parte della critica mossa al discorso sulle sofferenze dei tedeschi in tempo di Guerra e ad altri approcci più empatici nei confronti della generazione che ha vissuto la guerra è che essi rischiano di creare entrare in competizione con le narrazioni delle vittime, spostando così il focus della memoria dalle sofferenze derivate dalla Shoah. Inoltre avvicinarsi alla storia tedesca con le lenti della storia emotiva rischia di inculcare al pubblico risposte eccessivamente sentimentalizzate ed empatiche, impedendo potenzialmente l'impegno critico necessario per assicurare che tali storie non si ripetano. (Lloyd 2020: 52)

L'autrice, una vignetta dopo l'altra, cerca di assumere un atteggiamento sobrio e di distaccato cinismo necessario per non cadere in sentimentalismi 'pericolosi'. Nonostante alcuni critici abbiano individuato nella narrazione di Krug aspetti di «philosemitism» o di «victim identified remembering» (cfr. Reingold 2019; Grujić - Schaum 2019), la chiave per capire le scelte narrative di Krug sta proprio nella forma che ha voluto dare alla sua ricerca. McCloud vede nelle 'graphic narrative' un'espressione artistica che riesce a trasmettere al lettore tanto quanto gli richiede come sforzo interpretativo. Lo studioso non vede nel fumetto solo un ibrido tra arti visive e narrativa, ma lo considera una forma-contenitore che trascende entrambi proprio grazie al lavoro immaginativo di «closure» richiesto al lettore nel «limbo» tra un panel e l'altro (cfr. McCloud 1993); si tratta di una caratteristica che Hirsch ha definito «biocularity» (cfr. Hirsch 2001) ovvero la capacità del lettore di osservare le singole parti, ma di percepire contemporaneamente il tutto. Secondo Hague con l'utilizzo di tre metodi specifici, ovvero «piegare, tagliare e riassemblare» è possibile creare opere che trascinano il lettore in «un coinvolgimento corporeo con il testo e che hanno un impatto significativo sull'articolazione del trauma o della storia che tali testi presentano» (2020: 195).

## 4. *Conclusione*

Nell'epilogo di *Heimat* non c'è consolazione o giustificazione. Krug guarda ai risultati della sua indagine, non domandandosi se abbia trovato le risposte che voleva, ma se trovare una risposta sia stato fin dall'inizio il vero motivo della sua ricerca:

> Faccio domanda per la cittadinanza americana e, nel modulo per la naturalizzazione, mi chiedono di rispondere alle stesse domande a cui rispose Willi nel suo questionario: «Tra il 23 marzo 1933 e l'8 maggio 1945 ha lavorato o collaborato con il governo nazista della Germania?» Segno la casella a destra sapendo che mio nonno avrebbe segnato quella a sinistra e sono contenta di aver fatto tutte le domande che dovevo – di essere tornata indietro a raccogliere le briciole di pane, di aver guardato fino a essere sicura che non ne fosse rimasta nemmeno una, di sapere quello che prima non sapevo: che la HEIMAT si ritrova solo nel ricordo, che comincia a esistere solo quando l'hai persa. (2019: Epilogo)

Il valore di un lavoro come *Heimat* risiede proprio nel riuscire a dare spazio a concetti complessi come 'Heimat' e 'Schuld' mantenendoli in perenne tensione senza lasciare che uno paralizzi o annulli l'altro. La ricerca di Krug – sin dalla polisemia del titolo – è un esempio della necessità di guardare al passato in modo critico, non solo considerando la memoria ufficiale delle diverse nazioni, ma anche quella degli individui e delle loro storie controverse. Solo in questo modo, ovvero ripensando a tutte quelle memorie «traumatiche, rimosse e censurate» con sguardo critico, il passato «diventa il luogo per ricercare la verità e soprattutto per 'comprendere il presente'» (Fortunati 2008: 55). Come nota Agazzi è importante indagare le prove letterarie degli autori più giovani e il loro confrontarsi con eventi del passato «in un tentativo di ricostruzione storica che mescolando finzione e documentazione d'archivio e restringendo il campo di analisi, finisca con lo svelare effetti specifici della ricaduta psicologica del fenomeno nazista sulla memoria collettiva del presente» (2003: 119). Nell'attuale contesto culturale nel quale ogni evento è profondamente legato alle caratteristiche mediatiche della società il discorso sulla memoria e sull'importanza delle immagini si è fatto sempre più complesso e urgente ed è quanto mai necessario prestare attenzione alle nuove «combinazioni visivo-verbali in letteratura e nelle arti visive più in generale» (Whitlock 2006: 965) al fine di non essere spettatori passivi della realtà, ma sempre più consapevoli e critici nei confronti del passato e soprattutto della nostra contemporaneità.

## Bibliografia

Aarons, Victoria (2016), "Introduction: Approaching the Third Generation", in V. Aarons (ed.) (2016), *Third-Generation Holocaust Narrative: Memory in Memoir and Fiction*, Lanham, Lexington Books, I-XXII.

Agamben, Giorgio (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.

Agazzi, Elena (2003), *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano, Mondadori.

Alexander, Jeffrey C. et alii (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.

Apel, Dora (2002), *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Bonifazio, Massimo (2013), *La memoria inesorabile. Forme del confronto con il passato tedesco dal 1945 a oggi*, Roma, Artemide.

Bonifazio, Massimo (2016), "Per niente nuovo: il realismo nella letteratura tedesca degli ultimi anni", *CoSMo, Comparative Studies in Modernism*, n. 9, 65-80.

Chute, Hillary (2010), *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press.

Didi-Huberman, Georges (2008), *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trad. S. B. Lillis, Chicago, The University of Chicago Press.

Dolei, Giuseppe - Cottone, Margherita - Perrone Capano, Lucia (2013), *Rimozione e memoria ritrovata. La letteratura tedesca del Novecento tra esilio e migrazioni*, Roma, Artemide.

Fortunati, Vita (2008), "Le memorie controverse nella narrative europea della seconda guerra mondiale: il caso italiano", in M. Fabbri (ed.) (2008), *Luoghi e voci della memoria: riflessioni sulla Shoah e dintorni. Giorno della memoria 2006*, Rimini, Panozzo.

Fuchs, Anne (2006), "From 'Vergangenheitsbewältigung' to Generational Memory Contests in Günter Grass, Monika Maron and Uwe Timm", *German Life and Letters*, vol. 59, n. 2, 169-186.

Gamzou, Assaf (2019), "Third-Generation Graphic Syndrome: New Directions in Comics and Holocaust Memory in the Age after Testimony", *The Journal of Holocaust Research*, vol. 33, n. 3, 224-237.

Grass, Günter (2004), *Im Krebsgang*, trad. it. Claudio Groff, *Il passo del gambero*, Torino, Einaudi.

Groensteen, Thierry (2006), *Un objet culturel non identifiée. La bande dessinée*, Angoulême, Éditions de l'An 2.

Grujić, Marija, und Ina Schaum (2019), "German Postmemory and Ambivalent Home Desires: A Critical Reading of Nora Krug's Graphic Novel Heimat: A German Family Album", *Ethnoscripts*, vol. 21, n. 1, 196-212, https://journals.sub.uni-hamburg.de/ethnoscripts/article/view/1422, online (ultimo accesso 27/01/2021).

Hague, Ian (2020), "Folding, Cutting, Reassembling: Materializing Trauma and Memory in Comics", in D. Davies & C. Rifkind (eds.) (2020), *Documenting Trauma in Comics*, New York, Springer Publishing, 179-198.

Hartmann, Geoffrey H. (1996), *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press.

Hirsch, Marianne (2001), "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n. 1, 5-37.

Kleist, Heinrich von (1959), *Opere*, trad. it. L. Traverso, Firenze, Sansoni.

Krug, Nora (2019), *Heimat*, trad. it. G. Granato, Torino, Einaudi.

Lloyd, Alexandra (2020), "Emotional History and Legacies of War in Recent German Comics and Graphic Novels", in D. Davies & C. Rifkind (eds.) (2020), *Documenting Trauma in Comics*, New York, Springer Publishing, 49-67.

Lyotard, Jean François (1992), *Postmodernism Explained to Children. Correspondence 1982-1985*, trad. T. M. Pefanis, Eastbourne, Gardners Books.

Mastrobuoni, Tonia (2019), "Gruppo di famiglia in un inferno", *La Repubblica*, 29.08. 2019, https://rep.repubblica.it/pwa/venerdi/2019/08/29/news/famiglia_in_un_inferno-234544418/, online (ultimo accesso 29/01/2021).

McCloud, Scott (1993), *Understanding Comics*, New York, Harper Collins.

Oltermann, Philip (2018), "Nora Krug: 'I Would Have Thought, What's Left to Say about Germany's Nazi Past?", *The Guardian*, 3 October 2018, https://www.theguardian.com/books/2018/oct/03/nora-krug-germany-nazi-past-heimat-memoir-author-illustrator, online (ultimo accesso 29/01/2021).

Polak, Kate (2017), *Ethics in the Gutter: Empathy and Historical Fiction in Comics*, Ohio, The Ohio State University Press.

Reingold, Matt (2019), "Heimat across Space and Time in Nora Krug's Belonging", *Monatshefte*, vol. 111, n. 4, 551-569.

Ricœur, Paul (1986), *Tempo e racconto*, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Books.

Santner, Eric (1990), S*tranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Ithaca, Cornell University Press.

Seeßlen, Georg (2017), “Rückkehr und Erinnerung. Zehn Variationen der neunten Kunst”, in H. Korte & A. C. Knigge (eds.) (2017), *Graphic Novels*, Monaco, Edition Text + Kritik, 5-36.

Welzer, Harald - Moller, Sabine - Tschuggnall, Karoline (2010), “Opa war kein Nazi”. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtinis*, Berlino, Fischer.

Whitlock, Gillian (2006), “Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comics”, *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 52, n. 4, 965-979

.

# *La memoria della Guerra del Vietnam nei graphic memoir di Marcelino Truong*

Mattia Arioli

**Abstract**: This paper discusses how Marcelino Truong's graphic narratives challenge the way the Vietnam War is remembered within Western countries and the Socialist Republic of Vietnam, as they are both prone to neglect Southern Vietnamese suffering (Nguyen, 2016). The hybrid space of the medium is used to question how memory selects elements to produce a coherent story; for instance, the reader is made aware of the functional nature of memory (Assmann, 2002). To prove that these graphic narratives function as meta-media, the paper discusses three main case studies (posters, photographs, and drawings), showing how the author appropriated public and private images to correct the reader's understanding of that war. Finally, it argues that because personal and public memories are visually entangled, the personal becomes political and the private dimension shifts into a broader public accountability.
**Keywords**: *Comics; Memory; Vietnam War; Metanarrative; Visual Culture; Counternarrative*
**Abstract**: Questo articolo discute come le 'graphic narrative' di Marcelino Truong mettono in discussione il modo in cui la guerra del Vietnam è ricordata dai paesi occidentali e dalla Repubblica Socialista del Vietnam, in quanto entrambe le fazioni sono inclini a dimenticare le sofferenze subite dai sud-vietnamiti (Nguyen, 2016). Lo spazio ibrido della 'graphic narrative' è qui utilizzato per interrogare i meccanismi di selezione attraverso i quali la memoria costruisce narrazioni coerenti; conseguentemente, il lettore è reso consapevole della natura funzionale della memoria (Assmann, 2002). Al fine di dimostrare come queste 'graphic narrative' funzionino come dei meta-media, l'articolo discute tre *case studies* principali (poster, fotografie e disegni). Infine, il fatto che memorie personali e pubbliche siano visivamente intrecciate, condividendo lo stesso spazio, dimostra come il personale può diventare politico e la dimensione privata diventa così oggetto di responsabilità pubblica.
**Keywords**: *Fumetto; Memoria; Guerra del Vietnam; Metanarrazione; Cultura visiva; Contronarrazione*

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

## Una contro narrazione personale

Le 'graphic narrative' di Marcelino Truong, *Une si jolie petite guerre* (2012) e *Give Peace a Chance. Londres 1963-75* (2015) mettono in discussione il modo in cui la Guerra del Vietnam è ricordata dai paesi occidentali (in particolar modo dal movimento contro la guerra) e dalla Repubblica Socialista del Vietnam, in quanto entrambe le fazioni sono inclini a dimenticare le sofferenze subite dai sud-vietnamiti (Nguyen, 2016). In generale, questa Guerra è ricordata o come una battaglia contro il capitalismo e l'imperialismo americano o come una battaglia in difesa della libertà. Come evidenziato da Long T. Bui,

> Focusing on the South Vietnamese side helps to truly 'Vietnamize' the legacy of war, exposing a critical perspective that had been repressed within Vietnam's communist national imagery and reprogrammed through the 'Americanization' of the war's memory in popular Hollywood films. (2018: 2)

Al contrario, i memoir di Truong problematizzano le immagini attraverso le quali la narrazione ufficiale della Guerra del Vietnam (come conflitto tra due forze opposte) è stata costruita. Questi due 'graphic memoir' utilizzano l'esperienza biografica dell'autore per produrre una contro-memoria dell'evento. Come discusso da George Lipsitz,

> Counter-memory is a way of remembering and forgetting that starts with the local, the immediate, and the personal. Unlike historical narratives that begin with the totality of human existence and then locate specific actions and events within that totality, counter-memory starts with the particular and the specific and then builds outward toward a total story. (1990: 213)

Pertanto, i 'graphic memoir' di Marcelino Truong hanno l'obiettivo di riscrivere e rifocalizzare la narrazione dominante avanzando un nuovo punto di vista (sud-vietnamita) attraverso il quale riconsiderare l'evento. L'esperienza personale acquisisce quindi una funzione politica. Come osservato da Viet Thanh Nguyen (2016: 3), «All wars are fought twice, the first time on the battlefield, the second time in memory». Infatti, gli stati

nazionali possono influenzare il modo in cui ricordiamo un dato evento attraverso la produzione di artefatti culturali (Gillis, 1996). In questa prospettiva, è importante ricordare che sia i (nord) vietnamiti sia gli Americani sono capaci di promuovere i propri «memory projects» (Leavy, 2007) attraverso l'industria culturale e della memoria. Infatti, secondo quanto discusso da Patricia Leavy, i «memory projects» vengono creati quando determinati gruppi di interesse attivano particolari memorie collettive al fine di portare certi aspetti del passato all'interno del dibattito pubblico per propri fini politici. Tuttavia, è importante rimarcare che i «memory projects» supportati da queste due nazioni si distinguono per mezzi, intenzioni, prospettive e diffusione internazionale.

Le narrazioni ufficiali sono spesso (ri)costruite attraverso la reiterazione e l'appropriazione di immagini e momenti chiavi dell'evento che ne fissano l'iconicità offuscando memorie ed esperienze individuali. Per tanto, i 'graphic novel' di Marcelino Truong possono essere visti come dei memory projects capaci di resistere alla riduzione dell'evento a una serie di cliché verbali e visivi. Il medium fumetto permette al lettore di essere introdotto a esperienze e punti di vista che non sono solitamente ripresi da altri medium. L'importanza di queste contro-narrazioni è particolarmente rilevante se consideriamo il fatto che la trasmissione di queste memorie è intrecciata con la sopravvivenza di una comunità, in quanto non esiste più uno Stato sud-vietnamita capace di promuovere una data lettura degli eventi. A partire dalla fine della Guerra, parte della comunità sud-vietnamita si è dispersa in quattro continenti (America, Asia, Europe e Oceania).

A questo proposito è interessante ricordare come l'identità sud-vietnamita sia un prodotto della Prima guerra d'Indocina. Sulla base della Conferenza di pace di Ginevra si maturò la decisione di dividere il Vietnam in due stati, fissando la linea di confine sul diciassettesimo parallelo: i Viet Minh avrebbero governato la parte settentrionale, mentre nella parte meridionale sarebbe rimasto al potere il regime di Bảo Đại e del suo nuovo primo ministro, Ngô Đình Diệm. Un anno dopo la spartizione, Bảo Đại fu deposto e Diệm (supportato dagli Stati Uniti) proclamò la nascita della Repubblica del Vietnam, divenendone il primo presidente e guidando il paese per otto anni (26 ottobre 1955 - 2

novembre 1963). Diệm fu assassinato nel corso di un colpo di Stato (avallato dagli Sati Uniti) che inaugurò il susseguirsi di una serie di regimi militari. La caduta di Saigon, la capitale del Vietnam del Sud, avvenne il 30 aprile 1975 e diede inizio a un periodo di transizione che portò alla riunificazione formale della nazione sotto il controllo del governo del Nord.

Come discusso da Yến Lê Espiritu (2005: 313), il Vietnam del Sud era principalmente «a nation without its own history, culture, heritage and political agenda», nata a causa delle politiche di contenimento statunitensi, della paura di un intervento sovietico in Indocina, della 'teoria del domino' e di vecchie strategie coloniali. Nonostante questa identità sia un prodotto artificiale causato da politiche internazionali, essa assume particolare forza successivamente alla caduta di Saigon e all'esperienza di esilio da essa generata. Molti furono costretti a scappare con pochi averi a seguito e coloro che non riuscirono a fuggire furono spesso incarcerati dentro 'campi di rieducazione'. La memoria di questo drammatico esodo è spesso raccolta soltanto dai documenti prodotti dagli uffici di immigrazione a cui i rifugiati sud-vietnamiti dovevano recarsi per regolarizzare il loro status giuridico. Questo processo di regolarizzazione fu complicato dalla caduta di Saigon. I documenti di identità di questi rifugiati facevano riferimento a uno Stato che non era più in grado di proteggerli. Diventati 'de facto' apolidi senza volerlo, alcuni di questi rifugiati si ritrovarono in un limbo burocratico (Espiritu 2014; Bui 2018). Conseguentemente, la raccolta di testimonianze orali (anche in forma di fumetto) svolge una funzione importante in quanto arricchisce l'archivio riguardante la guerra del Vietnam. Questi 'graphic novel' ricostruiscono il conflitto da una prospettiva spesso dimenticata dalla storia partendo da esperienze personali e racconti traumatici tramandati in forma di «postmemoria» (Hirsch 1997; 2012). Inoltre, è importante notare come il fumetto permette non soltanto di raccontare un evento traumatico ma anche di raccogliere gli aspetti mondani, quotidiani e talvolta comici della vita quotidiana (anche in situazioni di conflitto).

La trasmissione culturale della memoria utilizza spesso oggetti che funzionano come «points of memory», ovvero, «points of intersection between past and present, memory and postmemory, personal remembrance and cultural recall» (Hirsch 2012: 61).

Queste 'graphic narrative' mostrano come la natura della memoria sia narrativa e non una semplice archiviazione di oggetti appartenenti al passato. Tuttavia, l'inclusione di oggetti capaci di evocare un passato ancora presente mette in luce la presenza di una ricerca storiografica, rendendo evidente il processo di costruzione della storia (sia essa 'story' o 'history'). La narrazione della Guerra del Vietnam contenuta all'interno di foto iconiche, cartoline, posters di propaganda e altri medium che usano codici visivi è qui contestata o rinforzata attraverso la reiscrizione di queste immagini all'interno di una narrazione sequenziale. Questa riscrittura ha l'effetto di rendere la natura soggettiva della memoria visibile. Infatti, come sostenuto da Hillary L. Chute (2016), il fumetto è incapace di nascondere la propria natura mediatrice e manipolativa: l'esperienza dell'osservatore è limitata da ciò che gli è rivelato visivamente e la mano dell'autore è fisicamente sempre presente all'interno della narrazione.

La memoria è qui utilizzata per costruire un racconto coerente del sé in relazione all'Altro e alla Storia. Come discusso da Linda Hutcheon (1999: 12), «To write history (personal and public) as a reflexive comic book is not to say history is a fiction; it is, instead, to suggest that all accounts of that history are necessarily 'narrativized' accounts». Infatti, la memoria non può essere studiata come disciplina a sé stante o 'in vitro', ma può essere osservata soltanto attraverso i suoi effetti e artefatti culturali. Infine, è interessante notare come l'autenticità di opere che testimoniano la trasmissione intergenerazionale del trauma (o postmemoria) non sia legata alla testimonianza diretta dell'autore, ma alla sua ricostruzione storica degli eventi attraverso i racconti orali dei genitori e la consultazione di fonte storiche al fine di validare la veridicità di quanto narrato. Queste opere complicano i postulati del patto autobiografico (corrispondenza tra autore, narratore e protagonista) in quanto al centro di questa narrazione retrospettiva non c'è più il solo individuo ma il nucleo familiare.

## Una ricerca storiografica

La messa in discussione delle immagini appartenenti all'archivio inscrive la ricostruzione fatta da Marcelino Truong in una ricerca anche storiografica. Tuttavia, è

importante notare come l'esplorazione del passato non porti alla costruzione di una narrazione degli eventi analitica e fattuale. Al contrario, queste due 'graphic narrative' cercano di dialogare con narrazioni distinte e spesso conflittuali degli eventi. Non esiste in queste opere un'interpretazione autorevole e univoca del passato; al contrario, vengono presentate e indagate diverse interpretazioni verbali e visive del conflitto. Come osservato da Nina Mickwitz (2016: 26), «the subjective qualities of drawing, and the overt display of their principle of construction, work as a rebuttal and caveat that to some degree preempt essentialist notions of both truth and transparency». Conseguentemente, la rappresentazione della storia attraverso il fumetto è sempre presentata come il frutto di una negoziazione, di prospettive parziali e della soggettività autoriale.

Questi 'graphic memoir' cercano, così, di comprendere (nel presente) esperienze del passato in relazione con la Storia. Questo processo è complicato dalla combinazione e dall'interrelazione della sfera pubblica e privata. Infatti, i ricordi di Truong sono inevitabilmente mediati da fonti esterne. All'inizio del conflitto l'autore era molto giovane e pertanto incapace di mantenere ricordi nitidi del passato; inoltre, nel momento in cui la Guerra del Vietnam volge verso la fine (almeno ufficialmente), la famiglia Truong si era già trasferita all'estero. Questo dato biografico spiega la necessità da parte dell'autore di colmare le proprie lacune con una ricerca storiografica che utilizza fonti testimoniali dirette (i racconti dei propri genitori) e indirette (cronache e resoconti letti su libri e giornali). Questa attività di ricerca è spesso resa esplicita dal fumetto stesso in quanto il lettore può osservare vignette che rappresentano Truong nell'atto di conversare con il proprio padre o leggere libri e giornali riguardanti la Guerra. Inoltre, il fumetto incorpora anche disegni prodotti da Marcelino e dal fratello durante la loro permanenza in Vietnam, così come le lettere che la madre spediva ai propri genitori in Francia. L'inclusione delle lettere all'interno delle vignette del fumetto ha inoltre l'effetto di ricordare al lettore la natura visiva della scrittura. Nonostante testo e immagine siano spesso visti come elementi antitetici, questa soluzione mostra gli elementi di continuità tra questi due modalità narrative.

La meta-grafica di Truong mescola narrazioni personali e pubbliche sfruttando appieno la natura ibrida del fumetto. Scene di vita quotidiana sono giustapposte a

immagini iconiche rappresentanti il conflitto. Ad esempio, foto iconiche e narrazioni ufficiali sono messe in discussione attraverso l'utilizzo di prosa narrativa all'interno di didascalie che mettono in relazione la Storia con le vicende private. I fumetti invitano riflessioni di tipo metanarrativo in quanto la loro composizione spaziale e la loro «truncated narrative» (per dirla con Mickwitz, 2016) rende manifesto il processo costruttivo (o ricostruttivo) della Storia. Come detto, questa forma narrativa filtra la narrazione storica attraverso le convenzioni culturali legate al genere e alla soggettività dell'autore.

Anche se testo e immagini si completano a vicenda, pure essi non dipendono l'uno dall'altro ed il lettore deve mediare e navigare attraverso le due modalità. Le molteplici relazioni che testo e immagine possono generare sono qui sfruttate per restituire al lettore un'esperienza percettiva complessa. Il lettore è infatti coinvolto nel processo ricostruivo e storiografico del fumetto in quanto il medium gli richiede di comporre la narrazione mettendo in relazione le diverse vignette. Il fumetto è un medium partecipativo o «cool medium» (secondo la definizione di McLuhan, 2017 [1964]) che invita il lettore a ricostruire il significato delle assenze e del non detto attraverso l'uso di «closures» (secondo McCloud, 1993) o «inferenze» (come ha ricordato Cohn, 2019). Conseguentemente, la lettura di un fumetto richiede che il lettore e l'autore condividano gli stessi codici di funzionamento del mezzo e il medesimo repertorio culturale di riferimento o 'weltanschauung'. Truong sfrutta queste caratteristiche del medium per mostrare l'esistenza di diverse narrazioni senza imporne una. Questa soluzione narrativa sembra cogliere l'invito del padre dell'autore a formarsi un'opinione informata riguardo la guerra attraverso la consultazione di diverse fonti.

## Poster di propaganda

Questi 'graphic memoir' usano la contrapposizione tra testo e immagine per riscrivere e contestare il messaggio contenuto all'interno di poster di propaganda attraverso l'uso di didascalie. Truong usa le parole per contestare l'appropriazione del conflitto da parte tanto dei comunisti che dei fascisti francesi. Mentre Marcelino Truong

mostra qualche forma di comprensione verso le posizioni assunte del PCF e le loro presupposte buone intenzioni, egli mette in discussione la rettitudine del presunto liberatore (Oncle Ho). Allo stesso modo, Truong usa didascalie per mettere in dubbio le ragioni del supporto di Ordre Nouveau alla causa dei sud-vietnamiti, mostrando come le loro posizioni siano dettate da un sentimento nostalgico verso il vecchio impero coloniale.

La messa in discussione delle diverse narrazioni riguardanti la Guerra del Vietnam non si limita soltanto alla contrapposizione tra immagine e testo. Questi 'graphic novel' usano la composizione come strumento retorico attraverso il quale commentare il testo. Ad esempio, in una vignetta rappresentante il dialogo tra Truong e una progressista francese, il lettore può osservare come la composizione aiuti l'autore a mettere in campo tre opinioni divergenti riguardo il conflitto: il poster di Mao posizionato sullo sfondo, l'opinione dell'attivista francese sulla guerra in Indocina collocata nel 'baloon' e l'atteggiamento critico dell'autore contenuto nella didascalia. Pertanto, nel fumetto la composizione non ha soltanto funzione decorativa, ma anche semantica. Infine, è interessante notare come il balloon invade lo spazio fisico del poster, simboleggiando il modo in cui le immagini possono essere usate per avanzare e proiettare opinioni. Allo stesso modo, anche le differenze stilistiche sono usate per veicolare un commento al lettore. La resa iperrealistica di Mao è incapace di generare empatia nel lettore, mentre lo stile 'da cartone' utilizzato per raffigurare Truong e l'attivista francese permette l'identificazione dell'osservatore. Come discusso da McCloud (1993: 36, enfasi originale), «When you look at a photo or realistic drawing of a face – you see it as the face of **another**. But when you enter the world of the **cartoon** – you see **yourself**». L'iperrealismo con cui è raffigurato Mao è qui usato per denunciarne l'idealizzazione e il soggiacente paternalismo. Infatti, Truong mostra come la sinistra francese sia stata incapace di analizzare la complessità del conflitto, riducendolo a uno scontro tra personaggi piatti (lo zio Ho e lo zio Mao che lottano contro lo zio Sam). Il fumetto critica quindi il modo acritico in cui la sinistra francese ha supportato le azioni di Hồ Chí Minh.

Nel fumetto la contrapposizione tra testo e immagini è spesso ironica. Le immagini mostrano una realtà diversa da quella presentata dalla retorica comunista. Tuttavia, è interessante notare come questo rapporto sia sovvertito in presenza dei poster di

propaganda. In questo caso, è il testo a fornire una contro narrazione, fornendo una prospettiva sud-vietnamita. Pur criticando molte scelte dell'alleato americano, il fumetto rivendica in più occasioni il diritto dei sud-vietnamiti ad opporsi al progetto politico avanzato dai comunisti. Le didascalie forniscono quindi l'opportunità di inserire un terzo punto di vista storico. Il fumetto resiste quindi alla riduzione del ruolo dei sud-vietnamiti a semplici marionette in mano all'imperialismo americano. Dando voce a una prospettiva spesso dimenticata, il fumetto ristabilisce i sud-vietnamiti come agenti e non soltanto vittime passive della storia.

## Fotografie

I poster di propaganda non sono gli unici elementi visivi ad essere incorporati nella narrazione. Le foto iconiche della Guerra del Vietnam giocano un ruolo importante in questa ricostruzione storica dell'evento. Esse non sono evocate soltanto in qualità di «points of memory» (Hirsch 2012), ma anche come elementi controversi, a causa delle narrazioni ad esse associate. Ad esempio, Marcelino Truong adatta la foto *Saigon Execution* di Eddie Adams al fine di criticare le semplificazioni attraverso cui la guerra è stata narrata e svelare così il contesto storico celato da quello scatto. Infatti, il fumetto cerca di evitare consapevolmente una qualsiasi interpretazione universalistica e morale della scena, rivitalizzando e indagando la natura indessicale della fotografia al fine di ricostruirne il contesto e le conseguenze (ovvero inserendo la foto in un flusso narrativo capace di problematizzarla). Truong usa delle frecce come vettori per dare un nome ai personaggi ritratti nella foto. Pertanto, il linguaggio è qui usato per imporre un significato a un'immagine, ovvero fare interagire una dimensione privata e una pubblica. Questa appropriazione della foto permette anche all'autore di indagare le ragioni che hanno condotto il generale a compiere quell'azione: la sua violazione dei diritti del prigioniero era motivata da sentimenti di vendetta. Truong mette in discussione lo status di vittima innocente del prigioniero, ricordando al lettore gli atti commessi dall'uomo prima del suo arresto. Questo adattamento ha quindi l'intenzione di complicare, anche in modo scioccante, la narrazione generalmente associata alla foto di Eddie Adams.

Truong utilizza i mezzi forniti dal medium con cui opera per mostrare l'appropriazione ideologica da parte dei movimenti di contestazione. La reiterazione della foto mostra come questa abbia assunto un valore simbolico che ne ha offuscato la natura indessicale. La prima iterazione è un adattamento della foto in forma grafica. Il disegno ha l'effetto di 'personalizzare' la foto e permette all'autore di cambiarne la prospettiva mostrando Eddie Adams nella scena. La seconda iterazione dello sparo è una replica della foto originale scattata dal fotografo americano. La terza iterazione mostra l'appropriazione della foto da parte dei movimenti di contestazione. La foto è inserita all'interno di un manifesto di protesta in cui è stata apposta una svastica sopra l'immagine del generale. Questo adattamento mostra come le fotografie non abbiano soltanto un significato denotativo, ma anche connotativo. Infatti, le fotografie posso facilmente acquistare nuove interpretazioni grazie a quella che Barbie Zelizer (2010) ha definito «subjunctive nature». L'oscillazione tra disegno e fotografia segnala il divario tra evento e rappresentazione e di conseguenza tra la realtà e le pretese di veridicità attribuite al medium fotografico. A tal proposito è interessante notare come la rappresentazione della realtà sia affidata al disegno, una soluzione che mette in discussione la stessa rappresentazione fotografica e il suo referente. L'uso del disegno cerca quindi di sottolineare come la soggettività sia un fattore costitutivo della produzione del reale.

Inoltre, questa soluzione visiva sembra invitare una riflessione sul modo in cui il significato si sedimenta nel tempo. Infatti, questa reiterazione mostra una progressione tematica in cui informazioni «già note» e «nuove» si susseguono (Kress & van Leeuwen 1996). Come mostrato da questo esempio, nuovi significati possono essere aggiunti attraverso la sequenzialità, ma anche all'interno di una stessa immagine. Per tanto, il fumetto come linguaggio sfrutta relazioni sintagmatiche ('in praesentia') e paradigmatiche ('in absentia'). Il medium sembra quindi invitare riflessioni sui processi selettivi attraverso i quali vengono costruite le storie e le memorie individuali e collettive. Infatti, gli elementi del passato sono spesso selezionati per produrre storie coerenti e capaci di soddisfare le esigenze del presente.

L'incorporazione di queste foto è interessante non soltanto per la loro iconicità nella narrazione del conflitto da parte dei media occidentali, ma anche per l'utilizzo che ne è

stato fatto da parte della Repubblica Socialista del Vietnam. Il War Remnants Museum (Bảo tàng chứng tích chiến tranh) della città di Ho Chi Minh (Thành phố Hồ Chí Minh) ha un'esposizione permanente con le immagini del conflitto (Schwenkel 2009). Questo museo è controllato dallo Stato e funziona come strumento di propaganda governativa. La presenza di varie foto iconiche del conflitto ('Saigon Execution' di Eddie Adams, 'Napalm Girl' di Nick Ut e il 'Burning Monk' di Malcom Browne, per citarne alcuni) continua a gettare ombre sull'operato americano e sud-vietnamita, come all'epoca del conflitto. Tuttavia, in una narrazione fatta anche di assenze, il lettore è invitato a porsi domande sulla mancanza di documentazione fotografica riguardante le atrocità commesse dai comunisti. Se i fotografi occidentali erano liberi di scattare foto senza impedimenti nei territori controllati dai sud-vietnamiti, soltanto un gruppo selezionato (e ideologicamente affine) di questi ebbe il permesso di entrare nel Vietnam del Nord. Pertanto, il fumetto tenta attraverso questa appropriazione di immagini iconiche di contrastarne l'interpretazione di parte per mezzo di un'attenta contestualizzazione storica.

## Disegni

Questi 'graphic memoir' rimettono in gioco anche i disegni prodotti da Marcelino Truong e suo fratello durante il conflitto con il fine di validare l'autenticità del racconto e il proprio ruolo di testimone (seppur giovane) dell'evento. Tuttavia, è interessante notare alcune differenze nelle capacità di rappresentare la guerra da parte dell'autore e del fratello Dominique, uno scarto dovuto all'età anagrafica. Il disegno prodotto da Marcelino mostra una capacità limitata di comprendere il conflitto limitandosi alla descrizione concreta di una portaerei. Al contrario, Dominique, il fratello maggiore, in aggiunta alla sua rappresentazione materiale del conflitto, attraverso il disegno di missili, è capace (seppure aiutato dalla madre) di inserire un commento alla scena. Il bambino si interroga infatti sull'inutilità della guerra, «*Are you cacahuette*? [siete pazzi]».[7] Come

[7] Questa frase è un tipico esempio di enunciazione mistilingue o 'code mixing', ovvero un cambio di codice intrafrasale e privo di apparenti ragioni funzionali, apparentemente caotico e non intenzionale

osservato da Walker et al. (2003), i bambini di otto anni sono già capaci di comprendere gli orrori della guerra e sviluppare emozioni negative associate a questa esperienza.

L'uso di questi disegni pone delle domande sulla capacità del medium di registrare e rimemorare eventi traumatici. La riproduzione di questi disegni e il loro riutilizzo all'interno di una 'graphic narrative' permette a queste immagini di diventare parte dell'archivio riguardante la Guerra del Vietnam, acquistando così una funzione testimoniale. In questo caso, il disegno diventa un sostituto della fotografia documentando ciò che la macchina fotografica non ha documentato o non ha potuto documentare. Questo è particolarmente interessante se si considera il fatto che la Guerra del Vietnam è stato il primo conflitto a essere trasmesso per intero dalle TV americane, tanto da guadagnarsi il nome di «living-room war» (Hallin 1986). Per tanto, l'uso del disegno per raccontare un evento storico ha lo scopo di far accedere il lettore a una dimensione soprattutto privata della Storia. L'uso del disegno permette l'aggiunta di aneddoti e commenti alla narrazione ufficiale di un evento. Allo stesso modo, il testo e la relazione che esso stabilisce con l'immagine presente nella vignetta permettono all'autore di costruire narrazioni complesse e creare un'esperienza più intima rispetto a quella creata da una fotografia accompagnata da una didascalia.

L'uso di questi disegni legati all'infanzia fa sorgere delle domande riguardanti l'appropriazione retrospettiva del passato. Queste immagini acquisiscono un nuovo significato nel presente attraverso la loro introduzione in una sequenza narrativa che è in parte disegnata e in parte testuale poiché il fumetto rende possibile la copresenza di due tempi narrativi: quello delle immagini e quello del testo. La messa in sequenza delle immagini ha inoltre la capacità di complicare la narrazione in quanto nuovi significati vengono aggiunti attraverso la creazione di inferenze. L'adattamento di questi disegni sottolinea anche i meccanismi di mediazione del fumetto in quanto l'esperienza dell'osservatore è influenzata dalla capacità di comprensione del testimone primario. Se

---

(Dal Negro & Guerini 2007). Tuttavia, questo cambio testimonia non soltanto l'ambiente multilingue in cui è avvenuta la socializzazione primaria dei fratelli Truong, ma anche le relazioni e tensioni (neo)coloniali che hanno caratterizzato la storia del Vietnam. La traduzione è nostra.

da un lato la condivisione di esperienze di prima mano crea un senso di condivisione con il lettore, questa sottolinea anche i limiti della ricostruzione storica.

## Conclusioni

Lo spazio ibrido della 'graphic narrative' è utilizzato per interrogare i meccanismi di selezione attraverso i quali la memoria costruisce narrazioni coerenti; conseguentemente, il lettore è reso consapevole della natura funzionale della memoria (Assmann 2002) attraverso l'utilizzo di «closures» (McCloud 1993). Perciò, le relazioni 'in praesentia' e 'in absentia', che il fumetto (come linguaggio) crea, sono utilizzati per imitare i processi di rimemorazione e oblio attraverso i quali la memoria culturale è costruita. Queste 'graphic narrative' diventano meta-media che invitano il lettore a riflettere sulle modalità in cui il significato è aggiunto alle immagini, mettendo inevitabilmente in dubbio la loro oggettività. Inoltre, memorie personali e pubbliche sono visivamente intrecciate in quanto condividono lo stesso spazio; per questo motivo, il personale diventa politico e la dimensione privata diventa oggetto di una rinnovata responsabilità pubblica.

## Bibliografia

Assmann, Aleida (2002 [1999]), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.

Bui, Long T. (2018), *Returns of War: South Vietnam and the Price of Refugee Memory*, New York, NYU Press.

Chute, Hillary L. (2016), *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge (Massachusetts) - London (England), Harvard University Press.

Cohn, Neil (2019), "Being Explicit about the Implicit: Inference Generating Techniques in Visual Narrative", *Language and Cognition*, vol. 11, n. 1, 66-97.

Dal Negro, Silvia - Guerini, Federica (2007), *Contatto. Dinamiche ed esiti del plurilinguismo*, Roma, Aracne.

Espiritu, Yến Lê (2005), "Vietnamese Women in the United States: A Critical Transnational Perspective", in G. Bousquet & N. Taylor (eds.) (2005), *Le Vietnam au Feminin: Women's Realities*, Paris, Les Indes Savantes, 307-321.

Espiritu, Yến Lê (2014), *Body Counts. The Vietnam War and Militarized Refuge(es)*, Oakland, University of California Press.

Gillis, John R. (ed. 1996 [1994]), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

Hallin, Daniel C. (1986), *The Uncensored War: The Media and Vietnam*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press.

Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge (Massachusetts) - London (England), Harvard University Press.

Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.

Hutcheon, Linda (1999), "Literature Meets History: Counter-Discoursive 'Comix'", *Anglia-Zeitschrift für englische Philologie*, vol. 117, n. 1, 4-14.

Kress, Gunther - van Leeuwen, Theo (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London - New York, Routledge.

Leavy, Patricia (2007), *Iconic Events: Media, Politics, and Power in Retelling History*, Lanham (Maryland), Lexington Books.

Lipsitz, George (1990), *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Mickwitz, Nina (2016), *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, New York, Palgrave Macmillan.

McCloud, Scott (1993), *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Harper Collins.

McLuhan, Marshall (2017 [1964]), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Berkeley, Ginko Press.

Nguyen, Viet Thanh (2016), *Nothing Ever Dies*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Schwenkel, Christina (2009), *The American War in Contemporary Vietnam: Transnational Remembrance and Representation*, Bloomington, Indiana University Press.

Truong, Marcelino (2012), *Une si jolie petite guerre*, Paris, Édition Denoël.

Truong, Marcelino (2015), *Give Peace a Chance. Londres 1963-75*, Paris, Édition Denoël.

Walker, Kathleen - Myers-Bowman, Karen S. - Myers-Walls, Judith A. (2003), "Understanding War, Visualizing Peace: Children Draw What They Know", *Art Therapy*, vol. 20, n. 4, 191-200.

Zelizer, Barbie (2010), *About to Die: How News Images Move the Public*, New York, Oxford University Press.

# *Literature and Trauma: The Neo-Slave Narrative in the Contemporary British Context*

Federica Tazzioli

**Abstract**: In recent decades, British artists' and scholars' engagement with slavery has grown, leading to the publication of a sizeable number of neo-slave narratives. Following the insights provided by Trauma studies, this paper presents a synoptic review of the British slave history by analyzing three neo-slave narratives: *Cambridge*, *The Longest Memory* and *The Long Song*. The analysis will show that black British writers, such as Caryl Phillips, Fred D'Aguiar and Andrea Levy, manage to give voice to the slaves and construct them as individuals, thus forcing contemporary readers to reconsider the place of enslaved people within British history.
**Keywords**: *Neo-slave narrative; Trauma studies; Slavery; Postcolonial literature; Black British writer*.
**Abstract**: Negli ultimi decenni l'interesse dimostrato nei confronti della schiavitù da parte di studiosi e artisti inglese è cresciuto notevolmente, ed è aumentata la produzione di opere letterarie appartenenti al genere letterario delle neo-slave narrative. Per analizzare le ragioni che hanno spinto gli autori contemporanei ad interessarsi alla schiavitù, verrà presentata una breve rassegna storica e l'analisi di tre neo-slave narrative: *Cambridge*, *The Longest Memory* e *The Long Song*; con l'aiuto delle teorie nate nel contesto degli studi sul trauma, si discuterà come autori contemporanei quali Caryl Phillips, Fred D'Aguiar e Andrea Levy, cercano di dare voce e identità agli schiavi per ristabilirne il ruolo nella storia inglese.
**Keywords**: *Neo-slave narrative; Studi sul trauma; Schiavitù; Letteratura post-coloniale; Black British writer*.

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

## *Introduction*

The aim of this article is, on the one hand, to account for the current growth of neo-slave narratives in Britain, and, on the other hand, to highlight their meaning in the context of contemporary Britain. In order to understand the purpose of these contemporary works, it is necessary to reconsider the impact of the transatlantic slave trade as a collective trauma in the formation of contemporary Britain. Through their works, postcolonial and black British writers try to represent this traumatic memory and give voice to the «silenced slaves» (Boutros 2015: xv), calling for a revaluation of the slaves' place within British history. The analysis of three neo-slave narratives (Caryl Phillips' *Cambridge*, Fred D'Aguiar's *The Longest Memory,* and Andrea Levy's *The Long Song*) intends to highlight the significance and impact of this literary genre in the context of contemporary Britain.

## British Connections with Slavery

British history has been inevitably and unavoidably shaped by the country's colonial past and its connections with the imperial period, the overseas colonies, the economic growth, as well as the involvement with the slave trade (Waldron in Farrell - Unwin - Walvin 2007: xi). All these circumstances have contributed to the making of contemporary Britain, not only at an economic and political level, but also at an anthropological level; indeed, British transatlantic slavery is at the root of the contemporary racial tensions and contradictions that we can observe in today's multicultural Britain: «We may no longer trade people but the shape of modern Britain would have been very different if England had not turned itself into the greatest slaving nation ever seen» (Phillips in Martin 1999: 1). However, if racial difference is apparently more tolerated and accepted now than in the past, it is still problematic and feared, as the Black Lives Matter movement has recently revealed.

Clearly, slavery has played a key role in British history, and yet it seems to have been largely erased from collective British memory; the British writer Andrea Levy denounces British people's ignorance about slavery in her essay *Back to my home country* (2014) and she states the need to integrate that part of history into the British memory: «My heritage is Britain's story too. It is time to put the Caribbean back where it belongs – in the narrative of British history» (2014: 22).

British historical amnesia is indicted also by historians and academics, such as James Walvin, Abigail Ward, and Trevor Phillips. They all denounce the under-representation of the British slave past. Phillips even states that «if history is written by winners», the black slaves «must have been the biggest losers in modern times» (Phillips in Martin 1999: 2), since no other history has been so underrepresented.

## Overcoming Trauma through Literature

Historical amnesia has undoubtedly helped to shape an idea of Britain as an abolitionist nation rather than a slave-trading one (Walvin 2000: 135), and this idea encourages a positive view of British history. However, the collective desire to erase the slave trade from history reveals that it represents a painful memory: the memory of a traumatic period for both the black and the white population. Indeed, slavery can be considered as a collective trauma in British history.

Traumas have been defined as internal and psychological fractures, experiences that cannot be overcame by the traumatized subjects (Craps 2013: 30). The study of traumas and traumatized subjects has its origins in Charcot's and Freud's studies, and in the 1990s it becomes a new subject in the Humanities, known as Trauma Studies. Research in this field has shown that the memory of a traumatic event can be considered to be a trauma in itself, so it is usually removed from the subject's mind, in order not to bring the trauma to life once again; this tendency can be compared to the British amnesia of the slave period. However, the account of the traumatic experience is seen as the only possible

therapy for the traumatized subjects, their narrations are typically disturbing and incomplete, since these subjects have erased a vast part of their past experiences.

Onega and Ganteau (2014) suggest a parallel between art works and trauma therapy through words: creating artistic representations of trauma may have the same therapeutic function as speaking about traumatic events. Thus, the contemporary neo-slave narratives can be read as attempts to overcome the trauma of slavery; they emerge in the contemporary context, when Britain finally appears to be ready to reconsider the impact of the transatlantic slave trade especially after the 2007 commemoration of the end of the slave trade (Buonanno 2009). Indeed, it seems important for Britain to reclaim its transatlantic past, in order to deal with its contemporary tensions.

Nevertheless, the oral narration of a traumatic event is difficult for the traumatized subject as it is difficult to convey trauma through artistic representation: neo-slave narratives are disrupted, full of silences, repressions and resistance and evolve through «unconscious associations», usually creating a nonlinear plot (Vickroy 2002: 3). What is more, the contemporary writers of neo-slave narratives try to reproduce the traumatized subjects' contrasting attitudes: while they underline the unspeakable nature of the traumatic event (Balaev 2014: 20), they appear to feel the need to witness their traumatizing experience. Artistic creativity has found a breeding ground in the representation of trauma and artists have devised countless ways to bear witness to traumatic events, using different strategies and techniques: the aim is to convey the same feeling of dissociation, despair and pain that a traumatized person would feel.

## The British Neo-Slave Narrative

At the end of the twentieth century, there was a surge of new narratives about slavery that reproduce features of the early slave narratives. The first definition for the new genre is provided by Bell who considers neo-slave narratives as «residually oral, modern narratives of escape from bondage to freedom» (Bell 1987: 289). Other attempts to define the genre have followed: particularly influential is Ashraf Rushdy's definition of neo-slave narratives as «contemporary novels that assume the form, adopt the

conventions, and take on the first-person voice of the antebellum slave narrative» (1999: 3). The early slave narratives were created with the purpose of showing the slaves' terrible life conditions, in order to raise awareness in the white population and encourage them to support the abolition process. Apparently, this genre should have died with the end of slavery; nevertheless, manifold reasons lay behind this new desire to explore slavery. On the one hand, a historical and restorative role: the neo-slave narratives are written «to fill in the blanks that slave narratives left» (Morrison 1998: 193). As Joan Anim-Addo and Maria Helena Lima suggest, the contemporary authors approaching this renewed form of slave narratives aim to reestablish the historical value of the early slave narrative, and to reaffirm the slaves' humanity (2017: 3). On the other hand, the neo-slave narratives have a metaphorical aim, what Rushdy defines as a «bitemporal perspective» (2001: 5). Fred D'Aguiar claims that these narratives are linked to the present-day situation and can be seen as metaphors for the contemporary racial prejudices and injustices (D'Aguiar in Misrahi-Barak 2016). The neo-slave narrative genre has a pragmatic aim connected to the historical period in which it develops: the authors wish to raise awareness about the British colonial and slavery history, in order to create a «responsible postcolonialism» (Durrant 2004: 3), while simultaneously prompting a reflection on the contemporary situation. The need for more novels, movies, essays about slavery is well explained by Fred D'Aguiar who affirms we could imagine «a last poem, a last play, a last novel, a last song, about slavery», only if «slavery's relevance to present anxieties about race [would] come to an end» (1996: 125-126).

When it comes to both slave narratives and neo-slave narratives, the academic world has predominantly considered the American context; undoubtedly, American works on slavery are numerous and along with key fictional works such as *Beloved* (1987) by Toni Morrison and *Jubilee* (1966) by Margaret Walker, there have been several academic studies devoted to this genre, such as Bell's study published in 1987, or Rushdy's in 1999. Furthermore, in the US the presence of thinkers and movements dealing with slavery is stronger; nevertheless, Britain was a major agent in the slave trade, and slavery has had a long-lasting legacy in Britain, with increased racial tensions and

fractures in the country, which signal the need to integrate slavery into British history (Blevins 2016). Furthermore, the publication of British neo-slave narratives in the last thirty years is remarkable (Muñoz-Valdivieso 2012: 43). Black British authors such as Caryl Phillips, Fred D'Aguiar and Andrea Levy have felt the need to write neo-slave narratives: these authors were raised in Britain by first generation migrant parents, thus their condition of second-generation migrants faced them with the question of belonging. The world around them would consider them to be foreigners in Britain, but they «had nowhere to go back to» (Phillips in Ledent - Tunca 2012: 18). The feeling is then one of non-belonging, neither to the British society, nor to the West Indian one, and this in-between position is what DuBois calls «two-ness» (1905: 3). The feeling of non-belonging in a predominantly white society pushes these writers to investigate the British slave history, in order to re-establish their position as both black and British citizens; as D'Aguiar's claims: «My experience as a black person in a white-majority system predisposed me towards an interest in race since my skin carried this high negative premium whose history I was keen to find out about» (Frías 2002: 418).

## Black and White Victims of Slavery in Caryl Phillips's Polyphonic Novel *Cambridge*

Unlike the early slave narratives, Caryl Phillips's 1991 *Cambridge* is a polyphonic neo-slave narrative: the prologue is a third-person portrayal of Emily, an Englishwoman ready to leave England to supervise her father's plantation in the West Indies, followed by her first-person account. Through her narration she reveals contrasting feelings towards slavery; on the one hand, she supports abolitionists ideas: «Perhaps my adventuring will encourage Father to accept the increasingly common, though abstract, English belief in the iniquity of slavery» (Phillips 2008: 7-8); on the other hand, she also displays racial prejudices: «I ordered her to retire from the table, for I am not accustomed to eating my meal in the company of slaves» (ibid.: 73). Then, Cambridge's first-person narration, recounts his experiences as a slave; it ends with the final and desperate act of killing the plantation administrator, Mr. Brown, for which he is condemned to death. Finally, the epilogue follows Emily's life

after Mr. Brown's and Cambridge's deaths. The choice of such a fragmented narrative form is inspired and determined by the contents of the narration itself, and the fragmentary nature of the characters' lives (Schatteman 2000: 14). In this way, Phillips is true to his characters, but he is also transferring to his readers the distress and anguish the characters experience. As a result, the readers' experience of a disrupted narration is exactly what a traumatized person perceives in his/her mind.

In *Cambridge*, Phillips makes use of different sources, as both Eckstein (2006: 70-75) and Ward (2011: 31-34) state: the author creates a «montage of slightly modified fragments of older texts» adding new passages entirely invented by him (Eckstein 2006: 73). Ward also suggests that by creating this «patchwork» of different texts, Phillips displays the importance of reading history through different perspectives (2011: 33). Moreover, the fact that Emily is the main character of the book underlines Phillips' will to represent different perspectives. Emily's centrality differentiates Phillips' neo-slave narrative from the ones where the slave's perspective is at the centre of the narration (*ibid.*: 35), whereas both *The Longest Memory* (1994) and *The Long Song* (2010) mainly focus on the slave's experience. Also, while apparently drawing attention to the male character by choosing *Cambridge* as the title, Phillips focuses on a specific moment in the slave's life: 'Cambridge' is the name given to him in the West Indies at the time of his encounter with Emily. Phillips clarifies that his aim was always to write a novel about an English woman; nevertheless, Cambridge was conceived of as a character whose presence in the book would be constant. As Phillips himself affirms: «He does not appear often in her narrative, in terms of time, but he is always in the background of what she's doing, what she is saying, and what she's thinking» (Swift in Schatteman 2009: 13).

Thus, by including Emily in the narration, and assigning her a key role, Phillips gives a more complex and complete outlook on slavery. Not only does Phillips include both the black and the white perspectives, but he also portrays Emily as a victim of the system: she is a displaced person, who tries hard to find her place in the world; while she cannot go back to England where she has no one after her father's death, she is getting accustomed to the Caribbean's way of life: «England. Emily smiled to herself. [...] Did

he not understand that people grow and change?» (Phillips 2008: 177). If the second-generation black migrants living in Britain live in an in-between situation, also Emily finds herself in a reversed condition in the Caribbean: similarly to what Ward defines as a life in «a liminal world between identities» (2011: 44). Her despair is such that in the end she is in a hallucinatory status, where she cannot distinguish reality from dreams. Emily is another victim of the complex and cruel system of colonial slavery.

Undoubtedly, Cambridge's life is profoundly marked by slavery: he was deprived of both his freedom and his name at a very early age. The first lines of his narrative are particularly interesting, as he is taking the «liberty» to «unburden» himself by telling somebody his «extraordinary circumstances», before being «dispatched» for the very last time (Phillips 2008: 133). Writing is what allows Cambridge to regain his freedom and to tell his story. Cambridge's narration echoes the early slave narratives, and it has the same double function; on the one hand, Cambridge as a traumatized person feels the need to reveal his experiences, in order to accept them and move on; and, on the other hand, his account displays his humanity and the injustices of his sufferings. As a traumatized person, Cambridge sometimes omits excruciating moments of his life such as the second ship journey he is forced to take: «the horrors of this second illegal journey I have chosen to forget» (*ibid.*: 156); he has «chosen» to erase these horrors in order to survive and, at the same time, Phillips gives the chance to the reader to imagine what has happened. At the end of his narration, echoing his initial words, Cambridge finds peace: «Pardon the liberty I take in unburdening myself with these hasty lines [it] is all that I have sought to convey» (ibid.: 167).

## The Necessary Pain of Remembering the Past in Fred D'Aguiar's Polyphonic Novel *The Longest Memory*

Like Phillips, Fred D'Aguiar includes different perspectives and different voices in *The Longest Memory* (1994): his polyphonic neo-slave narrative attempts to bring «into play multiple viewpoints about slavery» (Frías 2002: 421), as Ledent underlines: these voices are not just juxtaposed, they are interrelated and their connections create meaning

(2005: 285). The novel features eleven different voices, belonging to both the black slave population and to the white society (Boutros 2015: 59), which portray the life of the Whitechapel plantation; however, the focus is on the old slave Whitechapel who is the unwitting cause of his son Chapel's death: in his narration the old Whitechapel reveals how he informs the plantation owner about his son's plan to escape from the plantation; Chapel is therefore punished by Sanders Junior and he eventually dies. The other accounts move back in the past, to create the context for Chapel's killing.

Both Phillips and D'Aguiar «manage to rewrite a history that was simplified» (Ledent 2005: 291), indeed, also in The Longest Memory the slaves are not the only victims of the slave system. Lydia, the plantation owner's daughter, dreams of a life with her beloved Chapel: «Chapel, Chapel, I wish you could waltz into my house and hold forth in my company before my father, mother and brothers, the way you do with me. I wish you were white» and again «I wish I could be with Chapel. I wish I were black» (D'Aguiar 1994: 95). Sanders Junior can also be considered to be as a victim: he is trapped in the plantation ideology and he cannot express his respect to the old Whitechapel: «If you were white I would have wanted you as my father» (ibid.: 134); moreover, he unconsciously punishes his half-brother Chapel to death, while the readers are aware that Chapel is the child born after the overseer's rape of Whitechapel's wife, neither Sanders Senior's legitimate son, nor Chapel are aware of their kinship.

Particularly important is the character of Chapel, who is a round and complex character; his chapter is written in verse, so as to underline his creativity and love for literature. He describes his life, his love for Lydia and his reasons to live after his mother's death: «[…] We cried/But made no sound and made no moves/Except to wipe our eyes and blow our noses./With her gone nothing could keep me there./Father, I am running. I feel joy; not fear» (ibid.: 64); through him, the writer manages to portray the dehumanization the slaves went through, as D'Aguiar himself affirms: «every move by Chapel to assert his humanity results in a transgression» (Frías 2002: 419). Indeed, the desire to be literate, the desire to freely love, and the desire to be free are all denied to Chapel, and they even bring him to death: he is harshly punished for his attempt to pursue

his happiness. While Chapel tries to escape the slave system, his father, Whitechapel, is completely absorbed in it and as a result to his loyalty to his master, and he even betrays his son for his loyalty to his master (Boutros 2015: 57).

The novel is framed by a prologue and an epilogue, with the titles "Remember" and "Forgetting" which mirror each other and are both narrated in the first person by the old slave Whitechapel; the two titles recall that if it is extremely important for the readers to be aware of the slave history, it is also extremely painful for Whitechapel to remember and live with his sorrowful memories. For Whitechapel «memory hurts» (D'Aguiar 1994: 1), to such an extent that he feels a physical pain; thus, exactly like Cambridge, Whitechapel tries hard to forget. Nevertheless, the impossibility of forgetting is stated in the epilogue: «Memory is pain trying to resurrect itself» (*ibid.*: 138); even though traumatized subjects wish to erase their painful memories, these memories always manage to come back.

However painful that may be, the act of remembering is necessary, and the history of slavery should become a «source of knowledge» rather than a source of «blame» or a «defeat» (Frías 2002: 424). Remembering is a way to learn from the past and to avoid making the same mistakes again: the failed transmission of information about the past can lead to terrible consequences, such as the fratricide represented in *The Longest Memory*: as Ward suggests, nobody passed on the story to the two half-brothers and their unawareness on their history brings one of them to death (2011: 140). The importance of remembering is claimed by Whitechapel's warning contained in the very first lines of the prologue: «the future is just more of the past waiting to happen» (D'Aguiar 1994: 1): if British people today are not aware of the past, the future will only be an endless repetition of it; this statement appears troublingly true and in line with the set of problems raised by the Black Lives Matter Movement.

## Remembering Slavery with Pride in Andrea Levy's *The Long Song*

Andrea Levy's 2010 neo-slave narrative *The Long Song* is almost entirely narrated by the mixed-race, former slave July and her narration is framed by the prologue and epilogue written by her eldest son Thomas Kingsman. Thomas is the one who convinces the old July to write her story down: by creating this artificial context for the narrative, Levy reproduces a structure which is typical of the slave narratives, where an editor supported and encouraged the writing of the novel (Bekers 2018: 34).

Similar to Phillips's and D'Aguiar's characters, the act of remembering is extremely painful for July: at the beginning of her account, she even decides to use the third-person narration, when talking about her birth she either refers to herself as 'July' or as 'the pickney' and she says: «When the pickney was finally released from within Kitty she yelled with so mighty an exhalation that the trees bent as if a hurricane had just passed» (Levy 2011: 18). Bekers interprets this choice as a way to distance herself from the pain of recollecting her memories (2018: 36); Lima goes further and suggests that the use of a third-person narration creates a confusing effect: the reader does not immediately understand that the 'pickney' at the beginning of the narration and July are the same person (2012: 139). Nevertheless, as Thomas underlines, she also feels compelled to tell her story, a desire which is typical of traumatized subjects: «My mama had a story – a story that […] she felt impelled, by some force which was mightier than her own will, to relay this story to me, her son» (Levy 2011: 1).

Levy manages to represent the fragmentary nature of July's existence through a disrupted narration, which moves back and forward from the past of July's slave life to the fictional present where she is with her son. Sometimes July directly addresses the reader: «But, reader, I cannot allow my narrative to be muddled by such an ornate invention, for upon some later page you might feel to accuse me of deception when, in point, I am speaking fact» (*ibid.*: 13). Her life is destroyed by loss and pain: she suffers the consequence of rape, she loses her mom, she is forced to abandon her first child

Thomas and her second child is taken away from her. Indeed, while narrating July tries to anticipate the end of her story to avoid some sorrowful moments, but her son encourages her to continue: «Reader, alas my son is not yet finished with me. Must an old woman endure this? […] He wishes to know of those years betwixt July's stolen pickney and her shuffling starving upon the courtroom» (*ibid.*: 394).

Through July's narration many important historical moments are evoked, such as the Baptist War (1831-1832) and the abolition of slavery (1833); nevertheless, Levy uses these events only as a background for the characters' experiences; Flajšarová suggests that Levy portrays the «personal stories» of people: even if these events are already known the consequences for the slaves' real lives have not been analyzed (2013: 320); these are, indeed, some of the blanks the neo-slave narratives try to fill.

The epilogue reveals another fictional aim of the novel: Thomas would like to find his sister Emily, July's second child, who is believed to live in England. However, Thomas's words prompt a reflection on the awareness on the part of British people of their connections with the colonies and slavery: he affirms that Emily will probably not be aware of the strong connections she has with Jamaica, and of the negro blood running in her veins. As he suggests, this revelation may be «unsettling» for her because «in England the finding of negro blood within a family is not always met with rejoicing» (Levy 2011: 313). Levy had the initial idea for *The Long Song* when at a conference a young girl asked how she could be proud of her own heritage, since her ancestors were slaves; thus, when writing this neo-slave narrative, Levy finds an answer to this question and she wishes for that girl and for all the black young people in Britain to find «pride» rather than «shame» in their slave ancestry (Lima 2012: 137).

## Conclusion

With works such as *Cambridge*, *The Longest Memory* and *The Long Song*, contemporary writers echo the tradition of the slave narratives written by slaves, and develop the genre of the neo-slave narrative. If the original aim of the slave narrative was to support the abolitionist campaign and raise empathy towards the slaves, its

contemporary evolution attempts to fight against British amnesia, and through the representation of slavery they condemn the racial prejudice which originates in the colonial period and is still present. Today the consequences of this amnesia are all the more visible and the black British population is asking for their repositioning in the British history, as the attack to the statue of the merchant Edward Colston on 7th June 2020 exemplifies. Literature and art can represent a way to remember the past, overcome the trauma of slavery, and reposition the black population in Britain. «Historical amnesia is a disease» and literature can be a cure: «people are changed by art, they are sensitized by it, their sleeping consciences are awakened by art. Art can be pleasing but it also makes you think and feel. It is a moral, intellectual and emotional force» (Frías 2002: 425).

## Bibliography

Anim-Addo, Joan - Lima, Maria Helena (eds.) (2017), "The Neo-Slave Narrative Genre: A Special Issue Part 1", *Callaloo*, vol. 40, n. 4.

Anim-Addo, Joan - Lima, Maria Helena (eds.) (2018), "The Neo-Slave Narrative Genre: A Special Issue Part 2", *Callaloo*, vol. 41, n. 1.

Balaev, Michelle (ed.) (2014), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, New York, Palgrave Macmillan.

Baxter, Jeannette - James, David (eds) (2014), *Andrea Levy: Contemporary Critical Perspectives*, London, Bloomsbury Academic.

Bekers, Elisabeth (2018), "Creative Challenges to Captivity: Slave Authorship in Black British Neo-Slave Narratives", *Life Writing*, vol. 15, n. 1, 23-42, https://doi.org/10.1080/14484528.2017.1399319, online (accessed: 15/12/2020).

Bell, Bernard W. (1987), *The Afro-American Novel and Its Tradition*, Amherst, University of Massachusetts Press.

Bell, Rosalind (1991), "Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips", *Callaloo*, vol. 14, n. 3, 578-606.

https://www.jstor.org/stable/2931461?read-now=1&refreqid=excelsior%3A9ec3e4ae843e9a7d22a3a956a464b8fa&seq=1#page_scan_tab_contents, online (accessed: 15/12/2020).

Blevins, Steven (2016), *Living Cargo: How Black Britain Performs Its Past*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Boutros, Fatim (2015), "Facing Diasporic Trauma: Self-Representation in the Writings of John Hearne", in Caryl Phillips, and Fred D'Aguiar, *Cross/Cultures: Reading in Post/Colonial Literature and Cultures in English*, vol. 186, Leiden - Boston, Brill Rodopi.

Buonanno, Giovanna (2009), "Remembering Slavery 1807-2007: A View from Manchester", in V. Intonti & F. Troisi & M. Vitale (eds) (2009), *Forms of Migration, Migration of Forms. Proceedings of the 23rd AIA Conference*, Bari, Progedit, 337-347.

Chavanelle, Sylvie (1998), "Caryl Phillips's Cambridge: Ironical (Dis)empowerment?", *International Fiction Review*, vol. 25, n. 1, https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7598/8655, online (accessed: 20/11/2020).

Craps, Stef (2013), *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, New York, Palgrave Macmillan.

D'Aguiar, Fred (1994), *The Longest Memory*, London, Vintage.

D'Aguiar, Fred (1996), "The Last Essay about Slavery", in S. Dunant & R. Porter (eds.) (1996), *The Age of Anxiety*, London, Virago PressPrint, 125-147.

Dabydeen, David (2003 [1994)], *Turner*, London, Peepal Tree Press.

Diedrich, Maria - Gates, Henry Louis - Pederson, Carl (eds) (1999), *Black Imagination and the Middle Passage*, Oxford, Oxford University Press.

DuBois, William Edward Burghard (1905), *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*, London, Archibald Constable & Co. Digital Edition.

Durrant, Sam (2004), *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J. M. Coetzee, Wilson Harris and Toni Morrison*, Albany NY, State University of New York Press.

Eckstein, Lars (2006), *Re-Membering the Black Atlantic: On the Poetics and Politics of Literary Memory*, Amsterdam - New York, Brill Rodopi.

Farrel, Steven - Unwin, Melanie - Walvin, James (eds.) (2007), *The British Slave Trade: Abolition, Parliament and People*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Flajšarová, Pavlína (2013), "Jamaica Revisited: Slave Narrative in Andrea Levy's The Long Song", in G. J. Bell & K. Nemkova & B. Wojcik (eds.) (2013), *From Theory to Practice 2012*, Zlìn, Tomas Bata University, 315-322.

Frías, Maria (2002), "'Building Bridges Back to the past': An Interview with Fred D'Aguiar", *Callalloo*, vol. 25, n. 2 (Spring), 418-425.

Gandhi, Leela (1998), *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Gilroy, Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso.

Hall, Stuart (1989), "Cultural Identity and Diaspora", in J. Rutherford (ed.) (1990), *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, 222–237.

Ledent, Bénédicte (1997), "Remembering Slavery: History as Roots in the Fiction of Caryl Phillips and Fred D'Aguiar", in M. Deprez & B. Ledent (eds.) (1997), *The*

*Contact and the Culmination: Essays in Honour of Hena Maes-Jelinek*, Liège: University of Liège, 271-280.

Ledent, Bénédicte (2002), *Caryl Philips*, Manchester, Manchester University Press.

Ledent, Bénédicte (2005), "Slavery Revisited through Vocal Kaleidoscopes: Polyphony in Novels by Fred D'Aguiar and Caryl Phillips", in *Revisiting Slave Narratives I Les Avatars contemporains des recits d'esclaves,* texts collected by I textes n\unis par Judith Misrahi-Barak, Montpellier, Universite Paul Valery, Montpellier Ill, Coli. "Les Camets du Cerpac", n. 2, 281-293, http://vetasdigital.blogspot.it/2007/01/caribbean-literature-looking-backward.html, online (accessed: 1/02/2020).

Ledent, Bénédicte - Tunca, Daria (eds.) (2012), *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*, Amsterdam, Brill Rodopi.

Levy, Andrea (2011 [2010]), *The Long Song*, London, Tinder Press

Levy, Andrea (2014), *Six Stories & an Essay*, London, Headline Publishing.

Lima, Maria Helena (2012), "A Written Song: Andrea Levy's Neo-Slave Narrative", *EnterText. Special Issue on Andrea Levy*, vol. 9, 135-153.

Martin, Steven Ian (1999), *Britain's Slave Trade*, London, Channel 4 Books.

Misrahi-Barak, Judith (ed.) (2016), *Revisiting Slave Narratives. Les avatars contemporains des récits d'esclaves*, Collection "Horizons Anglophones", Série PoCoPages, Presses universitaires de la Méditerranée.

Morrison, Toni (1987), "The Site of Memory", in W. Zinsser (ed.) (1998), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, New York, Mariner Book, 101-124.

Muñoz-Valdivieso, Sofia (2012), "Neo-Slave Narratives in Contemporary Black British Fiction", *Ariel: A Review of International English Literature*, vol. 42, ns. 3-4, 43-59,

http://ariel.ucalgary.ca/ariel/index.php/ariel/article/viewFile/4509/4074, online (accessed: 10/05/2018).

Onega, Susana - Ganteau, Jean-Michel (eds.) (2014), *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*, New York, Routledge.

Phillips, Caryl (2008 [1991]), *Cambridge*, London, Vintage Books.

Phillips, Caryl (2006 [1993]), *Crossing the River*, London, Vintage Books.

Rothberg, Michael (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press.

Rushdy, Ashraf H.A., (1999), *Neo-Slave Narrative: Studies in the Social Logic of a Literary Form*, New York, Oxford University Press.

Rushdy, Ashraf H.A., (2001), *Remembering Generations: Race and Family in Contemporary African American Fiction*, North Carolina, The University of North Carolina Press.

Schatteman, Renee T. (2000), Caryl Phillips, J. M. Coetzee, and Michael Ondaatje: *Writing at the Intersection of the Postmodern and the Postcolonial*, Amherst, University of Massachusetts Amherst, 13-79.

Schatteman, Renee T. (ed.) (2009), *Conversations with Caryl Phillips*, Jackson, University of Mississippi.

Vickroy, Laurie (2002), *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Virginia, University of Virginia Press.

Walvin, James (2000), *Britain's Slave Empire*, Gloucestershire, Tempus Publishing Ltd.

Ward, Abigail (2011), Carly Phillips, David Dabydeen and Fred D'Aguiar: *Representations of Slavery*, Manchester - New York, Manchester University Press.

## Websites

Andrea Levy, "The Writing of The Long Song", https://www.andrea-levy.co.uk/other-media/, web (accessed: 15/06/2020).

# 2. RIVISITARE IL PASSATO

# *La narrativa come strumento di persuasione: il caso della Riforma Postale del 1839-40 in Gran Bretagna*

Roberta Zanasi

**Abstract**: The Victorian age was the time of major canonical novels but also of popular literature and narrative painting in art. Politicians and reformers made full use of literary 'topoi' borrowed from that narrative production in order to appeal to the emotional sensitivity that novels, newspapers and painting had contributed to spread and obtain people's support. This study focuses in particular on how the campaign for the Postal Reform of 1839 drew on literature to create an effective political narrative in which facts and fiction merged in a net of intertextual references. Once approved, this reform would create in turn the context for the 'postal plots' of many of the novels of the following decades.
**Keywords:** *Victorian Age; Narrative; Postal Reform; Letter; Newspaper*.
**Abstract**: L'età Vittoriana fu l'epoca di grandi romanzi poi entrati nel canone ma anche di forme narrative popolari, nonché, in arte, della pittura narrativa. I riformatori del tempo attinsero a piene mani ai 'topoi' letterari per far leva sull'opinione pubblica, appellandosi proprio a quella particolare sensibilità che i romanzi, i giornali e l'arte avevano contribuito a diffondere. In particolare, il presente intervento presenta il caso della propaganda a sostegno della Riforma Postale del 1839 che si basò su una serie di aneddoti nei quali fatti e finzione si fondevano in una trama di riferimenti intertestuali alla letteratura del tempo. Una volta approvata, quella stessa riforma avrebbe fornito il contesto per i 'postal plots' dei decenni successivi.
**Keywords:** *Età Vittoriana; Narrativa; Riforma Postale; Lettera; Giornale*.

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

Il 1840 fu un anno cruciale nella storia sociale della Gran Bretagna in quanto, dopo anni di dibattito in merito, la riforma postale approvata l'anno precedente vedeva finalmente la sua attuazione. Il provvedimento, uno dei primi della neo-incoronata regina Vittoria, avrebbe avuto un'enorme ricaduta su diversi aspetti della società nei decenni a venire, dalla vita quotidiana ai commerci e all'economia, dalla medicina alla politica fino alla cultura e alla letteratura nonché ovviamente sui rapporti e le relazioni sociali. Alcuni intellettuali del tempo videro la riforma alla stregua di una vera e propria 'rivoluzione' tanto che lo storico postale William Lewins ne sottolineò gli aspetti di 'égalité' e 'fraternité' (Lewins 1865) mentre Elisabeth Barrett Browning scriveva in una lettera all'amico americano Cornelius Matthews «I recommend you our Penny Postage as the most successful revolution since the 'glorious three days of Paris'» (1897:135). Anche studiosi a noi contemporanei continuano a sostenere la rilevanza dei cambiamenti che la riforma apportò, tanto che Catherine Golden intitola proprio *Posting it: Victorian Revolution in Letter Writing* il suo volume sull'argomento che ha fornito l'ispirazione per il presente intervento (Golden 2010).

Se, come accennato, la riforma ebbe un impatto notevole anche sulla letteratura e in particolare sul romanzo, è bene sottolineare tuttavia che il rapporto fra riforma e letteratura non fu univoco. Come puntualizza Laura Rotunno (2013, 1-14), l'abbassamento delle tariffe postali portò le classi medie e basse a leggere e scrivere ancora di più, incrementando l'alfabetizzazione e conferendo a una più vasta percentuale della popolazione una maggior *agency* dal punto di vista sociale e politico.

Fino a qualche decennio fa, infatti, si pensava che nell'Inghilterra vittoriana si potesse parlare di una certa alfabetizzazione generalizzata solo dopo il 1870, data dell'approvazione dell'Elementary Education Act. Tuttavia, soprattutto per quanto concerne la 'working class', proprio gli studi sulla cultura epistolare (primo tra tutti Whyman 2011) hanno evidenziato come già dopo la metà del XVIII secolo si registrasse una certa 'epistolary literacy' anche tra le classi lavoratrici più basse. A causa della crescente mobilità lavorativa legata alla rivoluzione industriale anche tra le persone meno abbienti c'era chi, per rimanere in contatto con i propri cari lontani, imparava da conoscenti che sapevano scrivere, o da improvvisate scuole parrocchiali con l'aiuto di

‘copybook’, a leggere e scrivere messaggi di base, spesso con scrittura fonetica. Il fenomeno si intensificò nel XIX secolo e uno degli argomenti fondamentali a sostegno della riforma postale fu proprio che essa avrebbe incentivato ulteriormente la ‘literacy’. In effetti, dopo la riforma, i benefici economici che Hill, suo promotore, aveva promesso per le casse dello stato si fecero attendere per molti anni, ma quelli sociali, come proprio l’incentivazione dell'alfabetizzazione, furono invece più immediati.

Tutto ciò contribuì ad incrementare l’utenza dei romanzi e della narrativa popolare pubblicata su giornali e riviste e allo stesso tempo fornì nuova ispirazione agli scrittori che presero ad includere sempre più lettere nelle proprie opere. Con il romanzo epistolare ormai abbondantemente passato di moda però, non fu tanto la *forma* della lettera a solleticare la loro immaginazione, bensì le infinite potenzialità materiali e simboliche e in qualche modo semiotiche della lettera in quanto mezzo di comunicazione in grado di rivelare molto di chi la scriveva ma anche di chi, leggendola, la interpretava. A partire dalla fine degli anni ’40 si assiste infatti al proliferare dei cosiddetti «postal plots» (Rotunno 2013) in cui le lettere, così come i loro percorsi, diventano centrali nello svolgimento della trama. Siano esse bruciate, come quelle di Miss Matty nel quinto capitolo di *Cranford* di Elizabeth Gaskell (1851-53), o fatte a pezzi e sotterrate nel terreno come la lettera dal Canada in *Hard Cash* di Charles Reade (1863), sottratte dal loro destinatario e utilizzate per ricattarlo come in *Man and Wife* di Wilkie Collins (1860) o scritte sotto dettatura per fingere un amore che non c’è come in *Sir Harry Hotspur of Humblethwaite* di Anthony Trollope (1870), le lettere sono praticamente onnipresenti nei romanzi vittoriani a partire dalla metà del secolo. Anche Charles Dickens, lui stesso instancabile scrittore di lettere, fu affascinato dalle potenzialità narrative di questo medium, tanto che quello che viene considerato uno dei suoi maggiori capolavori, *Bleak House* (1852-53), è pervaso da un’ossessione di molti dei personaggi per i documenti scritti privati e legali. Da Mrs Jelliby ‘affetta’ da ‘telescopic philantropy’ che non fa altro che scrivere e ricevere lettere a sostegno della causa africana mentre trascura completamente la propria famiglia a Mademoiselle Hortense che, nel tentativo di vendicarsi di Lady Dedlock, ordisce un piano basato su lettere accusatorie anonime, quasi ogni personaggio, prima o dopo nella storia, ha a che fare con carta e penna.

Tuttavia, ed è questo l'aspetto su cui si focalizza il presente articolo, quelle stesse modalità narrative proprie della fiction ottocentesca che tanto avrebbe fatto uso di lettere a partire dalla fine degli anni '40, ebbero un ruolo preponderante anche nella propaganda e nella successiva approvazione di quella stessa riforma postale.

Le innovazioni principali introdotte dalla riforma furono fondamentalmente tre. In primo luogo, veniva istituita per le lettere spedite all'interno del paese la tariffa postale unica e relativamente accessibile di un penny, laddove in epoca precedente, a causa delle pesanti tasse imposte durante le guerre napoleoniche, le tariffe postali potevano arrivare a costare quanto lo stipendio giornaliero di un lavoratore medio (13,5 pence). Questo costringeva molti a trovare sistemi alternativi, come commercianti ambulanti o viaggiatori, per far giungere le loro lettere a destinazione. Il secondo punto riguardava l'introduzione del 'Penny Black', il primo francobollo nel senso moderno del termine, con il quale si sanciva che il pagamento della spedizione fosse a carico del mittente e non più del destinatario come spesso accadeva prima. La riforma prevedeva infine la cancellazione del privilegio del 'franking', con cui i membri del Parlamento erano esentati dal pagare le spedizioni. Il privilegio divenne appannaggio esclusivo della regina Vittoria, la quale però vi rinunciò volontariamente su suggerimento di Lord Melbourne, con un atto politico molto apprezzato dal popolo.

Da questi tre punti non è difficile intuire la valenza politica del 'Penny Postage', che univa geograficamente il paese assumendo un ruolo centrale nella formazione del concetto di uno stato-nazione forte e unitario e allo stesso tempo si presentava come strumento di unificazione sociale.

Anche in virtù di questa associazione tra efficienza dello stato e servizio postale, le innovazioni in questo campo non si fermarono nel 1840. Tra i successivi interventi vi fu, per esempio, l'introduzione dei 'pillar boxes', prima sull'isola di Jersey e poi nel resto del paese, su idea di Anthony Trollope, che era entrato a far parte dei dipendenti delle Poste all'età di 19 anni e tale rimase fino al cinquantunesimo anno di vita, dopo una brillante carriera che affiancò a quella di scrittore. La suddivisione in 10 zone postali di Londra, che era diventata troppo grande per essere trattata come una singola città postale

con un unico ufficio di smistamento centrale, fu un altro accorgimento che lo vide coinvolto.

Figura di spicco dietro alla riforma del 1840 fu Roland Hill, un ambizioso radicale che si era già occupato di educazione e questioni sociali legate alla povertà e che nel 1837 uscì dall'anonimato grazie a un pamphlet intitolato *Post Office Reform: Its Importance and Practicability*. Le considerazioni su cui Hill basava la propria proposta erano di natura economica: dal momento che in quegli anni le entrate dello stato eccedevano le spese e che questo avrebbe consentito la riduzione di alcune tasse, egli proponeva la riduzione dei 'postage' come la più raccomandabile poiché avrebbe giovato a un vasto pubblico, con uno svantaggio minimo per le entrate dello stato, che anzi ne avrebbero beneficiato. Con la diminuzione delle tariffe postali, infatti, sarebbe aumentato il numero dei cittadini che avrebbe scelto la Royal Mail piuttosto che la posta 'di contrabbando'. Il pamphlet risultò convincente e, a riforma approvata, Hill venne incaricato di sovrintenderne l'implementazione con l'assistenza del suo braccio destro Henry Cole, fondatore del V&A Museum e collaboratore del principe Albert nella 'Great Exhibition'. Cole inaugurò per l'occasione un giornale a sostegno della riforma chiamato *The Post Circular*, il cui primo numero uscì il 14 marzo del 1838.

Fu proprio attraverso le pagine del *Post Circular*, ma anche tramite pamphlet, lettere ai giornali e articoli, che Hill, Cole e sostenitori intrapresero la loro azione di propaganda. Per guadagnarsi l'appoggio dell'opinione pubblica, essi si servirono di una retorica propagandistica incentrata su paradigmi narrativi che facevano appello alla sensibilità e all'emotività dei lettori, quegli stessi lettori che leggevano i romanzi e i racconti che i numerosi periodici letterari rendevano sempre più disponibili. Incominciarono infatti a diffondersi aneddoti volti a dimostrare quanto la riforma fosse necessaria, sottolineandone i vantaggi in termini di ampliamento dell'alfabetizzazione, di rafforzamento dei rapporti familiari e non ultimi, i vantaggi di ordine morale. Questi racconti spesso erano quello che la retorica aristotelica avrebbe classificato come 'exempla ficta', ovvero inventati, o comunque profondamente 'fictionalizzati', e ciò spiega il perché ne esistessero diverse versioni in circolazione nelle quali variavano l'identità o la professione dei protagonisti. Comunque, la veridicità o meno delle storie

non era quasi mai specificata, come nel caso di *Rose Maydews*, che su alcune testate fu sottotitolata «A sketch» (*Staffordshire Gazette and the County Standard*, 1 giugno 1839) mentre su altre «a tale illustrating the effects of the high postage» (*The Post Circular*, 30 aprile 1839).

Killick (2008, 19) puntualizza come all'inizio del XIX secolo la distinzione tra 'tale', 'sketch', 'essay', e altri componimenti brevi non fosse molto netta, e il genere della 'short fiction', che inizialmente dominava su giornali e periodici e solo negli anni '30 incominciò ad essere pubblicata in volumi e raccolte, fosse in realtà una miscellanea di componimenti dalle caratteristiche piuttosto elastiche. In linea di massima, comunque, gli 'sketch' potrebbero essere definiti come narrazioni in prosa che offrivano, con stile informale e descrittivo, un approfondimento su un luogo (o un personaggio) ed erano molto popolari tra gli anni '20 e '30. Tra gli esempi più apprezzati la serie *Our Village* di Mary Russell Mitford (pubblicata sul *Lady Magazine* tra il 1824 e il 1832), incentrata sulla vita nella campagna inglese intorno a Three Miles Cross e sui bizzarri personaggi che la popolavano, gli *Sketches by Boz* di Dickens (1833-1836), che tratteggiavano invece scene di vita londinese, e il *Paris Sketch Book* di Thackeray (1840). Anche il termine 'tale' era molto utilizzato e spesso implicava una serie di associazioni non necessariamente legate alla 'short fiction'. Fin quasi agli anni '30, infatti, talvolta 'tale' era preferito a 'novel' per le connotazioni derogatorie che quest'ultimo continuava ad evocare e indicava opere caratterizzate da buon senso e sfumature morali ed edificanti se scritte da donne (si pensi ai *Tales of Fault and Feeling* di Mary Margaret Busk, 1825), o avventure di interesse accademico e storico se scritte da uomini (come i *Tales of a Voyager to the Arctic Ocean* di R.P. Gillies, 1826 e 1829). È un recensore del *Literary Gazette* del marzo 1828 a fornire una definizione utile al nostro caso di 'tale':

> Tales are in the first place facts, which, from being in some degree out of the common course of things, attract attention, are remembered, and handed down from father to son, with all that incorrectness which must attend what relies on memory only,–that which was at first but matter of fact, soon becomes matter for invention. (Literary Gazette, marzo 1828)

Questo era dunque il contesto narrativo in cui si andarono ad inserire quelli che Catherine Golden definisce i 'pre-reform tales' (Golden 2010, 44 e *passim*), gli aneddoti

a sostegno della riforma postale, che possono essere suddivisi principalmente in due tipologie. Il primo gruppo era quello incentrato su Rowland Hill e la sua 'chiamata' alla riforma postale, ed ebbe come risultato la mitizzazione della figura del riformatore. Hill veniva presentato come un benefattore, un eroe nazionale che avrebbe realizzato la democratizzazione del servizio postale. Il primo di questi aneddoti riguardava un episodio che aveva come protagonista Hill all'età di 8 anni e che compare in tutte le sue biografie come ciò che scatenò la scintilla che lo avrebbe condotto a diventare l'eroe della riforma. Il giovane Rowland, descritto dalla figlia nella sua biografia come un bambino esile e malaticcio, in un momento di particolare difficoltà economica della famiglia, venne inviato da solo in paese ad impegnare alcuni ninnoli di famiglia (o vecchi vestiti, secondo un'altra versione) perché la madre non aveva il denaro per ritirare una lettera. Il tutto mentre il postino spazientito attendeva alla porta. L'immagine della donna umiliata davanti al postino che invia il figlio malaticcio al banco dei pegni così drammatica e patetica, accompagnata dalla descrizione della diffusa sensazione di 'dread' legata al bussare del 'letter carrier', sembra uscita per melodrammaticità da un romanzo di Dickens, che proprio in quegli anni stava pubblicando il suo *Oliver Twist* a puntate sul *Bentley's Miscellany.* Altre storie sono fiorite intorno al personaggio di Hill che, per esempio, sempre per ristrettezze economiche e trovandosi in viaggio in Scozia, dovette ricorrere a un espediente illegale per inviare sue notizie alla famiglia. Egli spediva a casa vecchi giornali firmandoli con il nome di un membro o un altro del parlamento che godeva del privilegio di *franking.* In questo modo, in base a un codice precedentemente concordato e senza incorrere in spese, la famiglia avrebbe dedotto dal nome del membro del parlamento scelto quale fosse il suo stato di salute e dal timbro postale dove si trovasse. Inizialmente Hill attribuì l'episodio ad 'un amico', dato che in fondo si trattava di una pratica illegale, ma poi, nell'autobiografia che scrisse prima di morire, confessò di esserne stato lui il protagonista. Questi racconti formavano nell'insieme una sorta di 'Bildungsroman' che spiegava come Hill fosse arrivato ad essere l'uomo che era: un eroe, dunque, ma anche un uomo come tanti che capiva bene il disagio di chi voleva comunicare con i propri cari lontani ma non ne aveva le possibilità economiche.

Il secondo tipo di aneddoti era volto ad illustrare e drammatizzare gli effetti delle esose spese postali nonché i sacrifici che molti dovevano affrontare per poter ricevere notizie dai propri cari lontani. L'esempio più rilevante in questa seconda categoria è senza dubbio il racconto, già menzionato e apparso su diverse testate, di *Rose Maydew*. Nelle prime righe la giovane protagonista che dà il titolo alla storia saluta in lacrime i genitori prima di partire per Londra dove entrerà a servizio presso una famiglia. Risaltano le parole della madre che le raccomanda: «Mind Rose, and write when any trouble presses thee, for thou will find none in the world who will counsel and guide thee like thy parents» (*The Staffordshire Gazette and the County Standard*, 1 giugno 1839). E mentre la carrozza si allontana, le urla di nuovo: «Good bye, good bye, and write to us» (*ibid.*). I primi mesi tutto sembra procedere per il meglio, con lettere entusiastiche dalla città da parte di Rose, ma poi la famiglia, in particolari ristrettezze economiche, è costretta a rifiutare una lettera della figlia perché non può permettersi di sostenerne il costo. Come da prassi, dopo una settimana di giacenza presso l'Ufficio Postale, la lettera viene rispedita al mittente. La successiva sezione del racconto incomincia con l'eloquente esclamazione «How soon does guilt usurp the place of innocence!» (*ibid.*), e ci informa, con la reticenza tipica della fiction vittoriana a soffermarsi sui dettagli della caduta delle 'fallen women', che nel frattempo, a Londra, Rose «tested of that cup whose inheritance is shame and sorrow» (*ibid.*). Tutto questo, sottolinea l'autore, a causa delle alte tariffe di spedizione che impedivano alla giovane di ricevere da casa quei buoni consigli che non 'vengono mai ripetuti abbastanza'. Rose decide dunque di scrivere un'accorata lettera di pentimento ai genitori, confessando la sua colpa e sperando in un perdono che in realtà non arriverà mai, perché la lettera è proprio quella che essi non possono permettersi di ritirare. La giovane deduce dal silenzio della famiglia che la sua colpa sia troppo grande per essere perdonata e si suicida annegandosi. Lo 'sketch' conclude con un breve paragrafo che strappa il lettore dalla drammaticità della scena e lo riporta al suo obiettivo propagandistico e più propriamente politico:

> And this poor girl was thus driven to despair and death by her parents' inability to receive and answer her letters. Say, reader, ought not postages to be reduced? *Haste to petition the legisture for a penny postage.* (*Ibid.*; enfasi nell'originale).

Le caratteristiche che questo aneddoto condivide con la fiction ottocentesca sono davvero innumerevoli, a incominciare dalla figura della 'fallen woman' che popola i romanzi del tempo e che spesso vede nel suicidio (e in particolare quello per annegamento) l'unico modo per uscire dalla sua situazione di vergogna ed emarginazione. La storia di Rose Maydew fu pubblicata nel 1839, qualche anno prima della popolare poesia *The Bridge of Sighs* (1844) in cui Thomas Hood immortalava l'immagine tragica della 'fallen woman' che veniva ripescata dal fiume dopo che si era annegata, la quale avrebbe ispirato a sua volta opere come *Found Drowned* di George Frederic Watts (1867) o *The Bridge of Sighs* di William James Grant (circa 1855) e altre successive.

*Figura 1-George Frederick Watts, Found Drowned (1867)*

Altri elementi mutuati dal romanzo sono, ad esempio, i toni melodrammatici caratterizzati da estesi spargimenti di lacrime, il tema della vita presso il paese di campagna come moralmente sicura in contrapposizione a quella pericolosa della città, la coincidenza tragica, e persino il nome della protagonista. Rose Maydew è infatti un 'telling name' (espediente molto utilizzato da Dickens, per esempio) che amplifica il messaggio della storia: il nome 'Rosa Rugiada di Maggio' sottolinea l'innocenza e la purezza iniziale della giovane, enfatizzando la malvagità e la colpa di ciò che ne ha causato la caduta, ovvero il sistema preriforma con le sue alte tariffe postali. Anche il parallelismo con *Pamela* (1740) di Samuel Richardson, ancora ben nota ai lettori del XIX secolo, contribuiva all'impatto emotivo del racconto: Rose non era che una Pamela che non aveva potuto rimanere in contatto con la propria famiglia e ricevere il supporto che essa le avrebbe potuto offrire per resistere alle tentazioni del mondo.

È importante aggiungere che nel caso considerato, quello di *The Staffordshire Gazette and the County Standard,* questo 'sketch' compariva in una pagina di giornale che includeva, fra le altre cose, la colonna sul 'London Market' con le quote del grano, dei cereali e dei legumi e del pane, rendendo ancora di più fumoso quel sottile *limen* tra 'facts' e 'fiction' che caratterizzava questi aneddoti, e in generale i giornali del tempo.

A questa seconda categoria di aneddoti appartiene anche un altro racconto incluso nel pamphlet di Hill e che sottolineava l'importanza morale della riforma. La storia ruota intorno ad una banconota da 50 sterline infilata da un commerciante di Liverpool in una lettera alla madre ma mai arrivata a destinazione. Una serie di intriganti vicende e una curiosa coincidenza a teatro porteranno a svelare il mistero della banconota scomparsa: un rispettabile dipendente dell'ufficio postale, che aveva sempre avuto una vita integerrima, era caduto in tentazione a causa del sistema preriforma che prevedeva la procedura del 'candelling'. Quando cioè aveva esaminato la lettera con una candela per vedere di quanti fogli fosse composta e calcolarne la tariffa di spedizione, aveva individuato la banconota e ceduto alla tentazione di rubarla.

Da questo aneddoto Hill traeva dunque due conclusioni:

> First, if postage were not so high, the note would probably have been cut into two parts and sent at different times. And secondly, if letters were charged by weight, instead of by the number of separate pieces of paper they contain, it would not be necessary for some one to hold up each before a light to examine its contents, and thereby be placed under strong temptation. (Hill 1837: 59)

Dunque, tra un furto, un'indagine, una curiosa coincidenza, l'analisi degli indizi, un travestimento e un riconoscimento degni di una serie TV poliziesca, il racconto includeva tanti degli elementi che avrebbero finito per costituire il 'sensation novel' ma ancor di più la 'detective story' di fine secolo. Solo 5 anni dopo la stesura di quel pamphlet veniva pubblicata *The Purloined Letter* di Poe e più tardi ancora *The Lawyer's Story of a Stolen Letter* di Collins. Questi due racconti si incentravano proprio su una lettera rubata che pur non contenendo banconote veniva considerata di grande valore e veniva comunque monetizzata.

Racconti di questo tipo circolarono anche dopo anni dall'approvazione della riforma, per ricordare alla popolazione, spesso delusa dalla mancata corrispondenza tra riforma postale e riforma morale che i sostenitori avevano promesso, come il sistema postale fosse comunque progredito da quei tempi di confusione e ingiustizia. La biografia che Eleanor C. Smith scrive sul padre Rowland Hill (1907) contiene molti di questi drammatici episodi pre-riforma:

> One poor woman, after striving for several weeks to make up the money to redeem a longed-for letter from her granddaughter in London, went at last to the local office with the shilling which a pitying lady gave her, only to find that the letter had been returned to town. She never received it. Another poor woman begged a local postmaster's daughter to accept a spoon by way of pledge till the ninepence charged upon a letter awaiting payment at the office could be raised. A labouring man declined an eightpenny letter though it came from a far-off daughter because the price meant one loaf the less for his other children. (Smith 1907, 61)

Gli sforzi propagandistici dei riformisti non si limitarono tuttavia agli aneddoti. Il tredicesimo 'instalment' di *Nicholas Nickleby* di Dickens (aprile 1839) includeva infatti la 'skit' teatrale *A Report of an Imaginary Scene at Windsor Castle Respecting the Uniform Penny Postage* di Henry Cole, in cui realtà e finzione si confondevano in modo ancora più sottile. La scena era ovviamente frutto della fantasia di Cole ma i personaggi erano politici reali e alcuni di essi, come Lord Melbourne e Lord Lichfield, includevano nei loro dialoghi citazioni da discorsi da essi realmente pronunziati in parlamento e pubblicati su giornali o resoconti parlamentari. La scena si apriva sulla stessa regina Vittoria (che al momento della pubblicazione ancora non aveva approvato la riforma) impegnata a leggere il pamphlet di Hill ed estremamente preoccupata per la situazione in cui versava il sistema postale:

> THE QUEEN - Mothers pawning their clothes to pay the postage of a child's letter! Every subject studying how to evade postage without caring for the law! Even Messrs. Baring sending letters illegally every week, to save postage! Such things must not last. — (To Lord Melbourne.) I trust, my Lord, you have commanded the attendance of the Postmaster-General and of Mr. Rowland Hill, as I directed, in order that I may hear the reasons of both about this Uniform Penny Postage Plan, which appears to me likely to remove all these great evils. (Cole 1839: 3)

La sovrana si dichiarava dunque da subito a favore della riforma. Grazie alla popolarità di Dickens e in un certo modo al legame con il suo personaggio Nicolas Nickleby, povero ma sempre pronto a schierarsi con gli oppressi, Cole si era assicurato la massima circolazione per la sua 'playette' propagandistica.

In conclusione, Eileen Cleere sostiene che la questione della riforma postale venne considerata più «an affective dilemma rather than a political challenge» (Golden 2010, 13) e questo fu merito in gran parte proprio della campagna propagandistica di Hill e

compagni. Evocando nei lettori immagini e sensazioni a loro familiari e servendosi della permeabilità tra 'facts' and 'fiction' che caratterizzava la narrativa giornalistica, i sostenitori della riforma riuscirono a mettere in circolazione un'idea di 'Postal Reform' come rivoluzione democratica piuttosto che una decisione basata su precise istanze politiche ed economiche. In effetti le previsioni di Hill si dimostrarono più realistiche per i grossi vantaggi che la riforma portò alla popolazione che non per le entrate dello stato, almeno in un primo momento. Pertanto, in occasione del pensionamento di Rowland Hill, il *Bedfordshire Mercury* del 12 marzo del 1864 poteva dire a buona ragione (citando un precedente articolo del *Daily Telegraph)*, che il Penny Postage era stato il suo «marvellous utopian gift to the world».

## Bibliografia

Barrett Browning, Elizabeth (1897), *Letters*. 2 voll., London, Bogue.

Cole, Henry (1839), *A Report of an Imaginary Scene at Windsor Castle Respecting the Unifrom Peny Postage*, http://bit.ly/3qNH2xD, online (ultimo accesso 23/02/2021).

Daunton, Martin (1985), *Royal Mail: The Post Office Since 1840*, London, Bloomsbury Academics.

Golden, Catherine (2010), *Posting it: Victorian Revolution in Letter Writing*, Gainesville (FL), University Press of Florida.

Hill, Rowland (1837), *The Postal Reform: Its Importance and Practicability*, Charles Knight and Company.

Killick, Tim (2008), *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century: The Rise of the Tale*, Routledge, London, New York.

Lewins, William (1865), *A History of the Post-office, and an Industrial Account of Its Present Condition*, Sampson Low, Son, and Marston.

"Rose Maydew, A Sketch", *The Staffordshire Gazette and the County Standard*, 01/06/1839,

https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000299/18390601014/0004, online (ultimo accesso 6 gennaio 2021)

Rotunno, Laura (2013), *Postal Plots in British Fiction, 1840-1898: Readdressing Correspondence in Victorian Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

"Sir Rowland Hill's Retirement", Bedfordshire Mercury, 12/03/1864, https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001290/18640312/080/0006, online (ultimo accesso 27 dicembre 2020).

Smith, Eleanor C. (1907), *Sir Rowland Hill: The Story of a Great Reform Told by His Daughter*, T. Fisher Unwin, London, online https://www.gutenberg.org/files/55467/55467-h/55467-h.htm (ultimo accesso 24 febbraio 2021).

Thomas, Katherine (2011), *Postal Pleasures: Sex, Scandal and Victorian Letters*, New York, Oxford University Press U.S.A.

Whyman, Susan (2011), T*he Pen and The People: English Letter Writers, 1660-1800*, Oxford, Oxford University Press.

# *L'altro Lecoq: indagine e monarchia nei Mémoires di Jacques Peuchet (1838)*

Michele Morselli

**Abstract**: The article investigates the axiological reversal of the literary detective in Gaboriau's Lecoq, in the light of a so far neglected source: Jacques Peuchet's *Mémoires tires des archives de la Police* (1838). Far from representing a popular hero, in the first half of the XIX$^{th}$ century French literary detectives are barely considered as villains, both as whistle-blowers by the lower classes and as political agitators by the ruling classes. On the contrary, Peuchet's Lecoq is a real champion of justice, anticipating the detective as the main popular hero of the «age of investigation». Nevertheless, Peuchet's narrative is rooted in a diametrically opposed, cultural context: Lecoq's investigation is set at the court of the «Roi Soleil», where the fidelity to the crown determines the axiological positivity of the detective. At the intersection of cultural and literary history, the article then suggests how different degrees of adherence or conflict with the values of the monarchy determine the role of the victim and the criminal as well. A cultural context that is antithetical to the «age of investigation» can thus consolidate the axiological and narrative structures employed, decades later, in Gaboriau's «romans judiciaires».
**Keywords:** *Detective; Lecoq; Monarchy; Ancien Régime; Values*.

**Abstract:** L'articolo indaga il ribaltamento assiologico dell'investigatore romanzesco nella figura del Lecoq di Émile Gaboriau, alla luce di una fonte finora ignorata: i *Mémoires tirés des archives de la Police* di Jacques Peuchet (1838). Lungi dal costituire un eroe popolare, nella prima metà dell'Ottocento francese il detective letterario è circondato da un alone di inquietante ambiguità, al contempo delatore per le classi popolari e perturbatore dell'ordine costituito per i ceti dirigenti. Contrariamente alla produzione dell'epoca, il Lecoq di Peuchet è un paladino della giustizia, che preannuncia l'investigatore come eroe dell'epoca dell'indagine. Il testo affonda però le radici in un contesto ideologico e valoriale radicalmente opposto al secondo Ottocento: i *Mémoires* raccontano infatti le vicende di un Lecoq che indaga alla corte di Luigi XIV, in cui è la fedeltà al sovrano a determinare la positività valoriale dell'investigatore. All'incrocio tra storia culturale e letteraria, l'articolo suggerisce poi come diversi gradi di adesione o di conflitto ai valori della monarchia polarizzino ugualmente il ruolo della vittima e

*Quaderni del Dottorato,* vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

del carnefice. Un contesto valoriale antitetico all'epoca del sospetto consolida così quelle strutture assiologiche e narrative che saranno reimpiegate, decenni più tardi, nei romanzi giudiziari di Gaboriau.
**Keywords:** *Investigatore; Lecoq; Monarchia; Ancien Régime; Valori*.

Conversando con Holmes riguardo al suo ideale di detective, Watson ricorre subito ai modelli di investigatore che conosce meglio – quelli romanzeschi. Tra questi, non può mancare Lecoq, protagonista dei romanzi giudiziari di Émile Gaboriau: «Have you read Gaboriau's works? Does Lecoq come up to your idea of a detective?» (Doyle 2014[1887]: 21), domanda il medico al nuovo inquilino.

Dagli esordi sul *Soleil* ai successi del *Petit Journal*, dai volumi di Dentu agli adattamenti teatrali,[1] in vent'anni la celebrità dell'investigatore è cresciuta enormemente. Alla sua prima apparizione nell'*Affaire Lerouge*, Lecoq è infatti appena «un ancien repris de justice réconcilié avec les lois» (Gaboriau 2013[1866]: 25), relegato sullo sfondo della rivalità tra il magistrato Gévrol e il detective amatoriale Tabaret.

D'altra parte, diversamente dai suoi colleghi, ciò che rende Lecoq «habile dans son métier, [et] fin comme l'ambre» risiede nel fatto che sia stato egli stesso un criminale. Il personaggio rispecchia ancora il discredito che circonda, dalla prima metà del XIX secolo, la figura dell'investigatore ufficiale nella letteratura francese, così come compare in opere come *Maître Cornelius* (1831), *Ferragus* (1833) o *Une Ténébreuse affaire* (1841) di Balzac. Lungi dal costituire già l'eroe per antonomasia delle letterature popolari, il detective è ancora un antieroe sospeso tra il mondo sommerso delle «classes dangereuses» e le pratiche repressive della polizia segreta, al contempo un delatore per le classi subalterne e un perturbatore politico per le classi dominanti.

Pur identificando Eugène-François Vidocq come modello principale di Lecoq (cfr. Bonniot 1985: 210), il rapporto di derivazione tra i due detective non si limita a un repertorio di stratagemmi investigativi. L'uno eredita immancabilmente il discredito, e il fascino ambiguo, che circonda l'altro: anche Vidocq è infatti un ex 'bagnard' (forzato) assorto a capo di una polizia corrotta, «qui autorisait autant de crimes qu'elle aidait à en punir» (*Le Figaro*, 22 ott. 1828), come osserva con sdegno la critica conservatrice alla pubblicazione dei suoi *Mémoires*.

[1] La fortuna dell'opera di Gaboriau a teatro costituisce un fenomeno essenzialmente internazionale. Cfr., a riguardo, gli adattamenti dell'*Affaire Lerouge* del francese Hippolyte Hostein (1872) e degli italiani Maf & Avalan (1880), o ancora la trasposizione della *Corde au cou* dell'americana Ettie Henderson (1878).

Il biasimo verso Vidocq è infatti d'ordine prettamente sociopolitico, e indissociabile dal contesto della Restaurazione. La Rivoluzione non è solo foriera di una lunga scia di violenza endemica (cfr. Chevalier 1958), ma segna anche una fase di caos epistemologico di cui la vicenda di Vidocq è emblematica. L'indebolimento degli stati, riflesso di una società dove il monarca è garante dell'identità dei sudditi, apre le porte a un mondo in cui, sull'onda del trasformismo sociale, perfino un criminale incallito può divenire capo della sicurezza pubblica tramite ricatti e delazioni.

L'ambiguità dell'investigatore si estende d'altronde ad altri modelli di Lecoq. Appena due anni prima della pubblicazione dell'*Affaire Lerouge*, Paul Féval – caporedattore di Gaboriau al settimanale *Jean Diable* – dà alle stampe il primo volume degli *Habits noirs* (1987[1863]), dove ritroviamo un omonimo del detective di Gaboriau. Pur disponendo di tutte le abilità del futuro paladino della giustizia, il Lecoq di Féval è però un 'archvillain' associabile al Moriarty holmesiano. D'altra parte, l'autore non nasconde un certo debito nei confronti del 'mouchard' (spia) Vidocq, al punto da definire il suo Lecoq come un «Vidocq arrangé» (Féval 1987: 203), se non «un Vidocq et demi» (*ibid.*: 242). Il malvagio personaggio di Féval non eredita dunque solo il discredito del detective Vidocq, ma lo amplifica fino a imporsi come antagonista.[2]

Tuttavia, il Lecoq di Gaboriau espellerà rapidamente l'inquietante aura dei suoi modelli più prossimi. Tra il 1866 e il 1867, i successi del *Crime d'Orcival* e del *Dossier 113* consacrano l'ispettore come protagonista indiscusso dei drammi giudiziari di Gaboriau, concorrendo a rielaborare profondamente il personaggio. Abbandonate le spoglie del criminale, Lecoq si impone come un 'redresseur de torts' che, con il suo fiuto investigativo, salva giovani innocenti, ingiustamente accusati del crimine.

La metamorfosi è tale che, in *Monsieur Lecoq*, si giunge perfino a riscriverne la genesi: non più un «repris de justice» ma «[f]ils d'une riche et honorable famille de Normandie, Lecoq avait reçu une bonne et solide éducation» (Gaboriau 2003[1869]: 18);

[2] Protagonista degli *Habits noirs* è infatti André Maynotte, un vendicatore mascherato che, come un novello Monte-Cristo, architetta sotto falso nome la sua vendetta contro Lecoq (cfr. Blonde 1992). L'eroe è dunque ancora una figura essenzialmente omogenea alla prima estetica d'appendice (cfr. Vareille, 1989), ma sprovvisto delle potenzialità di sviluppo del proto-detective Lecoq.

caduto in disgrazia, Lecoq si ritrova però a fantasticare sofisticati piani criminali, al punto che «on devient un voleur fameux ou un illustre policier» (*ibid*.: 19). L'inclinazione criminale dell'investigatore si riduce così a una scoria immaginativa, a mera fantasticheria impiegata al servizio della giustizia.[3]

Per l'investigatore, assumere il ruolo di protagonista sembrerebbe così indissociabile da una conversione d'ordine morale. Affinché il detective si imponga come eroe, è necessario che egli si svicoli dal clima di sfiducia che lo circonda, assumendo una connotazione assiologica essenzialmente positiva (cfr. Doležel 1998).

Lo stravolgimento valoriale dell'investigatore è, su scala macroscopica, indissociabile dal clima culturale della seconda metà del XIX secolo. Dalla morale nietzschiana alla psicoanalisi, dalla filosofia marxista all'evoluzionismo darwiniano, il dubbio permea gli ultimi decenni dell'Ottocento, segnando quello che Zola definisce l'«âge de l'enquête» (cfr. Demanze 2019): un'epoca in cui il vero può essere riscattato dalla sua condizione di opacità solo attraverso il procedimento deduttivo-induttivo, fondato sull'indizio come unità minima del sapere (cfr. Eco – Sebeok 1983). In un mondo che necessita di essere emendato dalla falsità delle apparenze, non stupisce che l'investigatore divenga il nuovo eroe per antonomasia delle letterature popolari; la sua infallibilità costituirebbe l'ultimo baluardo di una società votata sistematicamente all'errore, segnando una lenta convergenza tra il concetto di bene e di quello di verità.

Lo stravolgimento di Lecoq, così rapido e circostanziato, ci invita però a investigare oltre lo 'Zeitgeist' del secolo, interrogandoci sulla costruzione puntuale del personaggio. Bonniot cita infatti un'altra fonte potenziale per l'ispettore francese, rimasta quasi del tutto ignorata dagli storici del romanzo poliziesco: i *Mémoires tirés des archives de la*

[3] Come racconta Bonniot (1985), quella di *Monsieur Lecoq* è una genesi travagliata: dopo aver redatto alcune sequenze, l'autore abbandonò temporaneamente il progetto per dedicarsi alla scrittura dell'*Affaire Lerouge*. Non è quindi certo che l'estratto qui presentato sia stato redatto successivamente alla presentazione di Lecoq in *Lerouge*. Tuttavia, questo non compromette la parabola "positivizzante" dell'investigatore, al contrario: proprio il consolidamento dell'investigatore come eroe romanzesco può giustificare questo *non sequitur* nell'universo giudiziario di Gaboriau.

*Police* di Jacques Peuchet (1838), un'opera antologica che ripercorre, sotto forma di racconti brevi, le *res gestae* della polizia francese dal *Grand Siècle* al XIX secolo.

Non ci sono noti documenti che certifichino il ricorso di Gaboriau a questo testo; Régis Messac si limita infatti a sottolinearne la diffusione tra i romanzieri d'appendice: «Gaboriau avait-il lu Peuchet? On le lisait autour de lui, divers feuilletonistes l'ont utilisé» (Messac 2011[1929]: 416). L'ipotesi che Gaboriau abbia attinto da questa fonte per costruire il suo Lecoq è però più che legittima: i *Mémoires* di Peuchet dedicano infatti un intero capitolo, il tredicesimo, a un altro Lecoq, più prossimo a quello di Gaboriau di quanto non lo siano l'omonimo di Féval o Vidocq; non un 'archvillain', né un ambiguo mediatore con il mondo sommerso della criminalità, ma un fedele suddito di Louis XIV, un paladino che risolve crimini in nome del re.

In un'epoca e in un contesto che escludono per lo più l'investigatore dalla rappresentazione narrativa, [4] Peuchet ci sorprende con un racconto d'indagine essenzialmente compiuto. Curiosamente, il testo affonda però le sue radici in un quadro storico, ideologico e culturale opposto alla società del sospetto, borghese e positivista. Esso è anzi doppiamente antitetico rispetto a quell'«âge de l'enquête» che si pretende essere indissociabile dal genere poliziesco: da un lato Peuchet, fieramente monarchico, scrive in piena Restaurazione, seppure l'opera venga pubblicata postuma nel 1838; dall'altro, il contesto di redazione trova compimento – e quasi un riscatto ideale – solo nell''Ancien Régime', materia narrativa del racconto.

Il progetto di Peuchet è infatti apertamente politico-ideologico, come chiarisce l'introduzione dell'editore Levavasseur:

[4] Contrariamente al panorama francese, nel Regno Unito, 'detective memoirs' come quelli di Richmond o Waters raccontano, già nella prima metà dell'Ottocento, identificano già l'investigatore come un paladino della giustizia (cfr. Panek 2011). Il rapporto tra lo statuto assiologico instabile del detective e la Rivoluzione francese si consolida anche per antitesi alle più lineari vicende politiche dell'Ottocento inglese. La violenza dell'esperienza rivoluzionaria, e delle repentine trasformazioni dei decenni successivi, invitano alla diffidenza verso istituzioni giudiziarie politicizzate, il cui volto cambia senza sosta, e la cui azione è orientata alla repressione di ogni simpatia verso il regime precedente. Si veda ad esempio il caso di Louis Canler, i cui *Mémoires* (1862) furono ritirati dalla censura di Napoleone III a poche settimane dalla pubblicazione per via delle vedute repubblicane dell'autore, e di cui Gaboriau riuscì a conservare segretamente una copia (cfr. Bonniot 1985).

> [L]'Histoire ne saurait être un vain délassement, un recueil plus ou moins attrayant d'anecdotes sans liens entre elles et sans autorité pour l'avenir. L'examen réfléchi des époques antérieures est naturellement le guide du publiciste de quelque valeur, dans la retouche indispensable des institutions. (Peuchet 1838: ii)

Come suggerisce il titolo dell'opera, Peuchet si serve del racconto d'indagine per tracciare una «histoire de la morale»: l'archeologia poliziesca dell''Ancien Régime' veicola un preciso sistema di valori, che l'archivista Peuchet oppone alla degenerazione morale della nuova 'Sûreté' di Vidocq, suo collega fino al 1827.

Nelle pagine di Peuchet si respira infatti il desiderio di scrivere di investigatori e di inchieste diametralmente opposte rispetto al modello di Vidocq. Il silenzio sull'ex-'bagnard' è rotto solo da poche, asprissime denunce: egli finanzierebbe i suoi uomini tramite il gioco d'azzardo, estorcendo il denaro «des ouvriers, des apprentis, chez lesquels on déchaînait le goût d'un funeste penchant; et l'on tolérait une friponnerie publique pour avoir lieu d'en pouvoir surveiller une autre. Étrange remède qui consistait à doubler le mal!» (*ibid*.: 292-293).

La rilettura dei *Mémoires* di Peuchet ci permette così, da un lato, di portare nuova luce su una fonte finora pressoché dimenticata per il Lecoq di Gaboriau; dall'altro, essa mette in luce come, anche su un'impalcatura ideologica antitetica alla società dell'indagine, si possano definire le strutture narrative del romanzo d'indagine, impostando la svolta assiologica che farà del detective un eroe del romanzo popolare.

Non si può infatti dire che i *Mémoires* di Vidocq costituiscano un modello per il romanzo d'indagine in senso strutturale: nell'autobiografia del primo capo della 'Sûreté', l'inchiesta costituisce di rado l'unità minima della narrazione; manca poi quella triangolazione del sistema dei personaggi che vede, ai suoi vertici, un detective 'svelatore' come eroe positivo, un antagonista criminale e una vittima da riscattare tramite la soluzione dell'enigma. Nel mondo di Vidocq, i ruoli si confondono nel sottobosco sociale di Parigi, assumendo connotazioni più o meno negative a seconda di quanto intralcino i propositi, se non proprio gli intrighi, dell'autore: si pensi, per esempio, che il principale antagonista di Vidocq sarà proprio Coco Lacour, suo successore a capo della polizia, tanto vicino alla criminalità urbana quanto il rivale.

Al contrario, il racconto di Peuchet ci restituisce un investigatore che, adeguato al sistema valoriale dell'epoca, può assurgere al ruolo di eroe, epurato dal fascino torbido che circondava l'investigatore Vidocq. Come vedremo in seguito, i valori della monarchia determinano inoltre il ruolo della vittima e la funzione di antagonista del criminale, sottraendo quest'ultimo a ogni fascinazione popolaresca per la figura del bandito. Il contrasto socioculturale che oppone Peuchet a Vidocq assume così i connotati di un conflitto tra temi e forme narrative, concorrendo a determinare gli sviluppi successivi delle letterature d'indagine.

A Parigi, ventisei giovani sono scomparsi nel nulla. Louis XIV incarica del caso l'agente Lecoq, il quale decide di utilizzare il figlio L'Éveillé come esca per attirare l'omicida. Sotto copertura, il giovane viene avvicinato da una donna che lo invita nell'alcova della sua padrona, una principessa polacca di nome M$^{me}$ Jabiruska. Qui, L'Éveillé rinviene le teste degli uomini scoparsi: M$^{me}$ Jabiruska non è infatti una principessa, ma il capo di una temuta banda di ladri e assassini. Sarà poi necessario l'intervento di Lecoq per salvare il figlio e mettere in fuga la donna.

Contrariamente agli altri proto-investigatori, il Lecoq di Peuchet è privo di qualsiasi disonesta ambiguità; egli è anzi un uomo virtuoso, che si dedica al figlio con «toute sa tendresse, et dont il surveillait l'éducation lui-même» (*ibid*.: 146). Il fatto che Lecoq sia un «homme des plus adroits» (*ibid*.), il «meilleur agent [de M. de la Reynie]» (*ibid*.), sembra quindi indissociabile dalla sua dirittura morale.

Quest'ultima assume però una specifica connotazione politico-ideologica: non solo l'investigatore diventa virtuoso per la sua fedeltà al sovrano, ma anche al Divino che ne legittima. Accentando il caso, Lecoq promette al re di «renouveler le sacrifice d'Abraham» (*ibid*.), un giuramento per cui l'obbedienza al monarca diventa figura del rapporto tra il profeta e Dio. Il volere del re è ineludibile come la parola del Signore lo è per Abramo; il valore dell'investigatore si misura quindi nella cieca accettazione della volontà del sovrano, una lealtà che giunge fino al sacrificio del figlio, più che alla luce delle sue capacità deduttive.

La richiesta di Lecoq – otto giorni di tempo per risolvere il caso – consolida poi la connotazione biblica del legame: con l'ottavo giorno, eccedente di uno la Creazione,

ci si propone di correggere, tramite l'indagine, le storture con cui il peccato macchia il creato. Corrompere il regno che il sovrano ha ricevuto in proprietà per concessione divina implica d'altronde un'offesa alla sua figura: solamente «le mécontentement de sa Majesté» (*ibid*.: 145-146) mette quindi in moto gli ingranaggi della giustizia.

Il monarca assume così un ruolo duplice rispetto al crimine: da un lato, egli impone lo svelamento al detective tramite la lealtà alla sua persona e, indirettamente, a Dio; dall'altro, incarna il torto subito dalle vittime, rappresentando l'istanza morale che legittima l'indagine.

Così come il rapporto col sovrano consolida la positività assiologica del detective, allo stesso modo anche il criminale si definisce come antagonista per antitesi ai valori monarchici. I delitti di M$^{me}$ Jabiruska si fondano infatti sulla mistificazione dell'autorità regale: per attirare le proprie vittime, l'assassina si finge la figlia naturale di un principe polacco e di un'umile mercante, riabilitata per intervento del re di Polonia.

Come racconta la sedicente serva a L'Éveillé,

> le ciel venge tôt ou tard la vertu outragée; mais le roi de Pologne, ayant appris l'indigne conduite du prince, a désiré la réparer […]. La jeune marchande de la rue Saint-Denis était morte, mais sa fille vivait, monsieur! […] Et le roi de Pologne l'a nommée unique héritière des biens du prince. Aussi ma maîtresse est-elle aujourd'hui la demoiselle la plus riche de Paris. (*Ibid*.: 151)

M$^{me}$ Jabiruska non è quindi solo un'efferata assassina, ma anche una mistificatrice che millanta falsi privilegi regali, un'usurpatrice che ordisce il proprio inganno sfruttando magnanimità dei monarchi. L'innovazione rappresentata dall'antagonismo di questa criminale è tanto più rilevante se si considera il fascino che circonda generalmente la figura del bandito nella letteratura popolare francese, dai libelli della Bibliothèque bleue nel XVII secolo fino ai *Mémoires* del celebre assassino Lacenaire, giustiziato nel 1827.

Se la pretesa nobiltà di M$^{me}$ Jabiruska le garantisce una rispettabilità di facciata, d'altra parte la clausola del racconto della serva serva mette l'accento sulle ingenti risorse economiche della donna; è infatti un'implicita promessa di ricchezze ad attirare i malcapitati nell'alcova dell'assassina. Considerato che l'aristocrazia parigina, sazia di lussi e ricchezze, si trovava all'epoca per lo più nella 'cage dorée' di Versailles, è lecito

interrogarsi sul profilo sociale delle vittime di M$^{me}$ Jabiruska, forse differente da quello inscenato dalla donna.

Per attirare l'omicida, L'Éveille assume infatti connotati sociali ben precisi, quelli della ricca borghesia di provincia. Il giovane si presenta in quanto «fils d'un médecin et gros bourgeois du Mans, […] envoyé à Paris pour suivre les cours à l'Université» (*ibid*: 152). Il giovane ostenta inoltre un agio che sfiora la caricatura: «[j'] ai deux cent pistolets dans ma bourse, une belle chaîne à ma montre, des bagues à mes doits» (*ibid*.), dichiara. Se M$^{me}$ Jabiruska riesce a uccidere, ciò avviene quindi sfruttando l'ingenua avidità che Peuchet attribuisce alla borghesia prerivoluzionaria: l'indagine assume così i connotati di una critica sociale di più ampio respiro.

Tuttavia, i luoghi scelti dal giovane per la sua indagine suggeriscono che la questione sia più complessa di quanto non appare. «Vêtu avec luxe et comme un riche fils de famille, [L'Éveillé] se promenait […] aux Tuileries lorsqu'elles étaient ouvertes, au Luxembourg, dont Monsieur laissait le jardin à la jouissance des Parisiens, et, enfin, dans la salle des Pas-Perdus du Palais» (*ibid*: 148). Gli spazi citati sono luoghi del potere monarchico, proprietà diretta della corona, eppure zone socialmente porose, che permettono alla borghesia di accedere temporaneamente ai palazzi e ai giardini della famiglia reale. La condanna morale del terzo stato assume quindi anche tinte politiche: è il velleitarismo della borghesia, il suo desiderio di sostituirsi almeno simbolicamente alla monarchia, che ne segna la condanna a morte.

Perfino il ruolo della vittima è perciò attribuito in funzione di un rapporto ambivalente col monarca: la borghesia è infatti al contempo desiderosa di occupare i luoghi del potere vigente eppure inconsapevolmente bisognosa della protezione del sovrano. Inoltre, il trasformismo sociale di cui si accusa questo ceto sociale costituisce, per contrappunto, anche il mezzo per garantirne l'incolumità: se i borghesi assumono i panni della nobiltà finendo nelle spire di M$^{me}$ Jabiruska, al contrario L'Éveillé si traveste da borghese per mettere fine alla serie di sparizioni.

L'esposizione al crimine costituisce una paternalistica ammonizione, che discende però fino agli strati più umili della popolazione. Non tutti gli scomparsi sono infatti di estrazione borghese; il popolare «faubourg Saint-Antoine [était] veuf de la sorte de quatre

à cinq beaux garçons, fils d'ébénistes et de marchands de vieux meubles» (*ibid*. 145). Entrambi gli attori sociali della Rivoluzione francese vengono colpiti dalla piaga degli omicidi per aver sovvertito, seppur nelle ore di svago, l'ordinario rapporto tra spazio e potere, anticipando simbolicamente il loro progetto politico.

D'altronde, il tema del ribaltamento regola anche i rapporti con l'extra-testualità: così come il popolo e la borghesia si macchieranno della decapitazione del monarca, per contrappasso anche le vittime di M$^{lle}$ Jabiruska vengono decapitate, in una prefigurazione a parti inverse della ghigliottina rivoluzionaria. Il crimine di M$^{lle}$ Jabiruska assume dunque pieno valore solo al prisma della Storia, imponendosi quasi come un ribaltamento riparatore del Terrore rivoluzionario.

Il delitto assume poi ulteriori connotati alla luce delle voci che circolano tra i popolani, anche queste improntate all'inversione dei ruoli: «les juifs», si racconta nel faubourg Saint-Antoine, «crucifiaient de temps à autre des chrétiens, en haine du Dieu crucifié» (*ibid*.). Al di là dell'antisemitismo con cui Peuchet ridicolizza le credenze popolari, questa superstizione suggerisce come colpire i sudditi non significhi solo colpire il corpo (sociale) del monarca, ma anche opporsi al volere divino che ne legittima il potere. Antitetico a una società cristiana e monarchica, il criminale assume i connotati luciferini di chi rimette macabramente in scena una Crocifissione a parti inverse.

L'immaginario biblico è d'altronde pervasivo nel testo. Quando L'Éveillé scopre che «sur vingt-six plats d'argent, reposent vingt-six têtes d'hommes» (*ibid*.: 158), si può cogliere l'eco di due episodi sacri che coniugano anch'essi, seppure in modi differenti, una figura femminile ai temi del potere e della decapitazione: da un lato, le vicende di Salomé e di Giovanni Battista; dall'altro, per antifrasi, quelle di Giuditta e Oloferne.

Si potrebbe considerare la scena di M$^{lle}$ Jabiruska come una sintesi dei due, tra contrappunti e continuità: come nelle vicende di Giuditta e Oloferne, una donna ordisce uno stratagemma per decapitare la propria vittima. Le dinamiche morali dell'episodio biblico sono però ribaltate rispetto al nostro racconto, in linea con l'episodio di Salomè e Giovanni Battista. In Peuchet, non ci troviamo di fronte a un'eroina che uccide un

invasore crudele e ingiusto; M^lle^ Jabiruska non è subalterna a un potere corrotto ma, come Salomè, costituisce essa stessa un contraltare degenerato del potere monarchico.

L'omicida è infatti anche un'avversaria politica, una «Messaline moderne» (*ibid*.: 159) che trama contro il potere per sostituirsi ad esso: quando si presenta a L'Éveillé, M^lle^ Jabiruska «descend de son trône» (*ibid*.: 157), quasi rappresentasse un potere rivale alla monarchia. D'altra parte, ella è anche una «déesse» (*ibid*.) pagana e mortifera, che contrasta la cristianità del re.

Il sovrano costituisce così il solo principio in sintonia o in contrasto del quale si definiscono tutti i ruoli narrativi dell'inchiesta. Chi accetta l'identità attribuitagli nella società monarchica – come Lecoq e suo figlio – è destinato a un protagonismo eroico e virtuoso; chi invece se ne sottrae, o addirittura lo sovverte, è destinato al silenzio colpevole della vittima o alla marginalizzazione antagonistica del criminale.

I ruoli così istituiti si definiscono in tensione tra la brama e il rifiuto del trasformismo sociale, tra l'accettazione e la sovversione del proprio ruolo nell'*ordo rerum* della corona. Nel racconto di Peuchet, tutto il senso di crimine è così circoscritto al ribaltamento dei rapporti tra categorie, una trasgressione che sembra anticipare quella fluidità post-rivoluzionaria di cui Vidocq sarà una delle massime espressioni.

Non c'è alcuna continuità ideologica tra il testo di Peuchet e quelli di Gaboriau. Nonostante durante le giornate di Parigi egli condanni le violenze dei 'communards' (cfr. Coradin 2018), l'autore non esprime mai nessuna nostalgia realista. Al contrario, nei suoi romanzi giudiziari, sono spesso antichi soprusi legati all''Ancien Régime' che, a distanza di decenni, generano una nuova ondata di sangue nella Francia del Secondo Impero: si pensi all'acredine del reazionario Claudieuse per il riformista Jacques nella *Corde au cou*, o al conflitto tra il duca di Sairmeuse e Lacheneur in *Monsieur Lecoq*.

Seppure prodotti in contesti ideologici antitetici, la continuità tra i racconti di Peuchet e Gaboriau si situa al crocevia tra i ruoli narrativi e le rispettive funzioni assiologiche. In aperta discontinuità con le altre fonti di Lecoq, l'investigatore si disfa del suo alone inquietante in quanto fedele suddito del re per assumere il ruolo di eroe.

Inversamente, il criminale perde il suo fascino banditesco, imponendosi come antagonista in quanto perturbatore dell'ordine monarchico. Anche la vittima diventa tale in virtù di una colpa storica non ancora compiuta, che si proietta, *ex post*, sulle vicende del racconto.

Il testo di Peuchet ci permette così di cogliere come l'innovazione generica risieda non solo nella contaminazione formale, o nello scarto tra il contesto di produzione e ricezione dell'opera: perfino il sistema valoriale che sottende un testo può determinare schemi narrativi che saranno reimpiegati a distanza di decenni, seppur svuotati della loro funzione morale primaria.

Tuttavia, nella saldatura tra verità e valori positivi, risiede forse l'unico elemento radicalmente divergente tra i romanzi giudiziari di Gaboriau e il testo di Pechet: l'incapacità di quest'ultimo di indurre il lettore a esitare e dunque a sorprendersi, ossia l'*anima vocis* delle letterature d'indagine da Edgar Poe alla più stretta contemporaneità.

Il testo non si premura mai di spingerci a dubitare circa le reali intenzioni della criminale, né di sospettare che l'investigatore si trovi su una falsa pista. Attraverso la violazione dell'autorità regale, il criminale diviene immediatamente riconoscibile in quanto tale, deteriorando ogni senso di mistero; al contempo, l'investigazione è diretta emanazione della volontà divina: ogni meditazione errabonda, ogni moltiplicazione delle ipotesi ne comprometterebbe il carattere infallibile.

Al contrario, la prosa di Peuchet si distingue per una vera retorica della "certezza", per cui «*Lecoq avait compris que* les jeunes gens disparus avaient dû tomber dans le piège [nostro corsivo]» (*ibid*.: 148), e ancora «*sans aucun doute*, [L'Éveillé] a rencontré la drôlesse qui attire les jeunes gens, et qui les fait disparaître [nostro corsivo]» (*ibid*.: 153). Il crimine altera temporaneamente il senso di verità, ma rimane un corpo estraneo nel mondo del sovrano, in tutta la sua bruciante evidenza – come la lingua del narratore si premura di sottolineare.

Il processo di riconversione generica di questa fonte a racconto d'indagine non può dunque esimersi dall'eliminazione del sovrano come elemento triangolatore di verità. Solo superando le rigide identità dell''Ancien Régime' si può aprire il racconto all'esitazione, al mistero – e, da lì, a quel senso di ribaltamento che vivificherà le

letterature poliziesche tra Otto e Novecento. Il mondo di Peuchet si muove sul filo di ordinati contrappassi, ma manca di quel bisogno di smascheramento inatteso, di trepidante incertezza, che sarà la delizia letteraria, ma anche l'angoscia sociale, del XIX secolo (cfr. Vareille 1989): un mondo poroso dove, nei tumulti del secolo, ci si possa camuffare, assumere altre identità, scendere e salire i gradini sociali per compiere vendette o, all'intersezione dei tanti Lecoq, ristabilire verità opache.

## Bibliografia

Blonde, Didier (1992), *Les Voleurs de visages. Sur quelques cas troublants de changement d'identité : Rocambole, Arsène Lupin, Fantômas et Cie*, Paris, Métailé.

Bonniot, Roger (1985), Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier, Paris, Vrin.

Chevalier, Louis (1958), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Plon.

Coradin, Louis-Pierre (2018), *Émile Gaboriau: le triomphe de la persévérance. Lettres inédites*, Amiens, Encrages.

Demanze, Laurent (2019), *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti.

Doležel, Lubomír (1998), *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Doyle, Arthur Conan (2014[1887]), *A Study in Scarlet*, London, Penguin.

Eco, Umberto – Sebeok, Thomas (eds.) (1983), *The Sign of the Three: Dupin, Holmes, Pierce*, Bloomington (IN), Indiana University Press.

Féval, Paul (1987[1863]), *Les Habits noirs*, Paris, Robert Laffont.

Gaboriau, Émile (2003[1869]), *Monsieur Lecoq*, Paris, Librairie des Champs-Élysées.

Gaboriau, Émile (2013[1866]), *L'Affaire Lerouge*, Paris, Éditions du Masque.

Messac, Régis (2011[1929]), Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique, Paris, Les Belles Lettres.

Panek, Leroy (2011), *Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, London, MacFarland.

Peuchet, Jacques (1838), *Mémoires tirés des archives de la Police de Paris, pour servir à l'histoire de la morale et de la Police, depuis Louis XIV jusqu'à nos jours*, Paris, Alphonse Levavasseur.

Vareille, Jean-Claude (1989), *L'Homme masqué, le justicier et le detective*, Liège, Presses Universitaires de Liège.

Vidocq, Eugène-François (1998[1828-32]), *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827*, Paris, Laffont.

# *"Il cavaliere dei cavalieri": Il ruolo di Parzival nel teatro di Peter Handke. Riflessioni su un esempio moderno di 'Vaterloser'*

Alessandro Pulimanti

**Abstract**: The aim of this paper is to underline the role of Percival in Peter Handke's novels and plays. Kitzmüller's (2001) and Höller's (2013) literary studies show how the Arthurian knight becomes an *alter ego* of the author himself and a symbol of collective memory in Handke's literature. By following Assmann's (1999) anthropological research, the topics of 'Space of Remembrance' and 'Place of Memory' will be identified in the selected works. In conclusion, the paper aims to investigate how Peter Handke's 'places', lacerated by war, can be transformed into new forms of 'space'. As a representation of a utopic collective memory, these spaces describe Handke's production as a map of fictional worlds, where history, (Arthurian) legend and memory act as essential features.
**Keywords:** *Peter Handke; Percival; Shadow of Trauma; Utopian Literature; Fictional Geography*.
**Abstract:** Il contributo si propone di evidenziare il ruolo rivestito, nella produzione narrativa e teatrale di Peter Handke, dalla figura di Parzival. Le analisi critico-comparatistiche di Kitzmüller (2001) e Höller (2013) rivelano come l'eroe arturiano venga qui eletto 'doppio' dell'autore e testimone del ricordo. Attraverso le considerazioni di Assmann (1999) sarà inoltre possibile inscrivere i testi handkeani presi in esame nel *topos* storico-antropologico di 'luogo', o in quello di 'spazio'. Obiettivo ultimo è, in conclusione, quello di salutare un autore in grado di trasformare 'luoghi' del trauma in uno 'spazio' psicofisico da (ri)costruire, riflesso utopico di una rinnovata memoria collettiva. Si può allora ripensare la letteratura handkeana come 'cartografia dell'immaginario', nel suo gioco di specchi tra Storia, mito e memoria.
**Keywords:** *Peter Handke; Parzival; Luogo del trauma; Letteratura e Utopia; Cartografia dell'immaginario*.

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

## 1. Nota introduttiva. Tra letteratura di 'confine' e ricerca di se stessi: Il 'caso Handke'

Il presente contributo muove dall'intento di evidenziare i caratteri di una letteratura tedesca – o, meglio, in lingua tedesca – intesa come universo multiculturale, e sensibile all'influsso delle culture storico-letterarie tra le più disparate.

Figure e miti legati, ad esempio, alla dimensione medievale, sembrano affiorare nella letteratura tedesca e austriaca contemporanee.

Si sceglie in questa sede di porre l'accento, nello specifico, sulla produzione di Peter Handke (Griffen, 1942-). Narratore, drammaturgo, reporter di viaggio e sceneggiatore, il Nobel 2019 per la letteratura è senz'altro una delle figure più controverse, poliedriche e complesse del panorama culturale contemporaneo. Originario della fascia slovena della Carinzia, Handke si colloca – a livello linguistico-culturale – in un punto d'intersezione tra mondo germanico, universo romanzo, dimensione slavofona.

Tra gli strumenti utilizzati nel percorso, un ruolo essenziale sarà rivestito dal dato critico-letterario e intertestuale, al quale si affiancheranno – nella fase conclusiva – riflessioni di carattere storico-antropologico.

Muovendo dall'ascendente esercitato sull'autore dalla lirica cavalleresca, ci si soffermerà nella prima fase del lavoro sul confronto sistematico tra Handke e la figura di Parzival, signore della *Tavola rotonda*; attraverso le riflessioni di Höller e di Pektor (2013), potremo quindi rileggere il personaggio della tradizione cavalleresca come *alter ego* letterario del carinziano.

Parzival si ripresenta infatti in contesti narrativi senz'altro calati in un'aura leggendaria e mistico-surreale nella quale trapelano, tuttavia, squarci di carattere storico-autobiografico. Si pensi, tra i richiami alla Seconda guerra mondiale che implicitamente si susseguono nelle opere prese in esame, all'immagine del bombardamento aereo che, nel *Don Giovanni*, coglie di sorpresa un singolare Parzival ritratto ora nella veste di

narratore; espressione evidente, questa, di quella violenza nazista esperita dallo stesso Handke bambino.

Applicando infine, ai testi proposti, le analisi antropologiche di Assmann (1999) e Nora (1997), potremo ripensare la letteratura dell'austriaco come processo continuo di scambio tra «luogo» del trauma e «spazi di proiezione collettiva» (Miglio 2013: 1).

La scrittura non può che segnare, allora, quel *trait d'union* tra storia e utopia.

## 2. "Ed era lo stesso che guadagnarsi il mondo": La letteratura medievale come 'rivelazione'

Non sono poche, nello specifico, le nozioni utili a farci leggere un Peter Handke autore colto, poliedrico e nella cui letteratura traspaiono epoche e soglie letterarie diverse; dall'*epos* greco al Medioevo germanico, la scrittura di Handke si nutre perfino di elementi cari alla tradizione romantica tedesca.

Il fattore specifico sul quale nondimeno si intende porre l'accento, è dato da quella ripresa tipicamente handkeana di *topoi* estrapolati dalla dimensione medievale romanza e reinterpretati, poi, in chiave di critica sociopolitica.

Ci si limita a citare il caso di Parzival; il cavaliere leggendario viene spesso associato, nel teatro handkeano, al ruolo di icona antinazista e portavoce della minoranza slovena della Carinzia, alla quale – lo si è detto – Handke stesso è visceralmente legato.

Ora, la passione dell'autore nei confronti della letteratura medievale trovava già conferma in una serie di riflessioni raccolte nell'intervista rilasciata, dallo stesso Handke, a Vanna Vannuccini nel gennaio 2005; a un anno, ovvero, dalla pubblicazione della versione italiana del *Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002)[5].

Qui, è un passo in particolare ad apparire di grande interesse, nel nostro discorso:

[5] Cfr. trad. it. Handke (2004).

> La letteratura medievale è stata per me una rivelazione. I romanzi epici […] raccontano storie d'amore di un tempo in cui all'amore si credeva davvero. Uno partiva per guadagnarsi l'amore, ed era lo stesso che guadagnarsi il mondo. (Vannuccini 2005)

Che la stessa tradizione – mi(s)tico-leggendaria – del Graal, in fondo, sia volta a idealizzare nella letteratura handkeana quel sogno utopico di una Carinzia finalmente libera dai tragici eventi del passato, potrebbe essere un'ipotesi accettabile qualora paragonassimo la sensazione di «perdita delle immagini» avvertita dalla protagonista dell'opera, al senso di 'smarrimento' del quale, a livello autobiografico, l'autore si sente perennemente vittima.

Perdere se stessi si fa metafora, nel romanzo del 2002, di quel passaggio da un «tempo "contato"», proprio «del […] sistema quantitativo e capitalistico», verso il «tempo "raccontato", autentico, riempito di vita» (Vannuccini 2005). La perdita, a sua volta, di 'immagini' lette come riflesso di quel linguaggio violento e pasolinianamente alienante della società dei consumi, spinge la protagonista a rinunciare all'immenso impero finanziario realizzato in Europa occidentale, e a intraprendere allora una donchisciottesca fuga – la *Sierra de Gredos*, meta del 'pellegrinaggio', è non a caso quella catena montuosa che separa la Castiglia da *La Mancha* – verso la Spagna. Quella «prigione della mente» che è, per Handke, «una struttura troppo rigida, troppo precisa», costringe l'«impressionista sonnambulo» a cercare nell'intreccio narrativo immagini nuove; metafora, a loro volta, di un contatto riscoperto con gli strati più profondi della natura e del mondo oggettivo, e in grado quindi di rinnovare la voce dell'io poetico (Ercolani 2020).

Lo 'smarrimento' che, inoltre, deriva dalla perdita delle certezze e dal rifiuto delle categorie tradizionali della percezione e della visione del mondo, viene reso dall'autore – lo si dirà in *4.1* – attraverso l'immagine del Graal. Simbolo per eccellenza, questo, del viaggio alla ricerca di un qualcosa di non precisamente definito ed espressione autobiografica, al contempo, di un autore che prima di eleggere come 'patria d'elezione' l'*Île-de-France* vaga a lungo per l'Europa, «senza avere nessun luogo da chiamare casa» (Vannuccini 2005).

È Handke stesso, non a caso, a proporre a Vannuccini un confronto analogico tra i 'quadri' smarriti di un personaggio femminile che si fa viandante attraverso la *Sierra de Gredos* e i 'propri' chiamando in causa, appunto, la tradizione graalica: «Quasi vent'anni fa», insiste,

> cominciai ad accorgermi che le immagini, quelle che non devi cercare di evocare ma ti arrivano da sole alla fantasia, non erano più così vive come un tempo. […] Da un problema che probabilmente era personale sono passato poi a riflettere sul significato delle immagini nella vita di oggi. Così ho voluto scrivere la storia di questa donna che perde le immagini come nel Medioevo si perdeva il Graal. Oggi c'è una perdita di orizzonte, una perdita di ascolto. Una perdita del mondo, si può dire. Per me il mondo è luce. (*Ibid*.)

## 3. Il ruolo della 'Vaterlosigkeit': Parzival 'privo di padre', Parzival 'privo di patria'. Una rilettura handkeana

Non sono pochi, in realtà, gli elementi che potrebbero far pensare a un influsso della lirica trobadorica, e del Ciclo di Re Artù, nell'opera di Handke.

Si intende però soffermarsi, per ragioni di sistematicità, sulle considerazioni racchiuse in Höller (2013: 135-137) che, muovendo da uno studio sul valore della 'soglia' nella letteratura handkeana, sonda passo per passo le opere dei probabili autori che maggiormente avrebbero influenzato il teatro e la narrativa di Handke. Si fanno scoperte interessanti: le 'Opere mondo' che – oltre all'*Odissea* – Höller vedrebbe particolarmente vicine all'autore sarebbero, di preciso, il *Don Quijote* di Cervantes e, restando in ambito cavalleresco, il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach.[6]

A quest'ultimo, noto come «il poeta cortese più popolare del medioevo» (Žmegač 2000: 35), dobbiamo difatti la stesura di un *Parzival* composto tra il 1200 e il 1210, per il quale il precedente modello di Chrétien rappresenta una fonte di ispirazione primaria. Se, tuttavia, nella versione alto-tedesca leggiamo della conversione spirituale di un eroe attraverso un percorso di formazione in forma di rito d'iniziazione che colpirà lo stesso

[6] Pektor (2013: 1) cita, in merito alla passione attestata di Handke nei confronti della poetica di Wolfram, quel passo delle *Phantasien der Wiederholung*, in cui leggiamo: «Wenn man Wolfram von Eschenbach liest, möchte man die Deutschen lieben»; «Leggendo Wolfram von Eschenbach», sostiene l'austriaco, «vien quasi voglia di amare i [poeti] tedeschi» (Handke 1983: 14; traduzione mia).

Wagner, nel precedente poema incompiuto in lingua alto-francese si possono rilevare non pochi punti di contatto col novello Parzival 'austriaco'.

Nel *Perceval ou le Roman du Graal* (1175 ca.-1190 ca.), il protagonista si presenta come privo, e privato, di una figura paterna. A crescerlo è sua madre Herzeloide che, perso in guerra il marito Gamuret, tenta di dissuadere il giovane da quello che sarà, al contrario, il suo destino. Della tradizione parsifalica, Handke non riprende soltanto la componente fantastica dell'ambientazione; nel romanzo *Lento ritorno a casa* (1979) e, soprattutto, nei testi teatrali *Il gioco del chiedere* (1989) e *Ancora tempesta* (2010), uno degli elementi fondanti è dato proprio dalla 'Vaterlosigkeit', letteralmente: 'assenza di un/del padre'; senso di mancanza, questo, che accomuna quindi la figura di Handke e il cavaliere di Artù.

L'autore premio Nobel ci spinge dunque a riflettere, attraverso l'esempio del *topos* parsifalico, su quell'istanza resa dal lessema nominale tedesco 'Vaterlos' che, come l'aggettivo corrispondente – 'vaterlos', appunto – include la sfumatura di: 'privo/privato del [proprio] padre'. Se è vero, tuttavia, che letteralmente il lessema 'Vaterlosigkeit' assume il valore semantico di: 'senza [più] padre/-i', come osservato in Höller (2013: 137) l'austriaco ama per certi versi 'giocare' con una seconda accezione non propriamente proposta, in realtà, dalla lingua tedesca; quella, ovvero, di: 'privo/privato della [propria] patria'.

Si tratta, nello specifico, di una connotazione fatta propria dall'autore sulla base del significato di 'Vaterland'; sostantivo neutro che, richiamando la sfera della 'patria' in quanto, etimologicamente, 'terra del padre/dei padri', rende la stessa 'Vaterlosigkeit' un importante elemento letterario che risente, appunto, del dato autobiografico.

Se l'immagine del cavaliere 'senza padre/-i' incarna il dolore connesso all'assenza di una figura 'materna' – la madre dell'autore muore infatti suicida nel 1972 – non è tuttavia da dimenticare un ulteriore carattere di vicinanza che intercorre tra Handke e il cavaliere leggendario. In Wolfram leggiamo di come, la figura letteraria del nonno di Parzival, provenga dalle terre situate sulla Drava; affluente del Danubio che scorre, non a caso, anche in Slovenia e in quella Carinzia 'cantata' da Handke (Pektor 2013: 2-3; Hafner 2008: 333).

## 4. Il "fuorigioco del chiedere": Topoi parsifalici e universo cavalleresco nella *Terra Sonora*

Prendiamo in considerazione, per cominciare, un testo che più di tutti appare significativo, in quanto 'Parzival' compare sulla scena come uno dei protagonisti.

Ne *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella terra sonora* – «uno dei testi teatrali di Handke più impegnativi e ambiziosi» (Kitzmüller 2001: 123) – compaiono sette personaggi che si fanno viandanti verso una «Terra Sonora» – il 'sonore[s] Land' – in cui la componente acustica richiamata nel titolo è data dall'arte, appunto, di far domande.

Kitzmüller (2001) osserva come, oltre a trasporre sul palcoscenico il tema di quel «nomadismo esistenziale» (*ibid*.: 123) squisitamente handkeano, il testo si prefigga nei fatti l'obiettivo di descrivere un universo situato a metà tra dimensione onirica e sfera della follia, in una sorta di – per citare Italo Alighiero Chiusano – «sacra rappresentazione laica» (*ibid*.: 123). Nel dramma, troviamo un 'Mauerschauer' – il 'Guardatore' – e lo 'Spielverderber' – un 'Guastafeste' – sotto le cui spoglie si celano in realtà Ferdinand Raimund e Anton Čechov. Se il primo canta con gioia l'arte ritraendola come un regno 'sconfinato', il secondo, il 'Čechov-Guastafeste', si presenta come intellettuale pessimista, andando così a intessere quella sfida sempre rinnovata «fra illusione e disincanto» (*ibid*.: 125). A una coppia di anziani, a un attore e a un'attrice, si accoda ancora una volta un moderno Parzival; il cavaliere della leggenda è ora descritto come un bambino chiuso in se stesso e intento, ora più che mai, a fuggire la serie di domande che permea il testo.

Qui, l'atto stesso del chiedere viene (ri)eletto «gioco della vita», nel tentativo di guardarsi negli occhi, di comprendere se stessi e gli altri, e di osservare gli infiniti aspetti dell'universo «braccandone lo sfuggente significato» (*ibid*.: 126).

Ed è proprio questo «sfuggente significato» a essere metaforicamente reso – lo vedremo nella prossima sezione – attraverso l'elemento del Graal (Müller 1991: 495-520).

## *4.1. "E così star via per anni in terre straniere": Il* Gioco del chiedere *e la ricerca del 'Graal'*

Nella seconda sezione – di 'sezioni', semmai, è possibile parlare in un testo privo della tradizionale suddivisione in atti o tempi[7] – il personaggio noto come l''Attore' – lo 'Schauspieler' – si rivolge al suo doppio – 'Schauspielerin': l''Attrice' – in un contesto non privo di richiami all'universo mitico-leggendario e ancestrale:

> Schauspieler
> Dann geschah etwas Dreifaches, und jedes von den dreien zugleich: Es trieb mich, zu dir hin zu gehen, dich zu packen, dich mit mir davonzutragen […] ich selbst auf der Stelle verschwinden wollte […] von dir weg aufbrechen in die Gefahr, auf der Suche nicht gerade nach dem Gral oder Goldenes Vlies, aber diesen beiden doch Gleichwertigem, jahrelang so abwesend bleiben in fremden Ländern und mich erst, wenn ich dir dort ebenbürtig geworden wäre, mit dir an einem dritten Ort zu vereinigen […].[8] (Handke 1989: 32-33)

La perdita delle coordinate certe del tempo e dello spazio, così come il *topos* romantico della fuga e dello «star via per anni in terre straniere» compaiono, nella stessa sezione, nel momento in cui la ricerca del Graal intesa ora come ricerca di un senso dell'esistenza, si lega al tema di quell'assenza di immagini con la quale l'autore si confrontava già nel 2002 (Müller 1991: 495-520).

L'Attrice corre, poco dopo, dal bimbo-Parzival sussurandogli all'orecchio:

---

[7] Le diverse sezioni dell'opera sono infatti così indicate: '1, 2, 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5'.

[8] «**Attore**: "Poi sono successe tre cose, e tutt'e tre insieme: volevo venirti incontro, prenderti, portarti via con me […] volevo sparire all'istante […] abbandonarti per andare incontro al pericolo, alla ricerca non certo del Graal o del Vello d'Oro, ma di qualcosa che valesse altrettanto, e così star via per anni in terre straniere, per rincontrarmi con te in un terzo luogo solo quando fossi stato alla tua altezza […]"», Peter Handke (1993), *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella Terra Sonora*, trad. it. e postfaz. R. Zorzi, Milano, Garzanti, 28.

> Schauspielerin
> […] Wieviel Zeit wird vergehen müssen, bis die Bilder, die der fremde Ritter dort aus seinen Träumen hinaus in die Welt posaunt hat, von unseren heutigen Erwachsenenkörpern, stumpf geworden von den Wiederholungen, gegenwartsunfähig gemacht durch die Erinnerungen, übersetzt werden können ins Leben?[9] (Handke 1989: 37)

In un simile labirinto filosofico della parola, vediamo inoltre Čechov rivolgersi al piccolo Parzival sconsolato per il senso di mancanza che lo assilla, esclamando:

> Spielverderber
> […] weiß ich, daß man die Verfolger besänftigt oder zumindest stutzig macht, indem man ihnen mit der Frage nach ihrer Heimat kommt, und zwar nicht der großen – nicht nach dem Vaterland –, sondern der kleinen, der kleinstmöglichen aller Heimaten: dem Dorf, dem Stadtteil, der Straße. […] Wo genau bist du geboren?[10] (*Ibid*.: 40)

L'ignoranza, da parte di Parzival, nei confronti del suo stesso luogo di nascita, dà al Guastafeste la possibilità per incalzare, in maniera quasi sadica, il 'piccolo' cavaliere. Il personaggio domanda, più avanti: «Kind Parzival, wo verlief an deinem Ort die Grenze, jenseits derer in einem Schlag die Heimatluft abflaute, das Heimatlicht ergraute, und du dich herausgezerrt sahst aus deinem Farbenwinkel in die Fahl- und Wirrnis?»[11] (*Ibid*.: 42).

Se, nelle parole di Čechov, ritroviamo il termine «confine» – «Grenze» – caro a livello autobiografico allo stesso Handke, vedremo ora come un ulteriore *topos* della tradizione cavalleresca appaia a sua volta, nel contesto, in maniera significativa.

---

[9]: «**Attrice**: "Quanto tempo dovrà passare prima che le immagini, che quel cavaliere straniero ha strombazzato fuori nel mondo cavandole dai suoi sogni, si possano tradurre in vita partendo dai nostri odierni corpi adulti diventati ottusi per le ripetizioni, resi incapaci di presenza dai ricordi?"» (*Ibid*.: 30).

[10] «**Guastafeste**: "[…] so che gli inseguitori si rabboniscono o almeno li si lascia interdetti chiedendogli del loro paese, non quello grande – no, non la patria – ma quello piccolo, il più piccolo possibile dei paesi: il villaggio, il quartiere, la strada. […] Dov'è che sei nato esattamente?"» (*Ibid*.: 32).

[11] «**Guastafeste**: "Bimbo Parzival, dove correva nel tuo paese il confine oltre il quale l'aria di casa cessava di colpo, e tu ti vedevi strappato dal tuo cantuccio colorato e sbattuto nello sbiadito della confusione?"» (*Ibid*.: 33).

## *4.2. Ulteriori richiami al mito: "le gocce di sangue sulla strada"*

Nel *Perceval* di Chrétien – così come in un'ampia scena del *Parzival* di Wolfram – leggiamo di tre oche inseguite da un falco predatore, una delle quali resta ferita al collo. La scena cattura l'attenzione dell'eroe diventato – metaforicamente – 'cieco' in quanto assorto nella contemplazione del contrasto visivo dato dall'intensità del rosso del sangue e dal candore della neve; il quadro favorisce, nel cavaliere, la perdita delle coordinate certe del reale (Chrétien de Troyes 1974: 110-111).

Non più di gocce di sangue sulla neve si parla invece, nel testo di Handke, bensì di «Blutstropfen im Weg» (Handke 1989: 46),[12] viste come segni che aiutino a orientarsi lungo il percorso metaforico che caratterizza l'opera.

In questo stesso eterno, sofferto, «Fraglos[en]» (*ibid*.: 48)[13] – citando il Guardatore – Parzival appare improvvisamente, non a caso, «Immer noch wie blind» (*ibid*.: 51),[14] e il fatto che, nella sezione iniziale e in quella conclusiva dell'opera, il personaggio principale compaia appunto «come cieco» risulta, in effetti, di grande interesse.

Lo stato di cecità – così come il ruolo della 'domanda' di cui discuteremo a breve – potrebbe difatti costituire un ennesimo richiamo alla componente parsifalica.

## *4.3. Il topos della 'domanda negata'*

Verso la parte finale del testo, il protagonista si lascia andare a citazioni di matrice letteraria sempre più elevate tra le quali predomina, come una sorta di *Leitmotiv*, la celeberrima sentenza del «bestirnte[r] Himmel» (*ibid*.: 122)[15] tratta dalla kantiana *Critica della ragion pratica* (1788).

Al mito medievale potrebbe rimandare il monologo qui proposto dallo stesso Parzival, in cui ritroviamo l'immagine di un protagonista condotto – bendato – di fronte

---

[12] «gocce di sangue sulla strada» (Handke 1993: 35).
[13] «fuorigioco del chiedere» (*ibid*.:36).
[14] «come cieco» (*ibid*.: 38).
[15] «Il cielo stellato sopra di me e…» (*ibid*.: 83).

a una rupe detta «Bocca d'Inferno» (Handke 1993: 88).[16] Di fronte al luogo che, di fatto, sembra avere il sapore di un accesso iniziatico, Parzival non riesce a porre alcuna domanda: «Nicht einmal der Mucks einer Frage kam vor dem Höllenschlund aus mir»[17], afferma il 'bimbo' che aggiunge, poi: «Dabei habe ich andre in ihrer Verlassenheit eigens Wildfremde um eine Auskunft fragen hören, auch wenn sie Weg oder Zeit selber wußten […]» (Handke 1989: 132).[18]

Collocato tra onirico, grottesco e dimensione fantastica, il 'Parzival' di Handke trova spazio in un contesto del tutto diverso rispetto alle lande magiche cantate da Chrétien o da Wolfram pur mantenendo, tuttavia, l'elemento mitico della domanda 'negata' dallo stesso Perceval al Re Pescatore.

Custode sia del Graal che dell'altrettanto mitica 'Lancia di Longino', il signore della 'Terra desolata' spende il proprio tempo a pescare nei pressi del castello di Corbenic, nella costante attesa che arrivi il cavaliere prescelto – Perceval, appunto – che possa guarirlo dalle menomazioni che lo opprimono; riflesso, queste, dei peccati commessi dall'uomo. Ospitato nella dimora del 'Roi pêcheur', al cavaliere è in ultima istanza preclusa la possibilità di attingere dalla coppa santa, esattamente perché si sarebbe astenuto dal porre domande riguardo al Graal o alle cause delle piaghe del signore del castello. Il *topos* dell'interrogazione – fondandosi sul mito – diviene in Handke metafora della crisi odierna del sapere, e simbolo al contempo di un carattere incerto del tempo presente; dello smarrimento, in conclusione, di fronte all'imprevedibilità del futuro (Pektor 2013: 4, 6).

Forse, è per questo che – in uno dei dialoghi conclusivi del *Gioco del chiedere* – il Guastafeste si focalizza sull'importanza non tanto del 'rivolgersi', quanto piuttosto dell''avere', domande da porre. La nostra essenza, insiste, potrebbe trovare una soluzione

[16] In italiano anche nell'originale (Handke 1989: 132).

[17] «e là di fronte alle fauci di quell'abisso infernale, non riuscii neanche a spiccicare una domanda» (Handke 1993: 88-89).

[18] «Eppure ho sentito altri nel loro stato d'abbandono chiedere apposta un'informazione a gente del tutto estranea, anche se la strada o l'ora la sapevano […]» (*Ibid*.: 89).

di sintesi degli opposti nel raggiungimento di uno stato in cui «unser Fragen eins wird mit unserem Gefragtwerden» (Handke 1989: 139).[19]

### *4.3.1. Dal* Gioco del chiedere *al* Tractatus logico-philosophicus*: "La rosa è senza perché"*

Questo Parzival 'ribelle della lingua' rivela, in conclusione, un punto di contatto più forte di quanto si pensi con la stessa filosofia wittgensteiniana del linguaggio.

L'eterno bambino handkeano tende a demolire, e a decostruire, ogni forma di domanda a lui posta; esattamente quello che avviene nelle fasi conclusive del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, in cui si legge di come l'unica soluzione, al 'problema del chiedere', «si not[i] allo sparire di questo problema» (Kitzmüller 2001: 125). Il *Gioco del chiedere* si scioglie, a sua volta, con un lungo monologo tenuto da 'Quello del posto' – 'Der Einheimische' – in cui a cambiare rispetto al modello wittgensteiniano è, di fatto, la sola impostazione della proposizione e il verbo utilizzato: «Die Lösung des Problems des Fragens erkennst du am Verschwinden dieses Problems.» (Handke 1989: 159).[20]

La serie di domande incontrate nel testo, caratterizzate da un linguaggio debitore della tradizione medievale del Mistero richiama, con ogni probabilità, non solo Beckett, Ionesco o quel Pasolini del *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) (Zorzi 1993: 116-120), ma le stesse *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, pubblicate postume nel 1953. Nel saggio wittgensteiniano di filosofia del linguaggio leggiamo che «Solo quando sopprimiamo la domanda "perché", ci accorgiamo spesso dei fatti importanti che poi nelle nostre ricerche ci portano a una risposta» (Kitzmüller 2001: 125-126).

Per Handke, in realtà, il vedere le cose nella loro fenomenalità verrebbe ostacolato dal fatto di chiedere in maniera sbagliata; ovvero, dal 'non chiedere'.

---

[19] «il nostro interrogare si fa[ccia] tutt'uno col nostro esser interrogati» (*Ibid*.: 92).
[20] «La soluzione del problema del chiedere la vedi quando questo problema sparisce» (*Ibid*.: 106).

In fondo, è proprio Quello del posto a lamentare il fatto di conoscere soltanto domande inutili, e a bramare al contempo l'utopia di un mondo del non chiedere: «"Die Rose"», conclude lui, «"ist ohne warum"» (Handke 1989: 160).[21]

## 5. "Puoi diventare cieco. A me è capitato": Parzival e il *Lento ritorno*

Riscontriamo elementi simili in *Lento ritorno a casa*, opera narrativa che apre la tetralogia handkeana del «lento ritorno» (Zorzi 1983: 105).

Nel testo, in cui si celebra il ritorno in patria – percorso fisico e spirituale compiuto da Valentin Sorger dagli Stati Uniti alla Mitteleuropa natale – la leggenda del cavaliere 'cieco' fa ritorno in maniera indiretta, in un frangente in cui il geologo Sorger viene additato come «straniero» (Handke 1986: 66); privo e privato anche questa volta di un'identità personale, e nazionale, certa.

Nel primo capitolo dell'opera – "Le forme primeve" ("Die Vorzeitformen") – un personaggio simile a Quello del posto del *Gioco del chiedere*, e designato come 'Il parlatore' – 'Der Sprecher' – rivolge al protagonista domande in merito alle sue origini. Le risposte date dal geologo sembrano richiamare le stesse strategie di fuga linguistica adottate da Parzival nella *Terra sonora*. Un richiamo implicito all'eroe della *Matière de Bretagne* compare in un frangente dal sapore pseudoiniziatico; in un contesto, ovvero, connesso al tema del viaggio e di un perpetuo sentimento di 'assenza' di patria, lo stato interiore e interiorizzato di cecità si lega ancora al fenomeno di contemplazione della neve.

Nel colloquio dal sapore ioneschiano che si avvia «tra i due reciproci invisibili» (Handke 1986: 66), il 'parlatore' appare, da quello che leggiamo, come vittima della medesima iniziazione di cui è protagonista il personaggio delle saghe arturiane:

[21] «"La rosa è senza perché"» (*ibid*.: 106); Kitzmüller (2001: 126).

> Der Sprecher: "Gott segne dich, Mann. Grünes Nordlicht, gelb an den Spitzen. Von wo kommst du? […] Ich werde dir etwas erzählen: Schau nie zu lang in den Schnee. Du kannst davon blind werden. Das ist mir selber passiert. Eine andere Geschichte?"[22] (Handke 1979: 84-85)

Contemplando a lungo la neve, l'indigeno sarebbe dunque diventato cieco, così come 'Perceval' avrebbe smarrito la dimensione del reale facendo accesso al labirinto mistico.

## 6. "E pure tu senza padre con il tuo Parzival senza padre": Un viandante *attraverso i villaggi*

Facendo brevemente ritorno al teatro, notiamo come pure in *Attraverso i villaggi* (1981) – *pièce* in cui Handke ci esorta a farci «sabbia tra gli ingranaggi della Storia» (Zorzi 1983: 103-110) – sia esplicito il riferimento a gocce di sangue sulla neve. Riferendosi molto probabilmente al mito medievale, il moderno 'cavaliere' austriaco si fa viandante attraverso i villaggi della memoria. A richiamare il personaggio della tradizione è Nova, entità mistica e, nel testo, «faro illuminante di salvazione, di liberazione» (*ibid*.: 110), il cui compito è quello di redimere l'umano dal sentimento universale di 'angoscia' e paura amplificato dagli orrori del Novecento.

La «novella Beatrice» (*ibid*.: 110) canta, nei cinque versi del coro di apertura – l'opera si presenta come 'Poema drammatico' – di un misterioso «Viandante», «Uomo d'oltremare». Possiamo allora scorgere, sotto questo profilo, il volto di Gregor, protagonista della 'pièce' che, non sentendosi ancora pronto per raccontare gli sviluppi della vicenda, è quindi associato alla condizione iniziatico-psicologica di 'cecità'; ben radicata, lo si è detto, nel *topos* parsifalico (Pektor 2013: 2):

> Nova
> Er war ohne Ohr für den unterirdischen
> Heimwehchor /

[22] «Il parlatore: "Dio ti benedica, uomo. Aurora boreale verde, gialla alle punte. Da dove vieni? […] Ti racconterò qualcosa: Non guardare mai troppo la neve. Puoi diventare cieco. A me è capitato. Un'altra storia?"» (Handke 1986: 66).

> Mann aus Übersee, blind für die Tropfen Blut im
> Schnee /
> Zuschauermaske über den Wangen, Hand unter
> Händen an Haltestangen /
> Wanderer ohne Schatten – Nordsüdostwestherr!
> Aber jetzt weiß ich nicht mehr.[23] (Handke 1981: 11)

In *Ancora tempesta*, infine, il Parzival handkeano riappare sotto le vesti di un eterno viandante senza terra e, ancora una volta, privo di un'identità definita a livello individuale e nazionale.

A comparire – in questo ennesimo slancio autobiografico – è quella stessa 'Vaterlosigkeit' della quale Handke-Parzival si fa scudo. Qui, di preciso, un «vaterlose[r] "Ich"» paragona la propria persona a quella del «Ritter der Ritter», evidenziando il legame viscerale tra il protagonista-doppio dell'autore e il cavaliere della leggenda (Pektor 2013: 2):

> – Er [Gregor]: "[…] Das Ganze Leben bin ich im Aschenregen gegangen, mit durchlöchertem Gewand, von Insel zu Insel. […] – Was weißt denn du, ein Vaterloser?" – Ich: "Der Vaterlose weiß was anderes. Ich kann die Vaterlosigkeit nur empfehlen. Der Ritter der Ritter war zum Beispiel vaterlos: Parzival."[24] (Handke 2010: 155-156)

A riprova del fatto che Parzival non sia null'altro che il doppio letterario dell'austriaco, appare emblematica la risposta data dal personaggio dello 'zio Gregor', in cui viene offerta l'immagine di una Slovenia 'poeticamente' libera. Slancio utopico, questo, descritto dall'immagine di falò che si mostrano in tutto il mondo «bis Alaska, Feuerland und Sumatra» (*ibid*.: 128),[25] segnando l'inizio di una 'nuova' Carinzia, finalmente unita nel suo essere slavofona e antinazista.

---

[23] «**Nova**: "Non aveva orecchi per il coro sotterraneo della nostalgia / Uomo d'oltremare, cieco alle gocce di sangue nella neve / Maschera da spettatore sulle guance, mano tra mani alle sbarre di sostegno / Viandante senz'ombra — Signore del Nordsudestovest! / Ma adesso io non so più"» (Handke 1984: 13).

[24] «Lui [Gregor]: "[…] Per tutta la vita sono andato di isola in isola sotto una pioggia di cenere vulcanica, con gli abiti bucherellati. […] – Ma cosa ne sai tu, che sei senza-padre?" – Io: "Un senza-padre conosce ben altre cose. Il fatto di non avere un padre è una cosa che posso solo augurare. Il cavaliere dei cavalieri, per esempio, era senza padre: Parzival"» (Handke 2015: 124).

[25] «fino in Alaska, nella Terra del Fuoco e a Sumatra» (*ibid*.: 103).

Lo zio conclude, non a caso, associando in maniera inequivocabile la figura del nipote a quella del cavaliere «senza padre»: «– Er: "[…] … Und dazu du Vaterloser und dein vaterloser Parzival. Ach! ach! und abermals ach!"»[26] (*Ibid*.: 156).

## 7. "Così come un tempo, leggendo Chrétien de Troyes": Parzival e un *Don Giovanni raccontato da lui stesso*

Termino con un breve riferimento al romanzo *Don Giovanni (raccontato da lui stesso*), apparso nel 2004.

Rovesciamento evidente del capolavoro di Tirso de Molina e della successiva ripresa mozartiana, il personaggio entra in scena nella prima parte dell'opera mentre, fuggendo da un'ambigua coppia di motociclisti, fa ingresso in un luogo dai contorni tipici della 'Romantik'; lo spazio dell'intreccio è dato infatti dal giardino di una locanda situata nei pressi delle macerie dell'abbazia di Port-Royal des Champs.

La riflessione che l'arrivo repentino del Don Giovanni suscita, «in quel pomeriggio di maggio» (Handke 2007: 11) al narratore, è emblematica:

> Es [Don Juan] hätte wohl ebensogut auch Gawein, Lanzelot oder Feirefiz, der Gescheckthäutige, der Halbbruder Parzivals – der freilich nicht! –, sein können. […] Doch es kam Don Juan. Und der hatte im übrigen nicht wenig von den genannten mittelalterlichen Helden oder Streunern.[27] (Handke 2004: 10)

Descritto come un pellegrino dal sapore medievale, l'(anti)eroe della tradizione viene associato, ancora una volta, a figure eminenti della tradizione arturiana tra le quali ritroviamo, appunto, Lancillotto o lo stesso Galvano, nipote di Artù e cavaliere anch'egli della *Tavola rotonda*. Particolarmente significativo, da questo punto di vista, il fatto che

[26] «– Lui: "[…] … E pure tu senza padre con il tuo Parzival senza padre. Ah! Ah! e ancora ah!"» (*Ibid*.: 124).

[27] «Avrebbe potuto benissimo essere anche Gawan, Lancillotto o Feirefiz dalla pelle maculata, il fratellastro di Parzival – lui certamente no! […] Invece arrivò don Giovanni. E, tra l'altro, aveva non poco dei sunnominati eroi o vagabondi medioevali» (Handke 2007: 11).

appaia Feirefiz, fratellastro del cavaliere gallese concepito da Gamuret con la regina mora Belakane; lo si legge, appunto, nel prologo dell'opera di Wolfram.

A Don Giovanni, associato alla condizione di «Verwaister» (*ibid*.: 47) – 'orfano', lett.: 'abbandonato [a se stesso]' – che con spirito romantico mira a ritirarsi dalla vita senza far rumore, spetterebbe il ruolo, non a caso, del fratellastro di Parzival:

> Das ziemlich breite und flache Gesicht Don Juans blieb noch eine Zeitlang gefleckt und machte mir leibhaftig den Feirefiz lebendig, wie ich jenen mit einer «Mohrin» gezeugten Halbbruder des Parzival damals beim Lesen des Chrétien de Troyes mir so bildlich vorgestellt hatte. Bloß zeigte sich Don Juan nicht schwarz-weiß gescheckt wie sein Vorgänger, sondern rot-weiß, dunkelrot-weiß. Auch war das Muster auf das Gesicht beschränkt und zog sich nicht wie bei meinem Feirefiz über den ganzen Leib. Schon der Hals war frei davon.[28] (*Ibid*.: 18)

Potremmo chiederci perché, nell'opera, il Don Giovanni venga associato a qualsiasi personaggio, ma – per citare Handke – non «certamente» a lui, ovvero allo stesso Parzival.

Potrebbe essere, davvero, una conferma del fatto che l'autore si compiaccia nell'ergersi a solo 'erede' letterario del cavaliere al quale – come detto – si sente visceralmente legato (Pektor 2013: 1).

## 8. Osservazioni conclusive. Tra "spazi" utopici e "luoghi" del trauma: La letteratura handkeana come 'cartografia dell'immaginario'

Applichiamo ora – in queste nostre considerazioni conclusive – una rilettura antropologica delle opere prese in esame.

Ci si basa, a tal proposito, sulle riflessioni proposte da Assmann (2002: 364-377).

---

[28] «Il viso piuttosto largo e piatto di don Giovanni rimase maculato ancora per un po' e mi parve far rivivere in carne e ossa Feirefiz, quel fratellastro di Parzival generato con una "mora", così come un tempo, leggendo Chrétien de Troyes, me l'ero simbolicamente raffigurato. Solo che don Giovanni non si mostrava chiazzato di nero e bianco come il suo predecessore, bensì di rosso e bianco, di rosso scuro e bianco. E poi il disegno era limitato al volto e non si estendeva su tutto il corpo come al mio Feirefiz. Già il collo ne era risparmiato» (*Ibid*.: 16).

Nell'ambito della sua analisi sulle *Forme* e i *mutamenti della memoria culturale*, la critica letteraria tedesca distingue tra «spazio» – «Raum» – e «luogo» – «Ort» –; se il primo elemento raffigura, da un lato, un qualcosa che vada costruito e al quale si debba dar forma e si intenda sfruttare nel suo essere dispositivo per attori 'intenzionali' – si pensi al ruolo rivestito nello 'spazio', appunto, da architetti, urbanisti o conquistatori – il secondo fattore incarna al contrario una situazione collocata nel passato, nella quale si è agito e nella quale restano, nei fatti, cicatrici, incisioni e ferite (Miglio 2013: 1-3).

Si prenda come spunto essenziale – rispetto all'opera di Handke – la scena della 'nevicata' dei fiori di sambuco, sotto la cui pianta il Don Giovanni siede in meditazione. In una delle scene iniziali del romanzo, leggiamo di uno «sporadische[r] [Holunder-]Blütenregen»[29] (Handke 2004: 26), vera e propria «pioggia di fiori» di sambuco che si intessono nell'aria con semi lanuginosi di pioppo.

A un'immagine tanto poetica segue *ex abrupto*, nel frangente immediatamente successivo, l'immagine di «bombardieri» che irrompono sull'*Île-de-France* nello stesso pomeriggio di maggio.

«An einem Tag», si legge,

> brach unvermittelt auch ein Tornado in Gestalt von Bombergeschwadern über den Herbergsgarten herein, an sich nichts Besonderes […] – trotzdem dann ungewohnt, indem immer neue Staffeln und andere Abwurfmodelle beinah baumwipfelniedrig den Luftraum aufwirbelten und den blauenden Maihimmel verfinsterten, Gliedkette eines europaweiten Manövers oder werweißwas.[30] (*Ibid*.: 27-28)

Capiamo allora come il giardino della locanda, Chiesa 'laica', si tramuti in zona strategica per l'assetto del secondo conflitto mondiale; i missili e le bombe sganciate da «stormi di bombardieri» e «modelli da lancio» – probabilmente della milizia del 'Reich' – squarciano d'improvviso l'estasi mistica del protagonista, fatta di flussi di coscienza e

---

[29] «sporadica pioggia di fiori [di sambuco]» (*ibid*.: 21).

[30] «Quel giorno sul giardino della locanda si scatenò improvvisamente anche un tornado sotto forma di stormi di bombardieri, di per sé niente di eccezionale […] … eppure qualcosa di insolito nell'aria resa vorticosa e nel cielo azzurrante di maggio oscurato da sempre nuove squadriglie e altri modelli da lancio, bassi fino a sfiorare le cime degli alberi, anelli della catena di una manovra paneuropea o di chissà cosa» (*Ibid*.: 22).

sospiri. Alla base di un'immagine così forte, la traumatica 'politica dello spazio' – la 'Raumpolitik' – vissuta da Handke in prima persona, e che segna i momenti più dolorosi dell'infanzia dell'autore. Un richiamo agli attacchi aerei nella Carinzia della Seconda guerra mondiale 'esperiti' dallo Handke-bambino comparivano, già nel 1966, in *Die Hornissen – I calabroni* – prima prova narrativa di Handke (Hafner 2008: 13-14). Attraverso l'immagine tradizionale e metaforica della 'nevicata' dei fiori di sambuco, che in Handke non evoca dunque un'idea di 'trance' visiva o serenità, viene rappresentato anche in questo testo così come in altri esempi, quel passaggio metaforicamente inteso dalla 'dimensione del trauma infantile'[31] – il «Kindheitstrauma» (Höller 2013: 167) – alla soglia dell'età adulta (*ibid*.: 164-167).

Se è vero, come ricordato da Zorzi nella postfazione a *Il gioco del chiedere*, che Handke «ha sposato la Geografia per ripudiare la Storia» (Zorzi 1993: 112), è pur vero che, di fatto, sarebbe impossibile pensare a una letteratura handkeana in cui la (macro)storia – per quanto intercalata in un contesto surreale o utopico-ucronico – non compaia attraverso segnali impliciti.

Potremmo, per certi versi – basandoci ovvero sulle riflessioni di Assmann inerenti alle immagini della memoria e al 'trauma' di guerra nella letteratura – inscrivere opere come *Il gioco del chiedere*, *Attraverso i villaggi* e il *Don Giovanni* nel *topos* antropologico-spaziale, letteralmente topo-grafico, dell''Ort'.

Nelle tre opere – nel *Don Giovanni*, soprattutto – i 'luoghi' risultano particolarmente segnati da quelle orme e cicatrici causate, rispettivamente, dal senso costante di alienazione e incertezza, da una mancanza di riflessione sugli eventi della storia, e dal trauma di guerra.

Nel rappresentare l'autore come una sorta di moderno Parzival, il *Don Giovanni* handkeano riflette l'autoritratto di un viandante esiliato da un «luogo del trauma» (Assmann 2002: 364-365) divenuto, negli anni, «serbatoio della memoria» (Grass 1998).

[31] Traduzione mia.

In esperimenti quali, al contrario, *Lento ritorno a casa* e *Ancora tempesta*, alla *stasis* del ricordo tragico si contrappone, in tutta la sua forza, quella *dýnamis* rappresentata dalla volontà di rendere 'nuovo' il luogo gravato di passato.

Si pensi, a titolo di esempio, a quel 'lento' *Ritorno a casa* del geologo handkeano. Nel primo capitolo del romanzo, l'autore ci prende per mano in un frangente di rinascita rappresentato, nel testo, come 'passaggio' metaforicamente inteso da un «namenlose[r] Landstrich»[32] alla «Welt der Namen»[33] (Handke 1979: 92).

Nelle due opere – in cui intravediamo il barlume di quella che Miglio (2013) definisce letteratura delle «Cartografie dell'immaginario» (*ibid*.: 2) – risiede la capacità dell'autore di rinnovare regioni o luoghi divisi, e pur sempre in grado di farsi 'Raum' da (ri)costruire; i generi del teatro e del romanzo contribuiscono, in conclusione, a trasformarli in spazi senz'altro fittizi, ma densi di futuro.

È bello pensare a Handke con le parole di Erri De Luca, racchiuse in una splendida opera-omaggio apparsa in occasione del settantesimo compleanno del *Viandante carinziano in Friuli*.

Per quanto singolare, l'incontro tra De Luca e Handke ha invece origine in un contesto storico ben definito, e che ha rappresentato e ancora rappresenta per i due attori un'occasione per riflettere sulla 'politica dello spazio' e su quel 'trauma' di guerra che, troppo spesso, ha scosso il Novecento europeo.

Nel 1999 – anno dell'operazione 'Allied Force' – alla notizia delle migliaia di vittime serbe e jugoslave Handke fugge, per una sorta di solidarietà 'fisica', a Belgrado. Ed è nella capitale serba che, per le stesse ragioni, si trova il poeta e traduttore partenopeo:

«A Belgrado nella primavera del '99», ricorda De Luca,

[32] Da un «territorio senza nome» (Handke 1986: 72).
[33] Al «mondo dei nomi» (*ibid*.: 72).

> disertavo dal mio paese complice entusiasta e servile di chi scaricava esplosivo sulle case. Da qualche parte nella stessa città anche Peter ascoltava la stessa colonna sonora del 1900, la sirena di allarme. […] Le mie motivazioni di residenza in Belgrado erano minori e meridionali rispetto a quelle di Peter. Non ci è più capitato, ma restiamo due capaci di coincidere di nuovo dentro un campo in fiamme, stare dalla parte del suolo. (De Luca 2012: 9)

Possiamo ritoccare quindi, alla fine del percorso, la dicitura scelta da De Luca nel 2012: alla luce degli esempi riportati nel contributo, si è tentato di proporre un assaggio di quel 'Parzival carinziano' attraverso i villaggi del sogno, della Storia, dell'utopia.

## Bibliografia

Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (1999), *Text + Kritik: Peter Handke*, n. 24, München, edition text + kritik.

Assmann, Aleida (2002), "I luoghi del trauma", in Ead. *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. S. Paparelli, Bologna, il Mulino, 364-377.

Benozzo, Francesco (2008), *Cartografie occitaniche: Approssimazione alla poesia dei trovatori*, Napoli, Liguori.

Carola, Ylenia - Scròfina, Angela (2017), "Ancora tempesta (2010)", in F. Fiorentino *et alii* (eds.) (2017), *La terra sonora: Il teatro di Peter Handke*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 149-156.

Chrétien de Troyes (1974), *Perceval ou le Roman du Graal : Suivi d'un choix de continuations*, trad. et notes J.-P. Foucher et A. Ortais, Paris, Gallimard.

Dallapiazza, Michael - Kindl, Ulrike - Santi, Claudio (eds.) (2001), *Storia della letteratura tedesca*, Roma-Bari, Laterza, 3 voll.

De Luca, Erri - Handke, Peter - Kitzmüller, Hans (2012), *Peter Handke: Viandante carinziano in Friuli*, Montereale Valcellina, Circolo culturale Menocchio.

Ercolani, Marco (2020), "Peter Handke: Un impressionista sonnambulo", *Doppiozero – Progetto editoriale non-profit*, https://www.doppiozero.com/materiali/peter-handke-un-impressionista-sonnambulo, online (ultimo accesso 24/07/2021).

Fassò, Andrea (2005), *Gioie cavalleresche: Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci.

Gottwald, Herwig (1996), "Verzauberung und Entzauberung der Welt: Zu Peter Handkes mythisierendem Schreiben", in Id. *'Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur': Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*, Stuttgart, Heinz, 34-86.

Grass, Günter (1998), *È una lunga storia*, trad. it. C. Groff, Torino, Einaudi.

Hafner, Fabjan (2008), *Peter Handke: Unterwegs ins Neunte Land*, Wien, Zsolnay.

Handke, Peter (1970), *Der Ritt über den Bodensee*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Handke, Peter (1983), *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Handke, Peter (1984), *Attraverso i villaggi. Poema drammatico*, trad. it. e postfaz. R. Zorzi, Milano, Garzanti.

Handke, Peter (1986), *Lento ritorno a casa*, trad. it. e postfaz. R. Zorzi, Milano, Garzanti.

Handke, Peter (1992), *Theaterstücke in einem Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Handke, Peter (1993), *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella Terra Sonora*, trad. it. e postfaz. R. Zorzi, Milano, Garzanti.

Handke, Peter (2004), *Le immagini perdute ovvero Attraverso la Sierra de Gredos*, trad. it. C. Groff, Milano, Garzanti.

Handke, Peter (2007), *Don Giovanni (raccontato da lui stesso)*, trad. it. C. Groff, Milano, Garzanti.

Handke, Peter (2015), *Ancora tempesta*, trad. it. A. Scròfina & Y. Carola, Macerata, Quodlibet.

Handke, Peter (2019), *La ladra di frutta, o Un semplice viaggio nell'entroterra*, trad. it. A. Iadicicco, Milano, Guanda.

Härter, Andreas (1996), "Alte Geschichten und neues Erzählen: Zur Situierung der Mittelalter-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre", in U. Müller & K. Verduin (eds.) (1996), *Mittelalter-Rezeption n. 5: Gesammelte Vorträge des V. Salzburger Symposions*, Göppingen, Kümmerle, 330-350.

Höller, Hans (2013), “Benjamins ‘Schwellenkunde’”; “Mystik und Materie”, in Id. *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945: Das Werk Peter Handkes*, Berlin, Suhrkamp, 135-137; 164-167.

Höller, Hans (1986), “La svolta del descrittore”, in P. Handke (1986), *Lento ritorno a casa*, Milano, Garzanti, 163-175.

Höller, Hans (1991), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi.

Höller, Hans (1993), “La relazione di Peter con la scena”, in P. Handke (1993), *Il gioco del chiedere ovvero Il viaggio nella Terra Sonora*, Milano, Garzanti, 109-120.

Kerényi, Karl (1950), *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, Zürich, Rhein.

Kitzmüller, Hans (2001), “Parsifal nella Terra Sonora”, in Id. *Peter Handke: Da* Insulti al pubblico *a* Giustizia per la Serbia, Torino, Bollati Boringhieri, 123-126.

Macchia, Giovanni (1989), T*ra Don Giovanni e Don Rodrigo: Scenari secenteschi*, Milano, Adelphi.

Magni, Elisabetta (2014), *Linguistica storica*, Bologna, Pàtron.

Menninghaus, Winfried (1986), *Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Miglio, Camilla (2013), “Cartografie dell’immaginario: Mappe di un’assenza. Presentazione”, *Limes – Rivista Italiana di geopolitica*, 1-3, http://www.limesonline.com/sezione-rubrica/cartografie-dellimmaginario, online (ultimo accesso 24/07/2021).

Müller, Ulrich (1991), “Gral ‘89: Mittelalter, moderne Hermetik und die neue Politik der Perestroika: Zu den ‘Parzival/Gral-Dramen’ von Peter Handke und Christoph Hein”, in I. von Burg *et alii* (eds.) (1991), *Mittelalter-Rezeption n. 4: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des IV. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989*, Göppingen, Kümmerle, 495-520.

Nora, Pierre (1997), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 voll.

Orlando, Francesco (1994), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.

Pirenne, Henri (2013), *Storia d'Europa dalle invasioni al XVI secolo*, Roma, Newton.

Sartre, Jean-Paul (1943), *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard.

Torricelli, Patrizia (2012), "Categorie di lingua e di pensiero: Lat. *video* e la metafora del *sapere*", in V. Orioles (ed.) (2012), *Per Roberto Gusmani: Studi in ricordo*, Udine, Forum, 399-414.

Van Gennep, Arnold (1981), *Les rites de passage : Étude systématique des rites. De la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption*, Paris, Picard.

Wolfram von Eschenbach (1937), *Parzival*, trad. ted. mod. W. Stapel, Hamburg, Hanseat.

Žmegač, Viktor - Škreb, Zdenko - Sekulić, Ljerka (eds.) (2000), *Breve storia della letteratura tedesca: Dalle Origini ai giorni nostri*, trad. it. G. Oneto, Torino, Einaudi.

Zoja, Luigi (2014), "Handke: L'identità dello scrittore. Conversazione con Peter Handke", *Doppiozero – Progetto editoriale non-profit*, https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/handke-lidentita-dello-scrittore, online (ultimo accesso 24/07/2021).

Zorzi, Rolando (1983), "Nota del traduttore", in P. Handke (1984), *Attraverso i villaggi*, Milano, Garzanti, 103-110.

## Sitografia

*Dizionario PONS – Definizioni, traduzioni e lessico*, https://it.pons.com/traduzione, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Giacomo Sartori, "Peter Handke viandante carinziano in Friuli: Di Erri De Luca e Hans Kitzmüller", *Nazione Indiana*, 2012, https://www.nazioneindiana.com/2012/10/27/peter-handke-viandante-carinziano-in-friuli/, web (ultimo accesso 24/07/2021).

*Home – Handke online*, https://handkeonline.onb.ac.at/, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Katharina Pektor, "'Schütteln am Phantom Gottes': Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival*", *Home – Handke online*, 2013, https://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/pektor-2013.pdf, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Vanna Vannuccini, "Una intervista a Peter Handke: *Le immagini perdute*", *SEGNALAZIONI*, 2005, http://segnalazioni4.blogspot.com/2005/01/una-intervista-peter-handkele-immagini.html, web (ultimo accesso 24/07/2021).

Werner Waas, "'Parole Jelinek. Patria'", *Barletti/Waas*, 2015, https://barlettiwaas.eu/?page_id=253, web (ultimo accesso 24/07/2021).

# *La macchina dell'Ucronia in* Machines Like Me *di Ian McEwan*

Aureliana Natale

**Abstract**: The aim of this article is to analyse Ian McEwan's alternate history *Machines Like Me* (2019) as a reflection of Britain's contemporary social and cultural fears. In the first part, I discuss the characteristics of the literary genre starting from its philosophical conceptualization in the 19th century. In the second part, I focus on the English alternate history following its developments through time. In the third part, I focus on McEwan's novel trying to connect the invention of its different world as a consequence of a point of divergence from the course of history to the actual social, cultural, and economic reality of its production. Alternate history thus reveals itself as a genre particularly apt to grasp and exorcise the problems and fears of modern and contemporary Britain.
**Keywords**: *Uchronia, Alternate History, Counterfactual thinking, McEwan, Machines Like Me*.
**Abstract:** Lo scopo di questo articolo è analizzare il romanzo di Ian McEwan *Machines Like Me* (2019) come un'ucronia che riflette i timori sociali e culturali dell'attuale Gran Bretagna. L'Ucronia, anche nota come 'Alternate History', è un genere letterario che narrativizza il complesso rapporto tra memoria storica e identità culturale. Nella prima sezione dell'articolo vengono delineate le caratteristiche dell'ucronia a partire dalla sua formulazione filosofica nel XIX secolo. Nella seconda parte ci si è concentrati sulle evoluzioni del genere nel Regno Unito alla luce dei grandi periodi di crisi attraversati dalla seconda metà del secolo scorso. Nella terza parte, si prende in esame il romanzo di Ian McEwan per verificare in quali termini questo mondo narrativo divergente rifletta le ansie e le paure della società cui fa da specchio.
**Keywords:** *Ucronia, storia alternativa, pensiero controfattuale, McEwan, Machines Like Me*.

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

## Il genere ucronico

Il presupposto principale alla base del genere ucronico è un'alterazione immaginaria sull'asse del tempo storico. L'ucronia prende infatti le mosse da un 'événement fondateur' o, in termini oggi più diffusi, 'point of divergence' (POD): un momento in cui la Storia prende una direzione diversa rispetto a ciò che è veramente accaduto. Da lì in poi l'ucronia trae una serie di conseguenze che finiscono per dar vita a nuovi mondi possibili e alternativi all'attuale. Si tratta, quindi, di una divergenza rispetto al corso degli eventi avvenuti da cui si sviluppa una realtà fittizia, ma giustificata dall'alterazione del POD. Charles Renouvier, uno dei primi teorizzatori del genere e inventore del termine stesso 'ucronia', già nel 1876 aveva proposto una trasposizione grafica di tale procedimento: due segmenti che divergono da un medesimo punto (ossia il POD), uno simboleggiante la traiettoria storica reale e uno quella immaginaria. Da quest'ultimo si dipanano poi una serie di ramificazioni ulteriori che rappresentano successive deviazioni «concepibili» o «probabili» (in David, 2015: 39).

Dopo Renouvier, molti sono stati gli studi e le riflessioni sull'ucronia condotti a partire da numerosi campi.[34] Nell'ambito più specificamente letterario, Gordon Chamberlain, William J. Collins e Karen Hellekson, seppur con alcune diversificazioni, hanno proposto una suddivisione tra un'ucronia *pura* e un'ucronia *plurale*. Per ucronia pura si intendono quelle narrazioni che, a partire da un dato POD, escludono categoricamente qualsiasi altra realtà possibile. Al contrario, nell'ucronia plurale sono presenti quegli elementi che accomunano il genere alla 'science fiction', come l'esistenza di multiversi, la possibilità di viaggiare nel tempo e di percorrere così tutti i differenti tracciati e snodi possibili dei mondi alternativi. Proprio grazie alla fioritura di questi studi

[34] Le riflessioni sul metodo controfattuale nascono quindi nel XIX secolo in ambito filosofico, ma dal secolo successivo fino alla contemporaneità spaziano dal pensiero scientifico al diritto, dalla storiografia alla psicologia cognitiva e sociale, alle neuroscienze. Fondamentale l'apporto della filosofia analitica di David K. Lewis che nei due testi *Counterfactuals* (1973) e *On the Plurality of Worlds* (1986) ha parlato di 'possible worlds' di natura cognitiva.

in area anglofona e al successo della fantascienza anglosassone, oggi il genere ucronico è più conosciuto a livello internazionale con l'espressione 'alternate history' che, sin da subito, dà conto dell'importanza della matrice storica in questi testi letterari.

Naturalmente, il rapporto tra Storia e letteratura è ben più antico e profondo del genere ucronico, ma è innegabile che proprio nel genere ucronico esso trovi una sua particolare e interessante espressione. La domanda di partenza di ogni ucronia – quella che il pensiero controfattuale ha condensato nell'espressione 'What If' – mette infatti al centro della narrazione il tema del corso storico in sé. Attraverso una speculazione, il testo ucronico analizza scopertamente le cause che si credono alla base degli eventi della propria storia collettiva e mostra come questi ultimi non siano mai delle necessità ma delle possibilità contingenti. In tal senso, l'ucronia può fungere da spunto per l'introspezione della società e talvolta arrivare addirittura a essere una sorta di esercizio esorcistico delle sue paure. Non sembra un caso, infatti, che la maggior parte delle ucronie occidentali prendano le mosse dai momenti bui e complessi della Storia, come proprio se volessero esaminare e esorcizzare i periodi in cui la società si è trovata di fronte alle svolte più grandi e rischiose. La letteratura della Gran Bretagna, in questo, non fa eccezione.

## L'ucronia inglese

A partire dal Romanticismo in Inghilterra circolano testi come *The Last Man* di Mary Shelley (1826) che presentano aspetti tipici del genere ucronico, romanzi che testimoniano le serpeggianti inquietudini della società in cui e per cui furono scritti. Una delle tematiche ricorrenti nell'immaginario di queste realtà divergenti è l'implosione della società industrializzata che, riconosciuto il suo fallimento, si ritrova immersa in una progressiva regressione a paesaggi rurali, selvaggi, che oggi definiremo quasi post-apocalittici. È il caso dei romanzi *After London* (1885) di Richard Jefferies e *A Crystal Age* (1887) di William Hudson. In altri casi invece, come in *News from Nowhere* (1891) di William Morris, si riscopre una dimensione civica collettiva, a metà tra l'utopia di More e un esperimento fantapolitico d'ispirazione marxista che funge da contraltare dell'Inghilterra moderna.

È però con il XX secolo che l'ucronia in Inghilterra conosce la sua massima espressione e il suo tema e il suo punto di partenza prediletto cambiano: non più l'industrializzazione e le società che ne conseguono ma la Seconda Guerra Mondiale e gli esiti che ne derivano. Nel ricco studio di Gavriel Rosenfeld *The World Hitler Never Made* (2005) l'autore ha condotto un'analisi percentuale sulla quantità di ucronie scritte tra gli Stati Uniti e la Gran Bretagna legate all'imaginario del nazismo. Rosenfeld ha individuato che circa l'ottanta per cento delle opere che immaginano cosa sarebbe successo se la Seconda guerra mondiale si fosse conclusa diversamente sono state scritte da scrittori statunitensi (59%) e britannici (29%), seguiti da percentuali decisamente più ridotte tra le produzioni tedesche (16%) o di altre nazionalità (4%). Naturalmente si tratta di stime fatte su un campione fermo all'anno di pubblicazione dello studio i cui dati andrebbero aggiornati, ma è interessante osservare come cambino le narrazioni a seconda del tempo e della società in cui vengono prodotte. Nel caso della Gran Bretagna e nell'arco del Novecento, Rosenfeld individua quattro macrogruppi di ucronie che presentano diverse connotazioni a seconda della loro funzione socio-estetica:

- 1937-45: Nei 'cautionary tales' scritti durante le ultime fasi del conflitto, gli scrittori, ancora in dubbio sugli esiti della guerra, immaginano quale futuro possa aspettarli in caso di sconfitta. I Nazisti vengono dipinti come senza scrupoli nella loro conquista di un mondo assediato che assume aspetti sempre più apocalittici.
- 1945-61: La Gran Bretagna riemerge dalle macerie del conflitto e le narrazioni ucroniche pongono l'enfasi su una visione trionfalistica della storia dell'isola. Attraverso un marcato antagonismo tra invasori nazisti e patrioti britannici, viene richiamato il mito della 'finest hour': se non si fosse riusciti a reagire e a vincere il mondo sarebbe stato terribile.
- 1964-78: la realtà britannica attraversa un momento di profondo sconforto socioeconomico dovuta all'ascesa di altre potenze europee, specialmente quella tedesca, e al tramonto dell'impero tra la crisi di Suez del 1956 e la perdita di molte colonie dell'Africa e del Medio Oriente. Molti scrittori descrivono così un'identità britannica in crisi: nelle ucronie dell'epoca, infatti, non appare ci sia posto per una

rappresentazione manichea tra eroi e antagonisti, ma emerge una progressiva normalizzazione della figura dei nazisti ed una forte autocritica sulla debolezza degli assoggettati.

- 1990-2005: La scomparsa dei testimoni diretti degli eventi impone di tramandare una memoria ereditata in maniera diretta dalle seconde o terze generazioni o in maniera indiretta come acquisizione culturale e collettiva. La ricostruzione socio-estetica in queste ucronie risente di tale lontananza e si avverte più forte l'influenza delle realtà sociopolitiche successive agli anni in cui si svolgono gli avvenimenti (l'istituzione dell'Unione Europea, l'ascesa economica di alcune aree del pianeta, le derive del populismo…).

Questa suddivisione in quattro macro-gruppi che condividono lo stesso evento madre da cui si dirama la narrazione ucronica risulta esemplificativa di come le opere raccontino vicende che fungono da specchio a quelle reali e alle relative paure. Mentre inizialmente i britannici temevano che la propria identità potesse soccombere, sconfitta da un potere totalitario come quello nazista, con la vittoria e la successiva esigenza di rinegoziare quella identità, i testi ucronici si nutrono di patriottismo e nuove speranze di ripresa socioeconomica. Negli anni Settanta però a tali speranze si sostituiscono nuove angosce. La paura a questo punto non riguarda più il 'villain' antagonista, ma le proprie debolezze interne. Ci sono infine le produzioni a cavallo tra Novecento e nuovo millennio, in cui la riflessione sulla identità nazionale britannica allarga il suo sguardo all'intera comunità europea.

Nella classificazione di Rosenfeld salta però agli occhi un vuoto: gli anni Ottanta. A spiegazione di ciò, Rosenfeld chiama in causa un incremento del nazionalismo: in quegli anni gli scrittori non si occupavano più di mondi divergenti, ma dell'Inghilterra reale che stava mutando rapidamente sotto i loro occhi. Il periodo era infatti assai turbolento e ricco di spunti dal momento che si tratta del decennio thatcheriano e gli scrittori si dividevano tra chi criticava e chi subiva il fascino di una donna di ferro come Margaret Thatcher a Downing Street. L'Inghilterra reale sembrava cioè essere tornata più interessante delle sue alternative speculative. Nel 2019, quarant'anni dopo, Ian McEwan scrive un'ucronia ambientata proprio in quegli anni cambiandone il corso. Si tratta di una

scelta particolare che è però comprensibile alla luce della Gran Bretagna contemporanea che affronta con Brexit una delle più grandi crisi identitarie mai attraversate.

## *Machines Like Me* e la Gran Bretagna divergente

In più di quarant'anni di carriera, Ian McEwan si è spesso trovato a raccontare la Gran Bretagna nei suoi romanzi. Dalla delusione per l'esito del referendum che nel 2016 ha sancito l'inizio della Brexit nasce *Machines Like Me* (2019), un romanzo ucronico-fantascientifico che coniuga le angosce del presente con una riflessione sugli anni Ottanta. La storia è ambientata a Londra nel 1982 e racconta il rapporto complesso fra tre personaggi: Charlie e Miranda e Adam, un androide dotato di intelligenza, sentimenti e persino di una coscienza paragonabili a un essere umano.

La scelta del 1982 è funzionale a indagare il rapporto controverso tra Gran Bretagna e Unione Europea. Quelli sono infatti gli anni della guerra delle Falkland, un periodo storico di cui McEwan coglie la somiglianza con il presente:

> When the Falklands happened, I was very much against the whole enterprise, and everyone I knew – with the exception of Christopher Hitchens – felt the same. Yet every poll I read said 80 or 90% were in favour of the invasion. I realised what a bubble I lived in then as now. I have so few friends or acquaintances that are in favour of Brexit. (The Guardian 2019)

A detta di McEwan, dunque, gli anni dello scontro con l'Argentina furono animati da una retorica nazionalista simile a quella che ha caratterizzato la campagna pro-Brexit, una retorica che, allora come oggi, coinvolgeva la maggioranza della popolazione opponendola a una minoranza intellettuale. La guerra delle Falkland, in effetti, segnò un momento di svolta per la carriera politica di Margaret Thatcher, che fino a quel momento non pareva riscuotere grossi consensi e non sembrava certo destinata a nominare un'era. Il conflitto fu l'occasione in cui l'Inghilterra si riscoprì – o pensò di riscoprirsi – potenza internazionale in grado di difendere i propri interessi dalle ingerenze esterne. La rapida vittoria sembrò confermare quelle ambizioni e aiutò Margaret Thatcher a concentrare il consenso della nazione sul suo governo. Che la guerra delle Falkland – una guerra assai

breve e che, tecnicamente parlando, non fu mai dichiarata dai due paesi combattenti – abbia lasciato un segno nella storia inglese lo testimonia anche la perfidia con cui, vent'anni dopo, i media inglesi dettero la notizia della morte di Leopoldo Galtieri, il generale argentino che era dittatore in carica durante lo scontro. «He might have been forgiven by at least some of his fellow Argentines for his ruthlessness», scrisse l'*Economist*, «but not for his stupidity» (*The Economist* 18 gennaio 2003). Un necrologio in cui pare ancora di sentire la voce divertita e superiore del Paese che ha colonizzato gran parte del mondo.

Nella sua ucronia Ian McEwan immagina però un esito diverso a questo piccolo grande conflitto internazionale. Nel romanzo, la guerra delle Falkland si rivela una terribile disfatta per la Gran Bretagna e se nella realtà la vittoria aveva aiutato Margaret Thatcher, nella fantasia narrativa la sconfitta la affossa. Il Primo Ministro si dimette e lascia il ruolo all'opposizione laburista. In *Machines Like Me*, il decennio thatcheriano finisce così prima ancora di iniziare. La riscrittura politica non si ferma però all'Inghilterra ma coinvolge anche gli Stati Uniti. Non è solo Margaret Thatcher ad essere sconfitta prima del tempo ma lo è anche la sua controparte americana, Ronald Reagan. Negli Stati Uniti di *Machines Like Me*, infatti, Jimmy Carter è riuscito a farsi rieleggere. McEwan elimina quindi dalla scena i due principali promotori della rivoluzione neoliberista e immagina una realtà in cui laboristi e democratici sono al potere.

Il mondo divergente costruito da McEwan è dunque un mondo in cui tanto la deriva nazionalista del thatcherismo quanto l'individualismo neoliberista non hanno avuto tempo di affermarsi e in cui, al contrario, il potere è controllato dalla sinistra e quindi, almeno in teoria, da un'ideologia di stampo opposto. Ciononostante, l'Inghilterra di *Machines Like Me* non si è affatto liberata dalla fascinazione per il mito della 'Splendid Isolation' e dalla conseguente diffidenza nei confronti dei vicini europei. Nelle vicende storiche che fanno da sfondo alla vita dei protagonisti, infatti, McEwan sceglie di narrare una nazione che, scopertasi debole in guerra, riversa le sue frustrazioni proprio su un'Europa che, come nella propaganda pro-Brexit ma con trentacinque anni d'anticipo, è vista come un'entità disfunzionale ed estranea:

> Europe was not simply a union that chiefly benefited large corporations. The history of the continental member states was vastly different from our own. They had suffered violent revolutions, invasions, occupations and dictatorships. They were therefore only too willing to submerge their identities in a common cause directed from Brussels. We, on the other hand, had lived unconquered for nearly a thousand years. Soon, we would live freely again. (2019: 258)

Di fronte a un tale scenario, la sinistra al potere risulta incapace di contrastare i sentimenti isolazionisti e difendere l'idea di unità e comunità. Tony Benn, il leader del partito laburista e primo ministro nel romanzo, è infatti soltanto un populista carismatico che mantiene la stessa confusa posizione mostrata, fuor di narrativa, dal 'Labour party', nel periodo del referendum. Benn ha l'opportunità di proporre un nuovo referendum dopo quello del 1975 che ha sancito l'abbandono della Comunità Europea da parte dell'Inghilterra. Ma rifiuta adducendo delle motivazioni che suonano come una vera e propria satira se riportate alla realtà contemporanea.

> Benn told the nation that there would be no rerun of the 1975 referendum. Parliament would make the decision. Only the Third Reich and other tyrannies decide policy by plebiscites and generally no good came from them (2019: 258).

Nel romanzo la debolezza della politica appare tanto più grande se si considera che nel mondo ucronico immaginato da McEwan sono ancora presenti due dei più grandi simboli della società e della cultura inglese: Alan Turing, uno degli uomini fondamentali per la vittoria della Seconda guerra mondiale, è ancora vivo e i Beatles si sono riuniti. La sopravvivenza di tali icone non basta però al Paese per guardare al domani con ottimismo. I Beatles hanno perso la 'verve' dei loro primi anni e sembrano una band con più passato che futuro. Le grandi innovazioni tecnologiche che McEwan immagina avvenire – in parte grazie alla presenza di Turing – non conferiscono alla società un'aura scintillante e futuristica, ma piuttosto dimessa e ripiegata. La Gran Bretagna degli anni Ottanta di McEwan è una società che ha raggiunto un livello di tecnologia talmente avanzato da vedere la nascita di automi complessi quanto gli esseri umani. In tal senso, il 'What If', il principio dell'ucronia stessa, può essere esteso al di là del contesto storico:

> Nick Curtis claims that the main theme of the novel is «the rise of artificial intelligence and what happens when machines can out-perform, out-learn and outfeel us. But it is also a what if? novel», asking readers what if human-made machines surpass human beings morally. (Gulcu 2020: 182)

In questo caso, è evidente, si ha a che fare con un 'What If' di stampo assai diverso. Non si tratta di immaginare sviluppi divergenti rispetto a ciò che è accaduto – come nel caso dell'ucronia – ma rispetto a ciò che potrebbe accadere. E tuttavia è significativo che entrambi questi 'What If', benché così differenti, diano vita a delle situazioni in cui si ripropongono atmosfere e problemi assai simili a quelli della realtà. Così come la sconfitta nella guerra delle Falkland non conduce a un'Inghilterra migliore, il successo della tecnologia non porta a una umanità migliore. Le relazioni tra i personaggi, umani e non, sono difatti dominate da fragilità e inquietudini. Nessuno riesce a rapportarsi all'altro senza far prevalere incertezza, rabbia, sopraffazione. In tal senso, i personaggi sono perfettamente integrati nello sfondo storico-ucronico delle vicende. Lo sconforto generale derivato dallo scoprirsi una nazione debole e la conseguente rabbia populista si riflettono nel rifiuto altrettanto rabbioso dei protagonisti di accettare le loro debolezze umane.

Man mano che la storia di *Machines Like Me* si dipana appare evidente che McEwan si concentra sempre più sui dilemmi etico-morali dei suoi personaggi. Che questi costituiscano il vero fulcro del romanzo lo dimostra anche il fatto che la maggior parte dei testi critici e delle recensioni dedicati al testo si soffermano principalmente sul rapporto uomo-macchina e ciò che ne consegue: il confronto con l'alterità, il legame creatore-creazione, i confini tra le categorie di giusto e sbagliato, lo scontro tra arbitrio e dipendenza. *Machines Like Me* è stato spesso letto attraverso le categorie di 'transhumanism' e 'posthumanism' chiamando anche in causa testi precedenti quali il *Frankenstein* di Mary Shelley (Wilson 2020; Kopka and Schaffeld 2020) o i romanzi di Dick (Księżopolska 2020) e di Asimov (Patra 2020).

Tuttavia, quando è lo stesso McEwan a parlare del suo romanzo durante presentazioni e interviste, il tema storico-politico torna puntualmente sulla scena. La Brexit sembra essere un argomento imprescindibile per approcciarsi al contesto del romanzo. McEwan non manca mai di citarla con amarezza e sembra proprio che sia stata

la difficoltà nel comprendere la vittoria del 'Leave' ad averlo spinto a raccontare il passato recente modificandolo. Gli anni Ottanta, lo si è detto, sono anni parecchio intrisi di retorica nazionalista. McEwan vi ritorna privandoli dei motivi che ne erano alla base – la vittoria delle Falkland, il thatcherismo, il neoliberismo – ma conservandone le conseguenze. L'obiettivo sembra essere di eliminare quelle che potrebbero essere considerate come delle cause contingenti e mostrare come invece certe pulsioni nella società inglese siano più profonde e più costanti di quanto potrebbe sembrare e – cosa non marginale – come la sinistra sia spesso incapace a comprenderle. Benché dunque, nel romanzo, l'impianto ucronico sia più sfondo che primo piano, a una lettura più approfondita emerge forte il tentativo di McEwan di provare a descrivere le dinamiche del presente alla luce del passato divergente. Quella di *Machines Like Me* è una Gran Bretagna molto lontana nel tempo e nella Storia, ma molto simile alla contemporanea nelle inquietudini che la percorrono. L'ucronia si rivela così ancora una volta il genere ottimale non tanto per immaginare una nazione del tutto alternativa o ideale, ma per riflettere sulla complessità dell'attuale. Nell'apertura del romanzo McEwan riflette in modo efficace sulla funzione analitica – e per certi versi preparatoria – che la narrativa può esercitare nei confronti della Storia.

> The imagination, fleeter than history, than technological advance, had already rehearsed this future in books, films and TV dramas, as if human actors, walking with a certain glazed look, phony head movements, some stiffness in the lower back, could prepare us for life with our cousins of the future. (2019: 1)

Rispetto alla Storia, l'immaginazione letteraria è di certo più libera da vincoli e capace di accelerare la sua andatura. Il che, come visto, risulta particolarmente evidente proprio nel caso del genere ucronico in generale e di *Machines Like Me* in particolare. E tuttavia, il romanzo di McEwan dimostra anche come la libertà e la velocità dell'immaginazione letteraria restino sempre legate alle società che le producono e le alimentano. Il risultato sono dei testi che fungono da specchio, più o meno distorto e inquietante, delle loro scelte passate e dei loro attuali percorsi.

## Bibliografia

Balestra, Vanni (2013), *Origini dell'ucronia. La letteratura contro la storia*, [Tesi di dottorato], Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Letterature moderne, comparate e postcoloniali: indirizzo "Letterature comparate", XXIV Ciclo. DOI: 10.6092/unibo/amsdottorato/5868.

Cowley Robert - Ambrose, Stephen E. (ed), (1999) *What If?: The World's Foremost Military Historians Imagine What Might Have Been*, New York, Putnam.

Dick, Philip K. (2012), *The Man in the High Castle*, Boston, Mariner Books.

Gulcu, Tarik Ziyad (2020), "What If Robots Surpass Man Morally? Dehumanising Humans, Humanising Robots in Ian McEwan's *Machines Like Me*", *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, vol. 6, n. 4, 177-182.

Harmon, William (ed.) (2003), *Classic Writing on Poetry*, New York, Columbia University Press.

Hellekson, Karen (2001), *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent (OH), Kent State University Press, ed. Kindle.

Hudson, William (2021), *A Crystal Age (Illustrated)*, London, independently published.

"Humans, Humanising Robots in Ian McEwan's Machines Like Me", International Journal of Languages, Literature and Linguistics, vol. 6, n. 4, 177-182.

Jefferies, Richard (2021), *After London (Illustrated)*, London, independently published.

Jérôme, David (2015), "'Une logique que rien n'arrête…': Uchronie de Renouvier", *Écrire l'histoire: La fin de l'histoire*, vol. 15, 37-43.

Kopka, Katalina - Schaffeld, Norbert (2020), "Turing's Missing Algorithm: The Brave New World of Ian McEwan's Android Novel *Machines Like Me*", *Journal of Literature and Science*, vol. 13, n. 2, 52-74.

Księżopolska, Irena (2020), "Can Androids Write Science Fiction? Ian McEwan's *Machines like Me*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 61, n. 5, https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00111619.2020.1851165?scroll=top&needAccess=true, online (ultimo accesso 20/04/21).

Lewis, David K (1986), *On the Plurality of Worlds*, Hoboken (NJ), Wiley-Blackwell.

Lewis, David K. (1973), *Counterfactuals*, Hoboken (NJ), Wiley-Blackwell.

McEwan, Ian (2019), *Machines Like Me*, London, Jonathan Cape.

Morris,William (2006), *News from Nowhere*, Oxford, Oxford University Press.

Patra, Indrajit (2020), "Man with the Machine: Analyzing the Role of Autopoietic Machinic Agency in Ian McEwan's *Machines Like Me*", *Psychology and Education*, vol. 57, n. 9, 610-620.

Renouvier, Charles (1988), *Uchronie (L'Utopie dans l'histoire)*, Paris, Fayard.

Renouvier, Charles (2011), *La Revue Philosophique Et Religieuse*, Firenze, Nabu Press.

Rosenfeld, Gavriel D. (2005), *The World Hitler Never Made*, Cambridge, Cambridge University Press.

Roth, Philip (2004), *The Plot Against America*, Boston (MA), Houghton Mifflin.

Shelly, Mary (2008), *The Last Man*, Oxford, Oxford University Press.

Singles, Kathleen (2013), *Alternate History. Playing with Contingency and Necessity*, Berlin, De Gruyter.

Spinozzi, Paola (2005), "Gulfs of Time, Ties with the Past: Uchronia Re-Conceptualised", *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. 10: *Memory and Forgetfulness. Conception, Reception, Interception*, 111-121.

Squire, Collings John (ed.) (1972), *If it Had Happened Otherwise*, London, Sidgwick & Jackson.

Wilson, Janet (2020), "'An Ocean of Thought': AI, Robots, and Ian McEwan's *Machines Like Me and People Like You* (2019)", *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics*, vol. 30, https://pure.northampton.ac.uk/en/publications/an-ocean-of-thought-ai-robots-and-ian-mcewans-machines-like-me-an, online (ultimo accesso 20/04/21).

## Sitografia

*The Economist* (2003), https://www.economist.com/obituary/2003/01/16/leopoldo-galtieri (Ultimo accesso 06/02/2021)

Adams, Tim (2019), "Who's going to write the algorithm for the little white lie?", https://www.theguardian.com/books/2019/apr/14/ian-mcewan-interview-machines-like-me-artificial-intelligence, web (Ultimo accesso 06/02/2021).

# 3. IBRIDISMO CULTURALE E LINGUISTICO

# Francuzskie pis'ma, Tainstvennaja strana *e* Strana Amazonok *sulle pagine del* Perevodčik-Tercüman *di Ismail Gasprinskij*

Giuliana D'Oro

**Abstract:** Gasprinsky's (1851-1914) literary and journalistic activity, over the years has had the goal of a Russian Muslim's cultural revival, possible through a process of secularization in the educational sphere, and the redefinition of a Tatar identity, possible only in dialogue with the Russian one. The literary works published by Ismail Gasprinsky on the pages of the bilingual Tatar-Russian newspaper *Perevodchik-Tercüman* (1883-1917) thus acquires popular value, becoming an instrument of cultural struggle, aimed at social change. The short novels that will be briefly presented, *Francuzskye pisma* (1887-1889), *Tainstvennaya strana* (1903-1905) and *Strana Amazonok* (1890-1891), also open to stimulating considerations on the contact between one's own culture and language and that of the *others*, according to the *duality* that characterizes Gasprinsky.
**Keywords:** *Russian-Tatar Intercultural Dialogue, Cultural Pluralism, Tatar Cultural Awakening, Genre Hybridity, Polyvalent identity, Ismail Gasprinsky*.
**Abstract:** L'attività letteraria e giornalistica di Gasprinskij (1851-1914), negli anni ha avuto come obiettivo esclusivo la rinascita culturale delle comunità musulmane di Russia, possibile attraverso un processo di secolarizzazione dell'istruzione e alla ridefinizione di un'identità tatara, pensabile solo in dialogo con quella russa. Le opere letterarie pubblicate da Ismail Gasprinskij sulle pagine della rivista bilingue tataro-russa *Perevodčik-Tercüman* (1883-1917), acquistano quindi valore divulgativo, divenendo strumento di lotta culturale, volta al cambiamento sociale. I romanzi brevi che verranno presentati, *Francuzskie pis'ma* (1887- 1889), *Tainstvennaja strana* (1903-1905) e *Strana Amazonok* (1890-1891), aprono, inoltre, a stimolanti

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

considerazioni sul contatto tra la cultura e lingua propria e altrui, in linea con la *dualità* che caratterizza Gasprinskij.
**Keywords:** *Dialogo interculturale russo-tataro, Pluralismo culturale, Rinascita culturale tatara, Genere ibrido, identità polivalente, Ismail Gasprinskij*.

Gli studi avviati all'indomani del crollo del potere sovietico sulla storia della Russia pluriculturale[35] permettono di esplorare l'eterogeneo mosaico socio-politico-culturale e letterario nato dall'interazione sociale, dal percorso condiviso e dall'incontro-scontro consumatosi tra le popolazioni che hanno abitato i «limes slavi della steppa turca» (Khodarkovskij 2002:19). La conoscenza della storia e della cultura tatara in particolare contribuisce alla comprensione del complicato rapporto della Russia con l'Oriente, essendo al contempo finestra sull'est e est essa stessa (Geraci 2001:347), tenendo sullo sfondo l'alterità Occidentale, con la quale nei secoli si è costantemente confrontata.

Tra gli intellettuali tatari che maggiormente hanno contribuito alla definizione e alla sistematizzazione della cultura del proprio popolo e che hanno permesso di comprendere il rapporto di cooperazione e sintesi culturale in prospettiva dialogica russo-tatara, emerge la figura di Ismail Gasprinskij. Nato nel 1851 ad Avdžikoj, nei pressi di Bachčisaraj in Crimea, è considerato il più influente intellettuale tataro di Crimea operante negli ultimi decenni dell'impero zarista, promotore di un movimento di rinascita culturale all'interno del mondo musulmano russo, il cosiddetto movimento giadidista. Questo fenomeno fu avviato inizialmente da una piccola parte dell'intelligencija musulmana, conoscitrice della storia e della cultura europea e permeata dalle idee illuministe, che iniziò a confrontare il progresso e il potere degli stati Occidentali all'arretratezza e alla decadenza delle comunità islamiche di Russia, giungendo alla conclusione che seguire l'esempio europeo fosse necessario per la sopravvivenza stessa del 'Dar-al-Islam' (Lazzerini 1973:13). L'incapacità delle istituzioni e il soffocante conservatorismo che hanno perpetuato hanno danneggiato le società islamiche (*ibid*.:14), al contrario la religione non ha mai ostacolato la via verso la modernizzazione, né mai si

[35] Tra i numerosi studi sull'argomento si segnalano: Andreas, Kappeler (1992), *Russland als Vielvölkerreich*, München, C.H. Beck; Nicholas, Breyfogle (2008), "Enduring Imperium: Russia/Soviet Union/Eurasia as Multiethnic, Multiconfessional Space", *Ab Imperio*, vol. 2008 no.1, (2008), *Project MUSE*, doi:10.1353/imp.2008.0050, 75-129; Stephen M.M, Norris, Willard, Sunderland (2012), *Russia's People of Empire: Life Stories from Eurasia, 1500 to the Present.* Indiana University Press, *Project MUSE* muse.jhu.edu/book/14908; Daniel R., Brower, Edward J., Lazzerini (1997), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917*, Bloomington, Indiana University Press.

è opposta all'apprendimento e alla conoscenza. Fu proprio nella sintesi del progresso scientifico e tecnologico europeo e della spiritualità religiosa musulmana che Gasprinskij vide un promettente percorso per lo sviluppo delle comunità islamiche russe.

Sebbene sin dall'inizio del XIX secolo voci isolate portassero la questione all'attenzione della comunità musulmana dell'impero (idem), fu solo grazie agli sforzi dell'illuminista tataro che venne elaborato un programma d'azione chiaro e definito che permettesse di rivoluzionare dalle fondamenta le società musulmane russe. Riconoscendo nell'ignoranza la principale causa di arretratezza, il primo e più efficace strumento per la sua lotta verso la rinascita culturale fu la creazione di una rete capillare di scuole basate sul nuovo metodo 'Usûl-i-cedid', che soppiantarono i tradizionali 'maktab', bui e deprimenti istituti di matrice religiosa islamica che prevedevano l'esclusivo apprendimento mnemonico del Corano, includendo l'insegnamento della lingua russa e araba utilizzando il metodo fonetico, della storia, della geografia e delle scienze secolari, strumenti necessari all'apprendimento quali mappe, cattedre e banchi, tempo libero per stare all'aperto, socializzare e svolgere attività fisica.[36]

Il principale mezzo di diffusione delle idee di Gasprinskij fu il giornale *Perevodčik-Tercüman* (Traduttore), edito dal 1883 al 1918.[37] Dal carattere enciclopedico sulla vita sociale e culturale dei tatari di Crimea, *Perevodčik-Tercüman*, che sin dal titolo rende chiaro lo scopo essenziale della pubblicazione, incoraggiare la conoscenza, lo 'sbliženie' (riavvicinamento) russo-tataro, fu lo strumento scelto dall'autore al fine di promuovere la conoscenza reciproca tra le due culture. Per questo fu pubblicato parallelamente in russo e in Türki, una lingua che Gasprinskij, pienamente coerente con il suo progetto di

[36] La diffusione del riformato sistema scolastico influenzò con il tempo in maniera significativa i piani educativi anche in altri paesi musulmani, tanto che nel 1916 erano più di 5000 le scuole basate sul nuovo metodo in Russia. Sull'argomento si vedano tra gli altri: Khalid, Adeeb (1989), *The Politics of Muslim Cultural Reform: Jadidism in Central Asia*, Berkeley, University of California Press; Sartori, Paolo (2003), "Altro che seta: Corano e progresso in Turkestan (1865-1917)", In *Centrasia 1*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto; Mustafa, Tuna (2017), "Pillars of the Nation: The Making of a Russian Muslim Intelligentsia and the Origins of Jadidism", in *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, vol. 18(2).

[37] Con la rivoluzione del 1905 proliferò la stampa periodica tatara creando un vasto pubblico per la diffusione di idee nazionaliste, contribuendo a dare un forte impulso al processo di rinascita culturale. Da quel momento, dunque, *Perevodčik-Tercüman* fu pubblicato unicamente in lingua Türki.

unire insieme tutti i musulmani di Russia, propose come comune per tutti i turcofoni, vicina nel registro al turco ottomano, arricchita da parole provenienti per la maggior parte dal tataro crimeano.

> Переводчик (Терджиман) будет служить по мере сил проводником трезвых, полезных сведений из культурной жизни в среду мусульман и обратно знакомить русскую с их жизнью, взглядами и нуждами. Сознавая всю важность и трудность взятой на себя задачи, редакция укрепляет себя надеждой, что среди общества найдется немало почтенных сведущих людей, кои не откажут ей в сочувствии и помощи своими трудами […] Приступая к делу во имя Аллаха, беремся за перо, чтобы служить правде и просвещению.[38] (Gasprinskij 1883: N.1)

Percorrendo la concezione bachtiniana di cultura come forma di comunicazione tra persone con opinioni del mondo diverse, l'unica strada percorribile per Gasprinskij al fine di superare le barriere etniche e religiose era attraverso il dialogo. L'eterogeneità etnoculturale della Crimea,[39] che porta con sé la straordinaria e travagliata storia dei numerosi popoli che l'hanno abitata, costituisce in questo senso lo spazio ideale per iniziare una riflessione sulla comprensione, sul dialogo e sulla 'definizione' di identità multiple e polivalenti,[40] essendo sempre stato il problema del dialogo interculturale

---

[38] Tutte le traduzioni dal russo sono nostre, salvo diversa indicazione: «*Perevodčik-Tercüman*, servirà per fornire informazioni sobrie e utili riguardo la vita dell'ambiente culturale dei musulmani e tornerà a far conoscere ai russi la loro vita, i loro atteggiamenti e le loro esigenze. Consapevoli dell'importanza e delle difficoltà dei compiti intrapresi, i redattori si fanno forza con la speranza che molte persone rispettabili della società saranno ben informate e non rifiuteranno la comprensione e l'aiuto del loro lavoro. […] Avviando l'impresa nel nome di Allah, prendiamo la penna per servire la verità e l'illuminazione.»

[39] La bibliografia riguardo la Crimea pluriculturale è vastissima; in questa sede si segnalano: Dickinson, Sara (2002), "Russia's First Orient: Characterizing the Crimea in 1787", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, vol. 3, n.1, Winter, 3-25; Fisher, Alan W. (1998), *Between Russian, Ottomans and Turks: Crimea and Crimean Tatars*, Istanbul, Isis Press; Willams B., Glyn (2001), *The Crimean Tatars: the diaspora experience and the forging of a nation*, Leiden, Brill; O'Neill, Kelly (2017), *Claiming Crimea: A History of Catherine the Great's Southern Empire*, Yale University Press; Ferrari, Aldo, Pupulin, Elena, (a cura di) (2017), "La Crimea tra Russia, Italia e Impero ottomano", in *Eurasiatica: Quaderni di studi su Balcani, Anatolia, Iran, Caucaso e Asia Centrale 8*, Venezia, Edizioni Ca'Foscari; Michele, Bernardini, Lapo, Sestan, Lucia, Tonini (a cura di) (2020), *La Crimea in una prospettiva storica*, Series Minor XCIV, Napoli, Unior Press.

[40] Il concetto di "identità polivalente" è stato elaborato da Boghos Zekiyan con particolare riferimento al contesto armeno, ma può essere utilmente applicato anche al di fuori di esso. Per approfondimenti si veda: Zekiyan, Boghos L. (1993), "Les identités polyvalentes et Sergueï Paradžanov. La situation emblématique de l'artiste et le problème de la polyvalence ethnique et culturelle", *Filosofia Oggi*, XVI, n. 62-64.

particolarmente rilevante. Le idee di Gasprinskij vennero tradotte dall'educatore tataro in un ciclo di romanzi brevi, dal genere difficilmente classificabile, che spaziano dall'utopico, allo psicologico, al magico-realistico, pubblicato a puntate sul *Perevodčik-Tercüman* dal 1887 al 1891. Noto anche come 'ciclo di Molla Abbas', dallo pseudonimo usato dall'autore, i romanzi riportano le impressioni del viaggio che Gasprinskij compì tra il 1872 e il 1875 attraverso l'Europa e che segnò una svolta nella sua attività letteraria e pubblicistica; passando per Vienna, Monaco, Stoccarda giunse a Parigi dove lavorò come assistente del celebre romanziere russo Ivan Turgenev e come traduttore, migliorando notevolmente la sua conoscenza della lingua francese. Il ciclo si apre con il romanzo *Francuzskie pis'ma* (Lettere francesi), pubblicato dal 1887 al 1889 ben dodici anni dopo il soggiorno in Francia dell'autore; l'ultima parte del romanzo breve, *Strana spokojstvija* (Il paese della tranquillità), dedicata alla permanenza in Spagna del giovane mullah, apre a quello che dal 1903 al 1905 verrà pubblicato come un romanzo autonomo dal titolo *Tainstvennaja strana* (Il paese misterioso). Seguendo il viaggio dello scrittore tra l'Europa e il Medio Oriente, vennero pubblicati nel 1889 *Afrikanskie pis'ma* (Lettere africane), tra il 1890-91 *Strana Amazonok* (Il paese delle Amazzoni) e nel 1908 *Molla Abbas Francevie Tesadjuf* (Incontro casuale con Molla Abbas), pubblicato solo in lingua tatara. Questi romanzi brevi sono caratterizzati da lettere, appunti di viaggio, diari da considerare come tasselli di un unico, particolareggiato romanzo, il cui nodo centrale è il destino del mondo islamico: Gasprinskij non si propone solo il compito di raccontare ciò che ha vissuto in prima persona, ma rivela il suo atteggiamento nei confronti di questioni e problematiche del presente. La narrazione è condotta dal giovane mullah, i cui occhi sono aperti al mondo occidentale, un occidente che viene costantemente confrontato con il mondo turco, del quale rivela la debolezza e l'arretratezza. Molla Abbas è una persona viva e curiosa, che il lettore impara a conoscere grazie a due donne che incontra lungo il percorso, Josephine e Margarita, le quali ne mettono in risalto le convinzioni, le qualità, le speranze ma anche le debolezze e i limiti. La percezione degli altri, così come la descrizione della realtà, passano attraverso il prisma islamico, il filtro della 'mentalità musulmana', come Molla Abbas stesso la definisce, che condiziona inevitabilmente la narrazione ma che, d'altro canto, la rende ancora più interessante: il mondo 'occidentale'

viene illuminato dallo sguardo di Gasprinskij che lo traduce, lo fa proprio e permette il lettore di goderne da una nuova e diversa prospettiva (Rustemova 2013:42). L'Occidente, le sue idee libere, di progresso e continua evoluzione sociale ed economica aveva attratto il giovane mullah, che parallelamente si interrogava sulla possibilità e l'auspicabilità di un mondo islamico occidentalizzato. La cultura europea, l'attenzione da essa rivolta nel corso dei secoli all'educazione e al progresso, si scontra con la necessità di dialogo tra le scienze secolari e la religione, in nome della conoscenza universalmente intesa:

> Наука, истина и искусство – это солнце. Солнце одинаково светит всему миру; так и знания: составляют общее достояние всех стран и племён. – Машаллах, эфендим, машаллах, – воскликнул я, пожимая руки по- чтенного немца за умное объяснение.[41] (Gasprinskij 1887: N.11)

Il viaggio in Europa segnò certamente una svolta nell'attività politica e letteraria di Gasprinskij. Nonostante le grandi conquiste occidentali in campo tecnico, medico e scientifico, agli occhi del giovane mullah la civiltà europea era permeata dall'ingiustizia, dall'indifferenza verso il prossimo, dallo schiavismo e dallo sfruttamento, incoraggiati dal crescente capitalismo. Gasprinskij riteneva che l'adozione della civiltà europea nel suo complesso avrebbe acuito i difetti propri delle comunità musulmane, che avrebbero rischiato di divenire un ibrido degenerato, né orientale né occidentale, con tutte le debolezze dell'uno senza le qualità dell'altro (Lazzerini 1973:155). Il tentativo di Gasprinskij di sincretizzare i fondamenti dell'Islam e l'evoluzione europea in una società musulmana energica e rinnovata, basata sui valori morali e sulla giustizia (*ibid*.:156), trovò compimento nel secondo romanzo breve appartenente al ciclo di Molla Abbas, *Tainstvennaja strana*.

Sulle tracce della più alta cultura islamica, Gasprinskij-Abbas, attraversati i Pirenei, giunge a Granada, dove una notte, in una visione onirica, 'cade', in senso letterale, in un passaggio segreto sotterraneo che dal palazzo dell'Alhambra lo conduce nel paese ideale della felicità, 'Dar-el-Rahat' (Casa della tranquillità) fondato presumibilmente dagli arabi

[41] Trad.it: «La scienza, la verità e l'arte sono il sole. Il sole splende su tutto il mondo allo stesso modo, e così fa la conoscenza: è patrimonio comune di tutte le nazioni e popolazioni. Mashallah, efendi, Mashallah – ho esclamato, stringendo la mano al colto tedesco per la sua intelligente spiegazione.»

dopo la caduta del califfato andaluso, scavando tunnel nelle impraticabili montagne. Nella commistione dei confini tra realtà e fantasia, si apre agli occhi del giovane mullah un paese illuminato, molto più avanzato culturalmente, socialmente e tecnologicamente dei paesi occidentali pur mantenendo nella sua purezza incontaminata l'elevata moralità dei musulmani, il loro linguaggio e i costumi (Rustemova 2013:41). In accordo con Rustemova, il segreto di questo paese misterioso si cela dietro le parole che il *qāḍī* rivolge al protagonista:

> Бойся лжи, как Бога; избегай пуще ада дурных помышлений в отношении людей и люби человека, как Божий рай. […] В стране нашей нет ни лжи, ни несправедливости. Вот почему мы живем иначе, чем мусульмане Востока и Запада, и много лучше, чем народы Френкистана [...].[42] (Gasprinskij, 1888, N.14)

Se nella prima parte delle *Lettere francesi* venne fornita dunque una descrizione dettagliata della struttura sociale e politica dello stato, della vita e dei costumi dei popoli d'Europa, comparandoli alla povertà, all'ignoranza e alla stagnazione orientale, in *Tainstvennaja strana*, pubblicato alla vigilia della rivoluzione, Gasprinskij propone un affresco dettagliato di una società musulmana utopica, quella società nel nome della quale si è battuto per tutta la vita e alla quale ha donato tutte le sue energie.

Portando alla luce la possibilità di un nuovo sistema comunitario ideale, il romanzo costituisce la prima, e forse l'unica, opera del socialismo utopico in Oriente, prodotto inevitabile dello sviluppo del pensiero sociale nella fase di transizione verso una forma superiore di relazioni sociali (Osmanov 2014:148). 'Dar-el-Rahat' è una società basata sull'uguaglianza tra nazionalità e civiltà, di alta cultura e scienza, una società senza prigioni, né violenza: è uno spazio musulmano ideale, nel quale non esistono malattie, guerre, inganni e violenze, dove le persone sono illuminate dalla conoscenza e a loro volta illuminano e fanno prosperare la comunità materialmente e spiritualmente (*ibid.*:147). Come ha fatto notare Jurij Osmanov, è importante sottolineare che l'autore ha presentato uno scenario incompleto e che pecca di ingenuità, tendendo a generalizzare ed evitando

[42] Trad. it: «Temi la falsità come temi Dio; evita più dell'inferno i pensieri malvagi verso gli uomini e ama l'altro come Dio ama il paradiso. […] Non c'è menzogna o ingiustizia nel nostro paese. Ecco perché viviamo diversamente dai musulmani dell'Est e dell'Ovest, e molto meglio dei popoli del Frenkistan.»

di contestualizzare storicamente le questioni proposte, in particolare riguardo l'eliminazione delle classi sociali, dello sfruttamento, dell'egemonia occidentale, producendo una narrazione priva di fondamenti metodologici (*ibid*.:146). Tuttavia, il romanzo breve dovrebbe essere considerato all'interno del più ampio contesto dell'opera riformatrice di Gasprinskij, il quale, pubblicandolo su un giornale di vasta diffusione come lo era *Perevodčik-Tercüman*, aveva lo scopo di sensibilizzare le comunità musulmane dalla Russia al Medio Oriente per elevarli da una condizione di stagnazione più che trovare la sua collocazione tra i maggiori esempi di socialismo utopico.

In pieno accordo con quest'ultimo, è l'istruzione laica il fulcro attorno al quale ruota la costruzione del paese ideale di Gasprinskij, volta all'elevazione morale, intellettuale e fisica delle masse e, connessa ad essa, la fiducia nel progresso, per secoli scoraggiato dalle concezioni tradizionaliste islamiche. Seppur isolati dal resto del mondo, gli abitanti del paese misterioso vivono nella speranza che un giorno tutti i popoli si uniranno, perché le invenzioni tecnologiche, lo sviluppo e la conoscenza avranno trasformato il pianeta in un unico paese dell'umanità, in cui le terre e le culture, ora presentati come qualcosa di speciale e distante, saranno intesi come membri della stessa famiglia (nelle parole di Gasprinskij da un articolo pubblicato sul *Perevodčik-Tercüman* nel 1892, N.12). Sulla strada per questa società del futuro, la sfida da affrontare riguarda la costruzione di una realtà basata sul fermento culturale e su un saldo sistema di relazioni sociali.

Una delle più tenaci battaglie combattute da Gasprinskij ha riguardato l'emancipazione delle donne: impensabile era infatti per l'intellettuale una società moderna che non tenesse conto delle loro attività socioculturali ed educative. Oltre a promuovere insieme a sua sorella Pembe Hanim l'apertura del primo 'mekteb' giadidista a Bachčisaraj nel 1893 (Lazzerini 1973:252). Dopo anni di lotte contro gli intellettuali tradizionalisti musulmani, restii a qualsiasi sforzo volto alla trasformazione del sistema patriarcale, nel 1906 riuscì ad affidare la direzione del periodico *Alem i Nisvan* (1906-1912) (Il mondo delle donne) a sua figlia, Šefika Gasprinskaja (*ibid*.: 253). Supplemento settimanale gratuito del *Tercüman*, *Alem i Nisvan* nacque allo scopo di aprire una finestra sulle attività che avrebbero dovuto svolgere le donne in una società culturalmente

avanzata, cercando di emanciparle, estirpare gli abusi delle quali erano vittime, elevare il loro livello culturale.

> Читатели "Переводчика" знают, что среди мусульманок есть почтенные особы, делающие попытки выступить на поле печати; есть добрые мусульманки, дающие на эти попытки средства, есть открывающие на свои средства мектебы для девочек, есть уже образованные мусульманки, преподающие русский язык [...] Для наших простых читателей, не успевших познакомиться с историей, считаем полезным сказать, что ислам поднял азиатскую женщину из ничтожества и обеспечил ее широкими правами. Это ислам одарил ее правами наследования, правами гражданскими, имущественной правоспособностью, независимо от мужа, а в деле науки и развития она приравнена к мужчине священным изречением, что "наука обязательна для всех мусульман и мусульманок". [...] В первые века мусульманской истории мусульманка играла весьма заметную роль [...] Скажите по правде и совести, разве наши теперешние женщины, ничего не знающие, удаленные от науки, жизни и прав своих, похожи на мусульманок первых веков Ислама?[43] (Gasprinskij 1903: N. 41)

Il tema della lotta per i diritti delle donne attraversa tutto il ciclo di Molla Abbas, trovando particolare compimento in *Strana Amazonok.* Il giovane Ismail racconta di come lui e i suoi compagni, in viaggio per prestare aiuto all'esercito sudanese contro l'impero britannico, durante un percorso lungo il deserto siano stati sorpresi da una tempesta di sabbia, a seguito della quale furono fatti prigionieri da terribili guerriere. Romanzo d'avventura e anti-utopico, *Strana Amazonok* ribalta i ruoli tipici delle società musulmane del XIX secolo: gli uomini, rappresentati come oppressi e discriminati, accudiscono i figli e badano alla casa, così Molla Abbas e la sua compagnia, insieme ad altri schiavi uomini imprigionati nel palazzo della regina, sono obbligati a comportarsi come timide vergini obbedienti, mentre le donne, eroine forti e coraggiose, sono le uniche ad avere peso ed

---

[43] Cit. in Tichonova (2016), *Ismail Gasprinskij i ego protoevrazijskie idei, Sankt-Peterburg, Federal'noe gosudarstvennoe bjudžetnoe obrazovatel'noe ucreždenie vyshego obrazovanija Sankt-Peterburgskij gosudatstvennij universitet*, p.58. Trad.it: «I lettori di "Perevodčik" sanno che tra le donne musulmane ci sono persone rispettabili che tentano di emergere nel campo della stampa; ci sono buone donne musulmane che concedono fondi per questi tentativi, ci sono mekteb per ragazze che aprono a proprie spese, ci sono donne musulmane già istruite che insegnano il russo […] Per i nostri semplici lettori, che non sono riusciti a conoscere la storia, riteniamo utile dire che l'Islam ha sollevato la donna asiatica dal nulla e le ha fornito ampi diritti. È stato l'Islam a dotarla di diritti di eredità, diritti civili, capacità giuridica di proprietà, indipendentemente dal marito, e nella scienza e nello sviluppo, è equiparata a un uomo con il sacro detto per cui "la scienza è obbligatoria per tutti i musulmani e le donne musulmane" […] Nei primi secoli della storia musulmana, la donna musulmana ha svolto un ruolo significativo […] Ditemi in verità e in coscienza, le vite e i diritti delle nostre donne di oggi, che non sanno nulla, lontane dalla scienza, sono simili a quelli delle donne musulmane dei primi secoli dell'Islam?»

utilità nella società delle amazzoni. Il romanzo offre una visita al fantastico paese delle donne collocato nel deserto del Sahara, satira amara sull'oppressione femminile nelle società islamiche di Russia e non solo. Gasprinskij, come in tutta la sua produzione artistica e pubblicistica, critica apertamente l'applicazione letterale della Sharia nelle controversie matrimoniali e familiari, immaginando che l'emancipazione delle donne si concretizzasse nella loro partecipazione attiva nella vita pubblica. La negazione alle donne del diritto di frequentare le scuole per Gasprinskij si opponeva fermamente agli insegnamenti contenuti nel Corano e costituiva un ostacolo fondamentale nel processo di modernizzazione e rinascita culturale del mondo musulmano (Lazzerini 1973:241).

Con i testi letterari qui presentati, Gasprinskij ha operato un atto di traduzione culturale, creando un genere particolare e facendone atto politico, di comunicazione, mediazione e sfida nei confronti dell'ordine precostituito. La creazione di opere dal genere difficilmente identificabile, ibrido, esplicita nella maggior parte della produzione letteraria di Ismail Gasprinskij, riflette la sua identità polivalente, concetto elaborato da Boghos Zekiyan (1993), il cui paradigma si applica perfettamente alla personalità di Gasprinskij, pienamente tataro e contemporaneamente pienamente russo, la cui patria d'origine è la frontiera 'par excellence', spazio plurireferenziale, centro e periferia, ponte tra il mare e la steppa che ha fatto dell'eterogeneità la sua principale caratteristica (Ferrari 2017:17). È in questo senso che il dialogo interculturale proposto da Gasprinskij diviene unica via percorribile per 'ri-discutere' e 'ri-definire' valori e credenze, comportamenti e stili di vita. La sua produzione giornalistica e letteraria è volta ad un obiettivo principale, ovvero quello di superare le differenze e i confini, per passare da una condizione culturale e politica circoscritta ad un'altra di condivisione con il popolo russo, facilitando in questo modo lo sviluppo culturale dei tatari. I romanzi socio-psicologici e utopici di Gasprinskij si configurano dunque non solo come esempi di un genere letterario particolare, ma come pilastri importanti all'interno degli studi culturali, contribuendo alla creazione di quest'identità tatara multipla e polivalente nel contesto della Russia multiculturale.

## Bibliografia

Bernardini, Michele – Sestan, Lapo – Tonini, Lucia (eds.) (2020), *La Crimea in una prospettiva storica*, Series Minor XCIV, Napoli, Unior Press.

Breyfogle, Nicholas (2008), "Enduring Imperium: Russia/Soviet Union/Eurasia as Multiethnic, Multiconfessional Space", *Ab Imperio*, vol. 2008, n. 1, 75-129.

Brower, Daniel R. – Lazzerini, Edward J. (1997), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917*, Bloomington, Indiana University Press.

Dickinson, Sara (2002), "Russia's First Orient: Characterizing the Crimea in 1787", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, vol. 3, n. 1 (Winter), 3-25.

Ferrari, Aldo (2017), "Dalla Tauride alla Tavrida. Introduzione al mito della Crimea nella cultura russa", in Ferrari Aldo, Pupulin Elena (eds) (2017), *La Crimea tra Russia, Italia e Impero ottomano, Eurasiatica: Quaderni di studi su Balcani, Anatolia, Iran, Caucaso e Asia Centrale* 8, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 17-42.

Fisher, Alan W. (1998), Between Russian, Ottomans and Turks: Crimea and Crimean Tatars, Istanbul, Isis Press.

Gasprinskij, Ismail (1883), *Perevodčik-Tercüman* N. 1, Bachčisaraj.

Gasprinskij, Ismail (1887-1889), *Francuzskie pis'ma*, in *Perevodčik-Tercüman*, Bachčisaraj.

Gasprinskij, Ismail (1889), *Afrikanskie pis'ma*, in *Perevodčik-Tercüman*, Bachčisaraj.

Gasprinskij Ismail (1890-1891), *Strana Amazonok*, in *Perevodčik-Tercüman*, Bachčisaraj.

Gasprinskij, Ismail (1892), *Perevodčik-Tercüman* N. 12, Bachčisaraj.

Gasprinskij Ismail (1903-1905), *Tainstvennaja strana*, in *Perevodčik-Tercüman*, Bachčisaraj.

Geraci, Robert (2001), *Window on the East: National and Imperial Identities in Late Tsarist Russia*, Ithaca, Cornell University Press.

Kappeler, Andreas (1992), *La Russia: storia di un impero multietnico* [2006], a cura di Ferrari Aldo, Roma, Edizioni Lavoro.

Khalid, Adeeb (1989), *The Politics of Muslim Cultural Reform: Jadidism in Central Asia*, Berkeley, University of California Press.

Khodarkovsky, Michael (2002), *Russia's Steppe Frontier: The Making of Colonial Empire, 1550-1800*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

Lazzerini, Edward J. (1973), *Ismail Bey Gasprinskii and Muslim Modernism in Russia, 1879-1914*, Doctoral Dissertation, University of Washington.

Mustafa, Tuna (2017), "Pillars of the Nation: The Making of a Russian Muslim Intelligentsia and the Origins of Jadidism", *Kritika Explorations in Russian and Eurasian History*, vol.18, n. 2, 257-281.

Norris, Stephen M.M – Sunderland, Willard (eds.) (2012), *Russia's People of Empire: Life Stories from Eurasia, 1500 to the Present*, Bloomington, Indiana University Press.

O'Neill, Kelly (2017), *Claiming Crimea: A History of Catherine the Great's Southern Empire*, New Haven and London, Yale University Press.

Osmanov, Jurij B. (2014), *Prosvetitel' vostoka Ismail Gasprinskij*, Simferopol', Biznes-Inform.

Rustemova, Ljudmila A. (2013), "Kompozicija proizvedenij 'Pis'ma ob Ispanii' V.P. Botkina i 'Francuzskie pis'ma' I. Gasprinskogo", *Kul'tura narodov Pričernomor'ja*, n. 264, 39-42.

Sartori, Paolo (2003), *Altro che seta: Corano e progresso in Turkestan (1865-1917)*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto.

Tichonova, Nadežda E. (2016), *Ismail Gasprinskij i ego protoevrazijskie idei*, Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskij gosudatstvennyj universitet.

Willams, Brian Glyn (2001), T*he Crimean Tatars: the Diaspora Experience and the Forging of a Nation*, Leiden, Brill.

Zekiyan, Boghos Levon (1993), "Les identités polyvalentes et Sergueï Paradžanov. La situation emblématique de l'artiste et le problème de la polyvalence ethnique et culturelle", *Filosofia Oggi*, XVI, n. 62-64, 217-231.

# *Una terra che narra sé stessa: la Bucovina e la "letteratura etnografica"*

Giulia Fanetti

**Abstract**: This paper aims to study a literary phenomenon that characterizes the multicultural society of Bukovina, a region of the former Austro-Hungarian empire, between 19th and the beginning of 20th century: the ethnographic literature. The object, which will be investigated through three case studies, provides evidence on the Hapsburg mythic narration of Bukovina exceptionalism – and of the empire exceptionalism, too.
**Keywords**: *Bukovina, Ethnography, Simiginowicz, Franzos, Rezzori.*
**Abstract**: Questo articolo propone l'analisi di un fenomeno letterario che caratterizza la società multiculturale della Bucovina, una regione dell'ex impero austro-ungarico, tra il XIX e l'inizio del XX secolo: la letteratura etnografica. Questo tema, che verrà esaminato attraverso tre casi studio, contribuisce ad illustrare come la fama eccezionale che questa regione vantava fosse parte di una narrazione mitica asburgica della stessa – e dell'impero in toto.
**Keywords**: *Bucovina, Etnografia, Simiginowicz, Franzos, Rezzori.*

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

Nel 1775 venne annessa all'impero asburgico una piccola porzione di terra concessa dall'impero ottomano, che, una volta cambiata bandiera, acquisì il nome di Bucovina. La densità demografica non era molto fitta al momento dell'annessione, eppure già abbastanza variegata, caratteristica che l'ordine asburgico di «Peuplierung» (Scharr 2010: 179), di colonizzazione, rese ancora più complessa. Già presenti sul territorio vi erano rumeni, ruteni (il nome allora più comune per indicare gli ucraini), nutrite comunità ebraiche, alcuni gruppi armeni, huzuli,[44] lipovani,[45] e molti zingari – termine con cui si faceva riferimento a gruppi parlanti la lingua romani; ad essi si aggiunsero famiglie dalla bassa Germania e dalle periferie di Vienna, polacchi, slovacchi, boemi ed ungheresi – un mix di culture che rispecchiava, in realtà, una caratteristica della regione molto antica (Onciul 1899: 57-65). Nel 1918 la Bucovina venne prima inglobata nella Grande Romania, poi spartita tra Unione Sovietica e regime nazista, ed infine suddivisa tra Ucraina e Romania secondo il confine ancora oggi valido – la parte settentrionale ucraina, guidata dalla città di Černivci, o Czernowitz come veniva chiamata in tempo asburgico, e la parte meridionale rumena con capoluogo Suceava.

Si trattava di una regione periferica, ricca a livello paesaggistico ma per nulla sfruttata dal punto di vista industriale e completamente scollegata dai centri nevralgici europei: un luogo popolato da contadini ed analfabeti, e pericolosamente influenzato dall'Oriente. Oriente, al tempo, evocava da un lato una serie di impressioni di stampo colonialista (Müller-Funk 2002: 19), come mancanza di civiltà e di igiene, dall'altro rappresentava a livello politico la grande minaccia che incombeva sui confini europei, la Russia. Per questi motivi, una regione per secoli parte integrante dell'emisfero orientale destava sospetto. Nonostante questa iniziale dubbia nomea, la Bucovina riuscì presto ad elevarsi dal resto delle periferie asburgiche, attraverso la miracolosa modernizzazione di Czernowitz, che divenne un importante polo commerciale e prese le sembianze di una

[44] Gruppo di origine misteriosa, comunemente considerato di radice rutena, che viveva in comunità molto chiuse tra le montagne, al centro di numerosi riferimenti letterari.

[45] Gruppo di origine moscovita, insediato in regione fin dal XVII secolo a seguito di una riforma religiosa che, modernizzando la chiesa ortodossa russa, ha costretto all'allontanamento gli 'staroverii', discepoli del vecchio credo.

cittadina europea: si formò, infatti, una borghesia cittadina che sovvertiva il bipolarismo di tipo feudale ereditato dall'amministrazione ottomana. Inoltre, nel 1875 venne scelta come sede della più orientale università asburgica. Questa rapida evoluzione dipendeva da due fattori essenziali: la lingua tedesca e la tollerante amministrazione imperiale.

In effetti, con l'arrivo degli Asburgo il tedesco divenne lingua dell'amministrazione, della giustizia e della scuola (Wanza, Fedorowytsch 2016: 86-87). A differenza di altre zone dove questa politica culturale aveva trovato molte resistenze, pare che in Bucovina, invece, sia stata accolta volentieri: un''eccezionalità tedesca' suggellata da una fiorente letteratura a partire dalla metà del XIX secolo. Un fatto di per sé legato all'educazione in lingua tedesca divenuta obbligatoria, ma che venne narrato su di un livello più mistico: lo spirito tedesco illuminato aveva attecchito in Bucovina perché vi aveva trovato terreno fertile per esprimere il proprio ingegno – letterario e tecnico – e la propria tolleranza, retorica che fa riferimento alla seconda sfumatura del miracolo Bucovina, quale esempio meglio riuscito della politica sovranazionale asburgica,[46] poiché nonostante la presenza di molte nazionalità regnava tra esse una tolleranza e una fede nell'impero tale da non aver quasi nemmeno partecipato alla Primavera dei popoli. Alla luce delle numerose revisioni critiche del rapporto centro-periferia creatosi tra Vienna e la Bucovina è oggi, però, possibile riconoscere questa eccezionalità come parte di una narrazione raramente coincidente con la realtà.

Lo spirito tedesco non era quello strumento franco e non opprimente di cui spesso si narra. Benché l'utilizzo delle altre lingue non venisse vietato né in privato né in pubblico (Kann 1964: 333), la conoscenza del tedesco costituiva l'unica via per abbandonare lo stato di povertà che continuava a vigere nelle periferie. Quella che da un lato può esser letta come politica di tolleranza linguistica, costituiva dall'altro uno strumento di diseguaglianza sociale. Non si può, inoltre, non domandarsi quante voci abbia seppellito questa 'predilezione' per la lingua tedesca: i pochi testi editi in altre

[46] Cfr. Magris, Claudio (1996), *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.

lingue appartengono, infatti, per lo più ad autori che pubblicavano anche in tedesco.[47] Infine, se la maggior parte degli abitanti poteva condurre la propria esistenza senza conoscere la lingua, diverso era il discorso degli ebrei, i quali subirono una germanizzazione particolarmente dura, poiché comprendeva sia quella imposta sugli abitanti della regione, sia quella che Vienna applicava a tutti i cittadini ebrei dei suoi territori. Solo a partire dal 1861 la pressione si alleviò (Hüchtker 2002: 91-93), ma nel frattempo il processo di germanizzazione aveva dato i suoi frutti: gli ebrei erano stati per decenni formati attraverso il messaggio che il riconoscimento sociale passasse necessariamente per il sentirsi e il dimostrarsi tedeschi (Corbea-Hoişie 2016: 137). Ed è proprio la massiccia presenza di ebrei, che occupavano per lo più il ruolo di classe media cittadina, e dunque forza trainante l'economia e classe fruitrice di cultura, il motivo per cui si è affermato il mito della Bucovina come fenomeno culturale tedescofono.

Come è intuibile, anche il secondo aspetto dell'*homo bucovinensis*, che conviveva in maniera pacifica con le altre etnie grazie alla politica asburgica, è stato sfatato non solo dalla storiografia più recente (Scharr 2010: 122), ma addirittura, sotto varie forme, dalla stessa letteratura prodotta in Bucovina. Ciononostante, non si può non osservare che in questa regione, abituata alla presenza di culture e domini di vario genere, si fosse diffusa una dimensione di tolleranza che, a cavallo tra XIX e XX secolo quando il resto di Europa veniva divorato dalle tensioni tra nazioni, equivale ad un unicum. Una dimostrazione della volontà di dare spazio alle diverse componenti della società è il 'Bukowiner Ausgleich' del 1910, la riorganizzazione della legge elettorale che consentiva una maggiore autonomia anche alle nazionalità non tedesche (*ibid*: 216).

Dunque, l'immagine mitica della Bucovina nasce in tempo asburgico, eppure è rimasta valida a lungo perché molte testimonianze sono state scritte da autori, principalmente ebrei, che hanno visto nella fine della compagine asburgica e della Bucovina la fine del 'mondo di ieri', prima del tragico inizio del Secolo breve. Questa memoria collettiva costituisce una fonte da maneggiare con atteggiamento critico, ma

[47] Cfr. Beck, Erich (1966-1999), *Bibliographie zur Landeskunde der Bukowina*, 5 Bände, München, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerkes.

senz'altro, in qualche luogo tra idillio e persistenza della memoria, esiste una verità. Ed è di questa verità che, in forme diverse, si dice rappresentante il prolifico genere letterario nato nella e dalla policroma Bucovina: la letteratura etnografica.

La curiosità verso le culture, i costumi e i credi dell'altro era tanto vivace tra gli autori tedeschi della Bucovina, che, nel tempo, si può osservare la diffusione di un tipo di letteratura che osserva e racconta il 'diverso'. Non si può fare a meno di leggere una correlazione fra questa tradizione e l'opera etnografica voluta dal principe erede Rudolf, *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (La monarchia austro-ungherese in parole e immagini), uscita tra il 1886 e il 1902, che probabilmente ha ispirato molti autori a cimentarsi con questo tipo di ricerche: si tratta di una sorta di enciclopedia dell'impero, alla quale hanno partecipato esperti di ogni argomento producendo articoli sulle caratteristiche di ciascun singolo 'Land' asburgico. L'interesse etnografico rappresentava una pratica diffusa in tutta Europa, ma in Austria-Ungheria esso perseguiva un sogno anacronistico: l'intento era far sì che ogni cittadino conoscesse tutte le genti della propria patria così da sentirsi parte di quel popolo unito che la Corona tanto auspicava.

Il termine 'letteratura etnografica' è stato scelto di rimando alla prima opera che verrà analizzata, dove il sottotitolo fornisce un'indicazione abbastanza esplicativa di questo genere: 'schizzi etnografici e storico culturali'. Non si tratta di etnografia vera e propria: gli autori in questione svolgevano un lavoro distinto dagli etnografi, i quali erano molto richiesti e operavano anche in Bucovina già a partire da metà XIX secolo (Giersch 2014: 95), spesso assunti dalla stessa Corona a scopi propagandistici (Hryaban 2010: 246). Gli autori di letteratura etnografica sono invece spinti da motivazioni personali ed esibiscono, a volte, una poetica opposta a quella imperiale. Dell'etnografia questi autori ereditano la prima fase, quella dell'osservazione (Matera 1996: 7), insieme alla complessità dello sguardo dell'etnografo: descrivere l'altro in maniera oggettiva, senza addurre filtri derivanti dalle proprie categorie e dalla propria visione di mondo, è impossibile oggi come lo era ieri. Ciononostante, la letteratura etnografica si distingue dalla pratica etnografica scientifica sia perché, invece di osservare un comportamento comune a un gruppo complesso, spesso lo scrittore si concentra su alcuni individui che si

distinguono dalla massa (Hryaban 2010: 254), sia perché, pur nel tentativo di trasmettere una certa 'verità', questi autori si discostano ampiamente da un tipo di scrittura scientifica, tendente all'oggettività, esprimendo spesso giudizi o facendo riferimento a esperienze personali.

Quindi l'accezione etnografica qui è da leggere come un tipo di sguardo che appunto mostra la volontà di restituire un'immagine più precisa possibile dell'altro e della società Bucovina: questo scopo comune, però, viene raggiunto attraverso forme molto distanti l'una dall'altra, di solito accomunate da una tendenza alla polifonia, necessaria a ritrarre una regione tanto varia.

Il primo testo proposto sono gli 'Skizzen' di Ludwig Adolf Staufe Simiginowicz (1832-1897), uno dei primi scrittori di lingua tedesca della regione. La sua produzione era molto variegata – prosa, poesia, saggistica –, si esprimeva in diverse lingue ed aveva come protagonista la Bucovina, 'Heimat' dell'autore. Nonostante le numerose opere e i suoi molti interessi, il suo nome risulta oggi sconosciuto, salvo, in rari casi, quando abbinato all'opera *Die Völkergruppen der Bukowina*. *Ethnographisch-culturhistorische Skizzen* (Le genti della Bucovina: schizzi etnografici e storico culturali) del 1884. Essa consiste in una dettagliata analisi delle etnie e delle confessioni presenti sul suolo della Bucovina. Ad ogni capitolo corrisponde un gruppo e in ognuno di essi il procedere narrativo ripete sempre lo stesso schema: prima viene trattato l'aspetto fisico delle genti, poi ci si sofferma sulle classi sociali che quel gruppo maggiormente ricopre in Bucovina, infine su cibo, usanze, credenze e superstizioni, concludendo con i nomi di alcuni autori di rilievo del gruppo in questione. Un testo compilativo e non particolarmente accattivante, che però riserva alcune sorprese: ampio spazio, per esempio, è dedicato alla tradizione orale, ai canti e alla musica, un aspetto culturale al quale l'autore dedica ricerche per tutta la vita.

La forma dell'opera suggerisce il tentativo di rifarsi alla tradizione etnografica ufficiale: il narrare è piuttosto spoglio e scarno, caratterizzato da una continua ricerca di oggettività nelle descrizioni, di mantenimento della distanza dall'oggetto di studi e di generalizzazioni atte a inquadrare tratti specifici di ogni gruppo, in alcuni casi sfociando addirittura nello zoologico – «Weniger Weichheit als unverwüstliche Kraft charakterisirt

sogas das Weib des Romänen (…)»[48] (Simiginowicz 1884:12-13). Ci sono molti altri elementi, però, che tradiscono un distacco ben evidente da una ricerca di tipo scientifico: le fonti non vengono mai esplicitate – fatta eccezione per un paio di note – e le esperienze personali dell'autore o le storie che gli sono state raccontate vengono elevate a regola generale o a fonte oggettiva. Un atteggiamento ben lontano dal rigore scientifico, ma interessante per la sua apertura sul piano epistemologico: leggende, aneddoti, testimonianze sono considerate degne fonti quanto i riferimenti storiografici. Infine, l'evidente volontà di oggettività viene screditata in molti punti del testo, in cui l'opinione, il giudizio o il pregiudizio dell'autore vengono a galla, come in questo passaggio:

> Ein Bild von einem Volke zu geben, das in aller Welt zerstreut von Jedermann gekannt wird, gehört nicht zu jenen Dingen, deren Reproduction sich nicht empfiehlt, denn das Judenthum ist und bleibt aller Orten dasselbe, und wenn auch Sitte und Gewohnheit, Lebensart und Lebensziel manche differirende Erscheinung zu Tage tritt, die der Gesammtheit nicht angehört, so kann dies auf Rechnung der jeweiligen Umgebung geschrieben werden.[49] (*Ibid*: 184)

L'autore pare conscio delle sue mancanze, se non di quelle stilistiche, almeno della parzialità dei contenuti riportati, come spiega nelle parole conclusive (*ibid*: 197): forse è in questa ammissione di incompletezza che si può trovare la giustificazione all'ambiguo termine 'Skizzen', che non riflette, come ci si potrebbe aspettare, un genere letterario spontaneo, poco lineare, bensì propone i primi parziali schizzi sulla tela complessa che è la società della Bucovina. L'immagine della società che quest'opera riflette conferma la narrazione dell'eccezionalismo della regione: un 'Völkercongromerat en miniature' (Conglomerato di popoli en miniature) (*ibid*: 195-196), il macrocosmo asburgico riflesso in questo microcosmo, perciò la più esemplare delle 'Kronländer'. Eppure, proprio perché mosso dal suo spirito di pseudo-scienziato alla ricerca della verità, tra le righe egli confuta spesso la mancanza di conflitti e la tolleranza tra le popolazioni. Ciò che emerge, per

---

[48] «Poca debolezza e solida forza caratterizza perfino la femmina del rumeno (...)». Tutte le traduzioni dal tedesco sono nostre, salvo diversa indicazione.

[49] «Restituire l'immagine di un popolo che è sparso in tutto il mondo ed è conosciuto da chiunque non appartiene a quelle cose che non ci si dovrebbe raccomandare di fare, perché il popolo ebraico in fondo è e rimane in tutti i luoghi lo stesso; e se anche oggi vi sono tradizioni e usanze, costumi e obiettivi di vita che differiscono da quelli della loro totalità, questo è da imputare all'ambiente che li circonda».

esempio, è l'odio viscerale che scorre tra le popolazioni delle montagne, come huzuli e boyko (*ibid*: 90), l'esclusione sociale degli zingari e la loro considerazione alla stregua di animali da parte delle altre nazionalità (*ibid*: 143) ed un radicato antisemitismo che fa da sfondo alla vita di tutti i giorni (*ibid*: 43).

Un secondo autore che si è cimentato con una forma di letteratura etnografica è Karl Emil Franzos (1848-1904). Nato in Galizia, regione che insieme alla Bucovina si contendeva il primato di zona più povera dell'impero, trascorre la sua gioventù a Czernowitz, che lo incanta perché estremamente più moderna e 'tedesca' di tutto il resto delle periferie orientali asburgiche. Una distinzione che emerge anche nella sua opera più famosa, *Aus Halb-Asien. Land und Leute des östlichen Europa* (Dalla Mezza-Asia. Luoghi e genti dell'Europa orientale). Nel 1876 viene pubblicato il primo volume dei suoi 'Kulturbilder', immagini o meglio 'quadri culturali' di vario genere letterario – racconti, testimonianze, reportage, inchieste – che insieme restituiscono un'immagine sfaccettata della regione. I due volumi successivi, *Vom Don zur Donau. Neue Culturbilder aus "Halb-Asien"* (Dal Don al Danubio. Nuovi quadri culturali dalla "Mezza Asia") e *Aus der grossen Ebene. Neue Kulturbilder aus Halb-Asien* (Dalla grande landa. Nuovi quadri culturali dalla Mezza Asia) escono rispettivamente nel 1878 e nel 1888 procurando all'autore grande successo, di cui oggi è rimasta ben poca traccia. Il più duraturo contributo risiede invece proprio nel concetto di 'Halb-Asien', che ancora oggi rimanda alle zone più orientali dell'impero, anche se per Franzos era connotato esplicitamente in maniera negativa: la ragione giace nella sua poetica «Vincit veritas!» (Franzos 1914: XVI), ossia nella sua volontà di mettere in luce soprattutto ciò che ancora necessitava di civilizzazione nella regione. 'Asiatico' è per Franzos sinonimo di aridità culturale, superstizione ed estremismi religiosi, Mezza Asia perciò è un concetto molto duro, tant'è la critica del tempo ha visto in lui un demolitore della reputazione delle sue zone (*ibid*: X).

Leggendo il testo, non può sfuggire un importante distinguo: Halb-Asien non corrisponde alla Bucovina, essa ne costituisce una parte, per molti versi l'unica che si salva da quella terra di barbari che la regione rappresentava (*ibid*: XIV)**.** In questo si può riconoscere non solo la classica sineddoche spaziale, che sovrappone la moderna città di

Czernowitz con l'intera regione, ma anche il concetto di Bucovina come luogo d'eccezione, poiché lì lo 'spirito tedesco' è stato accolto e ha potuto dare i suoi frutti. Il credo tardo illuministico di Franzos confluiva infatti nella fiducia nello spirito culturale tedesco come salvatore delle altre culture minori, che ad esso dovevano aggrapparsi per riuscire ad emergere. Benché dunque Franzos si ponga esplicitamente come un osservatore super partes (*ibid*: XVI), in realtà è spinto alla ricerca di una 'veritas' strettamente occidentale, tedesca, parziale. Eppure, vi è un'ulteriore distinzione da sottolineare: tedesco, per Franzos, non è sinonimo di austriaco. L'Austria è la nemesi della 'Deutschtum', poiché con la sua politica troppo accomodante nei confronti delle singole nazionalità è riuscita a debilitare la forza civilizzatrice e salvifica dello spirito tedesco. Se da un lato, dunque, Franzos ripropone l'immagine mitica della Bucovina in qualità di eccezione tedesca dell'Est, dall'altro tenta costantemente di smascherare il mito asburgico della sovranazione – tant'è vero che la quarta edizione, del 1901, è costellata di note a piè pagina in cui un Franzos disilluso elenca tutti i fallimenti della politica asburgica (*ibid*: XXXVIII).

Tornando alla poetica di Franzos, piegata completamente alla ricerca della verità, è interessante notare come questa, secondo l'autore, non coincida necessariamente con la realtà dei fatti: la scienza, e la geografia in particolare, non sono in grado di descrivere i confini e le dinamiche di questa regione – come viene descritto in questo incontro che Franzos ha vissuto su un treno che viaggiava da Vienna a Czernowitz:

> "Bitte, mein Herr, ist die asiatische Grenze schon passiert?" (…)
> "Wo denken Sie hin – erst am Ural…"
> "Ja, wie diese Geographen sagen. Aber blicken Sie doch hinaus…".
> Das tat ich. (…) Unmittelbare Folgen hatte es nicht, daß wir damals bereits in Asien waren. (…) Aber indirekte Folgen hatte es: diese Zeilen. So oft ich wieder nach Osten fuhr, fiel mir die galante Asiatin ein, und nun treibt es mich, auch einmal mit der Feder in der Hand zu untersuchen, inwiefern sie Recht gehabt hat.[50] (*Ibid*: 197-198)

[50] «"Scusi, signore, abbiamo già passato il confine asiatico?" (...). "Come può pensarlo – è con gli Urali che...". "Sì, così dicono quei geografi. Ma guardi fuori". E lo feci. (...) Non ebbe conseguenze immediate il fatto che fossimo già in Asia. (…) Ma indirette conseguenze sì: queste pagine. Ogni volta che ho viaggiato verso Est mi è tornata in mente quella galante signora asiatica, e ciò mi porta ora a prendere in mano la penna per cercare di capire quanto avesse ragione».

L'unico modo per restituire un'immagine verosimile della società di Halb-Asien e della Bucovina è quello di dare spazio alle storie e alle percezioni soggettive: la verità per Franzos è una rappresentazione artistica della realtà – presa di posizione che fece infuriare l'etnografo Raimund F. Kaindl.

Da questo mix di generi e di intenzioni emergono almeno due immagini di Bucovina, quella eccezionale e quella delle periferie, conflittuale e multipla, animata anche da incomprensione e odio. In questo risultato contraddittorio viene illustrata l'immagine di una società spaccata in due, una doppia identità probabilmente più vicina alla realtà del tempo di quanto non avrebbe potuto fare uno scritto aderente esclusivamente ai fatti.

Se con la seconda opera ci si allontana nettamente dal carattere scientifico della ricerca e scrittura etnografica, con la terza si assiste ad un taglio netto. Si tratta delle *Maghrebinische Geschichten* (Storie di Maghrebinia) di Gregor von Rezzori (1914-1998), nato a Czernowitz nel 1914, dunque cresciuto nel Secolo breve, cominciato con lo smantellamento dell'impero asburgico. Ha scritto molti testi di grande sagacia e qualità letteraria, tanto da aggiudicarsi un posto tra i principali nomi della letteratura austriaca. Eppure, la ricezione delle sue opere in Germania è stata a lungo poco entusiastica: ciò sarebbe da imputare al suo sarcasmo diretto a temi ancora troppo scottanti per la Germania post-bellica (Landolfi 2006: 12) e a questa prima sua opera del 1953, che lo avrebbe stigmatizzato per sempre come scrittore di pagine leggere (Schumacher 2006: 21).

Questo genere secondario di cui farebbe parte l'opera sono appunto le 'Geschichten', che significa storie, anzi «storielle», spiega lo stesso autore in un'intervista (Bevilacqua 2006: 202): si tratta di una sorta di categoria dell'oralità, che nasce da testimonianze che l'autore ha raccolto per un programma radiofonico per il quale lavorava (*ibidem*). Quest'opera rappresenta una raccolta di molti generi minori, come l'aneddoto, la parabola, il racconto, il 'Witz', tra loro costantemente incrociati. I protagonisti delle storie, invece, sono individui afferenti ai più disparati popoli dell'emisfero orientale del mondo, provenienti da epoche diverse: la Maghrebinia è popolata da adighé, gruppo etnico proveniente dalle regioni a nord-ovest del Caucaso;

sàrmati, popolo iranico di cui si perdono le tracce in epoca romana; immigrati dal Cipango, termine medievale con cui si indicava il Giappone, e molti altri. A complicare questo quadro, il narrare risulta ricco di neologismi e accostamenti di parole inusuali – un tipo di lettura a cui bisogna abituarsi lentamente, come se si stesse entrando in una regione diversa del narrare e dell'ascoltare. Storie sparse tenute insieme, però, da un unico narratore e dal suo scopo, illustrare un luogo che né la geografia né qualsiasi altro linguaggio scientifico, possono descrivere: la sua 'Heimat' Maghrebinia.

I capitoli si susseguono seguendo una struttura narrativa ben precisa, simile all'enciclopedia del Principe Rudolf e alla letteratura etnografica di Simiginowicz. Si comincia con alcune 'Geschichten' sulla sua storia del luogo, poi sull'amministrazione, sull'educazione, e così via. Una struttura quasi lineare, che non corrisponde alla confusione che invece regna all'interno di ogni capitolo-storia, in cui i ragionamenti spesso mostrano mancanza di logica e di causalità e in cui appaiono continui 'effetti straniamento' – per rifarsi alla strategia caratteristica del teatro di Brecht, 'Verfremdungseffekte' – come nella seguente parabola:

> Und jedoch die zarten Seelen der heransprossenden Maghrebinier nicht frühzeitig durch die Bekanntschaft mit so gründlichen Lebenswahrheiten zu verhärten, richtet man in meiner Heimat sein Augenmerk darauf, daß Musik und Poesie erhebend in sie einströmen (…). Einer dieser Kinderreime, zum Beispiel, lautet:
> An der Straßenecke
> Armes Mädchen werkelt (*das heißt: sie dreht den Leierkasten*)
> Frierend sitzt sie.
> Jantschi führt sie aus auf Perkölt (*das ist: eine magyarische Speise*)
> Zahlt dem Nachtmahl
> Und benützt sie.
> Der Reim wird zum Abzählen gesungen und heißt: Wohltun trägt Zinsen.[51] (Rezzori 1988: 41-42)

[51] «Tuttavia, per non indurire prematuramente il tenero animo dei maghrebini in erba, nel mio paese si rivolge l'attenzione a che musica e poesia affluiscano in loro in modo edificante. (...). Una di queste canzoncine suona così: All'angolo della stradella / Una bambina povera gira la manovella / Sta seduta tutta rigida / Jantschi la forvia su un perkölt (che è un piatto magiaro) / paga per la cena /e di lei s'approfitta. La poesiola si recita per il pagamento a rate e significa: Fare del bene ripaga con gli interessi» (Rezzori 1987 [p. 77-78], trad. it. Silvia Alfonsi).

L'impressione è che Rezzori voglia ricreare quella confusione e illogicità di cui l'Occidente ha a lungo accusato l'Oriente: una scrittura orientalistica, cioè orientale secondo il pregiudizio occidentale. Il tutto chiaramente orchestrato da un autore cosciente e sarcastico: molto eloquente, in questo senso, è lo stesso nome del Paese in questione, un luogo orgogliosamente orientale che contiene la radice araba che significa 'terra del tramonto', Occidente. Rezzori demolisce continuamente la contrapposizione tra i due emisferi, dando forma a uno spaesamento tale da porre le basi per un nuovo ordine: Maghrebinia non è né Oriente né Occidente, è tutti i luoghi. Se da un lato la Maghrebinia rappresenta tutti i luoghi, dall'altro vi sono alcune caratteristiche tanto precise da far pensare ad una regione altrettanto precisa – se non la patria del narratore, almeno quella dell'autore: la Bucovina. La contrapposizione tra Oriente e Occidente è già di per sé un paradigma attraverso cui è sempre stata narrata la regione asburgica – si veda l'opera di Franzos; inoltre, in mezzo alla massa di individui afferenti a tutti i popoli immaginabili, si riconoscono alcune figure che compaiono frequentemente, le quali appartengono alla storia e alla narrazione classica della Bucovina: i 'Bojaren', aristocratici di origine rumena; i Voivoda, ufficiali o capi amministrazione particolarmente presenti nell'area; il 'Wunderrabbi' della città di Sagadura, riferimento al borgo situato nei pressi di Czernowitz dove risiedeva il rabbino taumaturgo; la regione boscosa della Teskowina, rimando alla foresta 'Bukowina' che ha dato il nome all'intera regione.

La 'Heimat' di Rezzori – che si sospetta coincidere con il narratore maghrebino dell'opera – non è mai esistita sulle carte geografiche: la Bucovina rappresentava un luogo composto da storie, che ne decretavano un confine fluido e potenzialmente ampio quanto il mondo intero. La Maghrebinia coincide, dunque, con la Bucovina 'traslata' su un livello universale: se in Simiginowicz essa è paradigma dell'impero, qui lo è del mondo intero. Ciò viene confermato dal fatto che nelle storie, accanto ai molti aneddoti dal valore universale, se ne trovano altri dal 'valore locale', che rispecchiano cioè aspetti esclusivi della patria dell'autore e che hanno la funzione di smascherare il mito della convivenza pacifica dei popoli sotto la guida asburgica – «So leben die vielfältigen Stämme und Völkerschaften Maghrebiniens in guter Eintracht beieinander, namentlich da eine kluge Staatsführung den allfälligen nationalen Spannungen die Ventile häufiger

Pogrome offen läßt» (*ibid*: 8).[52] Per tutti questi motivi, l'opera di Rezzori risulta senza dubbio la più lontana dalla funzione classica dell'etnografia, ossia raccontare la realtà. Rezzori racconta un non reale che coincide con il reale (Tabucchi 2006: 221), sia esso il reale della Bucovina o quello dell'intera geografia umana.

Tre casi, in conclusione, che esibiscono la capienza dell'insieme che abbiamo chiamato letteratura etnografica, toccando entrambi gli estremi di in un ideale continuum tra *Wahrheit und Dichtung*, per citare Goethe, ossia tra verità e poesia, illustrando come per raccontare la verità di un luogo si possa sia tentare di sovrapporsi alla realtà, pur nella coscienza che ciò che si riuscirà a trasmettere non saranno che schizzi, brevi impressioni, o puntare a presentarne un'immagine più globale, allontanandosi sempre di più dal 'terreno' della realtà dei fatti in modo che lo sguardo abbracci tanto il reale quanto varie interpretazioni dello stesso. Una questione, quella della ricerca della verità, del decodificare l'anima di questo luogo, ispirata dalla stessa società multietnica e piena di stimoli culturali, insieme idealizzata, conflittuale e rappresentante un paradigma di qualcosa al di là di Oriente e Occidente, che era la Bucovina.

## Bibliografia

Bevilacqua, Giuseppe (2006), "Rezzori, Magris ed io", in A. Landolfi (ed.), *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Macerata, Quodlibet, 197-204.

Corbea-Hoişie, Andrei (2016), "Czernowitz. Modernisierung an der Schwelle zur Moderne", in S. Werner, S. Bernd (eds.), *Laboratorien der Moderne. Orte und Räume des Wissens in Mittel- und Osteuropa*, Padernborn, Wilhelm Fink, 133-150.

[52] «Così le molteplici stirpi e popolazioni della Maghrebinia convivono in buona armonia, soprattutto perché un'accorta gestione dello Stato lascia aperta la valvola di frequenti pogrom alle onnipresenti tensioni nazionali» (Rezzori 1987, [p. 9] trad. it. Silvia Alfonsi).

Franzos, Karl, E. (1914), *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, Bukowina, Südrußland und Rumänien, fünfte Auflage*, Stuttgart-Berlin, Cotta´sche Buchhandlung.

Giersch, Paula (2014), *Für die Juden, gegen den Osten? Umcodierung im Werk Karl Emil Franzos (1848-1904)*, Berlin, Frank & Timme.

Hryaban, Viktoriya (2010), "Ambivalente Wissensproduktion. Die Volkskunde der Bukovina zwischen Etnonationalismus und Habsburgspatriotismus", in W. Fischer, W. Heindl, A. Millner, W. Müller-Funk (eds.), *Räume und Grenzen in Österreich-Ungarn 1867-1918. Kulturwissenschaftliche Annährungen*, Tübingen, Francke, 243-292.

Hüchtker, Dietlind (2002), "Der 'Mythos Galizien'. Versuch einer Historisierung", in. M. Müller, P. Rolf (eds.), *Die Nationalisierung von Grenzen. Zur Konstruktion nationaler Identität in sprachlich gemischten Grenzregionen*, Marburg, Herder Verlag, 81-108.

Kann, Robert (1964[1918]), *Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie. Geschichte und Ideengehalt der nationalen Bestrebungen vom Vormärz bis zur Auflösung des Reiches im Jahre, 2. Auflage*, Köln, Verlag Hermann Böhlaus.

Landolfi, Andrea (2006), *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Macerata, Quodlibet.

Matera, Vincenzo (1996), *Raccontare gli altri. Lo sguardo e la scrittura nei libri di viaggio e nella letteratura etnografica*, Lecce, Argo.

Müller-Funk, Wolfgang (2002), "Kakanien Revisited. Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur", in W. Müller-Funk, P. Plener e C. Ruthner (eds.), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, Tübingen, Francke Verlag, 14-32.

Onciul, Demetrius (1899), "Vor der Vereinigung: bis 1775", in Kronprinz Rudolf (ed.), *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Wien, Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 57-115.

Rezzori von, Gregor (1987), *Storie di Maghrebinia*, trad.it. Silvia Alfonsi, Pordenone, Edizioni Studio Tesi.

Rezzori von, Gregor (1988), *Maghrebinische Geschichten*, Hamburg, Rowohlt.

Scharr, Kurt (2010), *Die Landschaft Bukowina. Das Werden einer Region an der Peripherie 1774-1918*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau.

Schumacher, Heinz (2006), "Edipo vince a Stalingrado. Un frammento della Berlino di allora", in A. Landolfi (ed.), *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Macerata, Quodlibet, 21-40.

Simiginowicz Staufe, Ludwig. A. (1884), *Die Völkergruppen der Bukowina. Ethnographisch-culturhistorische Skizzen*, Czernowitz, H. Czopp.

Tabucchi, Antonio (2006), "Omaggio a Gregor von Rezzori", in A. Landolfi (ed.), *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Macerata, Quodlibet, 221-224.

Wanza, Alfred, Fedorowytsch, Emilian (2016), *Bukowinafreunde. Die Bukowina - Das Buchenland...vergangen dennoch gegenwärtig*, epubli Deutschland.

# *Due testimoni «ipermoderni»: retorica dell'incertezza e ricorso alla finzione in Laurent Binet e Helena Janeczek*

Andrea Suverato

**Abstract**: This essay deals with a specific contemporary form of writing, where historical novel and 'autofiction' merge together. In the following pages, Laurent Binet's *HHhH* (2010) and Helena Janeczek's *Le rondini di Montecassino* (2010) will be taken into account: the employ of a witness-narrator and the combination of ethical engagement and aesthetic gesture clearly show the influence of testimony on this particular kind of writings. A comparative analysis, focused on the voices' stylistic and rhetorical features, will highlight the key aspects of these 'hypermodern' narratives, split between the search for truth and the reliance on fiction.
**Keywords:** *Historical Novel; Autofiction; Testimony; Binet; Janeczek*
**Abstract**: Il saggio tratta di una particolare forma di scrittura contemporanea nella quale convergono romanzo storico e 'autofiction'. Si prenderanno in considerazione, nello specifico, *HHhH* (2010) di Laurent Binet e *Le rondini di Montecassino* (2010) di Helena Janeczek: la presenza di un narratore-testimone e la volontà di coniugare impegno etico e gesto estetico mostrano l'evidente influsso che la testimonianza esercita su questa tipologia di scritti. Attraverso un'analisi di stampo comparatistico incentrata sulle qualità stilistiche e retoriche delle rispettive voci, si delineeranno gli aspetti fondativi della postura che regola queste narrazioni 'ipermoderne', divise tra lo scrupolo di verità e il ricorso alla finzione.
**Keywords:** *Romanzo storico; Autofiction; Testimonianza; Binet; Janeczek*

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

## Una scrittura mista di storia e di autofinzione

Durante il postmoderno, sia la narrativa storica che le scritture dell'Io sono state attraversate da pratiche metanarrative che ne hanno problematizzato lo statuto pragmatico, attraverso l'incrocio sistematico di più codici e forme del sapere. Basti pensare alla definizione di 'historiographic metafiction', stilata da Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* (1988),[53] nella quale si avverte nitidamente l'influsso della storiografia post-Annales e, in particolare, della lezione di Hayden White. Più o meno negli stessi anni, l'incrocio di romanzo e autobiografia ha segnato l'avvento di quella paradossale forma di espressione denominata, da Serge Doubrovsky in poi, 'autofiction' – paradossale per via della sovrapposizione di patto romanzesco e dell'omonimia tra autore, narratore e personaggio, giudicata inaccettabile dal Lejeune del 'Pacte autobiographique' (1975). Laddove la 'historiographic metafiction' rigetta gli schemi offerti dal romanzo storico tradizionale (con riferimento, in particolare, alla lezione di Lukács), la 'autofiction' mette in discussione gli strumenti canonici dell'autobiografia, nell'idea che il ricordo mescoli realtà e finzione senza soluzione di continuità, così da rendere impossibile isolare le singole parti. Il progressivo annientamento del discrimine tra vero e falso, presente in entrambe le pratiche, attesta la loro partecipazione all'immaginario postmoderno ed è al contempo segno di una rifunzionalizzazione dei generi di partenza, cui è richiesta una prestazione differente rispetto al passato.

In tempi recenti, si è verificata un'ulteriore ibridazione che questa volta ha visto le due pratiche contaminarsi l'un l'altra. Sono diversi gli autori che oggi pongono, in forme più o meno evidenti, il dispositivo autofinzionale al servizio della narrativa storica: si pensi a Javier Cercas in Spagna; a Laurent Binet e ad Alexis Jenni in Francia; a Helena Janeczek, Antonio Scurati, Wu Ming e a Eraldo Affinati in Italia. Queste opere ricavano

[53] «Quei […] romanzi che sono al contempo marcatamente autoriflessivi e che tuttavia rimandano, in maniera paradossale, a personaggi e a eventi storici» (Hutcheon 1988: 5). Qui e altrove, laddove non indicato diversamente, le traduzioni dei testi di letteratura secondaria sono nostre.

dalla metafinzione storiografica la componente metanarrativa, l'esibizione intradiegetica dell'officina alla base del processo di scrittura – per dirla con Ricœur, i processi di selezione, ordine e configurazione (2016: 108-117) –, nonché l'ampio uso di intertesti e citazioni. Dall'autofinzione rilevano invece l'utilizzo di una voce autodiegetica in cui autore, narratore e personaggio convergono, oltre al sistematico ricorso a quelli che Marie Darrieussecq ha chiamato «effetti di vita», dispositivi volti a «far credere al lettore che ciò che sta leggendo sia a tutti gli effetti la vita dell'autore» (1996: 379). Sebbene ereditino simili componenti dalla precedente stagione, altri fattori collocano questi testi entro i confini di un nuovo clima culturale. Al 'larvatus prodeo' che ha guidato buona parte della produzione postmoderna, emerge qui la necessità di intervenire direttamente sulla sfera pubblica, senza più fare ricorso a maschere ironiche: la presenza di un impegno etico e di un intento performativo associati all'atto dello scrivere è proprio ciò che connota in genere i testi appartenenti a quella che Raffaele Donnarumma ha chiamato, sulla scorta di Lipovetsky, «ipermodernità» (2014).[54]

Il connubio tra etica ed estetica ci spinge a due considerazioni: la prima, di carattere narratologico, riguarda la natura della voce che regge gli scritti, i cui tratti ricalcano nella stragrande maggioranza dei casi quelli dell'autore reale del libro. La situazione narrativa delle opere in questione è dunque assai simile a quella che si ritrova in genere negli scritti autobiografici e autofinzionali; un aspetto che inserisce il racconto all'interno di un «codice veridico» (Tirinanzi de Medici 2012: 17) e crea le premesse per la stipula di un «patto referenziale» (Lejeune 1975: 36) con il lettore. La seconda considerazione, di natura socioculturale, ci porta a interrogare il modello di riferimento delle istanze narrative in questione, cioè la figura del testimone. Com'è noto, il genere della testimonianza, nato in seguito alla Prima guerra mondiale,[55] si è affermato nel secondo Novecento con la penetrazione della Shoah nella coscienza pubblica occidentale. Il successo di tale forma di espressione, come ha notato Annette Wieviorka (1999), è però

[54] Il filosofo francese è stato tra i primi a tracciare i confini della fase culturale nota col nome di «ipermodernità» in *Les temps hypermodernes* (2004).

[55] Esemplari, in proposito, gli studi condotti all'epoca da Jean Norton Cru (2006).

presto andato ben oltre gli scritti dei deportati: a partire dagli anni Settanta, infatti, gli stilemi e le posture enunciative specifiche della testimonianza sono state assimilate da una moltitudine di codici, letterari e non – si pensi alla «télévision de l'intimité» (Mehl 1996) –, i quali non hanno sempre mantenuto quel binomio tra gesto etico e prodotto estetico che connotava la «letteratura di testimonianza» (Wiesel 1977: 9) degli esordi.

Nei due testi di cui ci occuperemo, *HHhH* (2010) di Laurent Binet e *Le rondini di Montecassino* (2010) di Helena Janeczek, questi aspetti sono preservati. A fare problema, qui, è piuttosto la tipologia di testimone che ci si trova di fronte: entrambi sviluppano un'indagine attorno a fatti significativi occorsi durante la Seconda guerra mondiale (rispettivamente, l'attentato ai danni del generale delle SS Reinhard Heydrich, organizzato da alcuni resistenti cecoslovacchi, e la celebre battaglia di Cassino, le cui diverse fasi sono mostrate mediante la prospettiva di figure marginali). Si tratta, com'è evidente, di eventi ai quali gli autori non possono aver preso parte (Bertoni 2014); un dato che li qualifica come testimoni «postumi» (Wieviorka 1999: 165) o di secondo grado, i quali, attraverso l'interrogazione di tracce documentarie e orali, operano una ricostruzione archeologica del passato. Laddove il documento non basti, questi testi fanno affidamento al filtro soggettivo del narratore, tramite cui si entra in quel «regime di credenza […] senza prova» (Derrida 1998: 60) su cui si fonda ogni testimonianza. Siamo di fronte a un «realismo testimoniale» (Donnarumma 2014: 125-128), il quale costituisce una delle poetiche tipiche dell'ipermodernità: le opere che vi ricorrono cercano di persuadere il lettore non tanto con l'uso delle fonti, bensì con le strategie retoriche tipiche del racconto del testimone. Tra queste, spicca l'ostentazione della propria insufficienza: un simile narratore appare infatti credibile al lettore «appunto perché è parziale: perché non sa né può spiegare tutto» (*ibid*.: 183). Un'operazione resa possibile dal fatto che la sensibilità ipermoderna sia oramai assuefatta alle mediazioni (*ibid.:* 147). Così, più o meno occultata dall'impiego di codici veridici, la finzione continua ad avere cittadinanza all'interno degli scritti. Sulla base di ciò, nelle prossime pagine esamineremo le modalità con le quali questi due movimenti complementari (retorica dell'incertezza, ricorso alla finzione) emergono tra le pagine di Binet e di Janeczek.

## Un vetro trasparente: la scrittura veridica di Binet

Si è detto del tentativo, da parte dei libri esaminati, di stipulare un patto referenziale con il lettore. Il Laurent Binet che prende la parola in *HHhH* ricalca in tutto e per tutto l'autore reale del testo: scrittore, insegnante di lettere, figlio di un professore di storia comunista e di una donna di origini ebraiche (Fox 2012). Stessa cosa vale per Helena Janeczek: scrittrice italo-tedesca, nata a Monaco di Baviera da una coppia di ebrei polacchi sopravvissuti alla persecuzione razziale. Entrambe le voci sono connotate sia temporalmente che spazialmente mediante l'uso di «cronotopi» (Bachtin 1979: 230), i quali istituiscono un codice veridico poiché, in un'ottica di assoluta trasparenza, forniscono al lettore informazioni 'certe' su quando e dove tali pagine (o gli eventi descritti in esse) siano state prodotte. Naturalmente, se molto di vero c'è in questi scritti, molto è anche dominio della finzione, opportunamente dissimulata. Così, andando a interrogare più da vicino le rispettive voci, emerge una serie di contraddizioni che fanno costitutivamente parte della postura testimoniale che entrambi gli autori adottano. Si prenda ad esempio la pagina d'apertura di *HHhH*, in cui si mette a fuoco uno degli oggetti principali (il resistente Jozef Gabčík) della ricerca di Binet e, al contempo, la posizione che quest'ultimo assume rispetto alla materia del racconto:

> Son histoire est tout aussi *vraie* qu'elle est exceptionnelle. Lui et ses camarades sont, *à mes yeux*, les auteurs d'un des plus grands actes de résistance de l'histoire humaine, et *sans conteste* du plus haut fait de résistance de la Seconde Guerre Mondiale. Depuis longtemps, je souhaitais lui rendre hommage. Depuis longtemps, *je le vois*, allongé dans cette petite chambre, les volets clos, fenêtre ouverte, écouter le grincement du tramway qui s'arrête devant le Jardin Botanique (dans quel sens ? *Je ne sais pas*). (Binet 2010: 10; corsivo mio)

Le parti in corsivo rinviano ai luoghi del testo nei quali emerge il filtro soggettivo attraverso cui l'Io narrante sceglie di veicolare la storia oggetto d'indagine: l'ostentazione dei giudizi di valore («à mes yeux», «sans conteste») e la rinuncia all'onniscienza («je ne sais pas») sono infatti sintomo dell'intima parzialità dello sguardo del narratore. Al tempo stesso, questi attributi sono preceduti dalla rassicurazione sul fatto che quanto il lettore si appresta a leggere sarà la 'vera' storia di Gabčík e degli altri volontari coinvolti

nell'attentato a Heydrich, non una sua trasposizione finzionale. Può sembrare paradossale che la scelta del mezzo tramite cui veicolare fedelmente il passato ricada sul punto di vista individuale dell'autore, che all'epoca dei fatti non era neppure nato. Eppure, è proprio su questo equilibrio precario che si delinea la peculiare postura del Binet-narratore, il quale, romanziere di fatto, assume nel corso delle pagine sia il ruolo di testimone che quello di storico. Del primo rivendica il «criterio autoptico» – ossia l'osservazione diretta dei fatti (Miglietti 2010: 93) – e incorpora alcuni tic della dizione,[56] oltre a esternare un fermo disprezzo per le rivisitazioni letterarie di eventi storici; del secondo ostenta la documentazione enciclopedica e il certosino lavoro d'archivio su cui si struttura l'indagine, debitamente condivisi con il lettore.

La posizione del narratore sembra tendere a un rigetto della finzione, in favore di una scrittura puramente fattuale. Così, riflettendo sulle modalità tramite cui rendere i dialoghi tra personaggi realmente esistiti, Binet rifiuta le modalità canoniche della narrazione storica, in cui l'autore avverte «trop la voix de l'auteur qui veut retrouver celle des figures historiques qu'il tente de s'approprier» (Binet 2010: 33). «Il n'y a que trois cas» infatti, secondo lui, «où l'on peut restituer un dialogue en toute fidélité : à partir d'un document audio, vidéo ou sténographique» (*ibid.*: 33-34). In quest'ottica, la mimesi tradizionale, più tenta di rendere viva la scena al lettore, più sortisce l'effetto opposto: quello di esibire, anziché nascondere, l'artifizio letterario. Tuttavia, non è sempre possibile rifarsi a una fonte attendibile in grado di restituire il passato senza lacune o interpolazioni, specie se si sta scrivendo un romanzo. Di fronte a questo ostacolo, Binet giunge a un compromesso tra il bisogno di raccontare la verità e i limiti del mezzo adoperato:

> mes dialogues, s'il ne peuvent se fonder sur des sources précises, fiables, exactes au mot près, seront inventés. […] Et pour qu'il n't ait pas de confusion, tous les dialogues que j'inventerai (mais il n'y en aura pas beaucoup) seront traités comme des scènes de théâtre. Une goutte de stylisation, donc, dans l'océan du réel. (*Ibid.*: 34)

[56] Analogamente, Casadei ha parlato, per la produzione letteraria di fine millennio, di un realismo «*sub specie corporis*» (2007: 91), ossia di una scrittura che, come la pianta della vite, necessita per crescere di aggrapparsi alla corporeità (e dunque all'esperienza diretta) di chi scrive.

Quella di Binet vuole essere un'operazione antitetica rispetto alle riscritture finzionali di figure storiche – come quella, citata nel testo, che Robert Merle conduce in *La mort est mon métier* (1952), il cui protagonista è basato su Rudolf Höß. Lo scrittore si trova dunque in una posizione angosciosa: da un lato, avverte la necessità di esprimersi su quanto accaduto, di dire la verità su chi ha fatto la Storia; dall'altro, è consapevole del rischio di ricondurre la materia, la carne e le azioni di cui questa è composta nel gorgo derealizzante della finzione. Nel proseguo del passo citato poco fa, Binet si chiede se ciò che sta facendo si possa considerare un giusto omaggio alla memoria dei volontari cecoslovacchi che hanno sacrificato la propria vita nella resistenza contro il nazismo. Così, riflettendo sulla descrizione di Gabčík appena offerta, l'autore è colto da un dubbio:

> si je couche cette image sur le papier, comme je suis sournoisement en train de le faire, je ne suis pas sur de lui rendre hommage. Je réduis cet homme au rang de vulgaire personnage, et ses actes à de la littérature : alchimie infamante mais qu'y puis-je ? Je ne veux pas trainer cette vision toute ma vie sans avoir, au moins, essayé de la restituer. J'espère simplement que derrière l'épaisse couche réfléchissante d'idéalisation que je vais appliquer à cette histoire fabuleuse, le miroir sans tain de la réalité historique se laissera encore traverser. (*Ibid.*: 10)

Il Binet-narratore denuncia fin dall'inizio il suo disprezzo per il mezzo letterario, pratica che va a impoverire il vasto spettro della realtà. Se Kundera, convocato in apertura, considerava volgare l'arbitraria attribuzione di un nome a un personaggio inventato, il narratore di *HHhH* si spinge oltre: «quoi de plus vulgaire […] qu'un personnage inventé?» (*ibid.*: 10). Tale rigetto della forma romanzo si lega, come si è detto, allo scrupolo testimoniale che Binet infonde nelle pagine che ripercorrono gli snodi della sua ricerca. Si comprende bene, in quest'ottica, lo sconforto del narratore quando Fabrice, un amico dei tempi dell'università, nonché appassionato di storia come lui, riconduce le prime parti del libro che sta scrivendo sui canali tradizionali della finzione:

> Il s'arrête sur la construction du chapitre concernant la Nuit des longs couteaux : cet enchainement de coups de téléphone, selon lui, restitue bien à la fois la dimension bureaucratique et le traitement à la chaine de ce qui fera la marque du nazisme – le meurtre. Je suis flatté, cependant j'ai un soupçon, et crois bon de préciser : « Mais tu sais que chaque coup de téléphone correspond à un cas réel ? Je pourrais te retrouver presque tous les noms, si je voulais. » Il est surpris, et me répond ingénument qu'il croyait que j'avais inventé. […] Je suis un peu mortifié, et je m'exclame : « Mais non, tout est vrai ! » Et je pense : « Putain, c'est pas gagné… » J'aurais dû être plus clair au niveau du pacte de lecture. (*Ibid.*: 67)

I contorni veridici del patto narrativo che il narratore traccia sin dal principio svaniscono d'un tratto di fronte alla ricezione del lettore (un 'lettore ideale', si potrebbe aggiungere, come le informazioni che il testo ci dà lasciano presupporre). Se, in un primo momento, Binet accusa sé stesso per non essere riuscito a infondere un 'effetto di vero' ai passaggi a cui allude Fabrice, in seconda battuta questi si scaglia nuovamente contro l'invenzione letteraria, considerata qui nella più bieca veste della falsificazione storica:

> C'est à cause de ces gens-là, qui trichent de toute éternité avec la vérité historique pour vendre leur soupe, qu'un vieux camarade, rompu à tous les genres *fiction*nels et donc fatalement habitué à ces procédés de falsification tranquille, peut s'étonner innocemment, et me dire : « Ah bon, c'est pas inventé ? » (*Ibid.*: 68)

Simili esternazioni ricordano da vicino l'anatema scagliato da Jean Norton Cru, nel corso delle sue ricerche sulle testimonianze del primo dopoguerra, contro i faux témoignages imbevuti di retorica letteraria (2006: 24). Guidato dalla stessa sete di verità, e temendo di essere a sua volta veicolo di 'intossicazione letteraria' (Binet 2010: 329), l'autore si affida appena può ai materiali fattuali di cui dispone, siano essi fotografie o documenti scritti, al punto da essere tentato di ricopiare da cima a fondo (*ibid.*: 214) un 'memoir' dell'allora capo dell'intelligence del governo cecoslovacco in esilio. Se è vero che la marginalità e la discrezione sono una componente costitutiva delle voci che operano in questi testi, l'impressione che questi passaggi restituiscono è che lo scrupolo testimoniale e la retorica dell'incertezza che permeano il racconto di Binet rischino però, qualora non siano accompagnati da altre tipologie di intervento, di paralizzare la voce dell'autore e di ridurre così al silenzio la sua testimonianza.

## Oltre la traccia: il potere dell'invenzione in Janeczek

Un'analoga posizione di marginalità della voce si registra anche nelle *Rondini di Montecassino*, in cui Janeczek fa i conti con le poche tracce rimaste di quelle 'vite minori' che si sono riversate tra le valli che circondano l'abbazia benedettina. A queste, si

aggiunge anche il problematico tracciato biografico del padre dell'autrice, il quale per tutta la vita ha raccontato alla figlia di aver preso parte a quegli eventi. Soltanto dopo la sua morte, Janeczek viene a sapere che questi non ha mai combattuto nella battaglia di Montecassino, e che lo stesso cognome di origine slava che tuttora porta è frutto di un passaporto falso da lui usato per salvare sé e i propri famigliari dalle persecuzioni. Una scoperta retrospettiva che invalida il bagaglio di conoscenze pregresse di cui Janeczek credeva di poter disporre, ponendola così di fronte agli stessi interrogativi di Binet: raccontare il passato – un passato di cui non si è stati parte – attraverso il filtro della propria soggettività, appoggiandosi principalmente alle fonti documentarie e al colloquio con chi allora era presente. Un percorso che, nonostante lo scrupolo veridico dal quale è mosso, si scopre perennemente esposto alla finzione.

Come in Binet, anche lo sguardo di Janeczek risulta inevitabilmente parziale, sia perché degli eventi passati offre una visione necessariamente situata, sia perché sa di possedere una conoscenza assai limitata delle vite che, tra l'inverno e la primavera del 1944, sono confluite in quell'angolo remoto della Ciociaria. Si registra dunque, a più riprese, l'esposizione del materiale bibliografico consultato e delle diverse fonti da cui l'autrice attinge nell'ottica di conferire veridicità al racconto, così come l'uso dei modi della dizione testimoniale (anche qui sono presenti sia i refusi che il colloquio con i testimoni). Eppure, nei casi in cui l'autrice ammette la propria insufficienza, non si avverte la stessa vergogna provata da Binet. Un esempio di ciò è offerto dall'ultima sezione del libro, dedicata a Samuel Steinwurzel (detto Milek), un amico di famiglia e conoscente del padre, scomparso anch'egli senza raccontare granché della propria esperienza di guerra. Nel ricostruire l'infanzia di Milek, Janeczek si interroga su quale scuola questi avesse potuto frequentare a Leopoli, città dove la sua famiglia si era trasferita. «Probabilmente», conclude l'autrice, «qualche scuola ebraica senza che fosse ortodossa, perché di un figlio che sa solo pregare non c'era alcun bisogno» (Janeczek 2010: 287-288). La voce narrante si sofferma sull'uso dell'avverbio, e scrive:

> se dico «probabile» non è soltanto perché era la scelta più comune per la gran parte degli ebrei polacchi e perché a Leopoli ce n'erano in abbondanza, ma anche perché sto cercando di giocarmi le mie quattro carte, leggere i pochi elementi che posseggo. (*Ibid.*: 288)

L'officina, peraltro sguarnita, che presiede alla scrittura è anche qui aperta alla vista del lettore, svelando però un'intenzione, almeno in apparenza, opposta rispetto a quella manifestata da Binet. Se questi fa mostra di rifiutare l'invenzione, e dunque il verosimile, Janeczek sembra rivendicare entro certi limiti l'utilizzo della finzione (di ciò che è, appunto, 'probabile') per colmare le lacune lasciate dalle tracce fattuali. Si avverte più distintamente qui la consapevolezza del carico di mediazione che ogni racconto sul passato reca su di sé, che comporta un altrettanto inevitabile intreccio di realtà e finzione. Se è vero che tale condizione limita lo sguardo del testimone postumo, non sfocia però in una rinuncia all'indagine retrospettiva e a un posizionamento da parte di chi parla.[57]

Pur ribadendo la posizione marginale tipica del testimone postumo, detentore di una conoscenza necessariamente «di seconda mano» (*ibid.*: 137), frutto di studio, ricerca e ascolto delle voci degli altri, Janeczek si lascia aperta la possibilità di introdurre nel suo racconto una componente d'invenzione. Così, a parti rette da un codice veridico si alternano sezioni di carattere romanzesco, corredate da una narrazione eterodiegetica e incentrate su figure che sono al contempo persone realmente esistite e personaggi fittizi. Com'è tipico della scrittura storica, nomi reali e connotati biografici riconducibili agli individui oggetto della rappresentazione si mescolano all'invenzione per quanto concerne la 'mise en récit'. Il sergente texano John Wilkins; Charles Maui Hira, veterano del 28° Battaglione maori; Irena Levick, detta Irka, una lontana parente dell'autrice, detenuta durante la Seconda guerra mondiale in un gulag sovietico; il già citato Milek, caporale del Secondo corpo d'armata polacco: tutte esistenze presentate come reali (di cui sono fornite le date e i luoghi di nascita e morte; o, nel caso di Irka, la data dell'incontro con l'autrice), ma di fatto trasfigurate dalla scrittura. Così, Janeczek tiene a ribadire che la figura di Milek emersa dalle pagine è la 'sua' proiezione immaginaria di un'esistenza

[57] Altrove, nel testo, Janeczek giustifica così il suo operato: «non ho potuto fare altro che attenermi a questi dati per far parlare chi in vita non ha mai voluto tramandare un racconto, o chi non ho mai incontrato per poterci scambiare una parola» (*ibid.*: 344).

reale (*ibid*.: 308), tanto più che, nel finale del libro, si viene a scoprire che, nel delinearne la fisionomia, l'autrice ha confuso per errore i tratti di questi e del padre, dando vita a un personaggio che è entrambi e nessuno dei due al contempo (*ibid*.: 362).

Le ragioni che conducono Janeczek laddove Binet – stando alle sue dichiarazioni – non osa arrivare, sono biograficamente fondate. Come si è detto, è stato proprio per merito di una finzione se il padre e la sua famiglia hanno avuto salva la vita. «Come posso considerare falso», scrive Janeczek, «qualcosa che mi ha impresso il suo marchio?» (*ibid.*: 13). Al che, l'autrice prosegue:

> come può esserlo quel nome a cui mio padre deve la vita e io la mia? Che cos'è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia, quando agisce sulla realtà e ne viene trasformata a sua volta? Cosa diventa la menzogna quando è salvifica? (*Ibid.*: 13)

Essendo l'autrice «testimone in carne e ossa che fra il vero e il falso, fra realtà e finzione, corre talvolta il confine labile che separa la vita dalla morte» (*ibid.*: 14), si comprende bene la maggiore fiducia che dimostra nei riguardi del mezzo letterario, che permette di restituire a quella «vertigine di nomi veri, di nomi dimenticati» (*ibid.:* 14) un luogo, fosse anche una tomba, in cui essere ricordati. Qui, la finzione non è più la sede di una falsificazione del dato storico, ma il mezzo tramite cui rendergli giusta memoria: proprio l'arbitrarietà che connatura il gesto letterario – ritenuta volgare da Binet – rivela in maniera sintomatica l'ethos dell'autrice, per cui «il potere simbolico dell'invenzione» deve pervenire a «ridisegnare un corpo immaginario quale tributo» (*ibid*.: 343) a vite destinate altrimenti all'oblio. Ciò non è in contraddizione con la parzialità del testimone postumo. Al contrario, ne è un'ulteriore spia: la condizione di posteriorità nella quale questi opera, caratterizzata da un panorama lacunoso, in cui l'incontro con i testimoni diretti è un'eventualità sempre più rara, legittima la ricomposizione delle tracce disseminate qua e là e, laddove ciò non basti, il ricorso alla finzione.

## Due testimoni «ipermoderni» a confronto

Per concludere l'analisi delle posture testimoniali delineate nei testi, occorre tornare brevemente su *HHhH*. Se il ricorso alla finzione in Janeczek è manifesto, tale componente in realtà non è affatto assente dall'opera di Binet, nonostante le dichiarazioni dell'autore. Rispetto a quanto sostenuto altrove (Mongelli 2015), non riteniamo infatti che la sua opera ricada nel gorgo dell'autoreferenzialità postmoderna. A ben guardare, l'ossessione per la verità del narratore e la condivisione di dubbi e timori con il lettore assumono piuttosto le forme di un depistaggio. Tramite esse, di fatto, si persuade il lettore della genuinità delle intenzioni del narratore, il quale diventa così una figura degna di fiducia, come ricorda Donnarumma, proprio a causa delle sue incertezze.

Al netto dello scrupolo testimoniale ampiamente dimostrato, infatti, la finzione abbonda. A volte essa filtra impercettibilmente mediante le incursioni narratoriali nell'interiorità dei personaggi, come quando Binet riporta, senza alcuna giustificazione preventiva e adottando quegli «indizi di finzionalità» che sono i verbi di sentimento (Genette 1991: 76), la reazione di Himmler a una notizia scioccante[58]. Ma è soprattutto nel finale, in cui si svolge la scena dell'attentato, che Binet abbandona ogni indugio: quest'ultima parte si apre infatti con uno dei capitoli più lunghi del libro, dedicato all'azione di Resistenza di Gabčík e Kubiš ai danni di Heydrich. Qui, la narrazione, pur non rinunciando alla sua «funzione testimoniale» (Genette 2006: 304), stupisce per la scrittura mimetica con cui viene condotta. L'oscillazione tra il polo della finzione e quello della dizione, vera e propria isotopia del testo, si fa così frenetica da accostare i due regimi senza soluzione di continuità, dando vita a paragrafi in cui la delimitazione dello sguardo autoriale[59] si alterna alle sue incursioni nella coscienza altrui.[60] Ai toni incerti esibiti per larghi tratti subentra l'uso di 'verba sentiendi', opportunamente declinati al presente,

[58] «Le sang lui monte aux joues et *il sent* son cerveau gonfler dans sa boîte crânienne» (Binet 2010: 174; corsivo mio).

[59] «Je n'aime pas me mettre dans la tête des gens mais je crois pouvoir expliquer le calcul de Kubiš» (Binet 2010: 356).

[60] «Gabčík décide que s'il veut à son tour tenter sa chance, c'est maintenant ou jamais» (*ibid.*: 358).

nonché di deittici spaziali e temporali:[61] un repertorio stilistico che segnala la forte adesione del soggetto-narrante agli eventi rievocati, quasi si trattasse di un testimone oculare fisicamente presente sulla scena (e, proprio per questo, atto tramite il quale si certifica il ricorso alla finzione da parte di Binet).

Siamo di fronte, insomma, a due narratori-testimoni equamente 'ipermoderni' negli esiti perseguiti, sebbene essi declinino la loro postura in modalità apparentemente divergenti. Se Binet ostenta in maniera ossessiva la propria insufficienza e il proprio rigetto per la finzione (salvo poi praticarla) è per blandire il lettore contemporaneo, sedotto come lui da quelle tipologie di racconto che si presentano come vere. Janeczek, d'altro canto, ben rappresenta quel versante della cultura ipermoderna che dà ormai come acquisito un tasso di mediazione in ogni discorso sul passato, senza che ciò pregiudichi il suo statuto referenziale. A ben guardare, le voci degli autori compongono due momenti complementari del contraddittorio processo di produzione e ricezione odierno: l'urgenza di verità che lo muove, come ha osservato Siti, va di pari passo con la proliferazione di finzioni che recano su di sé i connotati di prodotti fattuali, dallo statuto pragmatico indecidibile (come il *reality* o il *talk show*).[62] In quest'ottica, l'ethos del testimone postumo offerto da questo genere di testi, il quale ha con la Storia un rapporto di tipo archeologico (questi deve difatti fare necessariamente i conti con le lacune, le mediazioni e le falsificazioni del passato), riflette in maniera sintomatica il rapporto che noi stessi intratteniamo in genere con i prodotti culturali del nostro tempo.

## Bibliografia

Bachtin, Michail (1979), *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo* [1975], trad. it. C. Strada Janovic, Torino, Einaudi.

[61] Ne sono un esempio le espressioni «maintenant» e «en bas» (*ibid.*: 359).

[62] «Le storie 'vere' che in quei programmi si raccontano [...] sono ampiamente taroccate: cioè aggiustate e reinventate per essere più telegeniche e narrativamente coerenti» (Simonetti 2003: 162).

Bertoni, Federico (2014), "«Reader! Bruder!» Retorica della narrazione e retorica della lettura", *Between*, vol. 4, n. 7, http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27, online (ultimo accesso 12/12/2020).

Binet, Laurent (2010), *HHhH*, Paris, Grasset.

Casadei, Alberto (2007), *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino.

Charles, Sébastien - Lipovetsky, Gilles (2004), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

Cru, Jean Norton (2006[1929]), T*émoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

Darrieussecq, Marie (1996), "L'autofiction : un genre pas sérieux", *Poétique*, n. 107, 369-380.

Derrida, Jacques (1998), *Demeure: Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.

Donnarumma, Raffaele (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino.

Fox, Killian (2012), "Laurent Binet: Most French writers are lazy", *The Guardian*, 27.04.2012, https://www.theguardian.com/books/2012/apr/27/laurent-binet-hhhh-interview, online.

Genette, Gérard (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard (2006), *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. L. Zecchi, Torino, Einaudi.

Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York-London, Routledge.

Janeczek, Helena (2010), *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda.

Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Mehl, Dominique (1996), *La télévision de l'intimité*, Paris, Seuil.

Miglietti, Sara (2010), "«Tesmoings oculaires». Storia e autopsia nel Cinquecento francese", in *Rinascimento*, n. 50, 87-126.

Mongelli, Marco (2015), "Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea", *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 4, 165-184.

Ricœur, Paul (2016[1983]), *Tempo e racconto. Vol. 1*, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Book.

Simonetti, Gianluigi (2003), "Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti", *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, n. 1, 161-167.

Tirinanzi de Medici, Carlo (2012), *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET.

Wiesel, Elie (1977), "The Holocaust as Literary Inspiration", in Lefkovitz, Elliot (ed.), *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*, Evanston, Northwestern University Press, 5-19.

Wieviorka, Annette (1999), *L'era del testimone* [1998], trad. it. F. Sossi, Milano, Raffaello Cortina Editore.

# *Comunità e narrazione*
# *Il rap spiegato da David Foster Wallace*

Chiara Scarlato

**Abstract**:This article aims to highlight the relationship between literature and society through a close analysis of the essay *Signifying rappers* (1990) in which Costello and Wallace offer an accurate inquiry on rap music values, themes, production, and reception. By focusing on Wallace's idea on the homogeneity of rap music and fiction, the essay provides with a theoretical discussion of three aspects, namely: the aesthetic characteristics of the lyric; the role of the rap song within (and for) the social context of reception; the relation among postmodernism, mimesis, and rap. Finally, through a critical contextualization of such three issues, it will be possible to consider Wallace's deep interest for the society itself, in which the recognition of a community depends on a narrative act.
**Keywords:** *David Foster Wallace, rap music, writing, postmodernism, community*
**Abstract**: Nel presente articolo, si esamina la relazione tra letteratura e società attraverso un'analisi de *Il rap spiegato ai bianchi* (1990) in cui Costello e Wallace offrono una riflessione su valori, temi, produzione e ricezione della musica rap. Focalizzandosi sull'intuizione di Wallace relativa a una certa omogeneità tra il genere musicale e il racconto, il saggio si concentra sull'analisi teoretica: delle proprietà estetiche del testo musicale; del ruolo della canzone rap nel (e per il) contesto sociale di ricezione; della relazione tra postmodernismo, mimesi e rap. Attraverso la contestualizzazione critica di questi temi, sarà possibile considerare il profondo interesse di Wallace per la società in cui il riconoscimento di una comunità dipende da un gesto di narrazione.
**Keywords:** *David Foster Wallace, musica rap, scrittura, postmodernismo, comunità*

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

David Foster Wallace e Mark Costello scrivono *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present* tra i mesi di maggio e luglio del 1989 a Somerville (Boston), poco prima che Wallace intraprenda il dottorato di ricerca in Filosofia all'Università di Harvard. Nonostante la pubblicazione del romanzo *La scopa del sistema* (1987) e della raccolta di racconti *La ragazza con i capelli strani* (1989), l'intenzione di Wallace non era quella di trasformare la "scrittura" in una vera e propria professione bensì di lasciare che quest'ultima continuasse a essere il suo "passatempo serio" (Wallace, Schecter 1989). Tuttavia, come confermerà nel corso della 'road interview' del 1996 con David Lipsky (2010), in concomitanza dell'avvio delle lezioni Wallace si accorge di non avere più familiarità con il linguaggio filosofico tout court e, poche settimane dopo l'inizio dei corsi, si rivolge al servizio di sostegno psicologico dell'università per intraprendere un percorso di disintossicazione da droghe e alcool.[63]

Il breve quadro appena delineato consente di contestualizzare in maniera circostanziale quanto Wallace scrive all'editor Michael Pietsch in una lettera del dicembre del 1989, affermando che Il rap spiegato ai bianchi è «too long for an essay, too short for a book; it's too pop to be a scholarly monograph, too abstract and prolix to appeal to the sorts of audiences who might buy books about music they like» (Wallace 1989). Nelle parole dello scrittore, si delinea una crescente e sostanziale tensione tra ciò che la pubblicazione non è e potrebbe essere: non è un saggio, ma non ha la forma di un libro; non ha carattere scientifico, ma non è nemmeno un testo divulgativo. Si tratta della stessa tensione tra filosofia e letteratura che caratterizza il periodo di transizione vissuto dall'autore statunitense in quegli stessi mesi: Wallace sente di non essere soltanto uno scrittore, ma non riesce a trovarsi a suo agio nell'ambiente accademico. Alla luce di questo passaggio dalla letteratura alla filosofia e dalla filosofia alla letteratura, il saggio scritto con Costello – lungi dall'essere un contributo secondario – rappresenta

[63] Per un approfondimento sul rapporto tra filosofia e letteratura in David Foster Wallace, si rimanda, tra gli altri, a Bolger, Korb (eds.) (2014); Den Dulk (2015); Scarlato (2020a).

un'importante risorsa per rintracciare *in nuce* i temi che saranno sviluppati da Wallace negli anni successivi.

Dal punto di vista strutturale, il testo è composto da un insieme di microsaggi all'interno dei quali il rap diventa strumento operativo per una ricerca antropologica, sociale, filosofica, letteraria (e persino giuridica nelle parti scritte da Costello), pur scardinando i canoni e le metodologie più proprie di una qualsiasi ricerca antropologica, sociale, filosofica, letteraria o giuridica. Wallace e Costello condividono «an uncomfortable, somewhat furtive, and distinctively white enthusiasm for a certain music called rap/hip-hop» (Costello, Wallace 2013: 22),[64] derivato soprattutto da una personale curiosità nei confronti della rapida evoluzione del genere musicale che, dalle prime esibizioni dei rappers nelle feste di quartiere e nei club degli anni Settanta, è approdato nel circuito pop, poco meno di dieci anni dopo. La progressiva commercializzazione di quello che Wallace definisce "rap serio" – rappresentato principalmente da Kool Herc, Afrika Bambaata, Zulu Nation, Sugarhill Gang, Grandmaster Flash – ha determinato una complessa ramificazione interna al genere, dando a sua volta origine alla nascita di ulteriori espressioni musicali quali, ad esempio, il dub (dall'unione di rap e reggae), l'house (rap e funk) e il New jack swing o Swingbeat (rap e r&b).

Ricostruendo questo percorso di ibridazione anche sotto un profilo storico, Wallace non manca di sottolineare l'eterogeneità del rap/hip hop della fine degli anni Ottanta che, per diversi aspetti, è molto lontano dalle prime composizioni apparse nei ghetti urbani statunitensi e caratterizzate dall'unione tra reggae, rock hardcore, funk e techno. Di fatto, le derivazioni commerciali del rap rispondono a una precisa richiesta del mercato musicale all'interno del quale Wallace individua: un rap nero per ascoltatori bianchi (Tone Lōc e Run-DMC); un rap nero per consumo locale (con moltissimi e perlopiù sconosciuti interpreti); un rap "ultra-nero" e di carattere politico (Heavy D, Public Enemy, Big Daddy Kane); un rap bianco per bianchi (Beastie Boys); un rap composito in cui si fondono diverse tradizioni musicali (cfr. Wallace-Costello 2013: 77-8). Tale

[64] Nel corso del presente articolo, verranno prese in considerazione soltanto le parti scritte da Wallace e, per tutte le citazioni, si farà riferimento alla seconda edizione del saggio (2013). La traduzione italiana – a cura di Christian Raimo e Martina Testa – è pubblicata da minimum fax (2014).

commercializzazione del rap è particolarmente evidente in *Colors* (1988), film in cui Dennis Hopper «dramatizes gang life in south-central L.A […] exclusively from the point of view of the white cops assigned to War On it» (*ibid.*: 43), utilizzando come colonna sonora le canzoni di Ice T, Big Daddy Kane, Eric B. & Rakim, Roxanne Shanté.

A partire da questo contesto di riferimento e dall'osservazione delle contraddizioni interne al sistema culturale statunitense, lo scopo principale di *Signifiying Rappers* è quello di esplorare il complesso universo rap/hip hop da un punto di vista estetico – e non politico – e, soprattutto, da un punto di vista esterno alla stessa scena musicale del rap, attraverso l'esperienza di ascolto di una specifica componente razziale (bianca) rappresentata da "M." [*sc.* Mark Costello], «an attorney with a taste for jazz, Blues, funk» e "D." [*sc.* David Foster Wallace], «a grad student and would-be drifter who watches TV instead of sleeping […] and listens with half a faithful ear to pretty much whatever cheese product the Boston station he's too lazy to change is processing this hour» (*ibid.*: 22).

Nonostante l'originalità in termini tematici e stilistici, diverse contingenze hanno portato a un generale disinteresse nella ricezione del testo (Morrissey, Thompson 2014: 77-9), a eccezione di alcuni contributi afferenti ai 'Wallace Studies' (McMahon 2017; Thompson 2017) in cui *Il rap spiegato ai bianchi* viene esaminato anche in funzione di una più approfondita comprensione della sperimentazione linguistica esemplarmente rappresentata all'interno del romanzo *Infinite Jest* (1996).[65] Ad esempio, ponendo la questione in un ampio orizzonte di riflessione, McMahon rileva quanto il legame tra Wallace e la musica sia stato sottovalutato e trascurato, sebbene – sia nelle opere, sia nelle interviste – egli faccia spesso riferimento a cantanti e generi musicali, spaziando dagli anni Sessanta agli anni Novanta. Nella medesima direzione si muove lo studio di Thompson in cui viene, tra l'altro, denunciato lo scarso interesse critico, soprattutto in riferimento all'operazione condotta da D.T. Max che, nella biografia *Ogni storia d'amore*

[65] Ad esempio, parlando della composizione di *Infinite Jest* in un'intervista con Caleb Crain (2003), Wallace afferma: «I think a lot of the dialect in there probably doesn't make much sense if you don't know Boston. Boston made a big impression on me, because linguistically it's very different than where I'm from» (Wallace 2012: 125).

*è una storia di fantasmi* (2012), riduce la ricerca wallaciana sul rap a un più circoscritto interesse linguistico di tipo astratto e formale.

Entro tale cornice critica e adottando una prospettiva teoretica, nel corso del presente articolo, si tratterà di analizzare il saggio di Wallace e Costello con l'obiettivo di mostrare i motivi per i quali il linguaggio del rap viene assimilato a una formazione letteraria (post-)postmoderna. Inoltre, mantenendo operante il confronto tra letteratura e società, si metteranno in luce le caratteristiche che consentono a tale genere musicale di essere riconosciuto come codice identitario di una comunità apparentemente inaccessibile dall'esterno.

## L'estetica di un testo rap

In *Opera e oggetto. Esplorazioni nella metafisica dell'arte* (2010), Peter Lamarque afferma che non è facile «individuare il medium costitutivo» delle opere letterarie e delle opere musicali «senza imbattersi in una serie di importanti questioni ontologiche» (Lamarque 2019: 16). Concentrandoci sulla struttura di una poesia o di una canzone, «possiamo ipotizzare che le opere letterarie siano costituite da sequenze di parole di un certo tipo e le opere musicali da un certo tipo di sequenze sonore» (*ibid.*), anche se «un'opera musicale è qualcosa di più che una semplice sequenza di suoni, così come un'opera letteraria è più che una semplice sequenza di parole» (*ibid.*: 75). Dunque, di cosa si tratta?

Attraverso un duplice gesto di scrittura e disposizione, le opere musicali e le opere letterarie creano un campo narrativo caratterizzato da precise coordinate storiche, antropologiche e sociali. Soltanto a seguito di una visione delle opere nella rispettiva complessità, permanenza e circolazione all'interno di una dimensione geograficamente e temporalmente definita, è possibile determinare quali produzioni artistiche siano testimoniali di un certo modo di fare esperienza del mondo. In altri termini, le opere d'arte esistono soltanto come «oggetti culturali o istituzionali» (Lamarque 2019: 16), cioè come «entità essenzialmente legate ad atti e atteggiamenti umani», le cui «condizioni di

identità, essendo intrise di valori, sono distinte da quelle degli artefatti e degli oggetti fisici, che possono essere definiti per la loro funzione nel mondo naturale» (*ibid.*: 80).

Alla luce di questi due aspetti – la disposizione del linguaggio nell'opera e il legame di quest'ultima con precise coordinate storiche, sociali e territoriali –, è possibile rileggere la tesi che Wallace colloca alla base del saggio sul rap, affermando che:

> the theme, energy, wit, and formal ingenuity of the rap are where any meanly dressed, unMarginal spectator outside the window will and must look for aesthetic access to a music self-defined as not for him. That is, the outside listener must not only take the rap 'on authority'; *he must read that rap as story*. (Wallace Costello 2013: 111, corsivo nostro)

Se ciascuna forma di arte «depends on a community as backdrop and context, audience, and referent» (*ibid.*: 41), quali sono le caratteristiche che permettono di assimilare un testo rap a un racconto? Che rapporto c'è tra l'ascolto di una canzone e la lettura di una storia o, in altri termini, in che modo si realizza la fruizione estetica di una canzone-come-storia? Infine, quali circostanze determinano la differenza tra un "ascoltare esterno" e un "ascoltatore interno"? A partire dall'omologia strutturale tra musica e letteratura, soffermiamoci in primo luogo sul valore estetico e narrativo della musica rap, rimandando le altre questioni ai paragrafi successivi.

Nella prospettiva wallaciana, una canzone rap occupa una precisa posizione all'interno di un contesto culturale e possiede delle specifiche qualità estetiche. Da qui, il riconoscimento: 1) di una componente narrativa, relativa alla presenza di una serie di temi che vengono declinati secondo schemi ricorrenti; 2) di una componente sonora, un «'sound carpet,' i.e., a kind of electric aural environment, a chaos behind the rapper's rhymed order, a digitalized blend of snippets, squeaks, screams, sirens, snatches from pop media, all mixed and splattered» che vengono sovrapposti e mixati in modo tale che «the listener cannot really listen but only feel the mash of 'samples' that results» (Wallace-Costello 2013: 26). La duplice disposizione in cui l'ordine narrativo si intreccia con quello sonoro agisce in senso complementare: da un lato, ci sono le storie raccontate attraverso la 'parola rappata'; dall'altro, ci sono i rumori e i suoni che accompagnano la voce del rapper, stabilendo il tempo dei fraseggi e il ritmo delle pause.

L'unione di questi due elementi costituisce il tratto fondamentale della musica rap della fine degli anni Ottanta che, a differenza della «mostly docile poetry and fiction […] is set up to be judged primarily in the context of what it is against» (*ibid.*: 116). E i primi a sviluppare tale prospettiva sono proprio Wallace e Costello per i quali il rap è un oggetto di ricerca verso il quale rivolgersi «trying to summon a kind of objective, critical, purely 'aesthetic' passion that the music itself made impossible» *(ibid.*: 24), proprio per la stretta relazione che sussiste tra tale genere e le dinamiche di produzione/ricezione. Attraverso l'indagine sul valore estetico della musica rap nella scena musicale a loro contemporanea, Wallace e Costello compongono una riflessione articolata sulla frattura tra interno ed esterno, tra letteratura e musica, tra arte e società.

Nel dettaglio, il valore sociale del rap viene attribuito a un complesso processo di traduzione, elaborazione e risignificazione che segue «a formally clean and to-the-rhyme's-bone-hewing arrangement of a verse» in cui la voce è «the quickest, interval-inhabiting part, the human part, of the many-geared rhythmic machine that comprises most serious raps» (*ibid.*: 110). In virtù di una precisa tecnica compositiva, la comparazione tra il genere musicale e le forme letterarie della poesia e della narrativa non è né estrinseca né azzardata, soprattutto se si considera che il rap degli anni Ottanta è un vero e proprio oggetto culturale capace di coinvolgere un numero sempre più crescente di ragazzi e di stimolarli in un processo di scrittura talmente potente da portarli a stare «hunched over notebooks on their own time, trying to put words together in striking and creative ways, than the U.S.A. has probably ever had at one time» (*ibid.*: 114-15).

Attraverso l'utilizzo di rime, assonanze e altre figure retoriche, il genere musicale stesso assume la forma di una figura retorica, configurandosi come una sineddoche per «its dual identity as both head and limb, speaking both to and for its audience» (*ibid.*: 40). Tale struttura binaria è anche alla base della definizione del rap come «musical/antimusical form» a cui Wallace attribuisce sei caratteristiche (cfr. *ibid.*: 93-7), cioè: 1) l'assenza di una melodia portante; 2) la presenza di uno schema ritmico ballabile e replicabile; 3) il rispetto di una rigida tecnica di scrittura che guida la disposizione delle parole all'interno del testo; 4) la ricorrenza di temi che vengono trattati attraverso un preciso punto di vista narrativo che deriva direttamente dalla "strada"; 5) la relazione tra

la mimesi del rap e il postmodernismo (su cui torneremo tra poco); 6) la soppressione degli strumenti musicali. In definitiva, è la parola – recepita nella sua musicalità – a creare accordi sonori attraverso il concatenamento di un termine dopo l'altro. Ed è su questi «complex and human lyrics» (*ibid.*: 111) che si concentra tutta l'attenzione degli ascoltatori.

## All'interno di una comunità, all'esterno di una canzone

Nel precedente paragrafo, si è avuto modo di approfondire il valore estetico della musica rap attraverso alcuni cenni sulla tecnica compositiva e sul modo in cui tale oggetto culturale circola all'interno di una comunità. In relazione a quest'ultimo punto, Wallace suggerisce una distinzione tra: a) il "rap hardcore" (o "rap serio") che appare alla fine degli anni Settanta, sviluppandosi all'interno delle case, nelle strade, «in the Neighborhood, the black gangbanger Underground, like trees over septics. Black music, of and for blacks» (Wallace-Costello 2013: 23); b) il "rap pop-izzato" che, come si è già avuto modo di anticipare in sede introduttiva, si sviluppa intorno alla metà degli anni Ottanta ed è influenzato da dinamiche più legate al mercato e alle logiche dell'intrattenimento. La distanza tra le due forme – coesistenti – è notevole perché se la prima continua a rappresentare la voce di una comunità chiusa che esclude dalla piena comprensione dei testi chiunque non ne faccia parte, la seconda aderisce a regole di produzione che – pur favorendo la diffusione del genere in un contesto decisamente più ampio – *tradiscono* quella necessità di rivendicazione sociale che ha contribuito alla nascita del rap negli anni Settanta. In altri termini, con l'affermazione di questa seconda forma di rap si innesca una contrapposizione soltanto apparente tra due sistemi culturali che derivano da una matrice comune, ovverossia lo yuppismo americano che rende tutti «consummate consumer[s]» (*ibid.*: 21) e non esclude i «black recording artists on the leading edge of the pop explosion called rap» che sono «like Us in their self-conscious difference, their congregation at the altar of electronic Self; with Us in their alien hate; at the deepest level one with the yuppie U.S.» (*ibid.*). Anche per questa ragione, l'ascolto

della musica rap comporta una resistenza del cervello e una danza del corpo perché – mentre la testa, le gambe e le braccia si muovono insieme alla musica – si innesca un meccanismo di carattere oppositivo dovuto al fatto che tale genere musicale occupa una «its anywhere-but-here place in white mainstream culture» (*ibid.*: 35).

Senza trascurare che tale affermazione traduce il punto di vista di un uomo statunitense della fine degli anni Ottanta, riusciamo qui a scorgere la difformità del "rap hardcore" nell'insieme degli oggetti culturali, proprio a causa di quella visione diretta e immediata della realtà in cui l'«ideology […] [is] always informed by incident or named condition», la "rabbia" ha sempre una causa, così come per ogni "minaccia" c'è sempre una «some kind of recognizable (to the Scene) provocation» (*ibid.*: 35).[66] Si crea così una divaricazione tra il pubblico che è, allo stesso tempo, attratto dalla ritmica incalzante del genere e respinto dai testi ed è proprio per risanare questa sostanziale frattura che Wallace propone di considerare i testi del "rap hardcore" come se fossero delle storie poiché – inserendo il genere musicale all'interno di una cornice narrativa – si rende possibile sia il figurativo oltrepassamento della barriera che separa i diversi *gruppi culturali*, sia l'adozione di un punto di vista letterario.

Al fine di chiarire quale è il legame tra l'ascolto di una canzone e la ricezione di una storia, facciamo nuovamente riferimento al saggio di Lamarque e, più nello specifico, alle condizioni generali di radicamento dell'opera, ovverossia alle dinamiche produttive e ricettive che – insieme alle condizioni di identità specifiche – costituiscono le proprietà essenziali di un'opera (Lamarque 2018: 88-96). Nel dettaglio, le condizioni di produzione corrispondono all'insieme di «pratiche, convenzioni, aspettative e interazioni» (*ibid.*: 88) che descrivono il modo in cui un'opera è strettamente vincolata al contesto socio-culturale di riferimento; le condizioni di ricezione individuano le coordinate storiche e sociali che permettono a un'opera di apparire e di sopravvivere continuando a «ricevere una risposta

[66] Come sottolinea Mark Fisher in *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009), la deriva commerciale dell'hip hop rientra tra quei fenomeni che testimoniano la pervasività di una logica capitalista nel sistema dell'entertainment statunitense (1-11), in cui l'ironia non è uno strumento per distruggere il sistema, bensì un modo per alimentarlo. Sul rapporto tra entertainment e ironia, rimandiamo al saggio di Wallace, "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction" (1993), pubblicato nella raccolta *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997) e su cui ci soffermeremo più avanti.

adeguata» (*ibid.*: 90) nel corso del tempo. Su quest'ultimo aspetto, Lamarque precisa che le opere d'arte sono direttamente legate al modo in cui esse permangono all'interno dei discorsi, esercitando una funzione testimoniale che supera l'esperienza estetica individuale attraverso una risignificazione dell'oggetto in opera. In merito al modo in cui percepiamo un'opera musicale o letteraria in quanto tale, Lamarque prosegue affermando che

> [a]scoltare la musica, diversamente da ascoltare meri suoni, è possibile solo agli esseri umani, ma è un'esperienza di un fenomeno reale, non solo un'esperienza fenomenologicamente reale. Gli aspetti musicali dei suoni sono oggettivi e condivisibili. In modo diverso, ma analogo, fruire di un'opera letteraria in quanto opera letteraria è anche questa una esperienza legata alla percezione di determinati aspetti, un'esperienza di tipo distinto, intrisa di un'aspettativa di valore. (98)

Dunque, nel processo di fruizione sono coinvolti tre piani distinti: il primo riguarda la sensibilità estetica propria di ciascun essere umano ed è chiaro che, in questo caso, il parametro è variabile nella misura in cui possono verificarsi oscillazioni in senso verticale – tra epoche diverse –, in senso orizzontale – tra culture diverse –, in senso trasversale – tra territori diversi; il secondo riguarda l'esperienza estetica vera e propria che si rinnova a ogni ascolto e a ogni lettura; il terzo riguarda la relazione reciproca tra l'oggetto e l'opera, cioè quello scarto che permette la trasfigurazione delle proprietà materiali dell'oggetto e il riconoscimento degli aspetti valoriali dell'opera da parte di un soggetto ricettivo.

Rapportando queste considerazioni di carattere teorico alla trattazione wallaciana sul rap, emergono alcuni aspetti cruciali per l'ascolto del testo musicale in prospettiva letteraria, nella misura in cui il rap assume: 1) un significato diverso a seconda delle condizioni sociali dell'ascoltatore e delle sue attitudini personali; 2) una più generale funzione di rivendicazione sociale che viene predicata dal testo musicale stesso; 3) una pratica di riconoscimento nei confronti della voce di una comunità. Si tratta quindi di una modalità di ricezione composita che, da una parte, è includente perché utilizza e diffonde il codice di una comunità al suo esterno; dall'altra parte, è escludente nei confronti di tutti coloro i quali non sono in grado di riconoscere nel rap quelle funzioni sociali che gli sono

proprie. Questo accade perché «for people not in or of it, a community's a thing, not a place. And it's certainly not an environment where separate species in all their differences and complexity mingle and diffract» (Wallace-Costello 2013: 39).

In termini più espliciti, il "rap serio" è in grado di fornire ai

> white listeners genuine, horse's-mouth access to the life-and-death plight and mood of an American community on the genuine edge of im-/explosion, an ugly new subnation we've been heretofore conditioned to avoid, remand to the margins, not even *see* except through certain carefully abstract, attenuating filters (*Ibid.:* 35).

Di conseguenza, l'ascolto comporta una visione che supera e integra il racconto stereotipato presente nei telefilm o nei servizi giornalistici in cui certe aree urbane diventano lo schermo attraverso il quale viene raccontata una storia che è, rimane e deve essere tenuta a distanza. In qualche modo, Wallace anticipa e stigmatizza un atteggiamento che oggi appare più che mai evidente, soprattutto per quanto riguarda il tema della gentrificazione, come – tra gli altri – ha mostrato Merawi Gerima nella scena finale di *Residue* (2020), in cui la panoramica sull'inseguimento di un ragazzo afroamericano da parte della polizia corrisponde al punto di vista di due giovani WASP ripresi di spalle mentre bevono un cocktail sul terrazzo della loro abitazione[67].

In definitiva, la forte limitazione nella comprensione del messaggio è dovuta ad alcune specifiche caratteristiche sociali, culturali ed estetiche che conducono all'accettazione oppure alla negazione di una realtà sociale diversa da quella dominante. A dispetto di tali limiti, tuttavia, il rap riesce comunque a diffondersi e a imporsi – anche dal punto di vista commerciale – per il fatto che «talks about the ends of things – illusions, lives, neighborhoods, rock'n'roll, the World itself»: si delinea così un'esperienza mimetica della realtà dalla quale filtra «a kind of dystopian present from which no imaginative future can even emerge» (*ibid.*: 82). Che tipo di mimesi è, dunque, quella incarnata dalla parola rappata?

[67] Cfr. Scarlato 2020b.

## La mimesi del rap e l'autoreferenzialità postmoderna

Trattare i testi "rap hardcore" come storie consente di comprendere il forte messaggio sociale che è radicato nelle pieghe del linguaggio, in quell'intreccio di suoni e figure retoriche che trova la sua caratteristica precipua nella struttura ritmica e mimetica. In termini più espliciti, secondo Wallace il rap ha creato «a new kind of jagged, unforgiving mimesis» che ha consentito a questo genere di affermarsi come l'unica avanguardia artistica in grado di oltrepassare «the special '80s move, the 'postmodern' inversion that's so much sadder and deeper than just self-reference: rap resolves its own contradictions by genuflecting to them» *(ibid.*: 144).

Citando gli articoli "A Spy Guide to Postmodern Everything" di Bruce Handy (1988) e "Postmodernism: Roots and Politics" di Todd Gitlin (1989) – rispettivamente apparsi sulle riviste *Spy* e *Dissent* –, Wallace suggerisce che il rap, come la logica postmoderna, «relishes the blurring, or juxtaposition of forms, stances, moods, cultural levels» e privilegia «copies, repetition, the recombination of hand-me-down scraps», mostrando «an acute self-consciousness about the work's constructed nature» (Gitlin in Wallace-Costello2013: 95-6, n. 2). Si tratta dunque di ripensare il rap – i suoi temi, il suo linguaggio, la sua composizione – inserendolo nell'orizzonte della riflessione postmoderna e, di conseguenza, in quello della crisi della narrazione e della riconfigurazione dei rapporti tra sapere e potere (Lyotard 1979).

Come veniva già notato da Neil Nehring in "Rock around the Academy" (1993), la contrapposizione tra Wallace e Costello che osservano dall'esterno quella comunità per la quale il rap è sia oggetto di narrazione, sia strumento di rivendicazione sociale, viene descritta nei termini della dinamica "noi/loro" (777). Infatti, pur essendo prevalentemente focalizzata sugli aspetti estetici del rap, la ricerca di Signifying Rappers è fortemente influenzata dalla funzione sociale della forma musicale, come dimostra il passaggio in cui Wallace afferma che «rap's the first music to begin creative work on the new, (post-)postmodern face the threat of economic inequality to American ideals is wearing» (Wallac-Costello 2013: 137). Dunque, non si tratta soltanto di entrare nel racconto, bensì

di leggere le canzoni come il sintomo di una nuova configurazione culturale che riguarda da vicino la definizione dei gruppi sociali nei rispettivi ruoli.

Nella sua evoluzione, il rap assume un duplice valore – artistico e sociale – che corrisponde al modo in cui una comunità viene raccontata da chi ne fa parte e viene riconosciuta come tale da chi si trova al suo esterno. Tuttavia, il riconoscimento si può effettuare soltanto dopo aver osservato la differenza tra due posture culturali e aver individuato nel rap una musica «scornful of the cold blank caucasian System of special hypocrisies» che, allo stesso tempo, suscita un «compelling interest to those white of us who stand all scrubbed and eager at that magnifying impediment of glass that rappers — like all U.S. young—have built themselves into» *(ibid.*: 144-5).

Allora, il "rap serio" è sia una forma artistica in cui la rappresentazione della società è diretta, spregiudicata, respingente, sia un genere musicale che si oppone alla sterilità dell'ironia che trova nella televisione il suo massimo referente. Ancora, esso è

> a Marginal music without any of the old puritanic baggage about public verbal Taste that in the white community breeds a near-slapstick hypocrisy, one whereby most of us loudly ridicule an '80s 'consumerism that borders on the onanistic' while composing high-Nielsen audiences for *Lifestyles, Dallas*, so on. (*Ibid:*141)

Per queste ragioni, si presenta come «a neat, scary place to observe economics, art & politics try to work themselves out» (*ibid.*). In queste poche considerazioni, appaiono i temi che saranno al centro del saggio "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction" (1990), in cui Wallace si soffermerà a lungo sul legame tra spettatorialità e finzione e sul rapporto tra letteratura postmoderna e narrazione televisiva, riflettendo – in entrambi i casi – sulla pervasività dell'ironia nel contesto culturale statunitense e sull'impossibilità di assumere un punto di vista esterno, a causa del legame autoreferenziale che non permette di chiarire: «What exactly is it about televisual culture that we hate so much? What implications are there in our sustained, voluntary immersion in something we hate?» (Wallace 1997: 48).

Tuttavia, occorre chiarire che l'autoreferenzialità della televisione è diversa da quella del rap per almeno tre aspetti: 1) il legame tra spettatore/personaggio presuppone una forma di identificazione unilaterale (del primo verso il secondo), mentre il "rap serio"

descrive un rapporto binario che coinvolge l'individuo e la comunità; 2) la televisione può provocare un rapporto di dipendenza tra l'essere umano e la tecnologia, mentre la musica rap coinvolge l'ascoltatore nella realtà materiale del proprio racconto; 3) il modello narrativo della televisione ha un potere attrattivo maggiore rispetto a quello della cosiddetta "narrativa seria" (Wallace 2012: 21-52; Wallace 2013: 224-40), mentre il "rap serio" riporta al centro la parola, inaugurando la nascita di una nuova mimesi la cui autoreferenzialità non è altro che «another window […] where where you stand informs what you look at, where sound and gesture split and everything Outside's quiet and everyone's alone, and free» (Wallace-Costello 2013: 145).

Dunque, se tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, la letteratura non è – *ancora* – riuscita nell'impresa di costruire un'alternativa in grado di sostituire il modello narrativo della televisione, forse – in quegli stessi anni – il "rap serio" si presentava già come quell'alternativa.

## Oltre l'ascolto

Esplorando le proprietà estetiche del rap, la funzione della ricezione e il rapporto tra interno ed esterno attraverso una prospettiva teoretica, nel corso del presente articolo si è trattato di approfondire alcuni temi del saggio Signifying Rappers. In linea generale, è emerso che il rapporto tra Wallace e la musica non è marginale, anzi, l'approfondimento di tale relazione consente di chiarire alcuni temi cruciali per lo scrittore, quali la riflessione sul postmoderno, la critica dell'autoreferenzialità e dell'ironia, il rapporto tra narrazione e rappresentazione della realtà.

Riflettendo sul rapporto tra musica e filosofia situazionista in Wallace, McMahon aveva suggerito di considerare se «is there a sense in which music, by its very nature, fits neatly into an in-betweenness or in a seemingly contradictory space like the one that might be generated by the tension between 'serious' and 'ratbag' philosophy» (McMahon 2017: 94). Ecco, il "rap hardcore" si colloca proprio all'interno di questa tensione, nello scambio che coinvolge il cervello e il corpo: la parola rappata circola da una parte e

dall'altra e, talvolta in maniera violenta, denuncia quanto il linguaggio spesso tace, e certamente più di quanto potrebbe fare una canzone "rap pop-izzata" perché fonda e rinnova la sua rivoluzione nello spazio circoscritto di una comunità. Del resto, il rap – in quanto genere musicale complesso e multiforme – continua a essere al centro di un certo modo di descrivere e rappresentare la realtà come, in senso esemplificativo, mostrano alcune scene di *Ex libris: New York Public Library* (Wiseman 2017) e *Blindspotting* (Estrada 2018), in cui – rispettivamente – il ritmo del linguaggio rap appare nel corso di un *recital* di poesia e nel modo in cui l'attore e rapper Daveed Daniele Diggs si rivolge a un poliziotto colpevole di aver assassinato un uomo afroamericano durante un inseguimento[68].

Come Wallace dichiara in un'intervista del 2006, «ogni opera letteraria è per forza di cose il risultato di una sottrazione alla infinita possibilità di combinare le parole tra loro perché l'arte tende in massima parte a rendersi mimetica del reale», e questo vuol dire «riprodurre il modo in cui si articolano i pensieri» e per «ricreare un effetto del genere» sono necessarie «molte parole e una struttura del discorso articolata» (Borrelli 2013: 201-202). Proprio come il "rap serio" in cui le parole compongono un «powerful, shocking, repulsive, or witty monologue» (Wallace-Costello 2013: 110). La differenza sta nella postura che si sceglie di adottare durante l'ascolto.

## Bibliografia

Bolger K. Robert - Korb Scott (eds.) (2014), *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*, London –New York, Bloomsbury.

Borrelli, Francesca (2014), *Maestri di finzione*, Macerata, Quodlibet.

[68] Per una più ampia riflessione sulla funzione sociale del rap/hip hop nel contesto statunitense, rimandiamo, tra gli altri, ai recenti contributi di Orejuela (2015), Williams, ed. (2015) e Skitolsky (2020).

Den Dulk, Allard (2015), *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer. A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*, London – New York, Bloomsbury.

Fisher, Mark (2009), *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester, Washington D.C., Zero Books.

Lamarque, Peter (2019), *Opera e oggetto. Esplorazioni nella metafisica dell'arte*, trad. it. L. Giombini, Macerata, Quodlibet.

Lipsky, David (2010), *Although of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, New York, Broadway Books

Lyotard, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.

McMahon, Tony (2017), "David Foster Wallace and Music: The Grunge Writer and the Hitherto Criminally Overlooked Importance of Signifying Rappers", in Beatrice Pire - Pierre-Louis Patoine (eds.), *David Foster Wallace. Presences of the Other*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 89–107.

Morrissey, Tara - Thompson, Lucas (2014), "'The Rare White at the Window': A Reappraisal of Mark Costello and David Foster Wallace's Signifying Rappers", *Journal of American Studies*, vol. 49, n. 1, 77–97.

Nehring, Neal (1993), "Rock around the Academy", *American Literary History*, vol. 5, n. 4, 764-791.

Orejuela, Fernando (2015), *Rap and Hip Hop Culture*, Oxford – New York, Oxford University Press.

Scarlato, Chiara (2020a), *Attraverso il corpo. Filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, Milano – Udine, Mimesis.

Scarlato, Chiara (2020b), "'Tutto il mondo è un ghetto'. 'Residue' di Merawi Gerima", in A. Canadè, R. De Gaetano (eds.), *Fata Morgana Web 2020. Un anno di visioni*, Cosenza, Pellegrini, 209-210.

Skitolsky, Lissa (2020), *Hip-Hop as Philosophical Text and Testimony: Can I Get a Witness?*, Lanham, Lexington Books.

Thompson, Lucas (2017), *Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature*, London – New York, Bloomsbury.

Thompson, Lucas (2018), "Wallace and Race", in Ralph Clare (ed.), *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 204–219.

Wallace, David Foster (1989), *Letter to Michael Pietsch, Bonnie Nadell Collection of David Foster Wallace, Container 1.1*, Austin, Harry Ransom Center Archive.

Wallace, David Foster (1997), *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Boston, Little Brown and Company.

Wallace, David Foster (2012), *Conversations with David Foster Wallace*, Ed. Stephen J. Burn, Jackson, University Press of Mississippi.

Wallace, David Foster (2013), *Di carne e di nulla*, trad. it. G. Granato, Torino, Einaudi.

Wallace, David Foster – Costello, Mark (2013 [1990]), *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*, New York, Little, Brown, and Company.

Williams, Justin A. (ed.), *The Cambridge Companion to Hip Hop*, Cambridge, Cambridge University Press.

## Sitografia

Wallace, David Foster – Schecter, Martin (1989), "Lost David Foster Wallace interview", *The International David Foster Wallace Society*, https://bit.ly/2A7r2id, online (ultimo accesso 20/01/21)

## Filmografia

*Colors*, Dir. Dennis Hopper, USA, 1988.

*Ex Libris: New York Public Library*, Dir. Frederick Wiseman, USA, 2017.

*Blindspotting*, Dir. Carlos López Estrada, USA, 2018.

*Residue*, Dir. Merawi Gerima, USA, 2020.

# 4. GENDER & QUEER

# *Uomini e donne «may differ in the mould, but they agree in the metal». Riscoprendo i testi di Mary Leman Grimstone*

Laura Valentina Coral Gómez

**Abstract:** Mary Leman Grimstone was a fundamental part of the early feminist movement developed in England between the 1830s and the 1850s. In her writings, Grimstone vindicates the intrinsic equality between men and women, denouncing the degraded condition of the latter. In her novel *Louisa Egerton*, she intertwines the story of her passive romantic heroine with the stories of other women to include political and moral standpoints, interacting through her texts with other contemporary women writers and feminists. Therefore, the analysis of Grimstone's works evinces not only her reflections on the 'woman question', highlighting the lack of proper education for women and their limited options in society, but also the importance of women's rights in the radical debates of her time.

**Keywords:** *Gender studies; Women's literature; Romantic novel; Radical Unitarianism; Women's education*, *Mary Leman Grimstone*.

**Abstract:** Mary Leman Grimstone fu parte fondamentale del primo movimento femminista sviluppatosi in Inghilterra tra il 1830 e il 1850. Nei suoi scritti, Grimstone rivendica l'intrinseca uguaglianza tra uomini e donne, denunciando la condizione degradata di queste ultime. Nel suo romanzo *Louisa Egerton*, intreccia la storia della sua eroina romantica con le storie di altre donne per includere considerazioni politiche e

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

morali, interagendo attraverso i suoi testi con altre scrittrici e femministe contemporanee. L'analisi delle opere di Grimstone evidenzia non solo le sue riflessioni sulla '*woman question*', evidenziando la mancanza di un'adeguata istruzione per le donne e le loro limitate opzioni nella società, ma anche l'importanza dei diritti delle donne nei dibattiti radicali del suo tempo.

**Keywords:** *Studi di genere; Letteratura delle donne; Romanzo romantico; Unitarianismo radicale; Educazione delle donne, Mary Leman Grimstone*.

Mary Leman Grimstone (1796-1869), nata Mary Leman Rede e conosciuta anche come Mary Leman Gillies,[1] ebbe un ruolo fondamentale nel primo movimento femminista sviluppatosi in Inghilterra tra il 1830 e il 1850. Il presente articolo intende suscitare interesse per Grimstone svelando gli elementi femministi della sua opera, tra i quali la sua rivendicazione del diritto delle donne ad una adeguata educazione. Partendo da una revisione degli studi precedenti su Grimstone e in base alle metodologie della critica letteraria femminista, dopo una breve descrizione biografica, si propone di sviluppare un'analisi del suo secondo romanzo, *Louisa Egerton, or, Castle Herbert. A Tale from Real Life* (1830), mettendolo in relazione sia con altre opere della stessa autrice sia con le idee di scrittrici e protofemministe come Mary Wollstonecraft e Lucy Aikin.

Sebbene Francis Mineka (1944) avesse già segnalato alcuni scritti di Grimstone nella sua analisi del giornale unitariano *The Monthly Repository*, fu soltanto a partire della seconda metà del XX secolo che venne realmente riscoperta la figura di questa scrittrice femminista. Nel 1958, lo storico australiano Miller identificò nel romanzo di Grimstone *Woman's Love*. *A Novel* (1832) uno dei primi due romanzi australiani (Miller 1958). La sua ricerca venne successivamente portata avanti da Michael Roe, che nel 1989 scrisse il suo primo articolo su Grimstone, inserendo la sua figura nella tradizione femminista iniziata con Mary Wollstonecraft (Roe 1989: 9). In Inghilterra, fu invece Kathryn Gleadle a riscoprire la figura di Grimstone, descrivendola come una delle principali sostenitrici del femminismo della prima metà dell'800 inglese, che influenzò fortemente gli unitariani radicali: «Of greatest importance, however, was the novelist, Mary Leman Grimstone… For many early feminists, she was *the* great figure in the movement» (Gleadle 1995: 37). Sulla stessa linea, Helen Rogers, che ha analizzato principalmente l'opera di Grimstone pubblicata nella decade 1840-1850, considera questa autrice la più influente sostenitrice dei diritti delle donne tra i circoli degli

[1] Mary Leman Grimstone firmò i suoi testi con diversi nomi, pseudonimi e iniziali (M. L. G). Per mantenere l'uniformità, nel presente testo si fa riferimento a lei sempre come Grimstone, ma nelle citazioni e nella bibliografia i testi si citano con il nome con cui furono pubblicati.

unitariani radicali: «she was the most extensively published and probably the most influential advocate of the rights of women among the radical-unitarian circles based around William Fox's ministry» (Rogers 2000: 125).

In ambito letterario, Diego Saglia (2000; 2007) include il poema di Grimstone, *Zayda: A Spanish Tale* (1820) nella sua analisi delle opere delle poetesse romantiche inglesi. Dell'opera in prosa di Grimstone, Nadia Valman (2000; 2007) analizza il romanzo di Grimstone, *Character; or Jew and Gentile: A Tale* (1833), inserendolo tra i suoi studi sulla figura della donna ebrea nella cultura letteraria britannica del XIX secolo. Inoltre, gli articoli pubblicati da Grimstone su *The People's Journal* a partire dal 1846 sono inseriti nello studio realizzato da Ian Haywood sui '*journals of popular pogress*' (Haywood 2004).

Ciononostante, l'opera di Grimstone, in particolare i suoi romanzi, così come il suo contributo ai primi movimenti femministi inglesi, sono ancora oggi poco esplorati.

In questo contesto, riportare al presente la figura e l'opera di Grimstone si inserisce tra gli obiettivi della critica letteraria femminista che, a partire dagli anni '70 del secolo scorso, in linea con diverse filosofe e scrittrici, ha enfatizzato la necessità di riscoprire le scrittrici del passato. Già nel 1972, Adrienne Rich sottolineava l'importanza di rileggere i testi delle donne, non solo per recuperarli, ma anche per analizzarli in nuove prospettive critiche: «We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us» (Rich 1972: 18–19). Su questa stessa linea, Annette Kolodny rivendicò il ruolo fondamentale degli studi femministi nel riscoprire e portare alla luce i testi scritti da donne che, per una ragione o per un'altra, sono andati persi o dimenticati, puntando a una rivisitazione del canone in cui le scrittrici godano della medesima attenzione dedicata agli scrittori: «one vital goal of feminist scholarship must be the rediscovery and unearthing of texts by women which have, for one reason or another, been either lost or ignored» (Kolodny 1975: 88).

Questo ha portato studiose e studiosi a interrogarsi sull'esistenza di una 'tradizione' letteraria femminile e di genealogie femminili e femministe. Esempi di questi studi sono riscontrabili nell'opera seminale di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar *The Madwoman in the Attic*, nella quale dimostrano come «nineteenth-century literary women did have both

a literature and a culture of their own» (1979: xii). Nell'analisi di Anne K. Mellor sul ruolo delle scrittrici nella formazione della nazione inglese in *Mothers of The Nation*, si ribadisce che durante il periodo romantico le donne non limitarono le loro attività alla sfera privata ma, invece, ricoprirono un ruolo attivo nella sfera pubblica come scrittrici, educatrici e riformatrici sociali e che, di conseguenza, «women writers had an enormous–and hitherto largely uncredited–impact on the formation of public opinion in England between 1780 e 1830» (Mellor 2000: 11). Più recentemente, lo studio delle genealogie delle donne *Women's Voices and Genealogies in Literary Studies in English* (2019) a cura di Lilla Maria Crisafulli e Gilberta Golinelli, ha illustrato tramite diversi saggi come le donne, appropriandosi della penna, abbiano cercato di sovvertire, in vari modi e in diverse epoche, l'ordine sociale e di proporre al tempo stesso modelli di società alternative non marcate o corrotte da disuguaglianze di genere.

Sono queste riflessioni e metodologie critiche a incentivare la presente lettura dell'opera di Grimstone e in particolare l'analisi delle sue idee, che contribuirono non solo alla rivendicazione dei diritti delle donne, ma riuscirono anche ad assumere un ruolo rilevante nell'ambito del femminismo inglese e delle sue molteplici sfaccettature.

Grimstone cominciò a pubblicare nel 1815 su riviste come *La Belle Assemblée*. Dal momento che era ancora nubile, queste pubblicazioni furono firmate come Miss Leman Rede o con le iniziali M.L.R. Si sposò nel 1816 con Richard Grimstone, assumendo il nome di Mrs. Mary Leman Grimstone. Nel 1820 pubblicò il poema *Zayda: a Spanish Tale* e l'anno successivo *Cleone, Summer's Sunset Vision, the Confession, with other Poems and Stanzas*, entrambe sotto lo pseudonimo di Oscar. Fra il 1825 e il 1834 scrisse cinque romanzi, tutti pubblicati con il suo nome da sposata. Il primo di questi, *The Beauty of the British Alps; or, Love at First Sight* (1825), fu pubblicato subito prima della sua partenza verso Van Dieman's Land, l'attuale Tasmania, in compagnia della sorella e del cognato. Gli altri quattro furono invece pubblicati successivamente al suo rientro in Inghilterra nel 1829, ma *Woman's Love* e probabilmente anche *Louisa Egerton* furono scritti durante il suo viaggio in Australia e

la sua permanenza a Hobart Town (Roe 2012: 190). Gli ultimi due romanzi, *Character, or Jew and Gentile* e *Cleone, A Tale of Married Life* (1834), furono oggetto di diverse recensioni, in gran parte positive, su giornali dell'epoca come *The Monthly Repository* e *Tait's Edinburgh Magazine*.[1]

Nel decennio del 1830 pubblicò diversi articoli, quasi tutti firmati con le iniziali M. L. G., su giornali come *The Monthly Repository*, *Tait's Edinburgh Magazine* e *The New Moral World*, tali articoli furono ripubblicati in seguito su giornali tra cui *Star in The East* e *The Reasoner*, così come su giornali americani dell'epoca tra cui *The Museum of Foreing Literature and Science*. Tra tali pubblicazioni, quelle di maggior rilevanza furono forse i racconti brevi della serie intitolata "Sketches of Domestic Life", pubblicati sul *Monthly Repository* fra il 1835 e il 1836. In questi racconti, attraverso storie di vita quotidiana e la rappresentazione di personaggi femminili e maschili stereotipati, Grimstone denunciò la condizione degradata delle donne e gli aspetti negativi dei matrimoni combinati, reclamando un'adeguata educazione per le donne ed esigendo che venissero considerate come esseri dotati di ragione alla pari degli uomini.

Alla fine del decennio, Grimstone sposò William Gillies, padre di Mary e Margaret Gillies, e cambiò il suo nome in Mary Leman Gillies. È proprio con il nome Mrs. Gillies che Grimstone viene citata nel poema di Leigh Hunt *Blue Stocking Revels; or, The Feast of the Violets* (1837). In esso Hunt sottolinea lo stile didattico e riformista di Grimstone, menzionando anche i suoi ultimi due romanzi.

Grimstone interruppe la sua attività di scrittrice fino al 1846, anno in cui cominciò nuovamente a pubblicare sui giornali, in particolar modo su *The People's Journal*, un periodico che annoverava tra le sue firme più rilevanti quella di Giuseppe Mazzini. Sembra che Grimstone abbia abbandonato definitivamente la scrittura nel 1848. Morì nel 1869, all'età di 73 anni (Roe 1995: 38).

---

[1] Diverse di queste recensioni sono riportate dalla stessa Grimstone nel suo Scrapbook, oggi disponibile grazie al lavoro della Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University. È possibile trovarne copia digitalizzata al seguente sito web: https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3600379?image_id=10466963 (ultimo accesso 21/01/2021).

Grimstone utilizzò la scrittura per rivendicare i diritti delle donne e denunciarne le loro condizioni di oppressione. Sebbene questo atteggiamento si sviluppi soprattutto a partire dagli anni 30 dell'800, esso è già riscontrabile nel suo primo romanzo, nel quale Grimstone formulò la frase che dà il titolo al presente articolo, affermando che sebbene uomini e donne possano differire nello stampo, sono fatti dello stesso metallo, ovvero che uomini e donne, pur differendo dal punto di vista fisico, sono eguali nella sostanza, e sono pertanto dotati della stessa mente e capacità di ragionamento.

Si trattava di un'idea diffusa all'epoca nei gruppi di dissenzienti e unitariani radicali a cui aderiva la stessa Grimstone, i quali già mezzo secolo prima avevano influenzato l'opera di Wollstonecraft. A questo proposito, è sufficiente ricordare che in *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), la sua opera più celebre, Wollstonecraft affermò che la natura della ragione accomunava tutti gli esseri umani, uomini e donne, ma che le donne non avevano ricevuto un'educazione adeguata per poterla esercitare opportunamente.

Benché nell'opera di Grimstone si evidenzino numerosi echi e richiami alle idee di Wollstonecraft, l'autrice non la menziona mai per nome, né la cita in maniera implicita o esplicita, contrariamente a quanto avviene con altre scrittrici e figure femminili contemporanee come Madame de Staël, che cita esplicitamente in "Sketches of Domestic Life" (M. L. G. 1835b: 149); Maria Edgeworth, il cui nome e parte della sua opera sono citati in *Character; or Jew and Gentile* (Grimstone 1833: II:43); e Lucy Aikin, la cui opera viene citata in *Louisa Egerton* (Grimstone 1830: 528).

Questo atteggiamento nei confronti di Wollstonecraft era diffuso all'epoca, poiché le relazioni extraconiugali e i tentativi di suicidio di quest'ultima erano stati resi noti dalla pubblicazione delle sue memorie da parte del marito William Godwin, e pertanto «the popular press then widely denounced Wollstonecraft as a whore and an atheist, as well as a dangerous revolutionary», rovinandone la riputazione e facendo sì che le altre donne che scrivevano a favore delle donne e che ne condividevano le idee facessero tutto il possibile per distanziarsi della sua figura (Mellor 2002: 155). Gleadle segnala che, nonostante la stessa Wollstonecraft fosse stata ispirata dalle idee dei *radical dissenters*, che nel corso del XIX secolo sarebbero diventati gli unitariani radicali, nemmeno le

femministe che vi appartenevano erano disposte a citare pubblicamente Wollstonecraft e la sua opera (Gleadle 1995: 58).

I registri storici e i giornali su cui Grimstone pubblicò nelle decadi del 1830 e del 1840 suggeriscono che lei facesse parte degli unitariani radicali e, come sottolinea Gleadle (1995), che godette infatti di un importante riconoscimento da parte loro. Nella recensione del romanzo *Character; or, Jew and Gentile* pubblicata su *The Monthly Repository*, la sua opera fu paragonata a quella di Jane Austen, Maria Edgeworth e persino di William Goodwin:

> Mrs. Leman Grimstone is a most agreeable companion for an excursion in the regions of fiction. We know of no novelist who combines more of the requisites of invention and versatility of talent, with so much of pure, wise, and noble purpose … Like Miss Martineau, she writes with a didactic purpose … Like Miss Austen, she excels in description … Like Miss Edgeworth, she has humour … and … she rarely loses sight of the subject of education … Like Goodwin, she is a reformer, political and social, but aiming at changes less total and impracticable … more in the reform-not-revolution way … Were we to trace the parentage for the characters of her fictions, we might ascribe the maternity to Miss Austen and the paternity to the author of Barham Downs and Hermsprong. Mrs. Grimstone looks more abroad, beyond household doings, than the one; and has less causticity and partisanship than the other. (Fox 1833, 545-46)

L'analisi di *Louisa Egerton*, uno dei romanzi meno conosciuti di Grimstone, in relazione ad altre sue opere, può fornire maggiori informazioni sulle ragioni per cui l'autrice è stata ed è tuttora un'esponente di rilievo del femminismo inglese della prima metà dell'800. Il romanzo racconta la storia di Louisa Egerton, la quale, rimasta orfana, viene accolta dallo zio, Sir William Egerton, e dalla sua famiglia. Louisa è l'eroina romantica della storia, incarna valori come la fede, la fedeltà, l'umiltà e l'altruismo, ma anche l'interesse per il sapere e l'amore per la lettura. Sebbene all'inizio del romanzo, dopo la morte del padre, Louisa giunga da sola in Inghilterra dalla Francia, dimostrando così un atteggiamento attivo, il suo carattere diventa sempre più passivo nel corso del romanzo, culminando nell'accettazione di un matrimonio senza amore che alla fine non avrà luogo soltanto per opera del fato, ma non perché Louisa compia qualche azione per salvarsi.

La sua controparte è Lady Egerton, zia acquisita della protagonista, che vede in Louisa un intralcio alle sue macchinazioni politiche per assicurarsi che la figlia, Julia

Egerton, sposi Lord Eardley Herbert, Earl of Elville. Lady Egerton arriverà al punto di lasciare Louisa a carico della matrigna e di complottare per organizzare il suo matrimonio senza amore con Major Selton.

In maniera molto semplicistica, usando le categorie di Gilbert and Gubar (1979), si potrebbe dunque affermare che questi due personaggi incarnano i ruoli di angelo e mostro: Louisa è l'angelo fragile e delicato che decide di rinunciare alla propria felicità e ai propri desideri, condannandosi a una vita di sofferenza in nome dell'onore, mentre Lady Egerton e le sue seguaci, in particolare Miss Emma Dickson e Mrs. Egerton, la matrigna di Louisa, incarnano i mostri, emblemi del materialismo, concentrate soltanto sui propri obiettivi egoistici.

Tuttavia, questa analisi risulterebbe riduttiva, poiché tralascerebbe lo studio degli altri personaggi femminili che fungono da contrappeso a questi stereotipi, in particolare il personaggio di Lady Alicia, ma anche gli altri di cui si avvale Grimstone per criticare in maniera diretta la condizione delle donne, la loro educazione e la sottomissione che subiscono all'interno del matrimonio.

Il primo personaggio che risalta per la sua peculiarità è Mrs. Brown, una vedova di classe media che ha ricevuto una certa istruzione, ma non quella giusta. Mrs. Brown risulta pomposa e dimostra una conoscenza superficiale. Il personaggio appare in parte costruito come un elemento comico per via dell'uso scorretto che fa della lingua inglese, ostinandosi a inserire nel suo discorso parole altisonanti che risultano però fuori contesto. Grimstone la descrive come una persona preoccupata soltanto del proprio modo di vestire, di camminare e di partecipare ai balli, che occupa la maggior parte del proprio tempo nella lettura di romanzi che, pur esacerbandone la sensibilità, le permettono almeno di coltivare il suo intelletto, ridimensionandone la volgarità grossolana.

Merita un approfondimento anche la rappresentazione della famiglia Stubbs. Mr. Stubbs è un personaggio persuaso della propria importanza e infallibilità, mentre Mrs. Stubbs viene rappresentata come priva di idee proprie e capace soltanto di dare ragione al marito in una dinamica di totale sottomissione. I coniugi Stubbs hanno allevato le proprie figlie alla maniera di Mrs. Stubbs, motivo per il quale «with minds totally uninformed, they decided, by a sort of instinctive reasoning, that apparently abject

subservience, and high admiration of the other sex, was their true interest» (Grimstone 1830: 391). Le ragazze sono pertanto considerate dolci e carine, e ciascuna ha un pretendente che col tempo ne diventerà marito e tiranno.

Grimstone denuncia questa condizione e conclude la storia della famiglia Stubbs evidenziando che, se Mrs. Stubbs avesse avuto la possibilità di coltivare il proprio ingegno, non sarebbe stata priva di talento e avrebbe potuto essere una moglie e madre migliore, poiché avrebbe messo il suo intelletto al servizio della famiglia. Invece, non le era mai stata concessa la possibilità di avere una propria opinione, né di prender parte all'amministrazione degli affari familiari:

> Mrs. Stubbs was a woman, who, if cultivated, would not have been destitute of talent; she had a considerable share of penetration, and which would often have been of service to her family, had she been permitted to make use of it; but she was never allowed to have an opinion of her own, far less to take any steps in the affairs of her house, save under the especial direction of the great Panjandrum himself. (*Ibid*.: 397)

Grimstone ribadirà questi argomenti nei romanzi e negli articoli successivi. Nel postcript a *Woman's Love*, che prende la forma di un vero trattato femminista, tornò ad affermare che l'opinione secondo cui le donne non sarebbero capaci di ragionamenti logici e analitici è imputabile alle privazioni subite da queste ultime in materia di educazione, non certo a carenze di origine naturale o biologica. Facendo eco alle parole di Wollstonecraft, Grimstone ribadì anche che i principi e le virtù, così come la coltivazione della ragione, possono operare nella stessa maniera sia negli uomini che nelle donne, per cui i mezzi usati fino a quel momento per il miglioramento e il perfezionamento degli uni potessero e dovessero essere usati per migliorare e perfezionare le altre (Grimstone 1832: III: 357-71).

Inoltre, il racconto breve "The Insipid" mostra la precisa intenzione di descrivere una donna "insipida", che non ha mai un'idea o un'opinione propria e che però, proprio per la sua abitudine di non ribattere mai agli altri, è considerata sensibile, dolce e carina:

> Harriet's first standing rule was never to have an opinion of her own, and, consequently, never to offer opposition to any one … she framed for herself a sort of ambiguous language … which … appeared to mean what the inquirer wished it should mean. (M. L. G. 1835d: 649)

Harriet diventa la rovina del suo matrimonio, ma il marito è tutto tranne che innocente, poiché considerando il suo sesso e sé stesso come superiore e infallibile, e la donna come una creatura condannata fin dal peccato originale sulla quale l'uomo è chiamato a governare, ha preso in moglie Harriet perché, nella sua assoluta mancanza di idee proprie, gli era apparsa come la personificazione della perfetta sottomissione: «A learned woman he loathed … a vain woman he, of course, felt to be insupportable … In the midst of his doubts and difficulties Harriet appeared, and they all vanished. She was submission personified…» (*Ibid*.: 651).

Eppure, il personaggio più significativo di *Louisa Egerton* è forse quello di Lady Alicia, sorella di Lord Eardley Herbert, che viene descritta come una donna intelligente e colta, gentile e altruista, sebbene dotata di un senso dell'umorismo tetro. Lady Alicia ha una buona posizione sociale ed economica, non ha alcuna necessità di cercare un marito per interesse, dipende soltanto da sé stessa e ha quindi la possibilità di sposarsi per amore, senza trucchi né inganni per 'catturare' un marito da cui dipendere e condannarsi ad una vita di sofferenza.

Il matrimonio per amore, ossia quello ispirato da sentimenti nobili e affetto fra marito e moglie, non per motivazioni mercenarie di casa e posizione da parte delle donne e di prevaricazione da parte degli uomini, è un argomento caro a Grimstone. In scritti successivi, Grimstone approfondisce la teoria, in voga tra gli unitariani radicali (Gleadle 1995), secondo cui i matrimoni combinati sono un male sociale, da imputarsi sia all'educazione lacunosa delle donne, che non mira a renderle indipendenti ma le spinge soltanto ad aspirare al matrimonio e a un marito a cui sottomettersi, sia ai pregiudizi degli uomini che vedono nelle donne esseri inferiori da dominare, una visione secondo la quale la moglie è una specie di serva che però, a differenza della servitù regolare, una volta sposata non può rinunciare al suo servizio. Questa visione della donna come serva perpetua del marito viene denunciata da Grimstone attraverso diversi personaggi, tra i quali il Dr. Drennan, protagonista di "The Notable", con i suoi ragionamenti sulle funzioni di una moglie:

> …he resolved … to take unto himself a wife; that is, (acting with the views and from the feelings which the doctor did,) an upper servant, who unlike every other servant, should have no power of obtaining, retaining, or possessing any independent property, nor any power of quitting her service, however unsuited to her it might be, unless for the coffin and the grave. (M. L. G. 1835c: 226)

Grimstone sosteneva che il matrimonio, base della società e modello di cooperazione fra i sessi, dovesse fondarsi su una reale simpatia fra i coniugi in cui le parti coinvolte concordassero su determinati principi, valori e interessi. Riteneva tuttavia che tale simpatia non fosse possibile tra uomini e donne della sua epoca perché l'educazione impartita agli uni e alle altre differiva abissalmente. Grimstone spiegò questa importanza in diversi articoli, tra i quali "Self-Dependence", dove affermò:

> The sympathy of appreciation is surely essential to a union of affection or friendship; but *how* is this, still less the sympathy of affinity, to exist between beings so oppositely educated as men and women? … were they never called on to co-operate in the business of life—some excuse for such a system might be framed; but when they are called to form the most intimate union, to co-operate in the most important duties, it is impossible not to brand the system with the name of insanity. (M. L. G. 1835a: 601)

Mentre nei suoi romanzi Grimstone dimostrò, attraverso la rappresentazione dei protagonisti, l'importanza della comunione di interessi, principi e valori non solo all'interno del matrimonio, ma anche e soprattutto nel momento di scegliere un partner per la vita.

Tornando a *Louisa Egerton*, è tuttavia rilevante che Grimstone abbia deciso di incarnare la difesa delle donne proprio nel personaggio di Lady Alicia. Quest'ultima non si limita a essere la principale alleata di Louisa, ma in una discussione con Sir Bernard, nella quale quest'ultimo afferma che le donne non sono giuste l'una verso l'altra e che lo spirito di rivalità è sempre presente fra loro, prende persino le loro difese affermando che queste caratteristiche, anche laddove sussistano, non sono così prevalenti come argomenta Sir Bernard e addirittura che sono presenti anche tra gli uomini. A questo punto, Grimstone fa pronunciare a Lady Alicia la frase già presente nel suo primo romanzo e porta avanti, tramite la sua voce, anche le idee sostenute da Lucy Aikin in *Epistles on Women* (1810). Lady Alicia infatti afferma:

> It has long been the fashion to talk of the faults and the follies of women—but they are the faults and follies of human nature. The qualities of men and women, be they good or bad, 'may differ in the mould, but they agree in the metal.' It is the very true and sensible remark of one of the ornaments of her sex, 'that no talent, no virtue, is masculine alone; no fault, no folly, exclusively feminine; that there is not an endowment, or propensity, or mental quality of any kind, which may not be derived from her father to the daughter—to the son from his mother.' (Grimstone 1830: 528).

A tal proposito, è importante ricordare che, anche se Aikin affermava che uomini e donne erano capaci degli stessi talenti e delle stesse virtù, considerava le donne più virtuose e nobili. In questo senso, Anne K. Mellor e Michelle Levy, nella loro edizione dell'opera di Aikin, affermano:

> Aikin saves for the poem itself her final feminist salvo, namely that the female maternal instinct transforms women into beings even nobler and more virtuous than men … Aikin finally aligns her poem with … a belief in the innate *moral* superiority of the female sex. (2010: 27)

Tale posizione era sostenuta da diverse femministe dell'epoca, ma Grimstone non sembra condividerla totalmente. Sebbene in *Character; or Jew and Gentile* il personaggio di Mrs. Trevor sembri sottolineare in diverse discussioni la superiorità morale delle donne, arrivando a dichiarare «in my opinion, and I say it with no arrogance, my own is the superior sex» (Grimstone 1833: II:218), questa affermazione non può essere presa in considerazione in maniera isolata dalla totalità del romanzo né a prescindere dagli altri scritti di Grimstone.

Nello stesso discorso infatti Mrs. Trevor fa riferimento alle donne nel loro ruolo di mogli e soprattutto di madri, «Every woman trained to virtue, and prepared for the task of being a wife and a mother, consecrates herself to humanity … she takes the infant being and moulds him to moral greatness, and fortifies him against the assaults of vice» (*Ibid*). Questa parte del discorso, esplicita la necessità per le donne di essere educate e preparate in maniera adeguata e virtuosa per svolgere il loro ruolo di mogli e madri. Se letto in questa prospettiva, Grimstone, più che sostenere che le donne avessero una superiorità morale innata, pare argomentare che i loro doveri in qualità di educatrici dei propri figli, e quindi coltivatrici morali della società, sono di una natura superiore. Tale argomentazione le servirà per rivendicare un'adeguata istruzione per le donne che

permetta loro di formare i figli in maniera appropriata, ovvero di formare le future generazioni, così come sosterrà in articoli successivi:

> Much is said about the inherently distinctive differences existing between men and women. I believe them to be few, and that they are neither mental nor moral ones.
> …
> Oh that a new view, equally true and universal, might induce a greater attention to the education of the rising race of women, that the next generation may have mothers qualified and inclined to aid in a work, for which so few of the present day seem disposed, even though acute minds, and kind feelings, eminently fit them for it! (M. L. G. 1834, 101-2)

Tale posizione è più vicina all'argomento di maternità repubblicana[2] sostenuto da Wollstonecraft, secondo cui l'adeguato svolgimento del ruolo di madri aveva come prerequisito l'appropriata formazione delle donne, dalla quale sarebbe derivato un miglioramento complessivo della società.

Questa sintetica analisi dell'opera di Grimstone permette di evidenziare come l'autrice, attraverso i suoi romanzi, saggi critici e racconti brevi, denunciò la condizione degradata delle donne, identificandone le cause e proponendo delle soluzioni, stabilendo al tempo stesso dialoghi intertestuali con altre scrittrici e femministe del suo tempo, e ritagliandosi così un posto nella storia della lotta per i diritti delle donne e della letteratura delle donne, che, anche se parzialmente messo in luce, deve ancora essere riconosciuto e studiato.

## Bibliografia

Aikin, Lucy (2010 [1810]), *Epistles On Women and Other Works*, Eds. Anne K. Mellor and Michelle Levy. Peterborough, Ontario, Broadview Press.

Crisafulli, Lilla Maria, and Gilberta Golinelli (eds.) (2019), *Women's Voices and Genealogies in Literary Studies in English*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

[2] Per un approfondimento sulla maternità repubblicana consultare Rendall, Jane (1985). *The Origins of Modern Feminism: Women in Britain, France and the United States 1780–1860*. London: Macmillan.

Fox, William J. (ed.) (1833), "Review of Character; or Jew and Gentile", *The Monthly Repository* VII, 545–51.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven; London: Yale University Press.

Gleadle, Kathryn (1995), *The Early Feminists. Radical Unitarians and the Emergence of the Women's Rights Movement, 1831-51*, New York, St. Martin's Press.

Grimstone, Mary Leman (1830), *Louisa Egerton, or, Castle Herbert. A Tale from Real Life*, London, George Virtue.

Grimstone, Mary Leman (1832), *Woman's Love. A Novel*, Vol. III. London, Saunders and Otley.

Grimstone, Mary Leman (1833), *Character; or, Jew and Gentile: A Tale*, Vol. II. London, Charles Fox.

Haywood, Ian (2004), *The Revolution in Popular Literature: Print, Politics and the People, 1790-1860*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hunt, Leigh (1844), *The Poetical Works of Leigh Hunt: Containing Many Pieces Now First Collected*, London, E. Moxon.

Kolodny, Annette (1975), "Some Notes on Defining a ìFeminist Literary Criticism'", *Critical Inquiry* 2 (1), 75–92.

L. G. (1834), "Men and Women", *Tait's Edinburgh Magazine* I, 101–3.

L. G. (1835a), "Self-Dependence", Edited by William J. Fox. *The Monthly Repository* IX, 595-604.

L. G. (1835b), "Sketches of Domestic Life. No. I The Imbecile", Edited by William J. Fox, *The Monthly Repository* IX, 145-53.

L. G. (1835c), "Sketches of Domestic Life. No. II The Notable", Edited by William J. Fox, *The Monthly Repository* IX, 225-34.

L. G. (1835d), "Sketches of Domestic Life. No. VII The Insipid", Edited by William J. Fox, *The Monthly Repository* IX, 643-53.

Mellor, Anne K (2000), *Mothers of the Nation: Women's Political Writing in England, 1780-1830*, Bloomington, Indiana University Press.

Mellor, Anne K (2002), "Mary Wollstonecraft's A Vindication of the Rights of Woman and the Women Writers of Her Day", in *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*, ed. Claudia L. Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, 141-59.

M. Miller, E. Morris (1958), *Australia's First Two Novels. Origins and Backgrounds*, Hobart, University of Tasmania.

Mineka, Francis E (1944), *The Dissidence of Dissent. The Monthly Repository, 1806-1838*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Rendall, Jane (1985), *The Origins of Modern Feminism: Women in Britain, France and the United States 1780–1860*, London, Macmillan.

Rich, Adrienne (1972), "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English* 34 (1), 18-30.

Roe, Michael (1989), "Mary Leman Grimstone (1800-1850?): For Women's Rights and Tasmanian Patriotism", *Papers and Proceedings (Tasmanian Historical Research Association)* 36 (1): 9-32.

Roe, Michael (1995), "Mary Leman Grimstone and Her Sisters", *Papers and Proceedings (Tasmanian Historical Research Association)* 42 (1): 36-38.

Roe, Michael (2012), "Yet More about Mary Leman Grimstone", *Papers and Proceedings (Tasmanian Historical Research Association)* 59 (3), 189-193.

Rogers, Helen (2000), *Women and the People: Authority, Authorship and the Radical Tradition in Nineteenth-Century England*, Aldershot, Ashgate.

Saglia, Diego (2000), *Poetic Castles in Spain. British Romanticism and Figurations of Iberia*, Amsterdam and Atlanta, Rodopi.

Saglia, Diego (2007), "Ending the Romance: Women Poets and the Romantic Verse Tale", in *Romantic Women Poets. Genre and Gender*, eds. Lilla Maria Crisafulli and Cecilia Pietropoli, Amsterdam and New York, Rodopi, 153-167.

Valman, Nadia (2000), "Women Writers and the Campaign for Jewish Civil Rights in Early Victorian England", in *Women in British Politics, 1760-1860. The Power of the Petticoat*, eds. Kathryn Gleadle and Sarah Richardson, Hampshire and New York, Palgrave Macmillan, 93-114.

Valman, Nadia (2007), *The Jewess in Nineteenth-Century British Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

Wollstonecraft, Mary (1988 [1792]), *A Vindication of the Rights of Woman*, edited by Carol H. Poston. Second, New York, Norton.

# *La ricerca di uno spazio narrativo e dell'identità negli almanacchi femministi degli anni '80 e in* Il decamerone delle donne *di Julija Nikolaevna Voznesenskaja*

Valentina Bagozzi

**Abstract**: The article focuses on the textual strategies of representation and carnivalization through which Julija Voznesenskaja finds a narrative space of her own and attempts to rebuild a female identity in *The Women's Decameron*. Analyzing *The Women's Decameron* and archive materials regarding the feminist groups *Ženščina i Rossija* and *Marija*, it is possible to identify a development in Julija Voznesenskaja's pursuit for a narrative space from the 1980's feminist activism to the writing of *The Women's Decameron*.

**Keywords**: *Soviet Union, Tamizdat Magazines, Feminist Writing, Authorship, Identity, Julija Voznesenskaja, Russian Feminism, The Women's Decameron.*

**Abstract:** l'articolo proposto si prefigge di mettere in risalto le strategie di rappresentazione e carnevalizzazione con cui Julija Voznesenskaja cerca di conquistare un proprio spazio narrativo e ricostruire una forma di identità femminile. Attraverso lo studio di fonti d'archivio relative agli almanacchi femministi *Ženščina i Rossija*, *Marija*,

*Quaderni del Dottorato,* vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

e l'analisi testuale del *Decamerone delle donne* di Julija Voznesenskaja si intende dimostrare come tale ricerca esordisca nei periodici femministi sopracitati e trovi maturazione con le strategie stilistiche menzionate.

**Keywords:** *Unione Sovietica, Periodici in tamizdat, Scrittura femminista, Autorialità, Identità, Julija Voznesenskaja, femminismo russo, Il Decamerone delle donne.*

La riconquista di uno spazio negato può essere descritta come un viaggio accidentato, fatto di personaggi carismatici, impressionanti colpi di scena e momenti di crisi. L'avventura poetica e biografica di Julija Nikolaevna Voznesenskaja si declina in tappe tra loro eterogenee che, tuttavia, conservano alcuni punti fermi, tra cui certamente lo sforzo continuo di ricavarsi uno spazio d'espressione come autrice non allineata nella stagnazione brežneviana, come donna in lotta per il riconoscimento dei propri diritti, come attivista per i diritti umani, e, infine, come autrice in Europa. Il saggio qui proposto ha come obbiettivo la lettura degli stadi di evoluzione della conquista di uno spazio narrativo e della ricerca di nuova forma d'identità femminile da parte dell'autrice che, in fieri nei propri contributi al movimento femminista dissidente, trova maturazione nella scrittura del *Decamerone delle donne*.

Considerata la quasi totale mancanza di studi italiani in merito all'autrice,[1] si ritiene necessario fornire brevemente in questa introduzione delle coordinate biografiche e storiche, al fine di collocare Julija Voznesenskaja in un determinato spazio temporale e culturale. Julija Nikolaevna Voznesenskaja [2] nasce a Leningrado nel 1940, anno sventurato per la città sulle rive della Neva. Passa dunque parte dell'infanzia in Germania, per poi tornare in territorio russo nel 1949. Studia all'istituto teatrale, dal quale viene allontanata per motivi di divergenza politica: questo non la allontana dalla composizione poetica, per la quale sarà presto nota. Con il poema *Vtorženie*, composto in occasione dell'invasione della Cecoslovacchia del 1968, inizia ad attirare maggiormente l'attenzione del controllo censorio, che sfiderà in diverse occasioni. Una di queste è la collaborazione alla creazione di un almanacco poetico alternativo, chiamato *Lepta*,[3] con l'intento di presentarlo al consiglio degli scrittori e domandarne la pubblicazione. Trattandosi di poesia non conforme ai canoni richiesti, l'antologia non venne mai

[1] Un raro esempio è Imposti 2017.

[2] Il cognome da nubile dell'autrice era Tarapovskaja. Voznesenskaja è il cognome del primo marito, probabilmente conservato per il riferimento religioso intrinseco nel nome (da *voznesenie*, ascensione). In alcune appendici biografiche dedicate all'autrice si identifica il cognome Voznesenskaja come uno pseudonimo. Il cognome acquisito in seconde nozze sarà Okulova, cognome conservato dagli eredi.

[3] Il travagliato percorso di elaborazione dell'antologia è documentato in Kovalev, Kuz'minskij (2006-2008) e in Cran (1980).

pubblicata, lasciando i 32 poeti partecipanti ancora senza un pubblico. Qui più che mai è evidente la ricerca di un riconoscimento in quanto autrice e di uno spazio d'espressione mancato. Il canto della poesia non risuona nelle bocche di ipotetici lettori, rimanendo lettera morta e negando quello che, come sostiene Konstantin Kuz'minskij nel film documentario sopra citato, non è altro che un diritto umano dell'artista: avere un pubblico.

> We had no other choice. We had to do it finally because, you know, it's impossible to stay underground and hide your manuscripts and share them only with your friends. You wanted an audience, and it's the right, I guess, the human right of every poet around the world. That was (what) Julija was defending: the human right of a poet, the artistic right to share these writings with an audience. (Cran 1980)

In Unione Sovietica, com'è noto, era il tesserino del Consiglio degli scrittori a determinare chi fosse degno della carta stampata, lasciando una larga fetta di poeti, artisti e scrittori digiuni di un pubblico. In questo senso si assiste alla mancanza di un riconoscimento, alla sottrazione di un potersi definire 'altro' da quanto determinato dai canoni di un'autorità superiore. A questo proposito il concetto di campo proposto prima da Pierre Bourdieu e poi applicato alla letteratura tradotta in Italia da Michele Sisto (2019) è quanto mai opportuna. Anche nel caso di studio qui proposto è possibile applicare il concetto di campo di produzione del valore letterario, operato dall'industria culturale e, nel caso specifico dell'Unione Sovietica, dall'Unione degli Scrittori. La mancanza del riconoscimento del poeta in quanto tale da parte del campo genera una frustrata ricerca di uno spazio espressivo che, come anticipato, nel caso di Julija Voznesenskaja si configura prima in un'intensa produzione letteraria in samizdat e, in seguito, nella pretesa di un riconoscimento attraverso una proposta letteraria alternativa. Tale sforzo da parte dell'autrice si lega inoltre alla continua messa in discussione dell'autorità di regime. Numerose sono le sfide che Voznesenskaja lancia al potere in questo senso, tra cui la partecipazione a manifestazioni di aperto dissenso per la mancanza di libertà di parola.

In seguito all'incarcerazione, prima al carcere *Kresty* di Leningrado e poi in un Gulag femminile nell' 'oblast'' di Irkutsk, Julija Voznesenskaja comprende la necessità

di gettare una maggiore luce sulla questione femminile in Unione Sovietica. Il tema le sarà caro anche negli anni successivi, come testimonia non solo la scrittura del *Decamerone delle donne*, ma anche la prefazione dell'autrice all'edizione del 2013 (Voznesenskaja 2013), nella quale l'autrice dichiara come il testo fosse stato pubblicato nel 1985 con l'intento di mettere in luce le reali condizioni di vita della donna in Unione Sovietica, smentendo lo stereotipo, diffuso in Occidente, dell'avvenuta parità di genere in URSS. L'edizione del 2013 si pone invece l'obbiettivo di illuminare le nuove generazioni su un mondo da poco tramontato e riportare alle orecchie più nostalgiche del regime sovietico un pizzico della dura realtà del passato. Va ricordato come l'attivismo dell'autrice in senso femminista si articoli in primo luogo in riviste pubblicate prima in 'samizdat' e poi in 'tamizdat', che tuttavia non trovano la solidarietà sperata nell'ambiente della dissidenza.

> Выход альманаха в самиздате был подобен взрыву. Если в среде Второй культуры он был встречен с большим сочувствием, читался нарасхват, то в диссидентских кругах его приветствовали в основном мужчины, женщины же встречали недоуменно и даже насмешливо. Психологически это объясняется очень просто: вырвавшись за пределы рутинного сознания, наши демократки зачастую отбрасывали при этом и свою женскую природу, перестраивая себя по образу и подобию мужчины в этакого несгибаемого революционера, лишенного даже и морального права на личную жизнь — очередной парадокс очередной революции! А в альманахе говорилось о таких простых вещах, как Церковь, роды, детские сады, семейный быт... Шаг в глубину многим показался шагом назад — отсюда нарочитое непонимание...
> На мой взгляд, именно непривычность темы и подхода породила те обидные пророчества, которые поначалу слышались со всех сторон: «Ваш альманах никому не интересен. Женское движение в России невозможно и никому не нужно». Понадобилась волна репрессий КГБ и небывалый успех альманаха на Западе, чтобы отношение к нему переменилось.[4] (Voznesenskaja 1981: 41-42)

[4] «La pubblicazione dell'almanacco in samizdat fu come un'esplosione. Nell'ambiente della Seconda cultura ricevette un tale consenso da andare a ruba, ma nei circoli dissidenti venne accolto con simpatia per lo più dagli uomini, le donne invece lo giudicarono con perplessità e scherno. Dal punto di vista psicologico la cosa si spiega in maniera molto semplice: le nostre democratiche, uscite dai confini del pensiero convenzionale, hanno in parte rinunciato alla loro natura femminile, ricostruendosi a immagine e somiglianza dell'uomo nella veste di un rivoluzionario tanto granitico, da non avere moralmente diritto a una vita privata. Insomma, ogni rivoluzione ha del paradossale! Nell'almanacco, tuttavia, si parlava di cose semplici, come la Chiesa, il parto, le scuole dell'infanzia, la vita famigliare… Questo passo in avanti è sembrato a molti un passo indietro; da qui, dunque, l'evidente fraintendimento. Secondo me proprio la novità del tema e dell'approccio hanno generato le tristi sentenze che fin dall'inizio si sentivano qua e là: "Il vostro almanacco non interessa a nessuno. La mobilitazione femminile in Russia è impossibile e non

Julija Voznesenskaja partecipa al primo almanacco femminista, *Ženščina i Rossija*, con la sua testimonianza del viaggio in direzione del Gulag, contribuendo poi in seguito più attivamente alla costruzione del collettivo *Marija* e alla stesura dell'almanacco omonimo. È bene sottolineare come quest'ultimo si configuri in un movimento femminista di matrice cristiano-ortodossa, abbandonando le suggestioni femministe occidentali di *Ženščina i Rossija* e la sua principale ideatrice, Tat'jana Mamonova. La pubblicazione dell'almanacco *Marija* in *tamizdat*, al quale l'autrice si riferisce sopra, genera un certo scompiglio, se non un maggiore sostegno in patria per il movimento. È bene ricordare, tuttavia, come non solo *Marija* ebbe una discreta diffusione all'estero. L'almanacco *Ženščina i Rossija*, pubblicato prima a Parigi da *Des Femmes* nel 1979, viene proposto successivamente in traduzione sulla rivista italiana e femminista *Effe*, suscitando tra le militanti italiane un interesse e una solidarietà tale da polemizzare con le scelte politiche del PCI, alle quali erano ideologicamente molto vicine.

> Ci stupisce invece il silenzio con il quale è stata accolta — tranne rare eccezioni — la pubblicazione del samizdat "Donne e Russia" qui in Italia, un paese dove pure esiste il più forte e autonomo partito comunista dell'occidente europeo. Eccesso di cautela, opportunità politica? Ragioni probabili ma non sufficienti a spiegare tanto disinteresse. (*Effe*, luglio 1980)

Si assiste a una profonda solidarietà anche da parte delle femministe francesi del *Movement de Liberation de Femmes*, che, dopo aver pubblicato in 'tamizdat' l'almanacco omonimo, incontreranno il collettivo di *Ženščina i Rossija* a Leningrado nel gennaio del 1980 e successivamente a Vienna al momento dell'esilio forzato di tutte le donne del movimento.[5] Attraverso la testimonianza si genera dunque un maggior interesse nazionale e internazionale per la condizione femminile in Unione Sovietica: di nuovo la parola, come l'acqua, scava un suo spazio nella roccia del rifiuto delle istituzioni, fluisce oltre le maglie censorie e i confini nazionali. Negli almanacchi, infatti, le partecipanti dei rispettivi collettivi portano la loro testimonianza, facendo luce su vari aspetti critici vissuti

---

serve a nessuno". Ci volle un'ondata repressiva del KGB e l'impensabile successo dell'almanacco in Occidente perché l'atteggiamento verso di esso cambiasse.» [tutte le traduzioni sono nostre, salvo diversa indicazione].

[5] Des Femmes Filment (2019).

dalla donna in Unione Sovietica, tra cui il problema del 'double burden', la normalizzazione della violenza sessuale e domestica, la mancanza di uno spazio privato dovuto alla coabitazione forzata che, in alcuni casi, impedisce l'attività creativa e lavorativa dell'artista, e infine la denuncia della condizione delle carceri femminili[6]. La narrazione proposta in questo contesto si scontra violentemente con la retorica di regime, che esalta l'avvenuta parità di genere e l'emancipazione della donna come un vanto da sfoggiare all'Occidente e, progressivamente, crea quello stereotipo contro il quale Voznesenskaja programmaticamente si scaglia con la scrittura del *Decamerone delle donne*. Il quadro proposto dall'alto è ben sedimentato in Occidente attraverso la mediazione, nel caso italiano, del Partito Comunista. Di seguito si propone la riflessione della redazione di *Effe* rispetto allo stridere della 'lakirovka' di regime e la reale testimonianza delle voci di *Ženščina i Rossija*.

> Non è possibile sapere più di quanto queste donne stesse ci hanno fatto conoscere sulle loro quotidiane, materiali condizioni di vita nelle case, negli ospedali, nei gulag, anche se tanto potrebbe bastare a suscitare una discussione, sensibilizzare lettrici e lettori disattenti, esperti di politica. Non ci sorprende che l'agenzia di stampa sovietica Novosti, con sede a Roma, ci abbia mandato un fascicolo speciale sull'8 marzo in URSS nel quale si magnificano i progressi compiuti nell'organizzazione della vita delle donne sovietiche, che oltre ad avere scuole e ospedali funzionanti possono fregiarsi del titolo che «un uomo non può ottenere», quello di «madre eroina, l'ordine della gloria materna e la medaglia della maternità". Non ci sorprende che alle drammatiche denunce delle donne dell'almanacco si risponda con i bollettini della propaganda ufficiale. (*Ibid.*)

La presenza di una testimonianza che smascheri e cozzi violentemente con la narrativa di regime è possibile soltanto in un contesto clandestino e ristretto, che viene rapidamente ridicolizzato e represso, ma che troverà spazio, come si illustrerà in seguito, nelle voci delle dieci donne nate dalla penna di Julija Voznesenskaja, richiuse in quarantena in un reparto di maternità per un'infezione della pelle.

---

[6] Si ricorda a questo proposito "Pis'mo iz Novosibirska" di Julija Voznesenskaja, pubblicato in *Ženščina i Rossija* (1979), *Des Femmes*, Parigi e "Memorie da un carcere di Leningrado" in *Effe, mensile femminista autogestito*, N°1-12, anno VIII, luglio-agosto, n.7-8.

Il tema dell'identità, affrontato in parte in *Ženščina i Rossija*, viene discusso nell'almanacco *Marija*, nel quale ci si pone la sfida di ristabilire i fondamenti del femminile, persi nell'appiattimento dei generi messo in atto dal regime sovietico. Come ben descritto nel magistrale lavoro di Gian Piero Piretto (2010), lo stesso corpo della donna perde nelle rappresentazioni artistiche le forme che lo distinguono in natura da quello maschile. I singoli si smarriscono in una massa indistinta, e in quello stesso tappeto di corpi è indifferente quale sia il sesso che li caratterizzi, a patto che il corpo stesso sia finalizzato al raggiungimento del radioso avvenire socialista. In *Marija* a quello di un'identità femminile persa nell'androginia si lega a doppio filo il ritrovamento di una spiritualità soffocata dall'ateismo forzato. *Marija*, come precedentemente menzionato, è un collettivo femminista cristiano-ortodosso che, nella sua ricerca di coordinate per un ritrovamento di una perduta identità femminile, fa della sua stella polare l'immagine della Vergine Maria (da qui il titolo dell'almanacco), e delle Mirofore esempi di carità, pazienza, temperanza, spirito di sacrificio, portatrici di un messaggio di pace e rinnovamento. Altro elemento fondante del femminile è certamente quello della creazione, che si configura sul piano della maternità, ma anche sul piano creativo, entrambi schiacciati dalle circostanze precarie del vivere sovietico. L'articolo di Tat'jana Goričeva (1981) in *Marija* ragiona su come il materialismo esasperato del regime abbia radicalmente trasformato le relazioni tra persone che, private del necessario per vivere e costrette a uno stato vegetativo della mente, si lasciano soggiogare dalla mano imponente del regime. Si assiste in questo senso a una privazione dell'individuale che si riflette nel quotidiano, fino a modificare radicalmente anche l'interazione tra persone. Lo stato si configura come pervasivo, entrando in ogni aspetto della quotidianità e modificandolo al punto da non permettere al singolo di far emergere il proprio sé. I desideri e le caratteristiche individuali vengono radicalmente proiettati verso un unico obbiettivo: costruire un ordine comune in cui l'interesse privato non ha spazio. L'Unione Sovietica dunque si trasforma in una grande cucina, la stessa da cui Lenin avrebbe voluto trascinar via il genere femminile, cucina in cui ora s'incatena un'intera nazione, che vive una condizione di totale soggiogamento. Come è possibile dunque, si chiede la filosofa, raggiungere una forma di emancipazione femminile in uno stato che non permette la

semplice liberazione dell'individuo dal suo controllo? La domanda è chiaramente retorica, al punto da portarla a identificare il regime stesso come una nuova forma di patriarcato. Solo smantellato questo patriarcato diffuso, che trasforma l'intera Unione Sovietica in unica *Bol'šaja zona*, si può procedere alla costruzione di una nuova società democratica e, consequenzialmente, a lavorare sull'emancipazione femminile. Il primo passo per costruire una nuova identità femminile è dunque decostruire l'imponente gabbia ideologica costruita attorno alle menti dei singoli cittadini.

È evidente come nel *Decamerone delle donne* Julija Nikolaevna Voznesenskaja cerchi di portare a compimento proprio questa decostruzione, adottando principalmente due strategie. La prima, di memoria boccacciana,[7] è la riformulazione della realtà attraverso l'uso della parola, la seconda è la carnevalizzazione. Come spiegato da Barbara Zaczek (2006), lo stesso regime sovietico, attraverso la propaganda, aveva progressivamente plasmato una nuova percezione del reale, conforme all'ideologia, ma spesso lontana dalla realtà fattuale. Secondo la studiosa, Julija Voznesenskaja nel suo *Decamerone delle donne* stravolge abilmente questo meccanismo: le dieci narratrici descrivono in primo luogo la realtà nei suoi aspetti più concreti, ponendola successivamente in contrasto con la narrazione di regime, che, col progredire del novellare, si fa sempre meno plausibile. Anche le narratrici stesse evolvono, novellando, nella percezione del loro sé: le dieci donne del *Decameron* sono presentate nel proemio con epiteti che riflettono il loro ruolo nella società, che, tuttavia, diviene progressivamente riduttivo nel descriverle come individui col progredire della narrazione. Questo stimola un'ulteriore riflessione rispetto al tema dell'identità: le narratrici vengono inizialmente identificate con una funzione, finché, col racconto di storie individuali, si crea un clima intimo, di aggregazione, che porta a un'evoluzione delle protagoniste. La metamorfosi più evidente che avviene tramite la parola si riflette sul personaggio di Valentina, che esordisce come rigida rappresentante di partito e suscita di conseguenza la

[7] Si pensi per esempio a come Ser Cepparello da Prato (Giornata I, Novella I) e Alatiel (Giornata II, Novella VII) cambiano il loro destino con l'arte della parola.

diffidenza delle altre narratrici. Il novellare di Valentina ha inizio infatti con il racconto formale del suo primo amore e matrimonio in perfetto stile sovietico.

> Io e Pavel Petròvič, mio futuro marito, iniziammo la nostra attività politica nel rajkom del Komsomol, ossia nel comitato di quartiere della gioventù comunista, subito dopo l'istituto. Lui fu nominato istruttore anziano, io sua aiutante. Insieme lavoravamo bene, fraternizzammo e dunque decidemmo di creare una buona famiglia sovietica. I compagni ci appoggiavano: ci cercarono un appartamento, lo trovarono e ci sposammo subito. Ora mi è nato un maschio; la femmina è programmata fra tre anni. Siamo una famiglia felice, penso che lo sia perché l'abbiamo creata a mente fredda, senza nessuna fantasia strana. Le donne ascoltarono la breve storia di Valentina, che suonava come un rapporto ufficiale. (Voznesenskaja 2019; Giornata I, Novella V)

Non c'è spazio per la tenerezza o il sentimento, tutto viene raccontato con estrema formalità come in un rapporto ufficiale. Col progredire della narrazione si assiste a una trasformazione del personaggio: interagendo con le altre donne, ascoltando le loro storie, Valentina cambia il modo di rappresentare la realtà in cui è immersa la sua quotidianità fuori dalle mura dell'ospedale e, progressivamente, il suo rapportarsi a se stessa e le altre. Giunti alla terza giornata, infatti, Valentina racconta comicamente il mistero della caduta di Chruščev, ovvero di come il ritratto del leader sia caduto sulla schiena del marito durante una notte d'amore.[8] Oltre a grasse risate, il racconto genera un affettuoso riscontro per Valentina, che dimostra di essere molto di più di una semplice funzionaria di partito. Anche Valentina è una donna e madre con desideri, fragilità e complessità che non si riassumono in una funzione assegnatale dallo stato. Analogamente, attraverso la parola, un potenziale stupratore viene convertito in un giovane onesto nella novella X della giornata VI. Entrata in ascensore, la protagonista Irina viene avvicinata da un giovane con intenzioni violente. Non avendo alcuna possibilità di difesa, la donna usa l'unica arma che le rimane, ovvero la capacità manipolativa del linguaggio.

[8] *Ibid*. Giornata III, Novella III.

> «Vieni su con me.» «E per quale motivo?» «Lo sai benissimo...» Ho visto che come stupratore non aveva molta esperienza, ma mi teneva stretta. Bisognava liberarsene con l'astuzia. Allora gli ho detto: «Ma non ti vergogni? Un tipo così simpatico, qualunque ragazza verrebbe di corsa a divertirsi con te, e tu invece fermi le donne attempate sull'ascensore e le porti in solaio. Sai che gusto, in solaio, dove c'è puzza di piscio di gatto!» «Con me non ci viene nessuna ragazza, quindi non cercare di contarmela su.» «E perché non ci viene?» «Perché studio da perito e abito al convitto, per cui di soldi non ne girano.» «Ma pensa te! Come se i soldi c'entrassero qualcosa! E poi, nei boschi non ci sono più spiazzi d'erba?» Intanto l'ascensore aveva passato il mio piano. «E poi io ho i brufoli sulla faccia. Quale ragazza vuoi che venga con uno così?» «Ma pensa te, per due brufoletti! Ma se hai degli occhi tanto espressivi!» I suoi occhi erano davvero molto espressivi: si capiva che aveva paura ed era curioso. In vita mia non ho mai visto degli occhi tanto stupiti. «Mah, se lo dici tu!» sembrava vergognarsi per i miei complimenti, e le mie braccia le teneva già meno strette. (Ibid. Giornata VI, Novella X)

La comunicazione si configura dunque come un mezzo difensivo per modificare il reale e trasformare un contesto di violenza, sia essa politica o fisica, in un rinnovamento collettivo pacifico. Il giovane uomo infatti, racconta Irina, in un fugace incontro su un tram, successivo all'episodio di tentata violenza, ringrazierà la donna per averlo dissuaso da un atto che lo avrebbe reso ciò che pensava di essere. Anche in questo contesto l'autrice mette in evidenza l'effetto manipolatore del linguaggio, capace di decostruire una convinzione basata su premesse non aderenti alla realtà e di portare a un cambiamento positivo per la collettività. Nella novella II della giornata VI (Voznesenskaja 2019) l'autrice riflette sulla potenza distruttiva del linguaggio con una riflessione, in questo caso affidata a Zina, che affronta il tema della violenza sessuale rivolta agli uomini nel contesto del Gulag. Le vittime di violenza, racconta Zina, perdono la loro stessa definizione di uomini e vengono rinominati 'maški',[9] ai quali non viene riconosciuto alcun diritto all'inviolabilità fisica. Si trovano dunque alla mercé della violenza altrui che, tuttavia, non subisce alcun tipo di etichetta linguistica o stigma sociale. Definire ciò che altro da sé è senz'altro un forte strumento di potere, come sostiene Ugo Enzo Mauro Fabietti (Fabietti 2013), ed è proprio del gruppo dominante nel dialogo tra società diverse e individui che fanno parte dello stesso assetto sociale. Anche *Il Decameron delle donne* mette in evidenza tale meccanismo, in relazione alla riflessione sulla sessualità femminile. Nell'introduzione alla Giornata X del *Decamerone delle donne* si riflette, per

[9] Termine dispregiativo per indicare una persona omosessuale.

esempio, su come un uomo abbia la possibilità di esercitare liberamente la propria sessualità senza subire alcuno stigma sociale, intrattenendosi con donne che non godono degli stessi privilegi e ricevono un giudizio di valore proprio in virtù del loro comportamento sessuale. Questo è un ulteriore esempio della capacità mistificatoria della parola e del suo potere di trasformare la realtà.

> «Be', ma per cosa è famosa Maria Egiziaca?» domandò Albina. «Perché era sulla nave che portò i pellegrini a Gerusalemme, e tutti peccarono con lei. E quando giunsero a destinazione e andarono a pregare alla cattedrale della croce del Signore, tutti gli uomini non le permisero di entrare, dicendole: "Non è luogo per gente come te!". Come sappiamo, gli uomini hanno un'idea speciale della dissolutezza: loro restano sempre puri, ma le donne con cui peccano le cacciano come una macchia sul vestito. E allora Maria se n'è andata nel deserto e là ha compiuto atti eroici, s'è sacrificata tanto che nessun eremita potrebbe essere confrontato con lei.» (Voznesenskaja 2019, Giornata X, Introduzione)

Si propone, dunque, di continuare ad analizzare la riconquista dello spazio narrativo nel *Decameron delle donne* attraverso la categoria del carnevalesco (Bachtin 1980), inteso come inversione di ruoli e stravolgimento. L'utilizzo del *Decameron* come ipotesto per un approccio fortemente critico all'ideologia di regime è in sé una prima forma di rovesciamento. Il *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, infatti, riscosse in Unione Sovietica una fortuna tale da divenire modello di realismo laico raccomandato dalla critica agli scrittori del realismo socialista (De Luca 1981-1982). Considerando l'opera letteraria come prodotto dello sviluppo storico, politico, economico e sociale di un popolo, la critica marxista in voga in URSS privilegiava testi progressisti, che rispecchiassero un attrito tra vecchio e nuovo, trascendenza e immanenza, reazione e democrazia, metafisica aristocratica e realismo popolare (De Luca 1980). È evidente dunque il gioco messo in atto nella scrittura del *Decamerone delle donne*, che ancora mette alla berlina la retorica di regime utilizzandone gli strumenti. La penna di Julija Voznesenskaja genera infatti un profondo contrasto tra la letteratura del realismo socialista e la propria proposta letteraria alternativa, tra l'ideologia e la concretezza della testimonianza individuale, tra l'impossibilità di un'alternativa politica e la richiesta di diritti, tra il linguaggio sterile della propaganda e quello del quotidiano. L'autrice, inoltre, si allontana dal modello proposto dalla letteratura ufficiale anche sul piano della forma,

privilegiando la novella in luogo del romanzo, facendo largo uso dello 'skaz' e, soprattutto nel caso dei personaggi di Zina ed Albina, di un registro volgare. Mettendo in discussione gli elementi fondanti del modo di fare letteratura in URSS, l'autrice ricava un proprio spazio espressivo, nel quale proporre un'alternativa letteraria, non più proiettata all'educazione ideologica delle masse, ma alla decostruzione dell'ideologia stessa attraverso l'espressione dell'individuale. Non a caso le protagoniste del Decameron delle donne si esprimono in prima persona singolare, raccontando spesso vicende che le coinvolgono direttamente. In un contesto dove l'individuale viene sacrificato per il benessere collettivo, dare al singolo una tale rilevanza è senz'altro una forma di rovesciamento, che si associa a un rivolgimento ulteriore, trattandosi di voci interamente femminili. Il testo dà inoltre spazio a tematiche care al femminile, a cui raramente veniva dato spazio nei testi letterari dell'epoca, quali la maternità, la sessualità femminile, le difficoltà della vita coniugale derivate dalla progressiva deresponsabilizzazione del genere maschile e dall'enorme carico di responsabilità sulle donne e la violenza, temi precedentemente dibattuti nei periodici femministi di fine anni Ottanta. All'interno del testo l'autrice capovolge inoltre il ruolo del femminile proposto dall'ipotesto: le donne di Julija Voznesenskaja sono a tutti gli effetti dieci autrici di novelle, che ricoprono un ruolo di primo piano nella costruzione dell'opera. Divengono dunque soggetto narrante e non narrato, facendo sentire quella voce prima soffocata dall'impossibilità di esprimersi liberamente. Solo nel non-luogo dell'ospedale, separate dal mondo esterno, le narratrici lasciano libero sfogo al naturale fluire della creazione artistica che, seguendo l'impianto teorico elaborato in *Marija*, le caratterizza per natura. Sospese in un luogo protetto e privo di ingerenze esterne possono condividere esperienze ed emozioni che, espresse, forniscono un ritratto radicalmente diverso della società dell'epoca e propongono un nuovo modo di vivere la collettività, privo di gerarchie e prevaricazioni. Non a caso, contrariamente a quanto previsto nella cornice del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, la scelta dei temi delle giornate e dell'ordine del novellare nel *Decamerone delle donne* è del tutto collettiva, alle volte spontanea, rispecchiando, dunque, la convinzione alla base del collettivo di *Marija*, che non prevedeva infatti nessun tipo di gerarchia tra le partecipanti. È chiaro, dunque, come l'impianto ideologico maturato nel contesto

femminista dissidente si sia rimanifestato nel *Decameron delle donne*, dove si cerca di decostruire la narrazione dominante con la testimonianza individuale e di dare spazio a un nuovo modello femminile che si distingua dall'androginia generalizzata proposta dal regime.

Si è dunque illustrato come la ricerca di uno spazio espressivo e l'elaborazione di una identità femminile abbiano avuto inizio, nell'evoluzione artistica di Julija Nikolaevna Voznesenskaja, negli almanacchi femministi dissidenti dei primi anni '80, e di come abbiano trovato un loro compimento nel *Decamerone delle donne*, in cui le parole di dieci donne riformulano la realtà circostante sovvertendo l'ordine costituito, sia esso politico e/o di genere.

## Bibliografia

***Fonti primarie***

Voznesenskaja, Julija (1981), "Ženskoe dviženie v Rossii", *Posev*, n. 4, 41-45.

Voznesenskaja, Julija (1985), *Das Frauen Dekameron*, München, Roitman-Verlag.

Voznesenskaja, Julija (1988), *Il Decamerone delle donne*, trad.it a cura di Bruno Osimo, Milano, Rizzoli.

Voznesenskaja, Julija (2013), *Ženskij Dekameron*, Sankt Peterburg, Lepta Kniga.

Voznesenskaja, Julija (2019), *Il Decamerone delle donne*, trad.it a cura di Bruno Osimo, Milano, edito da Bruno Osimo, Edizione Kindle.

***Fonti secondarie***

Bachtin, Michail (1980), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. Mili Romano, Torino, Einaudi.

De Luca, Iginio (1981-1982), "Studi e traduzioni Boccacciane in Urss (1919-1978)", *Studi sul Boccaccio*, n. 13, 371-377.

De Luca, Iginio (1980), "Rassegna della letteratura italiana in Urss: studi e traduzioni 1917-1975", *Lettere italiane*, n. 32, 87-98.

*Effe mensile femminista autogestito* (1980), Roma, Cooperativa Effe, n. 1-12, anno VIII, disponibile online http://efferivistafemminista.it/anno/1980/ (ultimo accesso 22.01.2021).

Fabietti, Ugo Enzo Mauro (2013), *L'identità etnica: storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carrocci.

Goričeva, Tat'jana (1981), "Ved'my v kosmose", *Marija*, n. 1, 9-13.

Imposti, Gabriella Elina (2017), "La stella Černobyl'. Narrare la catastrofe nucleare", *Between: Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature* (2017), VII.14, http://www.betweenjournal.it/ (ultimo accesso 20.01.2021).

Kelly, Catriona (1994), *An Anthology of Russian Women's Writing 1777-1992*, Oxford, Oxford University Press.

Kovalev, Grigorij, Kuz'minskij Konstantin, (2006-2008), *Antologija Golubaja laguna v 5 tomach*, Newtonville, Oriental Research Partners, Tom 5 B.

Ledkovsky, Marina; Rosenthal, Charlotte; Zirin, Mary (1994), *Dictionary of Russian Women Writers*, Westport, Greenwood Press.

*Marija* (1981*)*, Leningrad-Frankfurt am Majne, Possev Verlag.

Nechemias, Carol; Noonan, Norma Corigliano (2001), *Encyclopedia of Russian Women's Movements*, London, Greenwood Publishing Group.

Piretto, Gian Piero (2010), *Gli occhi di Stalin: la cultura visuale sovietica nell'era Staliniana*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Sisto, Michele (2019), *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet.

Snodgrass, Mary Ellen (2006), *Encyclopedia of Feminist literature*, New York, Library of Congress.

Talaver, Alexandra (2017), *Samizdat Magazines of the Soviet Dissident Women's Group 1978-1982: a Critical Analysis*, Master of Arts in Gender Studies of Central European University, Budapest.

Zaczek, Barbara (2006), "Creating and Recreating Reality with Words: The Decameron and the Women's Decameron", in eds. Stillinger, Thomas and Psaki, Regina (2006), *Boccaccio and Feminist Criticism*, NC, Chapel Hill.

*Ženščina i Rossija* (1979), Paris, De Femmes.

## Sitografia

Iofe Center : https://iofe.center/elarch (ultimo accesso 22.01.2021).

## Filmografia

*Yulya's Diary*, Dir. William Cran, USA, 1980, disponibile online (ultimo accesso 29.01.2020).

https://www.youtube.com/watch?v=Ct22Ytnp86U&t=586s&ab_channel=SaLachman

1979: Naissance en URSS d'un Mouvement de libération des femmes (2019), Paris, dir. *Des Femmes Filment*, disponibile online (ultimo accesso 29.01.2021).

# *Resistenze queer nella letteratura italiana: Mieli, Pescatori, Busi*

Maria De Capua

**Abstract**: This article breaks down the hermeneutic model that Marco Pustianaz applies to the novels *Il risveglio dei faraoni* by Mario Mieli (1994, posthumous) and *La maschia* by Vittorio Pescatori (1979). Since the similarities in the two novels are linked to the history of homosexual movements in Italy, this model can be extended to the analysis of other Italian novels of the same period concerning gender and sexual issues, such as Aldo Busi's *Seminario sulla gioventù* (1984). In all three novels, the characters who stray from the cis-het norm also favour a performative conception of identity and loosen their engagement in "reality", revealing that socially shared construction of reality is unsatisfactory.

**Keywords:** *literature, Queer Studies, Italian Studies, LGBT, performativity*

**Abstract**: Questo articolo schematizza il modello ermeneutico che Marco Pustianaz applica ai romanzi *Il risveglio dei faraoni* di Mario Mieli (1994, postumo) e *La maschia* di Vittorio Pescatori (1979). Poiché le somiglianze tra i due romanzi sono legate alla storia dei movimenti omosessuali in Italia, questo modello può essere esteso all'analisi di altri romanzi italiani dello stesso periodo riguardanti questioni di genere e sessualità, come *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi (1984). In tutti e tre i testi, i personaggi che si allontanano dalla norma etero-cis prediligono anche una concezione performativa dell'identità e riducono il loro coinvolgimento nella "realtà", rivelando che la costruzione socialmente condivisa della realtà è insoddisfacente.

**Keywords:** *letteratura, Queer Studies, italianistica, LGBT, performatività*

*Quaderni del Dottorato*, vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

Mi propongo di schematizzare e applicare a un nuovo testo alcuni elementi della prospettiva ermeneutica applicata da Marco Pustianaz ai romanzi *Il risveglio dei faraoni* di Mario Mieli e *La maschia* di Vittorio Pescatori nel contributo in volume "Genere transitivo e intransitivo, ovvero gli abissi della performance *queer*".[1] A mio parere, alcune delle linee interpretative di Pustianaz possono rivelarsi proficue anche per l'esame di altri testi letterari concernenti l'omosessualità e le trasgressioni di genere prodotti in Italia tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Intendo perciò estendere questo modello interpretativo a un testo più noto, ovvero *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi.

*Il risveglio dei faraoni* e *La maschia* riflettono la filosofia dei primi movimenti di liberazione omosessuale italiani. Secondo il politologo Massimo Prearo:

> [La] nascita del […] (FUORI) agli inizi degli anni Settanta [è un momento] di irruzione nello spazio pubblico dell'omosessualità […] come strumento di trasformazione […] delle strutture eteronormate e eteronormative della società. (Prearo 2017: 257-58)

Mario Mieli elabora questa prospettiva nel saggio *Elementi di critica omosessuale.* Appoggiandosi a Freud, afferma che gli uomini nascono «transessuali», ovvero che il desiderio sessuale originario non ha come oggetto privilegiato il rapporto eterosessuale genitale e che il soggetto stesso non appartiene a un solo genere:

> io chiamerò *transessualità* la disposizione erotica polimorfa e "indifferenziata" infantile […]. *Il termine "transessualità" mi sembra il più adatto a esprimere, a un tempo, la pluralità delle tendenze dell'Eros e l'ermafroditismo originario e profondo di ogni individuo*. (Mieli 2017: 19)

Mieli afferma la necessità di liberare gli uomini dai vincoli culturali che reprimono i loro desideri non conformi; inoltre ritiene che la repressione del desiderio sia essenziale al capitalismo, e pertanto che per la liberazione omosessuale sia necessaria la rivoluzione comunista.

Nel 1974 il FUORI si converte a una strategia mirata all'integrazione delle persone LGBT nella società così com'è, ed entro l'inizio degli anni Ottanta i collettivi omosessuali vi avranno aderito compattamente.

---

[1] Pustianaz 2000.

Questa evoluzione comporta una trasformazione della concezione dell'omosessualità. Da un lato, c'è la prospettiva mieliana, secondo la quale le persone, nate "transessuali", hanno identità plasmate dal contesto e della cui costruzione possono prendere il controllo. Per Mieli l'esistenza stessa dell'omosessualità, irriducibile alla norma, rappresenta un invito a demolire le strutture sociali. Dall'altro lato c'è la prospettiva dei diritti civili, che chiede il riconoscimento istituzionale delle identità *queer* e che per lo più intende le identità di genere e gli orientamenti sessuali come componenti dell'identità individuale che precedono l'educazione. Il modello identitario proposto nei romanzi che discuterò è più vicino alla prima prospettiva che alla seconda; ma, mentre sul piano politico il protagonista del *Risveglio dei faraoni* prospetta la liberazione rifiutando ogni compromesso con la norma, i personaggi 'queer' degli altri due romanzi sono amareggiati per la loro mancata integrazione sociale, segnalando la sconfitta del modello rivoluzionario. Sia il *Risveglio* sia *La maschia* sono incentrati su personaggi dall'identità di genere fluida; userò indifferentemente pronomi maschili e femminili per riferirmi ai personaggi.

Le tesi che riprendo da Pustianaz a proposito dei due romanzi sono principalmente due. La prima è che essi mettono in discussione il binarismo di genere e della distinzione tra eterosessualità e omosessualità; la seconda è che la performance di genere è uno strumento decostruttivo di quegli stessi binarismi.

> [La] teoria e prassi *queer* [, mentre] eccede il binarismo omo-etero lavorando sull'implicazione tra genere e sessualità, rende altresì visibile […] lo stesso binarismo di genere.
> Una delle condizioni liminari maggiormente indagate dalla teoria *queer* è quella della transessualità, mentre una delle prassi liminari più studiate […] è il travestitismo. [H]o scelto di rileggere […] *Il risveglio dei Faraoni* di Mario Mieli e *La maschia* di Vittorio Pescatori [in quanto] narrazioni di identità […] trasversali rispetto ai binarismi normativi. [I]n entrambi i casi viene […] fatto risaltare il rapporto non pacificato dell'omosessualità con la norma, e in particolare con la norma di genere […]. (Pustianaz 2000: 116-20)[2]

[2] Del saggio esiste anche una versione ridotta in inglese (Pustianaz 2004) in cui queste due tesi sono espresse più chiaramente: «These in-between bodies exceed the [regime] that has produced both heterosexuals and homosexuals. [Homosexuality opens up the] space of disidentification, which should be cultivated by all those practices or performances that call attention to the contradictions within the norm [.

In questo passo Pustianaz accenna anche a un terzo elemento comune ai due testi: entrambi rappresentano il rapporto tra omosessualità e norma come irriducibilmente oppositivo.

Negli *Elementi* Mieli invita a decostruire il binarismo di genere culturalmente prodotto performando la femminilità o l'androginia. *Il risveglio dei faraoni*, pubblicato postumo nel 1994 (Mieli muore nel 1983), riflette questo intento, a partire dall'assunzione alternativa di un nome maschile, Mario, o femminile, Franca, da parte del protagonista; un momento chiave è la performance di un'identità di genere né maschile né femminile nei bagni all'aeroporto di Heathrow, dove Mario si spoglia lasciando in vista il pene ma coprendo il pomo d'Adamo e indossando una pelliccia (Mieli 1994: 134). Pustianaz accenna anche al fatto che il *Risveglio* abbatte il concetto di identità unitaria e coerente:

> [L]'identità è dissolta in forme radicalmente polimorfe (nel caso di Mieli) […]. Praticamente ciò si esplica […] nel raggiungimento di una non-identità comunitaria, quando "la conoscenza avrà annullato le barriere tra Io e non-Io, tra Io e altri, tra corpo e intelletto, tra il dire e il fare". (Pustianaz 2000: 120: 122)

Vorrei soffermarmi su questo aspetto. *Il risveglio dei faraoni* si basa sull'idea di Mario che la propria famiglia sia una dinastia di faraoni che lo indurrebbe, attraverso una serie di indizi, a liberarsi dalle inibizioni borghesi, iniziandolo a una complessa verità alchemico-religiosa. Spesso Franca riconosce negli estranei incarnazioni dei famigliari avvicinatilesi per guidarla alla verità, sfumando i confini tra gli individui; inoltre, molte identità possono coesistere in un'unica persona. Un esempio è il seguente, in cui il suo amante Pietro le fa una rivelazione al telefono:

> "Ave, Maria! Sei tu Cristo risorto […] avevi mangiato la foglia credendomi il Diavolo! Io sono il Dio di cui tu sei Sposa […] Io sono Pietro […] Io sono nato su un pianeta lontano […] da cui la specie umana discende…
> […] io sono… Christian Bacchus!" (Mieli 1994: 89)

---

Thus the] strategy for undermining straight male identity becomes gender performance». (Pustianaz 2004: 208-11)

Una sola persona può accumulare identità disparate, in una moltiplicazione caleidoscopica che estende indefinitamente i confini dell'individuo.

L'attacco alla compattezza identitaria segue anche strade programmatiche. Se l'identità è costruita attraverso l'educazione, Mario la smantella facendo uso di droghe (*ibid.*.: 54) o costringendosi a rompere le più comuni inibizioni in stati di coscienza non alterati; per esempio, attraverso la coprofagia. «*Merda* era anagramma di *madre* e mangiandone mi sentivo donna. *Merda* era anagramma di *dream* e presto sarebbe cominciato il mio meraviglioso sogno ad occhi aperti!» (*ibid.*.: 101).

La strategia di decostruzione identitaria più interessante da una prospettiva narratologica è lo scollamento tra il Mieli autore e il Mieli narratore, che risulta inaffidabile. Per esempio, Pietro smentirà di aver mai fatto la telefonata di cui sopra: «Gli chiesi se era stata un'esperienza oggettiva o soggettiva. "Soggettiva", rispose. [...] Insistei: "Ma era proprio tua, quella voce!". "Ho molte voci", si limitò ad ammettere» (*ibid.*.: 92).

Mario Mieli sgretola se stesso, presentandosi contemporaneamente come il personaggio che solleva il velo di Maia, come un narratore poco credibile, e come il Mieli storico che si costruisce un alter ego inaffidabile ma che rappresenta la propria biografia, le proprie rivendicazioni politiche e il proprio desiderio di scardinare la visione del mondo dominante. Superando gli *Elementi*, che mantengono in vita il soggetto politico, il *Risveglio* sfuma i confini del soggetto stesso.

Anche *La maschia* di Vittorio Pescatori, del 1979, mette in discussione la validità descrittiva delle identità di genere.

Nel 1974 il FUORI si associa al Partito Radicale, provocando una scissione nel movimento e la nascita dei Collettivi Omosessuali Milanesi, a cui Mieli prende parte. *La maschia* è ispirato all'occupazione di palazzo Morigi, a Milano, da parte di uno di questi collettivi. Il protagonista, Teo/Tea, sta effettuando una transizione MtoF; prima di autorizzarla alla vaginoplastica, l'analista le prescrive di abituarsi a essere «sempre e comunque donna e non, come le succedeva prima, solo quando non ne poteva fare a meno». L'operazione avrebbe riportato Tea «nel regno della coerenza», cioè avrebbe riallineato la sua identità di genere, il suo aspetto fisico e il suo orientamento sessuale;

comunque, anche prima della vaginoplastica, Tea si piace com'è (Pescatori 1995: 10-11): è la pressione sociale a ripristinare la coerenza eteronormata che le impone la transizione. Quando Tea si innamora di Habib scopre che «più [la] scopano più divent[a] uomo» (*ibid.*.: 25). Neanche questa seconda identificazione è totale. Come nota Pustianaz:

> se più lo scopano e più si sente uomo, ne deriva dunque che la maschilità ha bisogno della ripetizione della scopata [. I]l genere diventa un'intimazione di identità mai […] portate a compimento una volta per tutte. (Pustianaz 2000: 137-38)

L'identità di Tea resta dunque in bilico. A un cliente che le chiede: «Cara Tea, non ho mai capito se sei un uomo che diventa donna, o una donna che diventa uomo», lei risponde: «Ma una cosa e l'altra, naturalmente» (*ibid.*.: 37): l'impossibilità di Tea a esaurirsi in un solo genere è debitrice alla teoria mieliana della transessualità originaria.

Mentre Teo ricerca un'impossibile identità di genere binaria, gli altri occupanti del palazzo ricercano identificazioni diverse, inventando ruoli tratti da un immaginario monarchico: la direttrice del collettivo è chiamata «regina Victoria», il palazzo occupato «Palazzo d'Inverno», e così via. Lo stesso amore di Tea per Habib è orientalista: Tea considera Habib un modo per entrare in una «scatola di datteri» (Pescatori 1995: 44). Pustianaz nota che queste identificazioni fungono da alternative alle categorie identitarie di genere, in cui i personaggi fanno fatica a riconoscersi.

Interpellati dal genere come soggetti impossibili Teo e le altre froce del collettivo assumono come 'proprie' tutta una serie di identificazioni non meno impossibili ma che appaiono come performatività volontarie sulle quali il soggetto omosessuale ha l'illusione del perfetto controllo. In particolare mi riferisco a varie strategie che chiamano in causa l'orientalismo di Teo e la 'regalità' imperiale di Victoria […]. L'inattualità dell'impero vittoriano lo libera come scenario occupabile liberamente dalla frocia […]; in quanto recita di potere, esso non appartiene, se non come finzione, nemmeno a lei […]. (Pustianaz 2000: 139-41)[3]

[3] Cfr. anche Pustianaz 1999 per una lettura più completa della performatività identitaria nel romanzo.

Anche in questo testo, insomma, compare la presa di controllo sulla costruzione della propria identità già presente in Mieli; e anche qui lo smantellamento dell'identità, pur focalizzandosi sul genere, non vi si limita: le categorie identitarie alternative al genere sono una recita consapevole che sarà interrotta dallo sgombero del palazzo. È insomma ribadita l'impossibilità di ogni identificazione.

Pustianaz si concentra soprattutto sull'inconciliabilità culturale dei collettivi omosessuali con la società eteronormata, ma a proposito di *La maschia* fa riferimento anche al problema pratico della marginalità da cui il collettivo omosessuale si interfaccia ad essa. Tea fallisce nel trovare uno spazio sociale in cui ci sia posto per lei; la stessa comune è un'ancora di salvezza relativa, poiché il collettivo, spiantato e a rischio di sgombero, è in una posizione diversa da quella Mieli, che ha alle spalle «attici e soldi di famiglia» (Pescatori 1995: 27), e che pertanto può permettersi l'utopia rivoluzionaria.

Vorrei aggiungere che l'emarginazione sul piano concreto, oltre che su quello culturale, compare anche nel *Risveglio dei faraoni*. Dopo essersi vestita da figura androgina, Franca sarà arrestata e portata in una «casa di cura per malati di mente» (Mieli 1994: 158); è difficile immaginare una reazione sociale più repressiva o una frattura più profonda con la società dei normali.

Schematizzando, in questi testi la 'queerness' funziona come punto debole dell'intera costruzione culturale del mondo socialmente accettata; più precisamente, questi testi:

- propongono una concezione performativa dell'identità di genere e, per estensione, dell'identità in generale;
- non contemplano la possibilità di un'integrazione (concreta e/o culturale) delle persone 'queer' nella realtà sociale contemporanea.

A questi due elementi ne aggiungerei un terzo, che Pustianaz lascia sullo sfondo; ovvero, che i due romanzi mettono in discussione la centralità della realtà, cercando alternative ad essa.

Nel *Risveglio*, questa strategia è più evidente e passa per la decostruzione del concetto stesso di 'realtà'. Torniamo al passaggio per cui «merda» è l'anagramma di

«madre»: la coprofagia, che fornisce l'accesso alle possibilità esistenziali represse, è in qualche modo un ritorno alla madre. Mieli non fa riferimento a Lacan,[4] ma il desiderio di spezzare l'ordine del Simbolico e di recuperare una verità perduta che coincide con la Madre sembra di matrice lacaniana. Questo è chiaro in relazione al tentato parricidio da parte di Mario/Franca: «Piero Massoni mi disse: "Il tuo problema è uccidere il padre". [Ma f]orse il padre che volevo uccidere era qualcosa di diverso da questo padre reale […]» (Mieli 1994: 33). Forse il padre da uccidere è l'ordine del Simbolico, il Nome-del-Padre. La rottura della legge del padre in relazione all'uso del proprio corpo, la rottura della referenzialità del linguaggio nell'indicare se stesso con più nomi e pronomi, la confusione dei confini del sé sono tentativi di scardinare la costruzione culturale del senso di realtà. Gran parte di questa demolizione avviene attraverso procedure allucinatorie o con il ricorso all'immaginazione, ben più soddisfacente della costruzione normativa della realtà:

> sognavo splendidi palazzi […] divenuto comunista, [e p]erso così il mio habitat ideale e fantastico, mi rassegnai a volgere lo sguardo al mondo esterno che [...] benché tanto difettoso si dice *reale*. (*ibid.*.: 25-27).

Il culmine della decostruzione della norma culturale è la suggestione che sia l'omologazione alla norma a rendere il mondo reale poco realistico: «E m'accorsi di camminare nel regno dei morti. […] Quante mossette nevrotiche, quanti passi falsi! […] questo luogo finto era l'Ade» (*ibid.*.: 121). L'esclusione sociale di Mario non si accompagna a un desiderio di integrazione nella normalità: sono tutti gli altri a essere esclusi da una realtà superiore che non sono in grado di vedere. Il concetto è coerente con i principi politici degli *Elementi*: non ha senso cercare l'inclusione in una società già mutilata culturalmente, c'è bisogno di recuperare le verità originarie dimenticate.

*La maschia* non pratica una simile decostruzione del senso di realtà intersoggettivo; tuttavia, l'opposizione mieliana tra la propria soddisfacente immaginazione e la realtà condivisa dalla società trova un parallelo nell'immaginario di potere coloniale che

[4] Accenna però al fatto che una sorella si sottoponesse all'"analisi lacaniana" (Mieli 1994: 26).

sopperisce alla carenza di potere reale. Certo, in nessun momento la realtà esterna è messa in discussione, come invece avviene in Mieli; ma anche nel *Risveglio* le alternative al Simbolico sono su piani diversi che quello intersoggettivo: il sogno, la convinzione di essere morto, l'immaginazione, gli stati di coscienza alterati. Non c'è una differenza abissale tra gli spazi di esistenza alternativi a quello quotidiano a cui Mieli si rivolge e il gioco di ruolo del collettivo di Pescatori. La differenza di posizionamento tra i due romanzi è piuttosto nel rapporto più ambivalente che i personaggi di *La maschia* hanno con il mondo esterno. Mieli rigetta la società senza mezzi termini; le froce di Pescatori sono invece tentate dalla prospettiva dell'integrazione. Per esempio, sgomberano un'ala del palazzo occupata da senzatetto: «Altrimenti anche noi verremo confusi con *loro* e non troveremmo più nessun appoggio politico!» (*ibid.*.: 18). Le persone del collettivo, pur cogliendo l'ingiustizia delle strutture sociali, non sono affatto libere dal desiderio di reintegrarsi nelle strutture di potere stesse. In questo senso, il testo riflette il periodo di composizione, quando ormai il sogno rivoluzionario si è spento ma il movimento per i diritti civili è ancora lontano dal guadagnare appoggio unanime: in assenza di linee politiche concrete, il collettivo elabora le forme di potere che può.

Arriviamo infine a *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi, del 1984. La tesi del mio articolo è che le linee di ricerca della performance dell'identità (non solo di genere), dell'inconciliabilità con la società e della preferenza di uno spazio alternativo al reale facciano parte del repertorio dei temi anche in altri testi a tema omosessuale oltre che in quelli individuati da Pustianaz, come, appunto, *Seminario sulla gioventù*. Devo comunque avanzare delle cautele. La composizione del testo è cominciata almeno nel 1965; tra la prima e l'ultima stesura passano sia numerosi soggiorni esteri dell'autore sia una revisione radicale nel 1983.[5] Negli anni che passano tra i Collettivi Omosessuali Milanesi di *La maschia* e la pubblicazione del *Seminario*, il contesto gay italiano cambia. Nel 1977 nascono nuovi collettivi autonomi, in opposizione al FUORI istituzionalizzato e, se non all'ideologia di Mieli, di cui adottano gli *Elementi*, almeno alla sua figura ingombrante: i nuovi giovani non si riconoscono nelle esperienze del movimento dei

[5] Bertolucci: 1993.

primi anni Settanta e si muovono con la consapevolezza di dover costruire la propria rivolta da zero. La stagione del Settantasette sfuma in un parziale assorbimento "nel sistema" dell'omosessualità e nella riduzione numerica degli attivisti omosessuali; all'inizio degli anni Ottanta la politica riformista si afferma definitivamente.

La lunga stesura, gli spostamenti dell'autore, i temi lontani dalla realtà dei collettivi rendono difficile districare le relazioni del romanzo con il contesto italiano e i suoi mutamenti. In ogni caso, *Seminario sulla gioventù* non è riducibile all'esperienza rivoluzionaria; in particolare, condivide il tono di una parte della letteratura italiana degli anni Ottanta che cominciava a rappresentare le nuove forme di resistenza giovanili – sono notevoli le somiglianze con la rappresentazione della gioventù ai margini della società di *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli. Inoltre, il protagonista di Busi riflette in qualche misura il desiderio di 'partire da zero' dei movimenti del Settantasette nel desiderio, di cui parlerò a breve, di fare di se stesso 'tabula rasa', cancellando i suoi ricordi e i suoi legami. Tuttavia, in *Seminario sulla gioventù* rintracciamo ancora – 'mutatis mutandis' – gli elementi che ho schematizzato in precedenza.

Il protagonista Barbino, a Parigi per studiare, soffre la fame e spesso si prostituisce in cambio di vitto e alloggio. La situazione migliora quando Arlette, Suzanne e Geneviève lo prendono sotto la loro ala. Barbino crede di usare Arlette per ottenere quello che gli serve, ma col tempo emerge che è lei a mentirgli e a manipolarlo: pur sapendolo omosessuale, riesce a sedurlo a forza di ricatti emotivi, costringendolo in pratica a prostituirsi di nuovo.

Il tema dell'identità performativa in Busi è legato alla sessualità, ma non all'identità di genere;[6] inoltre, per Barbino non è l'omosessualità ad avviare il processo di allontanamento dalla, o disprezzo della, realtà socialmente condivisa in favore di piani di realtà alternativi, bensì la povertà, che sbilancia le dinamiche di potere nei suoi rapporti. D'altra parte, povertà/subordinazione e omosessualità finiscono per essere associati in

[6] Come credo sia trasparito, nel *Risveglio* e in *La maschia* l'identità di genere non è un concetto solidamente distinto da quello dell'orientamento sessuale; la differenza al lettore contemporaneo sembra probabilmente più profonda del dovuto.

ogni caso nelle pressioni di Arlette a ottenere un rapporto eterosessuale in cambio del supporto economico; ovvero, la normalità sessuale in cambio dell'integrazione economico-sociale. Che la bilancia del potere sia influenzata dall'adesione alla norma etero-cis emerge anche nella relazione romantica tra Suzanne e Geneviève: Geneviève è transgender e Suzanne, sotto la minaccia di lasciarla, riesce a ottenere da lei un rapporto sessuale che la metta incinta, rivelando il proprio potere di donna 'normale' su un personaggio dall'identità marginalizzabile.

Il romanzo si concentra su Barbino. Il personaggio suggerisce spesso l'idea che la personalità si sviluppi a forza di recitarla («Le persone che […] mi sforzo di fingere di amare, sono le sole che ami veramente», Busi 2014: 98; «Le vere personalità sono quelle inventate», *ibid.*.: 102); e, per mantenere la propria fluidità identitaria, evita le abitudini, dalle relazioni stabili al lavoro fisso: «posso sì fare il ballerino, ma non voglio essere un ballerino […] È terribile dover fare una cosa e poi credere di essere diventati quella cosa, quel ruolo» (*ibid.*.: 172-173). Barbino si costituisce come recipiente vuoto, modellato dalle aspettative altrui. Di questa condizione, dapprima involontaria, si riappropria attraverso varie pratiche; per esempio, l'assunzione dell'identità dell'altro attraverso il rapporto sessuale: «Mi sono reso conto che le mie carezze non riguardavano lui: io mi stavo accarezzando tramite lui» (*ibid.*.: 115-116) e l'abiura esplicita del pronome «io»: «io… Ecco il punto: cominciare dallo sfondamento di questo pronome» (*ibid.*.: 207). La caratteristica di Barbino di essere un vuoto abitabile è ribadita molto spesso nel corso del testo ed è espressa in maniera evocativa verso la fine del romanzo, nell'ultima delle «storie» che Barbino ha l'abitudine di raccontare ad Arlette: «Sono una gabbia [...] Chi mi abita è sempre qualcuno meno importante di me [...]. Muoiono tutti, prima o poi, solo io sono immortale» (*ibid.*.: 371-72). Barbino esplicita come lo scopo di essere un vuoto abbia lo scopo di rendere indistruttibili: non c'è niente in Barbino che possa essere danneggiato perché non c'è niente in Barbino. Al polo opposto rispetto alla sua pratica anti-identitaria Barbino colloca le identità complesse e coerenti asserendo che sono facili da demolire.

> [L]a mia vendetta è [...] smascherare la gente, […] fargli toccare il fondo della loro bestia[...] sovrastrutturata [...]. I miei amanti sono più mediocri di me, che sono e non sono e rischio sempre la mia identità e [...] posso assumerne un'altra a piacimento […]. Le persone tutte d'un pezzo [...] Credono trent'anni in un'idea […]: lì c'è molto da distruggere, il divertimento è assicurato. (*ibid.*.: 103-04)

Così come non crede nelle identità coerenti, Barbino non crede nelle verità fisse: «Non so mentire: troppo complicato, fa male alla testa, costringe a ricordare tutto e nello stesso modo. Con la verità, invece, puoi variare [...]: *tout se tient*» (*ibid.*.: 97-98). Barbino riconosce la costruzione delle storie a partire dalla verità come un processo interpretativo necessariamente riduttivo e falsificatorio; questa è la stessa 'pars destruens' del *Risveglio*, nella misura in cui Barbino non riconosce al piano delle conoscenze intersoggettive valore di verità, trovandolo piuttosto il frutto di un modello ermeneutico del reale tra i tanti possibili.

La posizione Barbino è ambigua: disprezza le identità coerenti, ma lascia trasparire che ne avrebbe una se potesse permetterselo. La sua riduzione a qualcosa di diverso da sé non è sempre volontaria: spesso è conseguenza della sua posizione subordinata. Per esempio, quando scopre che un suo amante non gli ha detto di essere ricco si sente «comprato anche stavolta, conglobato a poco a poco in un ruolo – quello delle sue fantasie passate» (*ibid.*.: 238). Il legame tra il desiderio di non avere un'identità fissa e una posizione sociale bassa diventa chiaro nella descrizione che Barbino fa del fratello Dolfo, piastrellista, che si è abituato alla sofferenza perché fa parte del suo mestiere, e afferma la necessità di «ribellarsi [alla sofferenza] fintanto che si è a tempo, […] non lasciarle dire "io"» (*ibid.*.: 195). Barbino aggiunge che bisogna fare della sofferenza «un'arma tagliente […] che serva da contrappeso nei contratti»: questo chiarisce che il rischio di assorbire la sofferenza nella propria identità è specifico alla classe dei lavoratori sotto contratto. Il rifiuto dell'abitudine a cui accennavo sopra non sarebbe necessario da una posizione socioeconomica diversa. Se è vero che la costruzione di sé stesso come un recipiente vuoto è consapevole, è anche vero che essere vuoto è una tattica per non avere niente da perdere. Il peso della classe emerge in particolare dal confronto tra due passi relativi a momenti diversi della vita di Barbino. Quando non ha un posto dove vivere, pensa: «Odio quelli che amo perché a causa loro [...] devo produrmi in una serie di tali

contraddizioni da riuscire a fare in modo che la retorica dei loro perfetti sillogismi rifulga in tutte e tre le sfaccettature della Superiorità» (*ibid.*.: 100). Sembra che Barbino, pur costretto a confermare l'apparato ideologico delle persone con cui va a letto, vi si senta superiore. Quando può invece approfittare dell'ospitalità di Arlette, Barbino afferma: «il mio problema [...] è un salario a fine mese, e vivere come vive qualsiasi uomo che non abbia dei grossi apparati da mantenere per credere di esistere più degli altri» (*ibid.*.: 144). Barbino confessa cioè che la sua ostentata superiorità esistenziale su tutti gli altri, che passa per la malleabilità identitaria, è un autoinganno necessario a sopportare la propria miseria. L'immortalità derivante dall'essere una gabbia è l'equivalente del colonialismo immaginario e del desiderio di sottomettere qualcuno nella scala sociale in *La maschia*; e, a ben vedere, lo stesso desiderio di Barbino di decostruire le identità altrui è a sua volta il desiderio di trovarsi in una posizione di potere rispetto all'altro la cui identità viene fatta a pezzi.

Alcune incongruenze nel progetto di Barbino di costituirsi come vuoto rivelano infine come esso sia più un modello esistenziale a cui aggrapparsi in assenza di meglio che una visione del mondo coerente. Mi limito a un esempio: nel dire che vuole espellere da sé il suo attaccamento a un amante, Barbino afferma: «Se riesco a cominciare da lui, riuscirò anche con [il mio primo amore], con mio padre, con mia madre, mia sorella, tutti questi amori e odii […] che non si possono sradicare facilmente perché c'è di mezzo la sedimentazione dell'infanzia e dell'adolescenza» (*ibid.*.: 181). Questo è problematico da un punto di vista performativo poiché, se i traumi e i ricordi del passato hanno ancora potere sui personaggi del presente, allora l'intero progetto di autopoiesi è fallato.

*Seminario sulla gioventù* a mio parere risente ancora dell'impianto ideologico dei primi movimenti di liberazione omosessuale, nella misura in cui incontriamo ancora quell'approccio performativo all'identità e problematizzante della realtà che c'era già in Mieli; ma, traslato nel nuovo contesto storico, esso ha perso la spinta palingenetica. Barbino non ha intenti rivoluzionari, e per quanto possa disprezzare i borghesi e i rapporti di classe la sua aspirazione è trovare un modo di cavarsela all'interno del sistema. Se da un lato si impegna ancora a non assumere un'identità fissa, dall'altro lato questa rinuncia è una modalità di autodifesa non completamente volontaria; e, mentre Mieli poteva

intenderla come il preludio all'instaurazione di un nuovo ordine, per Busi essa significa la rinuncia a qualsiasi progettualità.

In conclusione, i tre romanzi che ho preso in considerazione condividono alcune caratteristiche – l'idea che l'identità sia performativa e l'idea che le persone 'queer' non possano reintegrarsi in un tessuto sociale radicalmente e compattamente eteronormativo, castrante e le cui categorie culturali sono soffocanti delle identità 'queer' stesse, che per una ragione o per un'altra vi si incasellano male – caratteristiche che traggono da un impianto socio-teorico diffuso nelle comunità omosessuali italiane di inizio anni Settanta. Per questa ragione, i tratti distintivi individuati da Pustianaz a proposito dei primi due romanzi sono un buon inquadramento anche per altri testi LGBT dello stesso periodo. I tre romanzi esaminati si differenziano però per una progressiva crescita della sfiducia verso le possibilità rivoluzionarie, con una crescente nostalgia per le strutture di potere e un crescente desiderio di integrazione.

## Bibliografia

Bertolucci, Piero (1993), "Nota", in A. Busi (1993), *Seminario sulla gioventù*, Milano, Adelphi, 9-11.

Busi, Aldo (2014), *Seminario sulla gioventù*, Milano, Rizzoli.

Mieli, Mario (1994), *Il risveglio dei faraoni*, Milano, Cooperativa Colibrì.

Mieli, Mario (2017), *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli.

Pescatori, Vittorio (1995), *La maschia. L'odalisco. L'animalo*, Salerno, Sottotraccia.

Prearo, Massimo (2015), *La fabbrica dell'orgoglio. Una genealogia dei movimenti LGBT*, Pisa, ETS.

Prearo, Massimo (2017), "Elementi di critica della liberazione omosessuale: per una politica del fare movimento", in U. Grassi, V. Lagioia, G. P. Romagnani (eds) (2017), *Tribadi, sodomiti, invertite e invertiti, pederasti, femminelle, ermafroditi…*, Pisa: ETS, 257–74.

Pustianaz, Marco (1999), "L'ombra dell'oggetto. Identità, identificazioni, disidentificazioni…", in M.Corona (ed) (1999), *Incroci di genere. (De)istituzioni, transitività e passaggi testuali,* Bergamo: Sestante, 9-45.

Pustianaz, Marco (2000), "Genere intransitivo e transitivo, ovvero gli abissi della performance *queer*", in Pustianaz M., Di Cori P., Bellagamba A. (eds) (2000), *Generi di traverso. Culture, storie, narrazioni attraverso le discipline,* Vercelli: Mercurio, 103-50.

Pustianaz, Marco (2004), "Transitive Gender and Queer Performance in the Novels of Mario Mieli and Vittorio Pescatori", in G. P. Cestano (ed) (2004), *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film,* New York: Palgrave Macmillan, 207–35.

Rossi Barilli, Gianni (1999), *Il movimento gay in Italia*, Milano, Feltrinelli.

# *«I corpi in cui credi»: Laura Pugno e il femminile non umano*

Irene Cecchini

**Abstract:** This article proposes an ecopoetic analysis of Laura Pugno's narrative process undertaken in her novels *Sirene* (2007), *La ragazza selvaggia* (2016) and *La metà di bosco* (2017), highlighting the similarities that the three works develop in the representation of the posthuman and the feminine element. This research aims to contribute to the ecoliterary debate by focusing, on the one hand, on the codification of a union between woman and nature as a political and social message and, on the other hand, by analyzing the literality and narrative strategies of the selected works. It will examine two narrative processes that distinguish the three novels: the expedient of hybridization (fusion or juxtaposition of human/non-human) and the extreme writing (absence of mannerisms but strong verbal expressionism). From a thematic point of view, it will show how verbal violence and visual violence take place in the representation of both females and nature. Indeed, both are characterized in a destabilizing and defamiliarizing way to overcome the male prejudices and the ordinary patterns of their representation.

**Keywords:** *Laura Pugno, post-humanism, hybridism, extreme writing, ecofeminism.*

**Abstract**: Questo articolo propone un'analisi ecopoetica del processo narrativo di Laura Pugno intrapreso nei suoi romanzi *Sirene* (2007), *La ragazza selvaggia* (2016) e *La metà di bosco* (2017), evidenziando le similitudini che le tre opere sviluppano nella rappresentazione del postumano e dell'elemento femminile. Questa ricerca vuole contribuire al dibattito ecoletterario concentrandosi, da un lato, sulla codificazione di un'unione tra donna e natura come messaggio

*Quaderni del Dottorato,* vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

politico e sociale e, dall'altro, analizzando la letteralità e le strategie narrative delle opere selezionate. Si esamineranno due processi narrativi che distinguono i tre romanzi: l'espediente dell'ibridazione (fusione o giustapposizione di umano/non umano) e la scrittura estrema (assenza di manierismi ma forte espressionismo verbale). Da un punto di vista tematico, si mostrerà come la violenza verbale e la violenza visiva abbiano luogo nella rappresentazione sia delle donne che della natura. Infatti, entrambe sono caratterizzate in modo destabilizzante e defamiliarizzante per superare i pregiudizi maschili e gli schemi ordinari della loro rappresentazione.
**Keywords:** *Laura Pugno, post umano, ibridismo, scrittura estrema, ecofemminismo.*

## *1. Il corpo, il selvaggio e il bosco*

L'ecologia è ormai «una struttura di senso»,[1] ovvero un insieme di concezioni, conoscenze, ideologie, discorsi che influenzano in maniera capillare la vita, la cultura e gli studi scientifici degli ultimi anni. Il pensiero ecologico è diventato motore di azione e di trasformazione: la sua capacità di generare coscienza – politica, immaginifica, economica, sociale – è frutto della sua impellente necessità e urgenza. Integrato ormai a pieno nel discorso scientifico e mediatico, il tema ecologico sembra *convergere* nel discorso letterario: la narrazione e l'ecologia si combinano così in una varietà di rappresentazioni.

La poeta e scrittrice Laura Pugno conferma questo nuovo andamento ed esplora con originalità e profondità i rapporti e le tensioni del presente attraverso figure narrative ecologiche; la ricerca intrapresa da Pugno appare come "una scrittura per progetto",[2] ruotante intorno ad un nucleo o ad un'immagine determinata che, originata dall'interrogativo natura e/o cultura, permette in seguito lo sviluppo di un tema narrativo preciso.

I romanzi considerati per l'analisi sono *Sirene* (2007), *La ragazza selvaggia* (2016) e *La metà di bosco* (2018)[3] e possono essere osservati come un trittico narrativo: il tema prende la forma di intreccio attraverso motivi ecologici ricorrenti, che Pugno problematizza nella rappresentazione – contesti naturali specifici, personaggi con determinate caratteristiche e 'plot twists' differenti –, mantenendo però una chiara e comune riflessione extratestuale. Evidenziando la forza evocativa caratteristica in questa scrittrice, si cercherà di analizzarne i 'topoi' principali per comprenderne il significato:

---

[1] (Scaffai 2018/1-2); si veda anche (Buell 1995); (Glotfelty 1996); (Iovino 2015); (Scaffai 2017); (Schoentjes 2016; 2020).

[2] L. Pugno in *Immersioni letterarie*.

[3] D'ora in avanti i titoli saranno annotati: *Sirene* (Pugno 2007); *La ragazza selvaggia* (Pugno 2016); *La metà di bosco* (Pugno 2018a); *In territorio selvaggio* (Pugno 2018b).

nella prima parte ci soffermeremo sul concetto di ibridismo legato alla rappresentazione del corpo femminile; in una seconda parte vedremo come la raffigurazione della natura sia fortemente connotativa e legata a sua volta al personaggio femminile; nella terza parte – abbandonando l'aspetto più raffigurativo – ci concentreremo sulla cifra stilistica della Pugno, determinata da un registro formale dai forti connotati visuali e perturbanti.

Per seguire il ragionamento interiore di Pugno che dà struttura teorica e narrativa al nucleo aggregatore comune di ogni romanzo – ibridismo, corpo femminile, rapporto con la natura –,[4] è efficace integrare ai romanzi la lettura di *In territorio selvaggio* (2018).[5] Pugno descrive l'opuscolo come «quaderno d'appunti» in cui ordina le sue impressioni intorno al termine selvaggio, anche se «le cose che scriverò qui, potrà sembrare, avranno poco a che fare con ciò che normalmente per selvaggio s'intende, parole e cose come corpo, romanzo e comunità» (Pugno 2018b: 13); attraverso questo studio si cercherà di confermare invece la vicinanza nascosta che il selvaggio sottende con questi tre concetti.

Per comprendere come i tre romanzi siano legati l'un l'altro e come ognuno di questi rimandi al concetto di selvaggio, punta di sintesi di un coerente quadro politico e formale in Pugno, può essere interessante partire da una riflessione riguardo ai titoli scelti.

Le Sirene sono da sempre archetipo ibrido per eccellenza, unione inscindibile di nature contrastanti, quella femminea umana e quella animalesca (Grieco 2017); il corpo in Pugno non si presenta mai quale porto sicuro, ma è «il primo luogo del selvaggio» (Pugno 2018b: 20). In Pugno la riflessione sul postumano è motore di ricerca retorica e sociale; di fatto, tutte le figure femminili centrali nei tre romanzi sono sottoposte ad una forma più o meno evidente di ibridazione, che non ha lo scopo di esaltare un sentimento

[4] «Ogni autore ha delle ossessioni che si ripropongono: io torno spesso a scrivere di natura, del rapporto tra l'uomo e gli animali, delle trasformazioni del pianeta, ma anche del rapporto che abbiamo con la morte e la scomparsa. Un'ambientazione ricorrente, per me, è il bosco», L. Pugno, in *Laura Pugno si racconta*, Il Libraio, url: https://www.illibraio.it/news/dautore/intervista-laura-pugno-547611/ (ultima consultazione 19/05/2012).

[5] Una lettura interessante da accostare a *In territorio selvaggio* è il saggio di Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale* (2002). Tra i due scritti vi son infatti numerosi punti d'incontro riguardo al rapporto *humanitas-animalitas*, alla centralità del corpo e alla tendenza/necessità umana di separare la vita «in vegetale e di relazione, organica e animale, animale e umana» (Agamben 24).

di antiumanesimo legato alla sola animalità, quanto piuttosto di superare in toto il dualismo uomo-animale.[6]

In *La ragazza selvaggia*, invece, Pugno utilizza già nel titolo il concetto chiave del romanzo: il selvaggio altro non è che la falla all'interno del sistema granitico delle nostre convinzioni, la quale innesca l'esigenza di una rinnovata conoscenza. È necessario instaurare un dialogo con il selvaggio, ovvero il non conosciuto e l'in-catalogabile, per accedere ad una diversa consapevolezza: l'accettare quel «qualcosa che è la fuori, davanti a noi, che non comprendiamo» (*Ibid*.: 35).[7] Scrive Pugno: «Il selvaggio è deciso da noi, non esiste in natura, si crea nel momento in cui chiudiamo la porta di casa, definiamo un dentro e un fuori.» (*Ibid*.: 37)

In natura vi sarebbero un originario continuum, è l'Uomo che impone una ideologia oppositiva e gerarchizzata per distinguere e ordinare l'esterno senza esserne sopraffatto e per identificarsi il più possibile all'interno di categorie ben differenziate. Pugno esplora invece una nuova possibilità per l'umano, che si riconosce nel suo essere «sistema ibrido», che ha valore proprio per la sua dinamicità in uno stato di non equilibrio. Allo stesso modo, Pugno auspica una concezione del mondo come: «Un'eternità diffusa e rizomatica, un mondo fatto di luci che ci fa tornare in qualche modo al selvaggio.» (*Ibid*.: 32).[8]

La funzione svolta dalla scrittura è quella di un ritorno all'indefinito, attraverso l'eliminazione dei limiti imposti da una visione antropocentrica e dal suo accentramento: il riconoscimento di un'impossibilità conoscitiva totale. Forte proprio della sua incompletezza, in Pugno la conoscenza è prima di tutto 'abbandono': nel senso di

---

[6] (Andreozzi 2015); (Marchesini 2014); (Braidotti 2014); (Micali 2019). Questo superamento del dualismo uomo animale è la soluzione portata avanti anche da Agamben (2002: 82) attraverso la sua rilettura di Heidegger: «l'uomo […] si appropria della sua stessa latenza, della sua stessa animalità, che non resta nascosta né è fatta oggetto di dominio, ma è pensata come tale, come puro *abbandono*» (corsivo mio). L'idea di abbandono come inclusione del selvaggio è fondamentale nella stessa Pugno.

[7] Il selvaggio di Pugno potrebbe essere accostato al momento in cui si verifica la «reciproca sospensione dei due termini» (natura e uomo) rinvenuta da Agamben (2002: 82): «qualcosa per cui forse non abbiamo nomi e che non è più né animale né uomo, s'insedia fra natura e umanità».

[8] Allo stesso modo Agamben (2002: 94) non cerca nuove articolazioni per esplicitare la condizione umana, ma teorizza una «nuova in-umanità», una «vita nuova e più beata, né animale né umana», «uno stadio superiore al di là tanto della natura che della conoscenza, del velamento che dello svelamento».

affidamento di se stessi a quel qualcosa o quel qualcuno di *altro* che è fuori dal nostro controllo. Questo è il «ritorno al selvaggio» auspicato da Pugno: l'accettazione propositiva del non schematizzato e del non riconosciuto, di ciò che è fuori dall'uomo ma anche di ciò che è profondamente dentro di lui e si nasconde nella parte negata del suo corpo (*ibid*.: 57).

Parlare di selvaggio in Pugno riporta necessariamente al terzo termine che compone la triade dei titoli, il bosco: «luogo del selvaggio per eccellenza» (*Ibid*.: 16). Contrapposto al bosco è il giardino (*Ibid*.: 26), Eden originario, dove la nuova conoscenza è proibita perché legata direttamente al transitare nel selvaggio e nel non-controllabile – e come può questo avvenire in un luogo essenzialmente antropico?

Continua infatti Pugno: «Bosco, luogo per eccellenza in cui si viene abbandonati; la conoscenza è anche una forma di abbandono: di fronte all'albero della conoscenza del bene e del male si è lasciati soli.» (*Ibid*.: 23)

In tutti i libri della scrittrice il bosco è un passaggio fondamentale per l'idea di conoscenza negativa che, proprio tramite la sottrazione di una geometria spaziale rettificata e catalogata, evoca l'assenza della sicurezza concessa dal pensiero dominante[9]. Il bosco richiama il selvaggio, l'instabile e il non conosciuto dove il corpo ibrido ritrova la sua libertà, allontanandosi definitivamente dal giardino, spazio contrapposto, codificato e maschile.

## 2. *L'ibrido e il fascino della trasgressione*

Il primo *topos* della nostra indagine è l'immagine dell'ibrido, elemento narrativo centrale in ognuno dei tre romanzi; in Pugno, il discorso sulla contaminazione presuppone un superamento del concetto di purezza originaria dell'umano e del dualismo da sempre riconosciuto tra uomo e animale. Tale principio discriminatorio sarebbe l'origine di ogni rifiuto della diversità: solo con l'ibrido, elemento indefinito e molteplice che oscilla sui

[9] Il bosco di Pugno sembra così l'antidoto contro la frammentazione e suddivisione della vita e dell'esterno a cui ricorre costantemente l'uomo. Lo stesso Agamben (2002: 21) rintraccia nell'uomo una tendenza congenita alla separazione: la vita risulta come «ciò che non può essere definito, ma che, proprio per questo, deve essere incessantemente articolato e diviso».

confini, è possibile uscire da una visione filtrata da scale gerarchiche predeterminate. Ma chi sono gli ibridi in Pugno?

*Sirene* è il romanzo più distopico dei tre; in un futuro prossimo nella città di Underwater, la Terra presenta due rilevanti novità rispetto all'oggi: la luce del sole è divenuta un devastante agente patogeno, causa del dilagare tra la gente di un cancro alla pelle e, negli abissi dell'oceano, sono state trovate le sirene. Il mondo è ormai malato e corrotto e le sirene vengono assimilate al degrado universale. Allevate in stabilimenti controllati dalla *yakuza* (la mafia giapponese), esse sono destinate alla funzione di schiave sessuali o – per i pochi che possono permettersi di pagare cifre enormi– di cibo raffinatissimo.

> Le femmine erano *bestie* da latte e da carne e insieme erano *donne*, prive di parola, *prive di gambe*, il muscolo unico della coda capace di spezzare in due la schiena di un uomo, *la vagina liscia*, protetta dall'abrasione dell'acqua di mare da uno *smegma madreperlaceo*. […] a complicare il loro *corpo* c'erano *quei capelli lunghi*, se poi si potevano dire capelli, un'unica massa elastica verdeazzurra o azzurro vivo che scendeva sulla schiena, che ondeggiava nell'acqua *come le trecce della più splendida delle adolescenti*, e le *braccia verde chiaro* con le *mani palmate*, il *seno sempre grande e pesante con i capezzoli verdi cupo*, durissimi, da cui nell'estro usciva un latte dolciastro. [10] (Pugno 2007: 6)

Gli elementi umani e non umani sono quindi inscindibili: la parte animalesca e la parte umana convivono in un corpo dotato di una forte carica erotica.

Ad interagire con questi ibridi è Samuel, impiegato in un grande macello di carne di sirena, che verrà risucchiato dal fascino delle creature dopo la morte della sua compagna Sadako a causa del cancro nero. Samuel, spinto dal desiderio di selvaggio, di non conosciuto e indomabile,[11] entrerà in una vasca per accoppiarsi con una sirena albina; da questo incontro nasce Mia, sirena ancora più umana a cui si affezionerà.

Ritroviamo una diversa raffigurazione dell'ibrido in *La ragazza selvaggia*, nel quale Pugno rielabora un 'topos' iniziato sulla stampa francese illuminista dei primi

---

[10] Da qui in poi i corsivi nelle citazioni sono miei.

[11] «Tanto che ci si può ben domandare se la sirena non sia alla fine una incarnazione sensibile dell'*amor fati* e del desiderio di tornare con la morte in quel luogo da cui si immagina di essere venuti», (Grieco 2017: 21).

dell'Ottocento, quello dell''enfant sauvage' (ben riadattato da Truffaut nell'omonimo film del 1970) e della contrapposizione storica tra natura e cultura: Victor, il "ragazzo dei boschi dell'Aveyron", nonostante le cure mediche del dottor Itard non riuscirà mai a prendere l'uso della parola. Così avviene nella narrazione di Pugno, dove però le figure sono tutte femminili: Tessa, ricercatrice quarantenne, custodisce la soglia di Stellaria, una riserva boschiva integrale, nella quale l'uomo non è ammesso da anni; Dasha, la ragazza selvaggia, scompare da casa molto piccola dopo uno scontro con la sorella gemella Nina, al momento in coma per un incidente probabilmente procuratosi. Le due sorelle adottate provengono dal bosco di Chernobyl, bosco contaminato per eccellenza (Pugno2016: 74): è proprio il bosco, intimo e reale, a dettare i rapporti fra i personaggi e i loro mutamenti interiori.

> Il corpo esile accovacciato nella neve, i capelli biondi sporchi e impastati di terra e foglie fino a formare una massa inestricabile sulle spalle. Era nuda e sanguinava. […] La prima volta che si erano incontrate Tessa aveva cercato di avvicinarsi, *senza capire cosa c'era davvero* davanti a lei. (*Ibid* :17-18)

Infine, in *La metà di bosco*, il motivo dell'ibrido assume ancora altre sembianze e caratteristiche. Salvo Cagli è un medico esperto di terapie del sonno che, ironia della sorte, è afflitto da un'insonnia irrimediabile; costretto al riposo, accetta l'invito di un amico a passare del tempo sull'isola greca di Halki. A condividere l'abitazione con lui vi sono Nikos, il figlio di Magdalina (la cognata dell'amico, donna enigmatica e quasi sciamanica), e Cora, l'amica di cui il ragazzo è innamorato. Dopo una gita in barca, Cora cade in mare e scompare; viene ritrovata qualche giorno dopo sulla spiaggia della misteriosa isola di Krev, uccisa con un colpo d'arma da fuoco. Se in *La ragazza selvaggia* e in *Sirene* il confine era quello tra l'umano e l'animale, qui a essere esplorata è la trasgressione del confine ultimo, quello tra vita e morte: Cora ritornerà tra i vivi in una sottospecie di angelo, che non ha però niente di etereo.

> Cora si alzò completamente nuda, *come se il suo corpo non la riguardasse* […] gli sembrò di vederla chinarsi sulla corrente e *leccare l'acqua come un gatto*. (Pugno 2018a: 109)

> Cora si accoccolò accanto al fuoco davanti a Salvo […]. *Mangiava con le dita*, succhiando l'olio che ne scendeva, cercando di non tagliarsi le labbra […]. *Come un animale selvatico che si lascia addomesticare*. (*Ibid*.: 104).

> Di tanto in tanto *si porta alla bocca un po' di terra*, lui la costringeva a sputarla, e allora lei se la *strofinava sul corpo*, sollevandosi il vestito. (*Ibid*.: 146)

## *3. Il corpo senza fine: uno sguardo ecofemminista*

Con tutto il suo immaginario visivo – che deve molto agli 'anime' e al cinema –, l'opera di Pugno combina motivi poetici e fantastici a motivi etici e sociali. Per mostrare come questo procedimento sia centrale in Pugno, può essere utile accompagnare lo studio (più attento ai percorsi figurali e retorici) con la teoria di alcuni testi ecofemministi.[12]

Carolyn Marchant in *The Death of Nature* (1980) esordiva: «The world we have lost was organic»,[13] proponendo la distinzione tra una concezione olistica e una meccanicistica del mondo. La prima – che richiama il *continuum* rizomatico di Pugno – percepisce l'esterno come composto di organismi con diverse funzioni, ognuno indispensabile all'andamento del sistema-mondo, mentre l'altra tende a privilegiare singole parti di natura per studiarle, misurarle e quindi controllarle meglio. La natura organica, secondo Merchant, era il mondo fisico e tutte le sue forme di vita organizzate in piccoli ecosistemi; con la rivoluzione scientifica baconiana, rinforzata poi dall'avvento del capitalismo, la natura cessa di essere un tutto vivente e l'Uomo inizia ad assurgere a dominatore – esigendo così un dentro ed un fuori. È proprio sulla questione del dominio che i concetti di natura e di non-umano entrano nelle teorie ecofemministe (Warren 1987; Gaard 1993): Val Plumwood, in *Feminism and Mastery of Nature* (1993), stila una lista di dualismi che compongono la sovrastruttura della società patriarcale: uomo/donna,

---

[12] Tra le riflessioni sulla biopolitica avviate da Foucault e riprese in seguito da Agamben (1995; 2002) e le teorie femministe elaborate dalla metà del Novecento si possono identificare numerosi punti di convergenza; se per Agamben (2002) la cesura ontologico-politica tra umano e animale «passa innanzitutto all'interno dell'uomo» (*Ibid*. 81), allo stesso modo la critica femminista ha come oggetto principale la decostruzione di quella logica binaria che separa rigidamente natura e cultura, umano e animale, immanenza e trascendenza, sfera pubblica e sfera privata (Dini 2006).

[13] «Il mondo che abbiamo perduto era organico» (Marchant 1980: 1).

ragione/cultura, maschile/femminile, mente/corpo, razionalità/animalità (etc.) in cui il primo termine è associato alla classe maschile dominante e il secondo alla classe subordinata. Ogni dualismo, scrive Plumwood, è dipendente dagli altri così da creare una struttura logica basata sull'esclusione e la negazione. Le distinzioni tra i poli sono in effetti formalizzate dal pensiero maschile dominante che rende legittima la gerarchizzazione e il cambiamento impensabile. Secondo Donna Haraway, questa opposizione binaria è all'origine di ogni rifiuto della diversità. L'identità cyborg teorizzata da Haraway nel suo *Manifesto cyborg* (1985) e la ripresa del concetto di contaminazione in *Chtulucene* (2016), nel quale il superamento del binarismo non avviene più tramite l'unione donna-macchine ma tramite un'unione totale fra tutte le forme viventi, sono fondamentali come possibile arma contro la gerarchizzazione imposta dall'uomo.

Ma come tutte queste riflessioni teoriche si possono legare ai testi di Pugno? Riprendendo la riflessione di Niccolò Scaffai, possiamo osservare come la dinamica ecologica costituisce il «principio organizzatore di ogni libro» nel quale l'elemento naturale, oltre a influenzare i «procedimenti retorico-cognitivi», esplora «o allude a dinamiche di altro tipo: esistenziali […] o storiche» (Scaffai 2017: 223).

La funzione dell'ibrido in Pugno è paradigmatica in questo senso: figura narrativa che presuppone una riflessione ecologica (rivalutazione della natura) e sociale (riabilitazione del femminile). L'ibrido, infatti esce dallo schema bipartito esposto da Plumwood proprio grazie alla contaminazione post-umana ripensata da Haraway. Benché primitivo e animale, soggiogato dall'uomo in tutti e tre i romanzi, l'ibrido di Pugno fa della sua debolezza un punto di forza: proprio in ragione della sua ambivalenza, non rientra in nessuna zona codificata, quindi fuoriesce da ogni dualismo. Ogni epilogo comporta una via d'uscita non solo dall'oppressione maschile ma anche dall'umano e dalla sua civiltà patriarcale. Attraverso il superamento e talvolta l'annullamento della natura umana, le figure protagoniste ritrovano la libertà:

> Di solito i miei romanzi si chiudono sempre su una nuova speranza, per quanto piccola, che non è la speranza delle fiabe ma quella che è alla nostra portata, e che possiamo afferrare, nei mondi reali, che siano il nostro mondo o i mondi fantastici che ne costituiscono gli alter ego.[14]

Come alla fine del *Pianeta irritabile* di Volponi, anche i testi di Pugno si aprono ad una possibile rinascita: l'Uomo è costretto a rivedere la sua posizione antropocentrica e ad uscire dal suo universo auto-riferito di piena supremazia per entrare in rapporto di parità con la sfera vegetale ed animale. Samuel si sacrificherà per salvare Mia dagli esperimenti degli 'yakuza', offrendo il suo corpo come pasto alla sirena: in lui il principio antropocentrico si disperde per lasciare spazio ad un sentimento antropomorfico, nel quale riconoscere che tutto è umano, inclusa Mia, è come dire che gli umani non sono una specie eccezionale. *Sirene* si conclude con Mia che si allontana nel profondo dell'abisso con la mente ormai «tabula rasa»; allo stesso modo Dascha ritorna nel fitto del bosco e Cora continua a vivere come organismo non necessariamente identificato ma rizomatico e plurimo: «Anche loro dal bordo del promontorio, la videro come la vide lui, mentre il suo corpo toccava l'acqua, *diventare schiuma*.» (Pugno 2018a:154)

Nella sua ultima apparizione Cora si mostra come una Venere 'rovesciata': la nudità totale e la complicità tra elementi naturali e spirituali sono, in Pugno, paradossalmente invertiti rispetto al modello rinascimentale. In questo movimento discendente del corpo femminile nella schiuma del mare, Cora allontana il modello della *Venus pudica* botticelliana, la cui nudità altro non rappresenta che la bellezza spirituale, la purezza e la semplicità; fino alla fine del romanzo, Cora resta fortemente sessualizzata ed il suo corpo non è mai idealizzato. L'iconografia classica dell'episodio (la nascita di Venere) subisce a sua volta un ribaltamento nella scrittura di Pugno: l'ambiente marino e la schiuma del mare non generano la nascita di Cora, quanto la sua totale sparizione in altro *fuori dall'umano*. L'allegoria ispirata dalla cultura neoplatonica, che celebra l'Amore – incarnato dalla Venere – come forza celeste che fa muovere il mondo, è scardinata da Pugno attraverso una raffigurazione materiale e sensuale dell'esperienza: gli esseri umani

[14] (Pugno in Minniti 2017).

e non umani collaborano congiuntamente ed equamente al flusso vitale del mondo organico, la femminilità di Cora diventa un elemento naturale perfettamente inserito nell'ambiente che lo circonda.

## *4. La natura come spazio e motore d'azione*

Secondo il pensiero eco-femminista l'alleanza tra donna e natura gioca un ruolo fondamentale nel rovesciamento del pensiero strumentale e antropocentrico. Per rompere la scissione cartesiana, occorre necessariamente riconsiderare le caratteristiche della natura: tutti gli esseri insieme (umani e non umani) costruiscono le rispettive identità nelle loro relazioni reciproche, con eguale forza d'azione.[15] Nessuna gerarchia, nessuna costruzione ideologica che giustifica l'uso e consumo dell'uomo verso il non umano.

La letteratura, attraverso la sua capacità narrativa, ha la facoltà di rivendicare il ruolo attivo della natura e del non umano: entrambi diventano protagonisti principali all'interno della trama, al pari delle figure umane, abbandonando una presenza testuale passiva, limitata alla descrizione o all'abbellimento scenico. La natura diventa così «non il quadro immobile di un soggetto che si mette a distanza e si astrae, bensì "un personaggio" che si evolve entrando in relazione con gli altri» (Scaffai 2017: 35); allo stesso tempo dietro la sua azione narrativa si può leggere un messaggio politico che sia anticlassista e d'emancipazione ('social ecology' e 'deep ecology') o femminista ed anticapitalista (ecofemminismo).

La natura nei tre romanzi di Pugno ha un compito fondamentale associato alle tematiche spaziali ed etiche elaborate nella storia: simbolizzare e territorializzare una zona *altra* che influisca attivamente nella realtà degli eventi così da esprimere l'idea di un pensiero aperto e non antropocentrico. L'ibrido e la natura convergono nel creare una zona specifica all'interno del testo difficilmente identificabile, dove solo loro possono muoversi senza paura. La "Zona" che prende forma nelle pagine di Pugno è una Natura selvaggia, inospitale e indifferente, sistema complesso il cui mistero non si esaurisce solo nel sacro o nella fascinazione, ma è caduta, perdita del sé umano. La Zona è dunque

[15] (Alaimo 2014); (Collot 2011); (Tuana 2008: 88-9); (Bennett 2010).

rivelazione della realtà, liberata dalla stratificazione delle convinzioni e delle imposizioni umane, luogo di frontiera e di salvezza rispetto all'emisfero codificato da cui si allontana l'ibrido.

In ogni romanzo questa zona estrema viene giustapposta al suo antipodo: l'universo oppressore e maschile dove domina la 'yakuza', gli uomini che uccidono Cora, i dottori ed il padre che insistono per riportare Dasha alla presunta normalità.

Vi è però anche una terza zona d'interpolazione, nella quale si ritrovano i tre protagonisti che, come degli adepti, attraversano la zona ibrida: questi cercano di interagire con la zona estrema (quasi come lo Stalker di Tarkovskij) e di instaurare un dialogo con il diverso. Sia Samuel che Tessa e Salvo entrano nella zona ibrida e ne escono con una consapevolezza maggiore di loro stessi e dell'esterno; questo concetto di attraversamento «che avviene attraverso il perdersi, e poi ritrovare, *trasformati*, la strada» (Pugno 2018b: 17) è l'essenza stessa del bosco e del selvaggio elaborato da Pugno ne *In territorio selvaggio*. L'immagine che più raffigura questo passaggio fra zone si trova in *La ragazza selvaggia*, nel quale Tessa si muove costantemente sulla soglia, rappresentata dalla radura, fra "il buio del bosco" e il mondo circostante che include la reggia della famiglia Held e i laboratori dei medici; è Tessa il ponte fra Dasha e la sua famiglia. La metà del bosco sull'isola di Krev, dice la stessa Pugno, è invece «Solaris su un'isola deserta» (*Ibid.*: 68), dunque anche questo lembo di terra appare extrasolare, al di fuori e opposto al nostro sistema percettivo.

Per accentuare la distinzione fra le due zone romanzesche, Pugno ricrea un 'Umwelt' fortemente caratterizzato; il dispositivo narrativo ecologico ha uno scopo significativo, quello di raffigurare «un territorio di coesistenza che può sfociare nell'incontro, nel conflitto, nel rovesciamento di prospettive fra gli agenti che hanno valori e percezioni diverse.» (Scaffai 2017: 72) La prima caratteristica che accomuna queste zone estreme è il loro essere inospitali e spesso ostili alla presenza umana: in *Sirene*, la natura assume i toni più minacciosi (proprio per il suo riflettere categorie raffigurative del distopico) e il selvaggio è incarnato dalla distesa enorme di mare scuro che circonda Underwater: «Tutto stava *tornando selvaggio*, Underwater, i Territori, l'Oceano» (Pugno 2007: 13).

Anche in *La ragazza selvaggia*, l'idea di inaccessibile e pericoloso si incarna nella riserva di Stellaria, bosco incontaminato nel quale è vietato l'accesso:

> una riserva integrale, uno spazio protetto da cui l'uomo e i segni del suo passaggio sarebbero stati banditi, destinato a *rinselvatichire* fino ad un ipotetico, immaginario stato di natura, ammesso che mai fosse possibile. (Pugno 2016: 14)

La riserva però scardina ogni desiderio di riproduzione umana del selvaggio e diventa territorio ingestibile e invalicabile, pronto a inghiottire ogni cosa:

> Ormai Stellaria non era più un centro abitato, e gli ultimi vecchi erano stati lasciati morire nelle loro case. Il *paese era morto* con loro, e *la riserva lo aveva ricoperto*. (*Ibid*.: 20-21)

Il bosco dell'isolotto di Krev, ne *La metà di bosco*, svolge ugualmente il ruolo di una natura sospesa, governata da altre leggi e altre relazioni fuori dalla portata umana:

> La forma piatta di Alimia e quella *selvaggia* dell'isolotto di Krev, misteriosamente ricoperto, in quei paraggi *secchi e massacrati* dal vento, da una metà di bosco di cui nessuno sapeva spiegarsi l'esistenza. Non si contavano in Grecia isole con quelle stesse caratteristiche. […] L'isolotto *portava sfortuna*, per storie di morti annegati, di pescatori mai più tornati. (Pugno 2018a: 37)

L'alleanza che viene a stringersi tra donna e natura si trasmette attraverso i sensi ed attraverso il corpo: sono tutte figure «pronte a spingersi alle *estreme* conseguenze di se stesse» (Pugno 2018b: 67) quelle che Pugno rappresenta, disposte ad intraprendere un percorso verso l'acquisizione del non logico in uno spazio anch'esso estremo: la natura come la donna-ibrido mostra un rifiuto categorico ad accogliere al suo interno il razionale maschile. L'accesso per il selvaggio è impossibile se non avviene attraverso il corpo, che gli ibridi esplorano e accettano senza imposizioni; esse riconoscono che «il corpo viene prima di tutto, che il corpo è la stessa cosa della mente, anche se la mente non lo sa.» (*Ibid*.: 70)

Il selvaggio naturale e il corpo ibrido femminile, benché entrambi in una situazione di possibile sudditanza verso il dominio maschile, si presentano come esseri indomabili e non intimoriti dal sopruso che viene esercitato su di loro. Il 'monstrum' si svelerà però

essere un'arma a doppio taglio: se infatti da un lato è strumento contro l'abuso e sola via di fuga verso il selvaggio, al tempo stesso genera nell'uomo un sentimento di conoscenza misto al desiderio di possesso che, in un'ottica femminista, contraddistingue il pensiero maschile. La violenza diventa così l'unica risposta contro altra violenza.

## *5. La scrittura estrema: violenza e perturbante*

I due meccanismi retorici centrali nella rappresentazione della natura e dell'ibrido in Pugno sono: il ricorso ad una violenza visiva ed espressiva che contraddistingue numerose scene, e il perturbante che si verifica con diversi gradi di familiarità sia nella raffigurazione delle protagoniste che dei luoghi, riprendendo il concetto di 'Unheimlich' freudiano (1919).[16] I due elementi narrativi nutrono inoltre uno stretto legame di causa-effetto: l'uno genera l'altro che a sua volta accentua il precedente. Il perturbante scatena la violenza nell'osservatore e la violenza genera un'eccitazione e un desiderio di dominio che alimentano l'effetto perturbante.

Proprio per l'ambientazione «realistica» che Pugno raffigura, estremamente rarefatta e priva di abbellimenti stilistici, limitata alla lucida descrizione degli eventi, l'«autore ci inganna promettendoci la realtà più comune che poi invece scavalca» (Freud 1991: 305): subentra l'ibrido o una natura mostruosa che rigurgita il male dell'uomo sull'uomo stesso.

Tutte le donne-ibrido in Pugno sono figure altamente perturbanti: benché tutte ricalchino una mitologia preesistente (come le sirene) o rientrino in un ruolo ben determinato all'interno della narrazione (figlia-compagna-madre), esse riescono a fuoriuscire dalla sfera circoscritta della percezione del singolo e dagli emblemi della società patriarcale. La costante formale dello straniamento – procedimento narrativo teorizzato da Šklovskij in *L'arte come procedimento* (1917)[17] –, che rovescia la percezione dell'oggetto da familiare a estranea e insolita o viceversa, diventa ricorrente

[16] La stessa Pugno utilizza il perturbante di Freud come punto di riflessione intorno al selvaggio (*TS*: 77).

[17] N. Scaffai (2017: 35) riconosce come la tecnica dello straniamento sia una costante formale nei romanzi di genere ecologico.

nella raffigurazione dell'ibrido. Il familiare incarnato da Dasha per il padre adottivo o da Cora per Nikos viene riproposto in una forma straniata così da intimorire e ammaliare insieme lo sguardo dell'altro. Invece in *Sirene* si verifica l'opposto, il mostro marino temuto e desiderato ai tempi di Omero, viene qui riprodotto in una versione mortificata e stigmatizzata: appare come assolutamente naturale ciò che dovrebbe essere sconosciuto. Questo raggiunge il suo estremo in *La metà di bosco*, dove il «perturbante di sommo grado» (Freud 1991: 294), i morti e il loro ritorno, ha le fattezze del quotidiano e del naturale che tutti gli abitanti dell'isola hanno accettato senza che crollasse il loro sistema conoscitivo. Ne *In territorio selvaggio*, Pugno riconosce l'effetto che questo tipo di prosa desidera suscitare nel lettore e ne sottolinea lo scopo: «questo tipo di romanzo è minoritario, perché è in qualche misura disturbante, o forse sarebbe più giusto dire che è perturbante. Trasforma ciò che è familiare in qualcosa di lontano, a volte di estraneo, ci rinnova la vista, gli occhi che posiamo sul mondo.» (Pugno 2018b: 101).

Di fronte al perturbante, oltre al registrarsi di una crisi esistenziale e gnoseologica, si verifica spesso anche un movimento di violenza involontario e/o volontario. Questa violenza fisica e di forte impatto visivo nella scrittura di Pugno si manifesta con particolare evidenza nell'atteggiamento che l'uomo assume verso il perturbante; la visione destabilizzante genera non solo un moto di paura (per il non conosciuto) ma scatena una necessità di dominazione (molto spesso carnale) per riconquistare la posizione privilegiata ed egemonica messa in dubbio proprio da ciò che è fuori controllo. L'ibrido e la natura selvaggia diventano così un elemento d'alterità che provoca uno choc nell'uomo, il quale messo di fronte non più al suo subconscio (elemento antropocentrico) ma di fronte a un'entità del tutto indipendente dalla sua mente e dalla sua giurisdizione, diventa violento. La violenza carnale sull'ibrido non si limita soltanto alla possessione dell'uomo sulla donna, ma ad una dominazione totale dell'uomo sulla terra; la violenza esercitata si espande anche sulla natura legata alla donna nel corpo ibrido.

*Sirene* riporta una rassegna continua di soprusi: le sirene sono «caviale pregiato» e «carne di desiderio»; la madre di Samuel viene uccisa dal marito; Sadako, la compagna di Samuel, è torturata dagli 'yakuza'; Samuel a sua volta tortura una giovane ragazza

militante del movimento per la protezione delle sirene; gli abissi e la spiaggia sono stati prosciugati da ogni forma di vita (non esistono gli animali).

Anche ne *La metà di bosco*, Cora non è la sola donna a morire, ma la leggenda vuole che un'intera barca di fanciulle, promesse in sposa a uomini sconosciuti, fosse naufragata vicino l'isola. Il corpo di Cora sembra assumere consistenza corporea solo dopo la sua morte, tanto che solo allora Nikos avrà il primo rapporto sessuale con lei e Salvo la riconoscerà come una presenza fisica espressiva. Prima infatti «sembrava quasi, pensò Salvo, che non abitasse un corpo» (Pugno 2018a: 64). La gestione del lutto però non è facile per i vivi che, a contatto con i morti, sviluppano delle involontarie reazioni violente nei loro confronti:

> La mattina dopo la ragazza aveva lividi sulle braccia, come se Nikos l'avesse stretta troppo forte, e parlava a fatica. […] Il suo vestito chiaro appariva consumato, come se il contatto con la pelle avesse logorato la stoffa. (*Ibid*.: 140)
> Di colpo, Salvo le afferrò il mento, aprendole la bocca a forza e ficcandoci dentro il pugno. Presa alla sprovvista Cora fu sul punto di rigettare, ma non si ribellò. (*Ibid*.: 143)

Quasi per esorcizzare la paura della morte (legata sempre al diverso e al non conosciuto), la violenza sembra l'unica relazione possibile per rapportarsi a Cora. L'estraneo viene così almeno sopraffatto fisicamente e allontanato; il congedo con i defunti è un passaggio inevitabile che non si consuma attraverso il dolore ma attraverso la paura di ferire l'altro e di ferirsi.

Infine la violenza è presente anche in *La ragazza selvaggia*, questa volta esercitata dal padre verso la figlia: Dasha è sottoposta ad una sorta di rieducazione, o come dice il padre «addomesticamento», che la costringe chiusa in una gabbia e riempita di sedativi. Anche qua l'uomo (padre e medico) esprime la sua necessità di controllo e di conoscenza, anche qua il positivismo cerca di reprimere l'animalità. Non vi è una cattiveria premeditata da parte del padre, ma semplicemente un disinteresse verso le esigenze e i cambiamenti degli altri:

> Quella che lui chiamava *Dasha non era più Dasha*, era una bambina o *una cosa*, *una bestia* forse, una *malata mentale*, *ritardata*, era impossibile dirlo, ma comunque *niente a che vedere con Dasha* come loro l'avevano conosciuta. (Pugno 2016: 76)

Contro questa violenza gli ibridi trovano però, proprio nella loro difformità e diversità, la salvezza. Sono esseri che non vogliono avvicinarsi e che ripudiano la figura dell'uomo: le sirene attaccano il maschio dopo la monta e lo uccidono; Dasha aggredisce con graffi e morsi qualunque figura umana le vada incontro (tranne Tessa). In tutti e tre i romanzi esse si uniscono alla zona estrema per non tornare indietro. Pugno non concede così nessuna vincita all'Uomo e rende libere le sue figure mostruose grazie alla scrittura: «La letteratura è occhi nuovi, straniamento, bosco» (Pugno 2018b: 53). La rappresentazione letteraria diventa una rivelazione: gli elementi narrativi ecologici mostrano la necessità «d'alterità rispetto al mondo della storia, con le sue etichette, religioni e strutture […]» (Iovino 2015: 41); la donna ibrido di Pugno è «assetata forse anche di salvezza, proprio nel suo desiderio d'espressione» (Grieco 2017: 316). L'abbandono dell'antropocentrismo, l'alleanza con la natura e l'ibrido femminile riscrivono così «un'etica che sovverte gli ordini tradizionali» (Iovino 2015: 41).

## Bibliografia

Agamben, Giorgio (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino.

Andreozzi, Matteo (2015), *Dall'antispecismo al post-umanesimo: verso un paradigma morale non- antropocentrico*, in Bruno Accarino (ed.), *Antropocentrismo e post-umano. Una gerarchia in bilico*, Milano, Mimesis.

Alaimo, Stacy (2014) *Oceanic Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea*, Ed. S. Iovino, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press.

Bennett, Jane (2010), *Vibrant Matter, a political ecology of things*, North Caroline, Duke University Press.

Braidotti, Rosi (2014) *Il postumano. La vita oltre di sé, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, Deriveapprodi.

Buell, Lawrence (1995) *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press.

Dini, Tristana (2006), "Tra 'bíos' e 'zoé': teorie femministe della biopolitica", in *Annali di Studi religiosi*, Vol. 7, 29-52

Freud, Sigmund, (1991) *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri.

Gaard Greta - Gruen Lori (1993) "Ecofeminism: Toward Global Justice and Planetary Health", *Society and Nature*, vol. 2:1, 1-35.

Grieco, Agnese (2017), *Atlante delle sirene*, Milano, Il saggiatore.

Haraway, Dona J. (1985), "Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s", *Socialist Review*, vol. 80, 65-108.

Haraway, Dona J. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene*, Durham, Duke University Press.

Iovino, Serenella (2015), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizione Ambiente.

Marchesini, Roberto (2014), *Epifania animale: uguali ma diversi: l'oltreuomo come rivelazione*, Milano, Mimesis.

Merchant, Carolin (1980), *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, USA, Harper San Francisco.

Micali, Simano (2019) *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, University College London, Peter Lang.

Plumwood, Val (1993), *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York, Routledge.

Pugno, Laura (2007), *Sirene*, Torino, Einaudi;

Pugno, Laura (2016), *La ragazza selvaggia*, Venezia, Marsilio;

Pugno, Laura (2018), *La metà di bosco*, Venezia, Marsilio;

Pugno, Laura (2018), *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo.

Scaffai, Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.

Scaffai, Niccolò (2018), "Ecopoetry. Poesia del degrado ambientale", in *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, LVIII-LIX, (2018/1-2).

Schoentjes, Pierre (2016), *Ce qui a lieu, Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject.

Schoentjes, Pierre (2020), *Le mur des abeilles. Litterature et ecologie*, Parigi, Édition Corti.

Šklovskij, Viktor, (1974), *L'arte come procedimento*, in L. Rosillo (ed) (1978), *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli, 45-6.

Warren, Karren, (1987), "Feminism and Ecology: Making Connections", *Environmental Ethics*, vol. 9, 1, 3-20.

## Sitografia

*Immersioni letterarie. Editoria-scrittura-narrazioni*, https://www.immersioniletterarie.it/blog/intervista-a-laura-pugno/ , web (ultimo accesso 26/01/2021)

Milani, Noemi, intervista a Laura Pugno, *Ossessioni, premi letterari, poesia, promozione della cultura italiana all'esterno: Laura Pugno si racconta*, «Il Libraio», : https://www.illibraio.it/news/dautore/intervista-laura-pugno-547611/, web (ultimo accesso 26/01/2021)

Minniti, Ippolito Nicolò, *"La scelta di Dasha ragazza selvaggia in cerca di libertà"*, https://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/ttv178123172430.pdf/ , web (ultimo accesso 26/01/2021)

Pugno, Laura, *Ibrido*, in «Doppiozero» : https://www.doppiozero.com/materiali/ibrido-0I , web (ultimo accesso 26/01/2021)

## Filmografia

*L'enfant sauvage*, Dir. François Truffaut, France 1970.

*Stalker*, Dir. Andrej Tarkovskij, Unione Sovietica 1979.

# POSTFAZIONE

# *Postfazione*

Claudio Boyer, Matteo Cardillo, Sara Pini, Elena Stramaglia

## INTRODUZIONE

La prima graduate conference del LILEC, "Letteratura e altri mondi – generi, politica, società" (1-2 Luglio 2020), risentiva già delle restrizioni imposte dal governo italiano per l'emergenza sanitaria: per quanto effettuata online, essa non ha tuttavia perso efficacia, originalità, rigore. I contributi qui raccolti derivano dalle presentazioni proposte dalle relatrici e dai relatori del convegno e offrono una varietà di approcci tematici che copre un ampio spettro di interessi. Il volume inaugura la collana "Quaderni del Dottorato" soffermandosi sulla relazione tra letteratura e reale in molteplici declinazioni, che documentano l'inedita varietà e reciproca permeabilità dei rapporti fra categorie narrative e socio-politiche. Nelle opere proposte, spazi letterari, geografici, politici e sociali si mescolano senza precludere agli autori e alle autrici la capacità di vedere attraverso la complessa filigrana del reale, apportando novità e recuperi di generi. Ciò che ne risulta è l'apparente creazione di mondi a sé stanti ma che in realtà dialogano a livello profondo tra loro e soprattutto con chi legge. Le riflessioni sui saggi offerte di seguito non vogliono in alcun modo limitarne l'interpretazione, ma fungere da cassa di risonanza che ne amplifichi la portata.[1]

[1] Gli autori sono elencati in ordine alfabetico. Hanno curato le repliche alle singole sezioni: "Memoria e Trauma" Sara Pini, "Rivisitare il passato" Elena Stramaglia, "Ibridismo culturale e linguistico" Claudio Boyer, "Gender & Queer" Matteo Cardillo.

*Quaderni del Dottorato,* vol. 1
ISBN 9788854971226
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7406

## I. Memoria e Trauma

Com'è risaputo, i *Cultural Memory Studies* hanno avuto diramazioni in vari ambiti, dallo storico, sociologico e politico al teologico, letterario, filosofico, psicologico e psicanalitico, senza escludere le neuroscienze e gli studi sui media, portando a un'ampia interdisciplinarietà (cfr. Erll - Nünning). Di certo, una pluralità di mezzi è auspicabile per soddisfare quella necessità di memoria insita nelle società occidentali e nel singolo individuo, e dimostrata dall'ampio numero di opere presentate dagli autori dei saggi qui contenuti.

Mattia Arioli, Simone Carati, Claudia Cerulo e Federica Tazzioli invitano a riflettere su testi che si immergono nel passato mantenendo la consapevolezza contemporanea dei fatti narrati, di cui il presente propone una visione, non sempre condivisa. Il venire a contatto con il passato dall'ottica attuale non salvaguarda né l'autore né il lettore dalla richiesta implicita che la narrativa storica pone, poiché scrivere e leggere di eventi traumatici comporta un'interazione problematica con la storia. Come possono lo scrittore e il lettore odierno porsi in una prospettiva etica senza rischiare un processo di appropriazione, semplificazione, o addirittura il rischio di abuso del dolore delle vittime adottando un occhio voyeuristico su quanto accaduto? Se l'autore è in qualche modo relazionato al fatto traumatico, a distanza di generazioni in che modo la posizione personale e quella storica, accettata dai più, interagiscono nell'opera?

Gli interventi di questa sezione sono tentativi di rispondere alla questione di fondo: esiste una maniera 'giusta' di ricordare eventi traumatici, a parte l'aderenza alla veridicità dei fatti storici? Questi contributi evidenziano come le differenze temporali e storiche dei singoli traumi siano annullate dalla comune difficoltà, e allo stesso tempo necessità, di trovare le 'parole giuste' per indurre i lettori a un'interazione consapevole con il passato. Nelle opere presentate da Arioli, Carati e Tazzioli c'è alla base una spinta personale che si confonde con una spinta collettiva ben contraria a una visione del passato 'pragmatica', tipicamente americana (cfr. Rosenfeld in Mitschke). Il lettore, di fronte ai romanzi e ai 'graphic novel' proposti, si trova a leggere il passato da prospettive specifiche dialogando

con esso con esso attraverso un coinvolgimento emotivo e umano. I loro autori, infatti, offrono punti di vista che vogliono risvegliare la componente reale, tangibile, umana dei fatti storici. Carati dimostra come la narrativa scritta sia la forma preferita dai due testimoni dei campi di concentramento, che raccontano la loro esperienza traumatica ma anche la difficoltà intrinseca del rimaneggiare quei ricordi e di tradurli a parole. Se per loro «scrivere è una funzione del capire» (Meneghello in Carati), il lettore può 'capire' quel passato attraverso i loro scritti, o può solo immaginarlo e fare proprie le loro parole per combattere tendenze revisionistiche? In aggiunta a ciò, considerando il fatto che i social media sono diventati un nuovo medium attraverso cui si può denunciare, mostrare, raccontare anche l'orrore dell'Olocausto (cfr. Manca), è necessario capire se questi pongono nuovi problemi linguistico-comunicativi alla pari della narrativa classica e in che modo la resa linguistico-visiva resti rispettosa di quelle difficoltà di scrittura che fanno parte dell'esperienza testimoniale.

Presentando il punto di vista sudvietnamita, Truong non solo rende prova della concezione 'narrativizzata' della storia di Hayden White, ma insieme a D'Aguiar, Phillips e Levy offre al lettore prospettive diverse che possono controbattere alle grandi narrazioni nazionali (cfr. Arioli), riportando al centro le vittime e il trauma storico. Operazione non scontata, dato che la narrazione costante, anche multimodale, di un trauma può portare all'insidia della 'fatigue' (cfr. Mitschke), producendo un effetto di distanziamento emotivo opposto a quello voluto. Collocarsi nel presente a partire dal passato è quindi doppiamente complicato, e indissolubilmente legato anche a un senso di colpa nel caso di Krug. Il suo 'graphic memoir' porta il lettore a domandarsi quanto influisca la storia famigliare nella sua vita da cittadina in un paese che ha 'americanizzato' l'Olocausto facendone una 'screen memory' (cfr. Goldberg - Hazan) per altri traumi storici in cui è più direttamente coinvolto, dal sistema schiavista alla guerra del Vietnam. A partire dal Black Lives Matter, quindi, ci si può domandare quale sia la risposta letteraria afroamericana e quella degli autori che vivono nei paesi sfruttati storicamente alle 'neo-slave narrative' britanniche esaminate da Tazzioli.

Nel riflettere sulle modalità attraverso cui mantenere viva la memoria oggi, gli interventi qui raccolti si incentrano in larga parte sulla materialità di quest'ultima:

dall'autore che è testimone fisico del passato, al disegno del fratello maggiore di Truong, alle foto recuperate da Krug nella casa di famiglia. Questa ricerca di 'tattilità' del ricordo sembra essere intrapresa anche da una parte della pedagogia scolastica che, nell'insegnamento della storia, predilige la realizzazione di 'jackdaws' con oggetti appartenenti alla propria famiglia o recuperati in altro modo così da dare agli studenti la possibilità di vedere e toccare con mano un elemento di quel passato che studiano sui testi scolastici (cfr. Dodd; Naylor). Nonostante la varietà dei traumi considerati, quindi, tutti portano a uno stesso bisogno di memoria e alle sue molteplici difficoltà di comunicazione. Per questo motivo, è forse importante una comparazione tra più eventi traumatici storici che porti a una 'multidirectional memory' e non a una 'competition of victims' (cfr. Rothberg).

L'uso di una pluralità di forme e media per trasmettere e mantenere la memoria è sintomo di un costante bisogno di connessione con il passato. Perché la memoria non sia solo una comunicazione di nozioni ma sia il passaggio di una postmemoria attraverso la componente emotiva, come vuole Marianne Hirsch, ci dev'essere sempre uno sforzo partecipativo, anche se permane il rischio che la narrazione letteraria di eventi traumatici sia fonte di 'aesthetic pleasure' nel lettore (cfr. Adorno in Hofmann). Tuttavia, in questa sede, il tentativo da parte di autori e lettori di entrare in contatto con la Storia significa voler entrare in contatto con l'Altro: scrittura e lettura sono spunti per relazionarsi con chi ha vissuto, ereditato, o conosciuto a posteriori il trauma narrato. I testi analizzati, quindi, pongono il trauma non come incomunicabilità, ma come punto di partenza per capire l'altro che abbiamo di fronte nel presente. Queste, tuttavia, sono solo alcune suggestioni: resta da capire come reagiranno i lettori alle opere analizzate in questo volume, che sicuramente sono prova della continua centralità della Storia.

## II. Rivisitare il passato

Non sono poche le strade attraverso cui il 'passato' – inteso nella sua più vasta accezione, come passato storico o culturale; reale, ricordato o immaginato – si fa strada

nel sistema dei generi letterari. Non sono pochi i modi in cui si manifesta quella che Carl Schmitt chiama «l'irruzione del tempo nel gioco», quel modo impellente che hanno gli eventi e le esperienze trascorse di ripresentarsi persino nella finzione più indomita. Sono altrettante le possibilità per la letteratura di appropriarsi di tale 'irruzione', di rinegoziare e ripensare l'interazione con la linea del tempo e, così facendo, anche sé stessa: con il co-influenzarsi delle temporalità, il sistema dei generi si rimescola, nuove forme vengono coniate e quelle vecchie metamorfizzate. È quanto documenta ciascuno dei contributi della presente sezione: quattro casi dai diversi 'identikit' letterari specifici, tappe progressive di un viaggio delle forme e dei generi attraverso eventi storici e letterari, passati prossimi, remoti o inesistenti.

Il mutevole equilibrio di azione e reazione che dà forma al confine tra letteratura e Storia è già evidente nell'Ottocento di Zanasi e Morselli. Sul limpido esempio della riforma postale dell'Inghilterra vittoriana, Roberta Zanasi mostra, da un lato, come eventi appartenenti alla sfera sociale e politica possano infiltrarsi nell'immaginario e nella pratica letteraria di una nazione o di un'epoca fino a manipolarne profondamente le forme. Così, la diffusione letteraria dell'elemento epistolare e la creazione di veri e propri 'postal plots' a seguito della riforma succitata determinò un grosso cambiamento nel panorama letterario inglese, sia alto sia di consumo. Zanasi mostra tuttavia anche come questo genere di trame giocò un ruolo centrale non soltanto *in conseguenza* della riforma, ma anche proprio *in vista* di essa, nel determinarne il varo e la popolarità, con effetti concreti sul tessuto sociale e lo stesso tasso di alfabetizzazione. Il caso della riforma postale testimonia dunque di un confine tra 'facts' e 'fiction' facilmente forzabile in entrambe le direzioni; della possibilità non soltanto per la realtà evenemenziale di farsi strada nell'immaginario e nelle costellazioni letterarie, ma anche – insegna l'austiniano *Come fare cose con le parole* – per la letteratura e i generi di influire sulla realtà stessa e il suo sviluppo storico.

È più breve di quanto sembri il passo rispetto al contributo di Michele Morselli sugli albori del 'roman policier' francese; come i 'postal plots', anche tale genere deve molto infatti a un importante mutamento dell'Inghilterra vittoriana: l'introduzione dei 'detective' nella polizia londinese a partire dal 1842. E tuttavia, anche in questo caso la

filiazione del genere rispetto al clima culturale ed epistemico europeo del secondo Ottocento è sì evidente, ma non così a senso unico. Morselli guarda in particolare alla polarizzazione assiologica tra investigatore e criminale, verità e caos, bene e male che segna lo standard del romanzo investigativo a partire dal celebre Monsieur Lecoq di Émile Gaboriau. Un tale impianto si nutre senz'altro del positivismo razionalista secondo-ottocentesco e delle sue inquietudini; eppure, Morselli è filologicamente convincente quando ravvisa lo stesso manicheismo nel 'proto-Lecoq' dei *Mémoires* di Jacques Peuchet, scritti non già nella borghese 'società del sospetto', ma ancora in piena temperie di Restaurazione e salde certezze monarchiche. Che dunque la discontinuità ideologica non escluda una continuità metodologica suggerisce – e non viene difficile crederlo – che il clima culturale secondo-ottocentesco sia condizione sufficiente, ma forse non necessaria per la nascita della 'detective story' o quanto meno di certi suoi aspetti seminali: un'intuizione che ulteriori ricerche su altri eventuali precedenti analoghi potrebbero con profitto esplorare. Di certo, anche in questo caso, quella che sembrava un'ingerenza unidirezionale del tempo e degli eventi nell'universo letterario si rivela in realtà spazio ben più attivo e complesso di elaborazione di impulsi storici diversi e spesso, è il caso di dirlo, insospettati.

Se nei contributi di Zanasi e Morselli il passato è del tutto prossimo rispetto ai testi letterari indagati, fino quasi a sovrapporsi col tempo della scrittura, nei saggi di Pulimanti e Natale il sistema letterario dei generi accoglie trascorsi storici più lontani, focalizzandone lati irrisolti o persino traumatici. Nel Peter Handke raccontato da Alessandro Pulimanti, la figura arturiana di Parzival diventa, in una doppia istanza di ricezione storica e letteraria, punto di confluenza di riflessioni che accavallano presente e passato novecentesco. Il *topos* della ricerca del Graal, ricorrente nella prosa handkeana dagli anni Settanta in poi, è infatti da un lato metafora di un percorso esistenziale presente, volto a ristabilire un rapporto con le cose e con i luoghi al di là dell'alienazione percettiva e linguistica causata dalla violenza semiotica della società dei consumi. Dall'altro lato, nella figura dell'eroe peregrino e 'senza padre' ('vaterlos') fluisce anche il passato storico e al contempo autobiografico della guerra e del trauma: il senso di esilio rispetto a una terra madre ('Vaterland'), la Carinzia, ancora segnata – nella realtà e nel ricordo – dai

bombardamenti vissuti dall'Handke bambino. In questa congiunzione di traumi presenti e passati, il tentativo di Handke è quello di trasformare – nella terminologia assmanniana usata da Pulimanti – 'luoghi' del trauma e dell'afasia in 'spazi' psicofisici da recuperare e riverbalizzare, riflessi utopici di una rinnovata memoria collettiva che passa attraverso la scrittura e le variegate forme della ricezione.

Altrettanto orientato al presente, per quanto storicamente irreale, è il passato che Aureliana Natale ritrova nell'ucronia romanzesca *Machines Like Me* (2019) di Ian McEwan. Nello scenario di un'Inghilterra degli anni Ottanta governata dal socialismo laburista anziché dal neoliberismo thatcheriano, e tuttavia altrettanto incapace di liberarsi delle proprie ideologie nonché pronta a riversare le sue frustrate manie di grandezza sull'Europa, non sono infatti poche le dinamiche che rimandano al clima della Brexit: dalla retorica nazionalista abile nel coinvolgere gli strati rurali e meno istruiti della popolazione all'incapacità della sinistra di prendere una posizione netta di fronte a tali derive, il passato alternativo descritto dal romanzo fa riaffiorare le storture e i turbamenti della contemporaneità. L'ucronia si rivela, ancora una volta, un genere volto non tanto a immaginare un corso storico del tutto alternativo o ideale, quanto a riflettere sulla complessità di quello attuale; un tentativo di penetrare le dinamiche del presente alla luce di un passato divergente attraverso una Gran Bretagna molto lontana nella sua *facies* storica, ma analoga a quella contemporanea per le inquietudini e gli impulsi ideologici che la percorrono.

Si vede come, in tutti e quattro i 'cronotopi' letterari presentati, la lettura e i generi configurino, nell'interazione col tempo della storia, scenari di elaborazione, circolazione e spesso finanche di resistenza: terreni di una semiotica costantemente ampliata, ridiscussa e rinegoziata nell'interazione con l'extradiegetico. Dal passato come luogo assmanniano della memoria culturale agli 'altri mondi' della 'fiction' e persino della 'science fiction', lo spazio della letteratura è lo spazio di un passato ripensato, stravolto, rielaborato: un passato in cui la Storia si rifrange all'infinito nelle storie, in cui il confine tra realtà e finzione si fa poroso (e dunque inclusivo), ma un passato – è soprattutto questo che i quattro saggi dimostrano – non per questo meno pregno di presente.

## III. Ibridismo culturale e linguistico

Altrettanto influenti sul nostro presente globalizzato sono la formazione di nuove identità plasmate dalla mobilità (di persone, oggetti ed idee) e dunque dalla superdiversità (Vertovec). In tale contesto, l'ibridismo, inteso come pratica e indagine di terzi spazi linguistico-culturali, rimane uno strumento artistico e analitico imprescindibile per navigare in un clima di 'guerre culturali' ormai endemiche. Invocato principalmente per destabilizzare posizioni egemoniche tramite un processo di contaminazione dai margini (Bhabha), il concetto viene tuttavia appropriato, in maniera sempre più pervasiva, dall'alto (o dal centro) per generare nuovi essenzialismi e identitarismi dell'ibrido, o ancora per legittimare un brand, un'ideologia 'post-ideologica', o un impero meticcio. Di conseguenza, per parlare di ibridismo — e di categorie omologhe quali deterritorializzazione, rizoma, creolità — diventa sempre più pressante un'interpretazione diacronica e geocritica (cfr. Benvenuti – Ceserani) volta a ricuperare l'elemento conflittuale alla base del contatto culturale: operazione ampiamente portata avanti dalle studiose/i di questo volume, le/i quali ci restituiscono un quadro sfaccettato e multifocale della creazione di identità terze. Tramite una lettura corale degli articoli di Giuliana D'Oro, Giulia Fanetti, Chiara Scarlato e Andrea Suverato, emerge via via una 'mappa cognitiva' (Jameson) transnazionale del rapporto mutevole tra forme ibride e strategie di inclusione/esclusione, tanto quando si cerca di cogliere la specificità transculturale del passato, quanto nell'esaminare gli spazi liminali della più stretta contemporaneità.

Esplorando una serie di scambi culturali in due 'borderlands' euroasiatiche, D'Oro e Fanetti si situano sul confine immaginario tra Occidente e Oriente a cavallo del XIX e XX secolo. Nell'intervento di D'Oro, lo spazio interstiziale è quello delle zone di contatto tra Russia, Europa e mondo islamico all'epoca dell'impero zarista. Prendendo in esame il progetto nazional-popolare dello scrittore e pedagogo tataro-russo Ismail Gasprinskij, si rinegoziano frontiere di lingue (russo e türki), di pensiero (illuminista-islamico), e di gender (nel diritto delle donne all'educazione scolastica) in modo da criticare sia il modello capitalista e individualista dell'Europa industriale, sia un'interpretazione

oscurantista e patriarcale dell'Islam. L'approccio critico dell'ibridismo in questo caso è certamente in contrasto con il racconto dominante, ovverosia alla presentazione dello stato-nazione russo (e delle periferie post-imperiali e post-sovietiche) come spazio etno-culturalmente omogeneo.

Altro caso, invece, è quello dell'impero austro-ungarico narrato da Giulia Fanetti, la quale si interroga sul problema opposto: come ci si posiziona di fronte a un potere sovranazionale la cui auto-narrazione prevede l'ibridismo come discorso propagandistico? Mettendo a fuoco la narrazione ufficiale della Bucovina, usata dal dominio asburgico come sineddoche del mito dell'impero tollerante, l'autrice evidenzia, tramite la disamina di testi che combinano elementi di etnografia e scrittura immaginativa, come dietro alla retorica del modello di convivenza interetnica operassero processi di assimilazione tedescofona e germanizzante tutt'altro che pacifici: vi era, difatti, una matrice di conflitti locali derivanti da un'orientalizzazione minuziosa di lingue, religioni, spazi geografici ed etnie. In questa fattispecie, quindi, non si tratta di smantellare un discorso imperialista monoculturale tramite una rilettura policentrica dell'archivio storico-letterario, bensì di rendere visibile la sopraffazione di un centro di potere che ostenta l'alterità delle proprie periferie in maniera distorta e strumentalizzante.

Proseguendo questa linea di analisi volta a mantenere in tensione l'ibridismo del dominato e del dominante, riscontriamo una simile dinamica tra fine novecento e primi anni duemila. Il contributo di Chiara Scarlato delinea come il rap americano interpretato da David Foster Wallace, oltre che assumere uno statuto estetico specifico, rappresenti una forma di racconto chiave nella narrazione del conflitto sociale tra la cultura dominante WASP e le comunità nere ghettizzate degli Stati Uniti. Nato negli anni ottanta in uno spazio di per sé culturalmente e formalmente ibrido, il rap si suddivide progressivamente in diversi sottogeneri in risposta alle esigenze di un pubblico statunitense che ibridizza il rap politico con il pop con l'obiettivo di diluirne e offuscarne il messaggio conflittuale. Questo mercato musicale, parte integrante dell'industria culturale statunitense criticata da Wallace, è segnato da un'autoreferenzialità yuppie e ironica che appare antitetica rispetto alla mimetica sociale, per quanto frammentata e

postmoderna, del rap 'hardcore'. In tal senso, Scarlato ci mostra come questo tipo di rap, proprio poiché esclude l'ascoltatore bianco che non vive nel ghetto, sembra presentare un'alternativa all'impasse di un ibridismo postmodernista sempre più funzionale al ceppo etnico dominante.

Mentre con la lettura wallaciana l'eticità e il valore politico del pastiche postmoderno vengono messi in crisi, nell'intervento di Andrea Suverato la nuova 'svolta etica', segnata da un nuovo patto 'iperrealista' tra referenzialità e mediazione, si dà ormai per scontata. Nelle *autofiction* di Laurent Binet ed Helena Jaczek (entrambe pubblicate nel 2010) si rintracciano una serie di voci silenziate nella narrazione della resistenza europea al nazifascismo. Secondo Suverato, nell'utilizzo di questo genere ibrido, gli autori, pur alle prese con diversi gradi di lacune documentarie, mettono al centro la testimonianza di soggetti marginali storicamente esistiti ma combinandoli con virtualità più spesso attribuite alla letteratura. In tale prospettiva, l'ibridismo viene a rappresentare un antidoto sia al positivismo storico, sia alla metanarrazione storiografica, accusata quest'ultima di aver ridotto il dato storico a una mera fiction tra le altre. Ed è proprio qui, in congiunzione con gli altri saggi analizzati, che emerge forse la questione più aperta per l'ibridismo a venire, cioè il mescolamento di fatti, testimonianza e immaginazione dell'Altro in uno scenario di post-verità e di storie alternative sempre più imprevedibili e polarizzanti.

## IV. Gender & Queer

Decostruire mitologie, generare contronarrazioni e dare voce a identità subalterne da spazi del margine, al fine di rinegoziare gli equilibri attraverso la tradizione culturale, destabilizzando l'establishment e i ruoli da esso concepiti: questa serie di elementi costituisce il fine ultimo della critica femminista e queer. Ciò che traspare dal dialogo tra i quattro articoli di questa sezione è il costante rimando interdisciplinare tra narrazioni e autorialità che afferiscono a scenari socioculturali, geografici e storici differenti. Emerge, dunque, l'importanza dell'eredità della cosiddetta terza ondata femminista (Third-Wave Feminism), che nasce sul finire degli anni ottanta del secolo scorso e che coinvolge, nel

suo proposito di valorizzare la soggettività e di distanziarsi dall'essenzialismo eurocentrico, anche l'allora emergente campo disciplinare degli studi queer. Insieme, critica femminista e critica queer rappresentano strumenti di analisi della società e dei suoi assetti eterosessisti, patriarcali e normativi, ricercando nell'Altro da Sé non più una figura da contrapporre al Soggetto, quanto piuttosto una individualità viva, e finora subalterna, che annovera l'esigenza di una voce propria attraverso cui raccontare, poiché nodo di un rizoma deleuziano che rivendichi la sua natura non-gerarchica del sapere, la propria differenza.

Proprio su questa frontiera della scrittura come 'revisione' (A. Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, 1972) si inserisce lo studio di Valentina Bagozzi sullo spazio narrativo e identitario nel *Decameron delle Donne* di Julija Voznesenskaja, autrice russa che opera in pieno regime sovietico alla ricerca di una dimensione espressiva che costituisca un'alternativa alla stagnazione del regime brežneviano, e che si conferma come autrice di un vasto *corpus* letterario pubblicato in *samizdat*. Il testo che rappresenta il caso di studi analizzato da Bagozzi rievoca inevitabilmente l'ipotesto medievale di Giovanni Boccaccio, e affida la narrazione delle dieci giornate a dieci donne. Ciò avviene servendosi sia dell'uso della 'realtà attraverso la parola', che evidenzia quanto la realtà del regime si riveli incapace di contenere la necessità di evoluzione dei personaggi femminili, e sia del carnevalesco Bachtiniano, che fa del dialogismo, ovvero della sovrapposizione di punti di vista e idee, talvolta contrastanti o divergenti, uno strumento di rovesciamento dei meccanismi del potere del regime, fornisce così alle molteplici identità del *Decameron* la possibilità di rivendicare la propria metamorfosi individuale e sociale mediante il confronto; confronto che nasce proprio servendosi della voce narrante di ciascuna delle 'personagge' (neologismo coniato dalla Società Italiana delle Letterate).

Riscoprendo Mary Leman Grimstone, inoltre, Valentina Coral Gómez ci conduce in un'indagine della letteratura femminile inglese di età romantica, soffermandosi sulla produzione letteraria di un'autrice il cui contributo letterario si rivelò di fondamentale importanza per i moti femministi britannici della prima metà dell'Ottocento. Grimstone, unitariana radicale, dedicò tutta la sua opera al servizio delle donne e alla denuncia della loro condizione di oppressione, rivendicando il diritto ad accedere a un'istruzione per le

donne. Nel suo articolo, Coral Gómez si concentra sullo studio del romanzo di Grimstone *Louise Egerton,* dove alla figura di Louisa, simbolo di altruismo e lealtà, fa da contraltare il personaggio della zia, Lady Egerton, che vede nella nipote un ostacolo ai propri giochi di potere. Attraverso le vicissitudini del romanzo, Coral Gómez dimostra come in Grimstone sia presente un dialogo intertestuale con altre autrici femministe a lei contemporanee, come Mary Wollstonecraft, e sottolinea la necessità di riscoprire l'importanza dell'autrice nell'alveo delle voci femminili inglesi.

Nel lavoro di Maria De Capua, invece, è possibile osservare una comparazione tra le soggettività non binarie tracciate da Mario Mieli nel suo romanzo postumo *Il risveglio dei faraoni* e ne *La maschia* di Vittorio Pescatori. Entrambi i romanzi sono ambientati in pieno periodo di lotte ideologiche e intestine ai movimenti omosessuali degli anni settanta, e vedono nelle due figure protagoniste, Mario/Franca in Mieli e Teo/Tea in Pescatori, l'incarnazione di due soggettività analoghe e antinormative che, secondo l'indagine di Pustianaz abbracciata da De Capua, emerge come questi corpi liminali eccedano il binarismo performativo che distingue ciò che è norma da ciò che non lo è. A tal proposito, De Capua considera l'approccio comparato di Pustianaz ai romanzi di Mieli e di Pescatori utile anche per l'indagine di altri testi letterari afferenti alla letteratura italiana omosessuale degli anni settanta e ottanta, come l'autrice dimostra cimentandosi nell'analisi di *Seminario della gioventù* di Aldo Busi, laddove anche dal personaggio queer di Barbino traspare sia l'idea assunta che il binarismo di genere sia considerato come un atto performativo, sia quanto il soggetto queer si consideri assolutamente incompatibile con l'integrazione convenzionale pretesa dalla società che ambisce a fissare l'Io del soggetto e il suo status come prodotto della società dell''abitudine'.

Viceversa, Irene Cecchini si addentra nel panorama contemporaneo italiano della letteratura fantascientifica e distopica soffermandosi sulle opere di Laura Pugno, che nei romanzi *Sirene, La ragazza selvaggia* e *La metà di bosco* indaga l'ibridismo tra umano e non umano, che in Pugno si configura in una considerazione del corpo come territorio del selvaggio, e che in quanto corpo non binario ma bensì ibrido rappresenta una reazione al dualismo contestato dall'ecocritica tra natura e cultura, così come tra mente e corpo, ragione e istinto o umano e animale. In questo senso, Cecchini dimostra come la natura

nei romanzi di Pugno si converta in uno spazio altro che riecheggia l'indomabilità di questi corpi postumani che contestano l'egemonia politica e culturale, e che anelano a una salvezza che si rivela possibile solo mediante un ripudio totale e violento dell'antropocentrismo.

## Bibliografia

Assmann, Aleida (2002), *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. S. Paparelli, Bologna, il Mulino, 364-377.

Benvenuti, Giuliana - Ceserani, Remo (2012), *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il mulino.

Bhabha, Homi K. (2012), *The Location of Culture*, New York, Routledge.

Dodd, Elizabeth L. (1999), "Echoes of the past. Jackdaws and Historical Fiction Bring History to Life", *Childhood Education*, vol. 75, n. 3, 136-141.

Erll, Astrid - Nünning, Ansgar (eds) (2008), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, De Gruyter.

Goldberg, Amos - Hazan, Haim (eds) (2015), *Marking Evil: Holocaust Memory in the Global Age*, New York, Berghahn Books.

Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.

Hofmann, Klaus (2005), "Poetry after Auschwitz – Adorno's Dictum", *German Life and Letters*, vol. 58, n. 2, 182-194.

Jameson, Fredric (1988), "Cognitive Mapping", in C. Nelson & L. Grossberg (eds) (1988), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, 347-357.

Manca, Stefania (2021), "Digital Memory in the Post-Witness Era: How Holocaust Museums Use Social Media as New Memory Ecologies", *Information* (Switzerland), vol. 12, n. 31, 1-17.

Mitschke, Samantha (2017), "Entangled Memories and the Combatting of 'Holocaust Fatigue'? Contrasting the Approaches of Anglo-American 'Holocaust Cabaret'", in

M. Henderson & J. Lange (eds) (2017), *Entangled Memories. Remembering the Holocaust in a Global Age*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2017, 431-454.

Naylor, Dawn (2017), “Teaching Historical Narratives: Not Just a Page Out of History”, *Practical Literacy: The Early & Primary Years*, vol. 22, n. 2, 16-20.

Rich, Adrienne (1972), “When we dead Awaken: Writing as Re-vision", *College English*, vol. 34, n. 1, 18-30.

Rothberg, Michael (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press.

Vertovec, Steven (2007), “Super-Diversity and its Implications”, *Ethnic and Racial Studies*, vol. 30, n. 6, 1024-1054.

# GLI AUTORI

**Mattia Arioli**

Mattia Arioli si è addottorato in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università di Bologna nel 2021; la sua tesi di dottorato è incentrata sulla rappresentazione della Guerra del Vietnam nel fumetto. Ha presentato un paper dal titolo "Deconstructing Vietnam War Memories in Graphic Form" all'ottavo Congresso della Société Européenne de Littérature comparée (SELC), Lille 2019. Ha presentato un paper dal titolo "Framing a Shot: Towards an Ethical Remembrance of the Vietnam War" alla 2nd Annual Conference of the Comics Studies Society, Toronto 2019.

E-mail: mattia.arioli2@unibo.it

**Valentina Bagozzi**

Valentina Bagozzi è una dottoranda del 35° ciclo di dottorato in Studi Germanici e Slavi presso l'Università degli studi "La Sapienza". Attualmente scrive un progetto di ricerca sulla riscrittura del Decamerone di Boccaccio "Il Decamerone delle donne" (*Ženskij Dekameron*, 1985) di Julija Nikolaevna Voznesenskaja. Si interessa inoltre della letteratura del realismo socialista sovietico, sul quale ha pubblicato nel 2018 l'articolo *Problema čelovečeskogo ščast'ja v «Poeme o Velikom inkvizitore» F.M.Dostoevskogo i v romane N.A. Ostrovskogo «Kak zakaljalas' stal'»* (Il problema della felicità umana nel "Poema sul Grande Inquisitore" di Dostoevskij e nel romanzo di N.A. Ostrovskij "Come si temprò l'acciaio").

E-mail: valentina.bagozzi@uniroma1.it

**Claudio Boyer**

Laureato in Relazioni Internazionali e Ispanistica nel 2007 presso Seton Hill University in Pennsylvania, ha conseguito i Master di Linguistica Applicata nel 2009 e in Letterature Comparate e World Literature nel 2017. È stato docente di Inglese e Italiano come lingue straniere presso la San Francisco State University e la City College di San Francisco e di storia e letteratura globale presso il dipartimento dei Transitional Studies di City College San Francisco. Dottorando all'Università di Bologna dal 2019 (dottorato in Lingue, Letterature e Culture Moderne, 35° ciclo), svolge le sue ricerche nell'ambito delle scritture migratorie e dell'etica globale. Gli interessi di ricerca sono rivolti in particolare allo studio comparatistico di flussi migratori globali, e le narrazioni testuali, visive e mediatiche che li rappresentano.

E-mail: claudio.boyer2@unibo.it

**Simone Carati**

Si è addottorato in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università di Bologna nel 2021. Si occupa della relazione tra narrazione, esperienza e scrittura, in particolare in alcuni romanzi statunitensi di fine Novecento.

E-mail: simone.carati2@unibo.it

**MatteoCardillo**

Dottorando in Lingue, Letterature e Culture Moderne, curriculum EDGES - Women's and Gender Studies presso l'Università di Bologna (XXXIV ciclo a.a. 2018-2019), sta concentrando le sue attività di ricerca sulla rappresentazione del corpo in Letteratura inglese da una prospettiva comparata, femminista e queer, dando particolare spazio alla monstrosity e al grottesco bachtiniano, riflettendo su come l'Alterità mostruosa, o abietta, costituisca uno scenario di opposizione al potere Normativo. Il precedente percorso di studi magistrali, svolti presso le università di Bologna e Granada, Spagna, hanno riguardato la riflessione sulle strategie di resistenza alla violenza di genere e sulla soggettività femminile nel racconto popolare europeo, specie quello italiano, ponendo l'attenzione sulle opere di autori come Giambattista Basile, Italo Calvino, Giovanni Francesco Straparola, e dialogando con le riscritture postmoderne del tema, in autrici come Angela Carter, Maxine Hong Kingston e Margaret Atwood.

E-mail: matteo.cardillo3@unibo.it

**Irene Cecchini**

Irene Cecchini si è laureata in Letteratura Italiana Contemporanea all'Università di Bologna. Attualmente lavora come dottoranda all'Università di Gent nel progetto multilingue "Literature, Nature, and Ecology: An Ecopoetical Approach to Contemporary French, Germanophone, Anglophone and Italian Narrative Prose", all'interno del quale cura la sezione di letteratura italiana sotto la supervisione di Niccolò Scaffai e Pierre Schoentjes. Nella sua tesi di dottorato esamina le nuove tendenze narrative adottate dagli scrittori italiani per analizzare le diverse espressioni della poetica ecologica. Ha scritto su riviste come *Narrativa* e *Pagaille*, è membro della rivista *Literature.green*.

Email: irene.cecchini@ugent.be

**Claudia Cerulo**

Laureata con un *double degree* in letterature comparate presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II e l'Universität Osnabrück è dottoranda presso l'Università di Bologna (Lingue, Letterature e Culture Moderne, curriculum DESE – *Les Littératures des l'Europe Unie*). La sua ricerca include lo studio di narrazioni autobiografiche europee (XX, XXI sec.), *graphic narratives* contemporanee e la funzione della percezione sonora in letteratura. Ha pubblicato articoli su Elias Canetti, Thomas Mann e Natalia Ginzburg.

E-mail: claudia.cerulo2@unibo.it

**Laura Valentina Coral Gómez**

Dopo una laurea in Laurea in giurisprudenza presso la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia), ha conseguito una doppio titolo di laurea magistrale a Bologna e Granada in Letterature moderne, comparate e postcoloniali. Curriculum women's and gender studies - studi di genere e delle donne (Gemma). Dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università di Bologna (34° ciclo). Attualmente incentra la sua ricerca sull'analisi di come alcune autrici inglesi e ispano-americane del XIX secolo usarono la letteratura come uno spazio di *empowerment* e resistenza attraverso il quale raccontare esperienze di oppressione ed esprimere richieste di riconoscimento di pari dignità e diritti. Ha pubblicato l'articolo "*God's Maidservants: A Pentecostal Women (Counter)Narrative"* (2020).

E-mail: valentina.coralgomez@unibo.it

**Maria De Capua**

Maria De Capua ha conseguito presso l'Università di Pisa la laurea triennale in Lettere Moderne, con una tesi di laurea dal titolo *La funzione della passività in* All Passion Spent *di Vita Sackville-West*, e la laurea magistrale in Italianistica, con una tesi dal titolo *Gadda e la ridicola società italiana. Lettura orlandiana della* Cognizione *e del* Pasticciaccio. Attualmente è una dottoranda dell'Università di Siena, con un progetto di ricerca sulla letteratura italiana LGBT contemporanea.

Email: maria.decapua@gmail.com

**Giuliana D'Oro**

Dottoranda in Studi germanici e slavi (curriculum di Studi slavi) alla "Sapienza" di Roma, ha conseguito la laurea magistrale in Scienze linguistiche, letterarie e della traduzione nel Marzo 2018, presso l'Università degli studi di Roma "Sapienza". Attualmente approfondisce la questione del multiculturalismo in Russia, occupandosi in particolare delle relazioni tataro-russe e della produzione letteraria di Ismail Gasprinskij.

Email: giuliana.doro@uniroma1.it

**Giulia Fanetti**

Giulia Fanetti (1992) dal 2018 è dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università di Bologna. Si occupa di letteratura in lingua tedesca delle periferie dell'ex impero asburgico, in particolare della Bucovina, una realtà multiculturale di cui affronta le problematiche che riguardano la rappresentazione dell'altro nei testi di lingua tedesca, servendosi della metodologia dei *postcolonial studies*. È cultrice della materia per Letteratura tedesca. Traduce dal tedesco.

Email: giulia.fanetti3@unibo.it

**Michele Morselli**

Michele Morselli si è addottorato in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università di Bologna nel 2021. La sua tesi, intitolata *L'Émergence du soupçon. Modes et genres de l'enquête vers la lecture du roman policier*, indaga lo sviluppo diacronico della lettura dell'indizio nei modelli ottocenteschi del romanzo poliziesco. Oltre ad aver pubblicato saggi e partecipato a convegni in Italia, Francia, Belgio e Danimarca, ha recentemente curato l'ultimo numero di *Rilune*, dal titolo *Le Roman policier: lire et écrire l'enquête en Europe*.

Email: michele.morselli3@unibo.it

**Aureliana Natale**

Aureliana Natale ha conseguito il dottorato nel 2017 in Letterature Classiche, Moderne, Comparate e Postcoloniali nelle sedi consorziate delle università di Bologna e dell'Aquila. È docente a contratto di Letteratura Inglese presso l'Università di Napoli "Federico II" e presso l'Università "Suor Orsola Benincasa". Nel 2015 è stata visiting

scholar presso il Cultural Memory Studies Initiative dell'Università di Gent (Belgio) e nel 2018 è risultata vincitrice di una borsa per partecipare al British Council Literature Seminar di Berlino. Ha pubblicato vari saggi e articoli negli ambiti che includono: gli studi sulla malinconia e il trauma tra l'età moderna e contemporanea, gli studi sulla performatività e lo storytelling come metodi per la sperimentazione e costruzione identitaria individuale e collettiva, gli studi sul rapporto tra media e immaginario collettivo, gli studi shakespeariani. Nel 2019 ha inoltre pubblicato per ESI la monografia Per-formare il trauma. Evoluzioni narrative dai conflitti mondiali al terrorismo.

Email: aureliana.natale@unina.it

**Sara Pini**

Dopo una laurea triennale in Lingue e Letterature Straniere (inglese e spagnolo), ha ottenuto la Laurea Magistrale all'Università di Bologna in Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali. Dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Moderne (34° ciclo) per il Curriculum World Literature e studi postcoloniali del Dottorato di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, la sua ricerca verte sulla memoria nella children's Holocaust literature contemporanea.

Email: sara.pini7@unibo.it

**Alessandro Pulimanti**

Alessandro Pulimanti è attualmente dottorando di ricerca in Studi Germanici e Slavi presso "La Sapienza", Università di Roma; curriculum di Germanistica. Specializzato in letteratura tedesca contemporanea e lirica provenzale, il suo lavoro di ricerca mira a investigare l'influsso di elementi trobadorico-trovierici nella produzione narrativa e teatrale di Peter Handke. Muovendo da un approccio sincronico tra i due universi linguistico-culturali, le sue ricerche si fondano sulla filologia e la critica letteraria, così come su studi etno-antropologici legati al mito e al folklore.

Email: alessandro.pulimanti@uniroma1.it

**Chiara Scarlato**

Chiara Scarlato è assegnista di ricerca in Filosofia Teoretica presso l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. È autrice della monografia *Attraverso il corpo. Filosofia e letteratura in David Foster Wallace* (2020) e di diversi saggi su tematiche

riconducibili alla filosofia della letteratura e all'estetica, tra cui "Hideously Human. Su empatia e identificazione nelle 'brevi interviste' di David Foster Wallace" (2020) e "Creatività, empatia, riconoscimento" (2019).

Email: chiara.scarlato@unich.it

**Elena Stramaglia**

Dottoranda del 35° ciclo (A.A. 2019-2020) in Lingue, Letterature e Culture Moderne, curriculum World Literature e Studi Postcoloniali, in cotutela con la Justus-Liebig-Universität Gießen. Concentra attualmente le sue ricerche sulla funzione storico-politica della riscrittura dei classici nella Germania Est, con particolare riguardo a temi di neoimperialismo e *Kulturkolonialismus*.

Email: elena.stramaglia2@unibo.it

**Andrea Suverato**

Si è addottorato nel 2021 in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso le Università di Bologna e L'Aquila. Si occupa di contaminazioni tra fiction e non-fiction in chiave teorica e comparatistica, e in particolare di forme della narrativa testimoniale.

Email: andrea.suverato2@unibo.it

**Federica Tazzioli**

Federica Tazzioli è iscritta al dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. Nel 2018 ha pubblicato *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethic of Form* e *Facing Diasporic Trauma: Self-Representation in the Writings of John Hearne, Caryl Phillips, and Fred D'Aguiar.* Gli interessi di ricerca riguardano gli studi sul trauma, schiavitù e la letteratura inglese postcoloniale.

E-mail: federica.tazzioli@unimore.it

**Roberta Zanasi**

Roberta Zanasi è dottoranda del 34° ciclo del Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, curriculum in Studi Letterari e Culturali nella sede consorziata dell'Università degli Studi dell'Aquila. È stata *visiting research student* presso il King's College di Londra. Il suo progetto di ricerca è incentrato sulla

cultura epistolare del XIX secolo e su come essa sia stata rappresentata in letteratura e pittura.

Email: roberta.zanasi3@unibo.it

QUADERNI
DEL
DOTTORATO

Dipartimento Lilec

# LETTERATURA E ALTRI MONDI: GENERI, POLITICA, SOCIETÀ

## A cura di Maurizio Ascari e Gabriella Imposti

Obiettivo di questo volume è riflettere sul rapporto tra letterature e società partendo da una visione dei generi narrativi come luogo di elaborazione complessa del reale e di resistenza politica, come spazio di trasformazione e progettualità, di critica dell'immaginario, in breve di circolazione di idee e di partecipazione ai dibattiti della sfera pubblica.

L'evoluzione dei generi nel corso dei secoli è segnata da una costante messa in discussione delle loro stesse premesse anche attraverso continue negoziazioni con altri codici espressivi e con i mutamenti mediatici e socio-politici. Tale processo appare intensificato e accentuato nel nostro presente, in cui assistiamo a una crescente ibridazione e rifunzionalizzazione dei generi letterari, anche di massa, le cui convenzioni e tecniche vengono piegate a veicolare contenuti sempre nuovi, talvolta percepiti come stranianti, aprendosi a un prisma di rapporti potenzialmente illimitati tra categorie narrative e socio-politiche.

Muovendo da queste riflessioni, il volume accoglie un ampio ventaglio di interventi, sottoposti a peer review, a firma di giovani studiosi dell'Ateneo bolognese e di altri Atenei. Il volume si articola in quattro sezioni: "Memoria e trauma", "Rivisitare il passato", "Ibridismo culturale e linguistico", "Gender & Queer".

**QUADERNI DEL DOTTORATO - DIPARTIMENTO LILEC.** VOLUME 1, 2021 **ISBN: 9788854971226**