

Table of Contents / Sommario

Enclosed spaces. Prisons, asylums, seclusions

Thinking about Enclosed Spaces after 2020 <i>Francesco Fiorentino – Marina Guglielmi</i>	i
The Spaces of the Feminine in Family Sagas <i>Claudia Cao</i>	1
On the Island of Philoctetes. Leopardi and the Romantic <i>topos</i> of Imprisonment <i>Valerio Camarotto</i>	27
Italian Women Writers: from Imprisoned to Released Bodies <i>Laura Fortini</i>	49
From the American Suburb to Echo Chambers and Filter Bubbles. How Urban Evolution Has Shaped the Platform Society <i>Emiliano Ilardi</i>	67
Paris as a Site of Confinement in August Strindberg's <i>Inferno</i> <i>Angela Iuliano</i>	89
Post-Apocalypse Now. Cinema and Zombie Series as a Pre-mediation of Contagion: Spaces, Media and Lockdowns <i>Mirko Lino</i>	113
Reclusions and rewritings. From X. de Maistre's <i>Voayage Autour de ma Chambre</i> to G. Simenon's <i>La Cage de Verre</i> <i>Valerio Magrelli</i>	139
The Function of The Interstices Between Public and Private Spaces <i>Giampaolo Nuvolati</i>	155

«Un presentimento di “quasi libertà”». Rebibbia According to Goliarda Sapienza <i>Maria Rizzarelli</i>	171
The Room of the Other. From Spaces of Confinement to Spaces of Asylum Freeing <i>Giuseppina Scavuzzo</i>	191
Claustrophobic Visions of the Asylum: The Photobooks of the Italian Psychiatric Reform <i>Alvise Sforza Tarabochia</i>	209
The Chambers of Geography: Hypotheses on Places Where Other Places are Simulated <i>Marcello Tanca</i>	229
Seclusion and Intersubjectivity in 19 th Century Leper Colonies <i>Fabio Vasarri</i>	243

Conversation Pieces / Interviews: Ed. Massimo Fusillo

A Room of Their Own. Goliarda Sapienza's <i>Il filo di mezzogiorno</i> From the Page to the Stage. Conversation with Ippolita di Majo <i>Maria Rizzarelli</i>	262
Into Kafka's Burrow. Conversation with Luigi Lo Cascio <i>Francesco Fiorentino</i>	271

Open Field: Ed. Clotilde Bertoni, Niccolò Scaffai

<i>En Garde!</i> Staging the Duel <i>Francesco Eugenio Barbieri</i>	289
--	-----

Between the Texts/Reviews: Ed. Giulio Iacoli, Beatrice Seligardi, Claudia Cao

Rebecca Suter, Two-world Literature. Kazuo Ishiguro's Early Novels <i>Francesco Eugenio Barbieri</i>	316
---	-----

Riccardo Castellana, <i>Finzione e memoria. Pirandello modernista</i> <i>Mimmo Cangiano</i>	322
Thomas Harrison, <i>Of Bridges. A Poetic and Philosophical Account</i> <i>Alberto Comparini</i>	329
Robert T. Tally Jr. (ed.), <i>Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination</i> <i>Corrado Confalonieri</i>	333
Aidan Tynan, <i>The Desert in Modern Literature and Philosophy. Wasteland Aesthetics</i> <i>Giulia A. Disanto</i>	341
Francesco de Cristofaro – Stefano Ercolino (eds.), <i>Critica sperimentale. Franco Moretti e la letteratura</i> <i>Lorenzo Graziani</i>	347
Giuseppina Scavuzzo, <i>Il parco della guarigione infinita. Un dialogo tra architettura e psichiatria</i> <i>Marina Guglielmi</i>	355
Silvia Albertazzi (ed.), <i>Introduzione alla «World Literature»</i> <i>Giulio Iacoli</i>	362
Federica G. Pedriali – Cristina Savettieri (eds.), <i>Mobilizing Cultural Identities in the First World War. History, Representations and Memory</i> <i>Simone Marsi</i>	369
Carmen Van den Bergh, Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau (eds.), <i>Literature as Document: Generic Boundaries in 1930s Western Literature</i> <i>Simone Marsi</i>	376
Bartolo Anglani « <i>Sans issue</i> ». Commento all'« <i>Étranger</i> » di Camus <i>David Matteini</i>	382
Beniamino Della Gala, Adrien Frenay, Filippo Milani, Lucia Quaquarelli (eds.), <i>Lasciate socchiuse le porte. Mobilità, attraversamenti, sconfinamenti</i> <i>Beatrice Seligardi</i>	389

Gli spazi del femminile nelle saghe familiari

Claudia Cao

Abstract

This contribution illustrates the process of reconfiguration of female roles within domestic spaces and the consequent questioning of the traditional family institution that took place between the 1880s and the 1930s. To this end, it examines the gradual emancipation of female characters in three family sagas set in that period – John Galsworthy's *The Forsyte Saga* (1906-1921), Rebecca West's Aubrey trilogy (1956-1985), and the TV series *Downton Abbey* (2010-2015) – and it respectively identifies three chronotopes: the Robin Hill country house, the music room, the car. These spaces symbolize the overcoming of physical and metaphorical barriers and express the protagonists' liberation from the limited space of the house as they gain access to the public sphere.

Keywords

Family saga; Domestic spaces; The Forsyte Saga; Aubrey Trilogy;
Downton Abbey

Gli spazi del femminile nelle saghe familiari¹

Claudia Cao

e pensavo [...] alle porte chiuse della biblioteca;
e pensavo com'è spiacevole rimanere chiusi
fuori; e poi a quanto deve essere peggio
rimanere chiusi dentro.

Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*

Introduzione

Sebbene il principio organizzativo su cui si impernia ogni saga familiare, in quanto multigenerazionale, sia anzitutto quello cronologico², la relazione tra spazi domestici e pubblici riveste un peso altrettanto preminente. Le tensioni binarie tra interno ed esterno giocano infatti un ruolo chiave e riflettono la dialettica tra norma familiare e autodeterminazione, forze centripete e forze centrifughe, maschile e femminile, dominio e libertà³.

Se gli spazi domestici hanno sempre svolto una funzione chiave nella rappresentazione dei ruoli femminili, a partire dall'Ottocento la nuova centralità della famiglia e della privacy ha esacerbato la dicotomia tra pub-

¹ Il presente contributo è concepito in continuità con i miei saggi "Da *The Forsyte Saga* a *Downton Abbey*: la saga familiare come specchio di un'epoca" e "Revising the family novel: a cross-reading of Rebecca West's Aubrey trilogy and Virginia Woolf's *The Years*".

² Cfr. Calabrese 2003: 638; Polacco 2004: 96; 111; Tobin 1978: 1-15; Welge 2015: 2-5; Abignente 2021: 34.

³ Cfr. Ru 1992: 79-81; Polacco 2004: 114; Welge 2020: 50.

blico e privato per le sfere d'azione maschili e femminili⁴.

I decenni tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e gli anni Trenta hanno tuttavia conosciuto un'accelerata nel processo di ridefinizione dei ruoli femminili all'interno degli spazi domestici e hanno testimoniato il loro graduale affrancamento dagli stessi attraverso l'accesso alla sfera pubblica. Le saghe familiari qui prese in esame – *The Forsyte Saga* di John Galsworthy (1906-1921), la trilogia degli Aubrey di Rebecca West (1956-1985) e la serie tv *Downton Abbey* (2010-2015) – immortalano due generazioni di donne colte in questo processo di messa in discussione dell'istituto familiare tradizionale e dei limiti che esso comporta.

Non sorprenderà la scelta di raccontare storie di emancipazione femminile attraverso un genere considerato conservatore come la saga familiare, data la focalità dei motivi della tradizione e dell'eredità che lo caratterizzano⁵. Quelli che qui si intende indagare sono infatti i tratti contraddittori e paradossali di queste saghe⁶, che da una parte celebrano la famiglia tradizionale, le sue norme e i suoi valori e dall'altro la mettono in discussione, ne evidenziano gli anacronismi; per un verso ne rimarcano la rigidità dei confini con l'esterno, la fissità di gerarchie interne, e dall'altro ne registrano la graduale flessione verso forme di comunità più inclusive; da un lato portano in primo piano il valore deterministico dell'appartenenza familiare, capace di vincolare il destino di ciascuno alla volontà o alla sorte del clan⁷, e dall'altro sanciscono l'ineluttabilità di forze che trascendono ogni resistenza familiare.

L'etichetta di saga familiare adottata sin qui è intesa nell'accezione di «genere interartistico e intermediale» (Baldini 2020: 265) che include sia romanzi sia prodotti televisivi ambientati nei decenni in esame⁸. A essere considerata in questa sede è inoltre la sua funzione metaforica e metonimica in relazione alla storia nazionale e all'epoca in cui si svolgono gli avvenimenti⁹: i percorsi di Irene Forsyte in *The Forsyte Saga*, di Clare Aubrey e delle figlie, Rose e Mary, nella trilogia degli Aubrey, quella di Edith e Mary

⁴ Cfr. Cohen 1998: 1-2; Foster 2002: 1-6; 98-99; Mazei – Briganti 2002: 839.

⁵ Cfr. Thody 1969: 88; Ru 1992: 116; Polacco 2004: 124; Abignente 2021: 39.

⁶ Cfr. Mecozzi 2020: 121-122; Bertoni 2021: 105-120.

⁷ Scarfone 2020: 7-8.

⁸ Si farà riferimento in particolare a un adattamento – *The Forsyte Saga*, sceneggiato da Kate Brooke e Phil Woods, andato in onda tra il 2002 e il 2003 su ITV – e a una serie tv con sceneggiatura originale – *Downton Abbey* di Julian Fellowes – trasmessa sul medesimo canale tra il 2010 e il 2015.

⁹ Cfr. Ru 1992: 169 *et passim*; Polacco 2004: 121.

Crawley in *Downton Abbey* verranno pertanto letti all'interno di una rete di rimandi che si genera anzitutto a partire dal loro ruolo nella ridefinizione dell'istituto familiare tradizionale e della loro posizione tra sfera pubblica e privata. Le loro storie rappresentano, su scala ridotta, un fenomeno che in quei decenni ha investito due generazioni di donne e diverse classi sociali: la piccola borghesia degli Aubrey, l'alta borghesia dei Forsyte, il ceto aristocratico dei Crawley.

Una posizione preminente nell'indagine del processo di emancipazione femminile attraverso gli spazi è notoriamente ricoperta dai saggi di Virginia Woolf, che delle stanze e della dialettica tra pubblico e privato ha saputo valorizzare l'accezione materiale e metaforica insieme. Se *A Room of One's Own* (1929) celebra la centralità della stanza ai fini della produzione artistica in senso anzitutto materiale, è anche vero che "la stanza tutta per sé" metaforizza la sottrazione agli obblighi familiari¹⁰ e alla dipendenza economica da padri e mariti¹¹ in quanto principali ostacoli alla realizzazione artistica e professionale femminile e all'accesso delle donne alla sfera pubblica.

La dialettica tra interno ed esterno assume un ruolo di rilievo anche nel secondo dei suoi saggi, *Three Guineas* (1938), come evidenzia il vaglio dei titoli «'The Open Door' or 'Opening the Door'»¹² di cui ha lasciato traccia nei suoi *Diari*. Rispetto all'*impasse* tra il "rimanere chiuse fuori" e il "rimanere chiuse dentro" prospettato in *A Room of One's Own*¹³, con *Three Guineas* a essere prefigurata è invece la «society of outsiders» (Woolf 2019: 235 *et passim*) fondata su valori di orizzontalità e autodeterminazione.

A completare il quadro delle coordinate spaziali e concettuali traslate dagli scritti di Woolf è l'immagine matrice che costituirà il punto d'abbrevio di questo studio: la «fossa di pietra» (Woolf 2020b: 185), la cripta, cui Creonte destina Antigone da viva, e in cui Woolf rinviene l'origine di quel pianto antico che ancora risuona nelle parole di possesso e dominio di padri e mariti. Non è difficile riconoscere i riverberi dell'immagine sofoclea nei romanzi in esame, in cui la ricorsività dell'oppressione e oscurità delle case vittoriane genera una fitta rete di rimandi tra immagini di prigonia, esclusione, isolamento femminile suggeriti anche dai saggi woolfiani¹⁴.

¹⁰ Cfr. Woolf 2020a: 81.

¹¹ Cfr. Woolf 2020a: 54.

¹² Bell – McNeil 1982: 6. Cfr. anche Foster 2002: 98.

¹³ Cfr. Woolf 2020: 55: «e pensavo [...] alle porte chiuse della biblioteca; e pensavo com'è spiacevole rimanere chiusi fuori; e poi a quanto deve essere peggio rimanere chiusi dentro».

¹⁴ Cfr. Saunders 2015: 226: «nineteenth-century interiors were akin to cases

L'analisi dei testi seguirà il sentiero tracciato da Irene, protagonista femminile della *Saga galsworthiana* – qui considerata per il suo valore archetipico del genere in esame¹⁵ – per osservarne l'eredità e il superamento nella saga familiare contemporanea attraverso la trilogia di Rebecca West e la serie tv *Downton Abbey*¹⁶. Per ciascuna opera è stato individuato un cronotopo – rispettivamente la villa nei sobborghi di Robin Hill, la stanza della musica, l'automobile – quale spazio simbolo del processo di graduale superamento di barriere fisiche e metaforiche al termine del quale la sfera domestica e familiare uscirà ridefinita insieme al ruolo di tre figure femminili protagoniste: Irene Forsyte, Rose Aubrey e Edith Crawley. Il percorso è scandito in tre tappe: da spazio di apparente protezione e tutela per la donna, spazio perciò unicamente del privato a lei riservato in opposizione alla sfera pubblica maschile, la casa diviene gradualmente luogo di apertura, spazio di contatto, violato dall'irruzione del mondo esterno o della Storia. Al passaggio alla seconda tappa corrisponde un mutamento nel loro rapporto con gli spazi: dall'immobilità e limitazioni iniziali si assiste a un intensificarsi delle forze centrifughe che scuotono e minano dall'interno il sistema familiare. Se tra gli esiti di questi mutamenti vi è dapprima il rifiuto della norma familiare – a costo dell'isolamento, dell'esclusione dal sistema familiare e sociale, quel restare *chiuse fuori* di cui parlava Woolf –, il finale, la terza tappa rappresenta invece il momento di sintesi, l'approdo a una nuova realtà domestica attraverso un matrimonio basato sulla scelta e sulla reciproca compatibilità¹⁷ che dalle due esperienze precedenti genera un nuovo equilibrio tra conservazione e autodeterminazione, consentendo alle protagoniste di superare l'*impasse* iniziale tra esclusione e reclusione.

Cripte

L'associazione tra focolare domestico e cripta sepolcrale per Irene Forsyte è suggerita sin dalla prefazione di Galsworthy all'edizione francese del

and coffins; they fitted snugly and securely round the person, protecting them, in their similarity, from the outside world». Cfr. anche Fuss 2004: 4 e Benjamin 1999: 220-221.

¹⁵ Cfr. Ru 1992.

¹⁶ Opera cardine in questo percorso sui ruoli femminili nelle saghe familiari è *The Years* (1937) di Virginia Woolf sul quale rimando, tra gli altri, al contributo di Foster 2002 cui l'impostazione di questo lavoro è in parte debitrice.

¹⁷ Cfr. Stone 1983: 301-302.

primo volume della saga¹⁸. Inquadrare la condizione di oppressione domestica di Irene in *The Man of Property* significa pertanto coglierne il posizionamento all'interno di un insieme di cornici narratologiche e metaforiche.

In *The Forsyte Saga*, così come in *Downton Abbey*, la dialettica interno-esterno, noi-gli altri richiama *in primis* la difesa del clan da minacce esterne che minano l'unità e l'appartenenza familiare e di classe, siano esse di natura economica, politica o sociale¹⁹. Proprietà, competizione, tutela dell'eredità – nel duplice senso materiale e traslato di continuità – sono pertanto i principali valori su cui si imperniano la vita e le scelte del protagonista Soames Forsyte.

La prima soglia in cui si inscrive la figura di Irene è significativamente tracciata sin dal primo capitolo della trilogia e corrisponde ai contorni della mappa londinese entro cui si situano le proprietà dei Foryste: il loro limitato raggio d'azione – tra case, tribunale, studio, chiesa e club – è pertanto riflesso, oltre che del prestigio familiare, della ristretta visione del mondo all'origine della frustrazione dei desideri di Soames e del suo matrimonio con Irene²⁰.

A corroborare il senso di claustrofobia della vita dei Forsyte sono inoltre le ambientazioni in cui si svolgono i loro incontri: a fare da sfondo sono prevalentemente le loro abitazioni, lo studio legale e il club, ed è indicativo che anche le sortite di Soames nelle campagne di Robin Hill siano unicamente finalizzate a definire i confini della sua nuova proprietà e a dirigerne i lavori di costruzione.

È generalmente ammesso che un Forsyte, come la chiocciola, abbia il proprio guscio: in altri termini, si riconosce un Forsyte dall'invólucro che lo circonda: affari, proprietà, relazioni, famiglia; un complesso che sembra muoversi con lui attraverso un mondo composto di molte migliaia di altri Forsyte, ciascuno dei quali è munito di una simile conchiglia speciale. Come concepire un Forsyte senza guscio? (Galsworthy 2016: 90)

¹⁸ Cfr. Coudriou 1980: 84: «Dans la préface de l'édition française du *Propriétaire* (1925), Galsworthy rappelle que "ce n'est pas tant un reste de puritanisme qui consacrait sous Victoria les droits du mari et du père que la peur du ridicule et le désir d'assumer les apparences du succès. Pourvu qu'il fût blanchi, le foyer victorien pouvait bien être un sépulcre"».

¹⁹ Ru 1992.

²⁰ Cfr. Hapgood 2000: 167; Saunders 2014: 226.

Non è un caso che i soli a frequentare spazi aperti (giardini e parchi) siano i dissidenti della famiglia come Young Jolyon, i cui acquerelli hanno come soggetto paesaggi che comunicano metonimicamente l'ampiezza del suo sguardo rispetto a Soames. Sottraendosi alla legge familiare del profitto e della salvaguardia delle apparenze, Young Jolyon ha infatti scelto il divorzio e la rinuncia all'eredità per divenire «uno di quei sognatori del genere *artista*» (Galsworthy 2016: 24) e sposare una donna della *working class*.

È in questo contesto asfittico, attraversato da continue tensioni dovute al senso di minaccia e competizione, che si colloca la posizione di Irene. La centralità degli spazi nella sua vicenda è chiara sin dall'episodio in apertura al romanzo, un “at home”²¹ per il fidanzamento di June con l'architetto Philip Bosinney: i pettegolezzi familiari – quando non si rivolgono all'eccentricità della scelta di June – si concentrano infatti sulla voce che Irene da qualche tempo non condivide più la camera da letto con Soames. La scelta, oltre che per l'inusualità in una coppia borghese, assume risonanza familiare anzitutto in quanto violazione della concezione della camera da letto quale «santuario dell'amore e della maternità» (Perrot 2011: 79), in altre parole, in quanto impedimento alla possibilità di generare successori per la ricca eredità di Soames. La serratura della nuova camera di Irene costituisce pertanto un'interdizione: è riaffermazione del potere sulla propria persona e sul proprio corpo, sottratto al dominio del marito²², ed è al contempo istanza di riacquisizione di «spazio e libertà» (*ibid.*: 69) che ogni donna borghese ha perduto con la consuetudine della condivisione della camera da letto con il coniuge.

Il contesto sociale e familiare di provenienza enfatizza il senso di oppressione della figura di Irene. A gettare luce su questo aspetto è l'adattamento televisivo del 2002 che, con la trasposizione dei *flashback* del romanzo, amplifica gli antefatti del matrimonio: le ristrettezze economiche della matrigna di Irene dopo la morte del marito e la necessità di un secondo matrimonio comportano l'esclusione della ragazza dalla sua nuova vita familiare. L'adattamento, in questo modo, getta luce sul limbo in cui Irene risulta sospesa tra il rimanere *chiusa fuori* (da un nucleo familiare, dalla società, e pertanto ridursi ai margini) e il rimanere *chiusa dentro*, letteralmente nella casa di Soames, e metaforicamente nell'ambiente asfittico della sua

²¹ «'At Home' at Old Jolyon's» è il titolo del primo capitolo di *The Man of Property* (Galsworthy 2012: 3). Cfr. Galsworthy 2016: 7: «Ricevimento in casa del vecchio Jolyon».

²² Cfr. Perrot 2011: 152.

famiglia. Il peso di queste limitazioni trova riscontro in una delle prime frasi attribuite da Galsworthy: il monito dantesco «Lasciate ogni speranza, voi che entrate» (Galsworthy 2016: 48), da lei rivolto a Bosinney poco dopo il fidanzamento con June, rimanda a quel “panopticon” «di vigilanza e di desiderio» (Galsworthy 2016: 14) rappresentato da una famiglia che condiziona ogni sua azione.

Le stesse scelte narrative di Galsworthy nel ritrarre il personaggio di Irene enfatizzano il senso di chiusura e inquadramento all'interno di un moltiplicarsi di soglie che dal piano formale si riflettono sul piano del contenuto: per tutto il corso di *The Man of Property* il lettore conosce il personaggio di Irene unicamente in modo *obliquo*, filtrato dalla prospettiva del marito o degli altri Forsyte. Forza sensuale e distruttiva, Irene emerge principalmente per i suoi effetti sugli altri. È necessario attendere l'interludio tra i primi due volumi, *Indian Summer of a Forsyte*, per apprenderne i pensieri e i discorsi e assistere al passaggio da personaggio *agito* ad *agente*. La possibilità di affermazione della sua identità passa anzitutto dalla liberazione dal retaggio ottocentesco di stereotipi e cliché della *femme fatale*, impressi dallo sguardo dei Forsyte²³, e i molteplici punti di vista su di lei non sono che riverbero di quell’«enorme sovrastruttura di convenzioni» (Galsworthy 2016: 66) cui soggiace la sua figura.

In termini di soglie materiali, l'ulteriore limite entro cui è confinata la figura di Irene è l'abitazione londinese di Soames, come efficacemente rimarcano i pensieri a lei attribuiti durante la prima scena a tavola insieme («era duro ritrovarla là muta, con quello sguardo: uno sguardo che sembrava vedesse i muri della stanza stringersi intorno a lei per imprigionarla», *ibid.*: 67). Dopo il lungo indugiare sui dettagli di un'abitazione in stile vittoriano – dove «dappertutto si trovavano cantucci, come piccoli nidi» (*ibid.*: 65), un proliferare di sale, muri, e spazi angusti che ne moltiplicano le divisioni interne in nome di quel valore della privacy che consente di incontrarsi «lontano da ogni sguardo indiscreto» (*ibid.*) - Galsworthy istituisce una serie di parallelismi tra gli arredi dell'abitazione e Irene, e insiste sulla frustrazione del «diritto di proprietà» (*ibid.*: 67) del marito:

provò un'esasperazione che arrivava fino alla sofferenza, l'esasperazione di non poter possedere sua moglie in tutta la forza del suo diritto [...] Tutti gli altri suoi possessi, tutti gli oggetti che aveva comprato, i suoi ninnoli d'argento, i suoi quadri, le sue case, i suoi

²³ Cfr. Hojoh 1980: 23-37.

titoli industriali, gli avevano dato una voluttà intima e segreta; ma Irene nulla gli dava! (*Ibid.*)

Come si vedrà, sono i medesimi desideri di vigilanza e di dominio su Irene a innescare l'intreccio del primo volume della saga, giacché spingono Soames alla realizzazione di un nuovo spazio domestico esterno all'ambiente londinese, con l'effetto di minare in via definitiva la valenza del tetto coniugale quale luogo di protezione per Irene.

Le immagini della cripta e della sepoltura creano un *fil rouge* che dal matrimonio di Irene ci conduce a quello di Clare Aubrey nella *Saga of the Century* di Rebecca West. Sono le parole della voce narrante, sua figlia Rose, a esplicitare il parallelismo tra matrimonio e sepoltura:

Questo ci rendeva ancora più determinate a non sposarci. Lei [Clare] si era impegnata in quel matrimonio senza sapere quanto le sarebbe costato. Se noi che l'avevamo vista pagare un prezzo così alto, ci fossimo condannate a nostra volta a quella miseria, anche a fronte della medesima ricompensa, il nostro comportamento avrebbe avuto qualcosa di suicida e sarebbe andato nella direzione opposta rispetto a quella volontà di vivere che era la principale caratteristica della mamma. In effetti per noi il matrimonio era come la discesa nella cripta dove, alla luce tremolante, di torce fumanti, veniva celebrato un magnifico rito di natura sacrificale. (West 2019a: 14)

Pianista di talento che giovanissima ha girato il mondo grazie alla sua musica, Clare ha sacrificato la propria carriera artistica per la famiglia dopo la morte del fratello, ha perso ogni forma di libertà dopo il matrimonio per via dei debiti contratti in borsa dal marito Piers, e viene ritratta dalle parole di Rose come sepolta viva in casa propria sotto il peso della maternità e del dovere coniugale («La mamma intanto aveva avuto tutti noi, e molte cose di cui preoccuparsi; ormai aveva superato i quarant'anni, le sue dita si stavano irrigidendo e aveva sempre i nervi scossi, perciò non avrebbe mai più ripreso a suonare», West 2018: 18).

L'inquadramento culturale e sociale della sua figura – suffragato da altri scritti di matrice autobiografica di West²⁴ – evidenziano le limitazioni che a partire dal piano ideologico destinavano Clare alla sola sfera privata e domestica sin dal nucleo familiare d'origine. Il confronto con gli altri uomini della famiglia getta luce sulle cause della sua esclusione dalla vita

²⁴ Cfr. West 2020 e West 2012.

pubblica e sul minor numero di occasioni a lei riservate: al maggiore investimento economico nella formazione artistica del fratello²⁵, si somma in età adulta il confronto con il cugino Jock che, dotato di minore talento, raggiunge la fama come flautista avvantaggiato dal ruolo marginale nella gestione domestica e familiare²⁶ – interamente a carico della moglie Constance – e dalle maggiori opportunità di carriera²⁷, giacché per Clare, in quanto donna, non era prevista la possibilità di esibirsi da solista, al di fuori di un'orchestra²⁸.

La molteplicità di porte chiuse per Clare si figurativizza in un episodio carico di valenza simbolica, quando il signor Morpurgo – fino a quel momento benefattore in incognito – per la prima volta fa accesso sulla scena per ricevere le chiavi dell'ufficio di Piers, recentemente scomparso:

Vuotò il contenuto della scatola sul tavolo, e ne uscì una gran quantità di chiavi [...] ho trovato questa scatola con dentro un po' di chiavi, dove io e la mia domestica nel tempo abbiamo riposto tutte quelle che abbiamo trovato in giro, e ora salta fuori che abbiamo più chiavi che serrature, in questa casa [...] Queste possiamo buttarle, sono tutte di vecchi bauli. (West 2018: 508)

È significativo che la scena della liberazione dalle chiavi avvenga all'arrivo di Morpurgo, figura simbolo del superamento dell'ideale di famiglia in senso patriarcale, nuovo padre putativo per le figlie di Clare, nonché suo corrispettivo simmetrico nella ridefinizione della comunità familiare a partire da questo momento. La scena metaforizza non solo la molteplicità di porte che l'hanno vista chiusa fuori fino a quel momento, ma anche quelle della sua reclusione durante il matrimonio, come rimarcato anche dall'emblematica sortita a Kew Gardens al momento della partenza di Piers.

La ridefinizione del ruolo delle figlie – soprattutto delle gemelle Rose e Mary – tra vita domestica e vita pubblica che si verificherà nei successivi due volumi dell'opera, passa pertanto attraverso il superamento delle barriere di carattere economico, ideologico e sociale esperite dalla madre Clare. L'intento da parte di Rebecca West di porre in scena uno scardinamento

²⁵ Cfr. West 2012: 74; Erickson – Blodgett 2009: 90. Su questo punto cfr. anche Woolf 2020b: 47.

²⁶ Cfr. West 2012: 76.

²⁷ Cfr. West 2012: 74; Frigerio 2006: 126.

²⁸ Cfr. West 2020.

delle convenzioni familiari dell'epoca è chiaro sin dalle pagine d'apertura del romanzo, dove si assiste a un evidente rovesciamento dei *topoi* caratteristici del romanzo familiare: dopo vent'anni di «vita nomade» (West 2018: 141), Clare e i quattro figli vanno a vivere in una fattoria delle Pentland Hills, «un posto solitario» (*ibid.*: 8), dopo aver dato in affitto il loro appartamento carico di ipoteche. Unica eredità per la loro futura casa a Lovegrove sono i mobili stile impero lasciati dalla zia di Clare. L'attenzione nel dialogo di apertura a tutti i dettagli relativi ai pezzi d'arredamento enfatizza il peso della loro perdita poco dopo, per via dei nuovi debiti di Piers²⁹. In contrapposizione a uno dei *topoi* cardine del romanzo familiare convenzionale, in cui la casa e l'eredità sono simbolo di continuità genealogica, i capitoli d'apertura rendono manifesto l'intento di rottura di West, giacché alla trasmissione della proprietà si contrappone l'instabilità degli Aubrey, tornati in Inghilterra dal Sud Africa dopo aver perso tutto. Se, come ricorda Perrot, la vecchia mobilia per le famiglie borghesi ha valore memoriale, il loro «non possederne è segno di marginalità» (Perrot 2011: 65).

La posizione da cui vengono narrati i fatti, pertanto, è rovesciata rispetto al romanzo familiare tradizionale, la storia è narrata dai margini, e anche Rose e Mary per via delle loro origini risultano perciò sospese nel medesimo limbo in cui si trovava Irene Forsyte giunta in età da matrimonio. I richiami all'esclusione delle Aubrey sono molteplici, a scuola, così come alle feste o nelle poche occasioni pubbliche in cui vengono coinvolte: la povertà e l'eccentricità della famiglia d'origine fanno di loro figure constantemente emarginate per il difficile inquadramento sociale e per il loro essere donne, come evidenzia il confronto con il fratello Richard Quin, che con agio riesce a farsi strada nella società di Lovegrove.

Quando si passa a considerare la posizione delle sorelle Crawley in *Downton Abbey*, la concezione della casa come luogo simbolo della difesa della legge patriarcale e della continuità genealogica è posta in primo piano sin dalle scelte iconografiche della serie tv: come evidenziato dalla scelta delle locandine che si sono susseguite nel corso delle sei stagioni – con in primo piano Robert Crawley, conte di Grantham, e il palazzo di Downton che si staglia sullo sfondo sovrastando il cast – è chiara la pregnanza semantica dell'abitazione che intitola la serie, il suo ruolo di motore nell'intreccio e la correlazione con la figura del capofamiglia³⁰. A confermarlo è l'episodio di apertura della serie la cui valenza, oltre che familiare,

²⁹ Cfr. West 2018: 59.

³⁰ Cfr. Polidoro 2016; Natale 2021: 141-152.

assume metonimicamente portata storica e investe l'intera classe nobiliare: l'affondamento del Titanic in cui ha perso la vita Patrick, erede di Downton Abbey e promesso sposo della primogenita Mary, è segno – oltre che del peso della proprietà nella continuità della genealogia – della precarietà della condizione aristocratica in quei decenni di rapidi mutamenti economici e sociali³¹.

Il palazzo è riflesso della norma patriarcale che regola la vita della comunità familiare all'interno dei suoi confini³². Conferma di questa condizione di partenza si trova nella volontà del conte di non impugnare la clausola successoria stabilita da suo padre, a costo del sacrificio della primogenita Mary: l'eredità della tenuta e del titolo spettano alla medesima persona, e non può essere una donna ad acquisirli. I primi episodi chiariscono pertanto la molteplicità di norme e convenzioni – familiari e sociali *in primis* – che condizionano le opportunità e le sorti delle Crawley giunte in età da matrimonio. Giacché nessun nobile sposerebbe Mary in quanto esclusa dell'eredità della tenuta – come esplicita il rifiuto del duca di Crowborough (s1.e1) – la missione assegnatale per non perdere Downton è sposare colui che erediterà il titolo; per la figlia cadetta, Edith, e la terzogenita, Sybil, in quanto prive di ogni diritto di successione, il solo auspicio paterno è fare un matrimonio all'altezza del casato e salvaguardare il prestigio familiare. L'eredità materna anche in questo caso segna il sentiero che si prospetta di fronte a loro: Cora, nonostante la mancanza di titoli, la sua estrazione borghese e le sue origini americane, ha potuto sposare un aristocratico grazie alla sua ricca dote³³, necessaria alla salvaguardia della tenuta dai debiti ereditati da Robert.

Se lo stesso episodio d'apertura assume immediatamente la valenza di un'irruzione della Storia nel focolare domestico – minando alle fondamenta la visione della casa quale guscio protettivo contro l'avanzare di forze esogene che minacciano la stabilità familiare – è sufficiente proseguire fino alla terza puntata per constatare la fallacità di questa concezione dell'ambiente domestico e le costanti elusioni dell'autorità paterna da parte delle figlie: la violazione del letto di Mary da parte dell'ambasciatore turco, ospite di Downton, è amplificata dalla portata che l'episodio assume in seguito con la potenziale esclusione di Mary e delle sorelle dal mercato matrimoniale.

³¹ Cfr. Brogi 2019.

³² Cfr. Baena – Byker 2015: 6.

³³ Cfr. Stone 1983: 351.

Come per le precedenti due saghe, anche la prima stagione di *Downton Abbey* è leggibile in termini di inquadramento delle tre giovani all'interno dei vetri che ne definiscono il raggio d'azione e di scelta. Le opportunità prospettate per loro sono infatti ridotte alle sole possibilità di incontro tra le mura domestiche, in quanto le uniche garantite dall'approvazione familiare. Per questa ragione la dialettica tra le posizioni di Mary e Edith appare dapprincipio inquadrabile all'interno di un paradigma patriarcale che le vede in costante competizione per il desiderio di un uomo all'interno di una ristretta cerchia o per l'imitazione di un ideale stabilito dalla norma paterna, in un apparente ricalco dei *sister plot* ereditati dalla tradizione³⁴. La secondogenita Edith – a tutta prima la meno fortunata perché meno dotata per bellezza e carisma rispetto alla prima e per coraggio e determinazione rispetto alla terza – sembra sin dal posizionamento anagrafico sospesa in una *in-betweenness* che ne riduce le possibilità di definizione identitaria a un'ideale da imitare.

A partire dalla seconda stagione della serie l'irruzione ancora più violenta della Storia tra le mura di Downton – quella della Prima guerra mondiale che tramuta il palazzo in convalescenziaio³⁵ – viene a coincidere con un sisma assiologico e culturale dopo il quale non solo la conduzione della tenuta uscirà profondamente riconfigurata e modernizzata, ma in cui a ridefinirsi sarà anche l'identità di ciascuno, e della figura di Edith in particolar modo. La casa, durante la guerra, da guscio protettivo contro il mondo esterno si fa zona di contatto, luogo di socialità, in cui l'orizzontalità si sostituisce alle consuete gerarchie di classe e di potere.

«Spazio, aria, luce»³⁶

Le forze centrifughe che intervengono a partire dalla seconda tappa di queste saghe sono causa dell'allontanamento – nella duplice accezione fisica e metaforica – delle tre figure protagoniste dall'ambiente familiare di partenza. L'ironia della sorte caratteristica della trilogia galsworthiana³⁷ fa sì che sia lo stesso desiderio di dominio di Soames sulla moglie a porre le fondamenta di una nuova realtà domestica per Irene. La scelta del trasferi-

³⁴ Cfr. Bertoni 2021: 105-120.

³⁵ Cfr. Natale 2021: 141-152.

³⁶ Galsworthy 2016: 95.

³⁷ Cfr. Furst 2006.

mento in campagna, a Robin Hill, finalizzato ad allontanare la donna dalle tentazioni della vita londinese e incrementarne l'isolamento, ha infatti come primo effetto il suo avvicinamento a Philip Bosinney, architetto della villa³⁸. Da luogo di cattività, Robin Hill nel corso dei tre volumi si tramuta pertanto in luogo simbolo della ridefinizione della comunità familiare e del ruolo di Irene al suo interno. Ideata per lei – prima nei desideri di Soames poi dell'amante Bosinney – Robin Hill diviene metonimia dei valori di modernità, libertà e autodeterminazione che lei rappresenta nell'economia dell'opera.

Per il peso che assumerà nel corso della trilogia, la villa in campagna è infatti un cronotopo portatore di molteplici strati di senso, a partire anzitutto dalla sua posizione nei sobborghi londinesi³⁹. Da parte di Galsworthy – che scrive nel 1906 ma ambienta la vicenda vent'anni prima – la scelta di questo spazio a metà strada tra campagna e città significa concepire questa nuova dimora familiare come un «intermediate territory» (Hapgood 2000: 164), «'new kind' of community» (*ibid.*: 163), «locus of the future» (*ibid.*) che ben riflette i cambiamenti sociali e politici in corso. È significativo che al termine della realizzazione non sia Soames il destinatario della villa, il precursore del cambiamento in atto dai primi del Novecento con l'intensificarsi dello spostamento della classe media dalla città ai sobborghi. La sua ristretta visione del mondo non gli consente di cogliere il significato della villa al di là del puro valore economico. Se Robin Hill è un «unwritten textual space» (*ibid.*: 171), specchio di un'epoca in transizione, non sorprende che il primo proprietario sia Old Jolyon, il solo capace di comprendere il passaggio epocale in corso⁴⁰ e in grado di abbracciare il cambiamento destinando quell'abitazione a una *nuova* famiglia che ha saputo superare le barriere sociali delle convenzioni borghesi: il figlio Young Jolyon con la seconda moglie, e i tre figli nati dai due matrimoni.

Il fallimento del progetto di Soames è chiaro sin dalla realizzazione della pianta della casa: in luogo dell'asfissia della sua abitazione londinese,

³⁸ L'ironia si riconferma nel secondo volume, dove il tentativo di Soames di dimostrare che Irene ha un amante e ottenere il divorzio dopo la lunga separazione, genera le condizioni dell'avvicinamento a Young Jolyon e del loro innamoramento. Significativo che la fuga da Soames ancora una volta spinga la donna verso un terzo spazio, Parigi, su cui si proietta l'esilio e la potenziale esclusione di Irene al di fuori del matrimonio, ma anche una condizione di libertà non esperibile nell'ambiente londinese dominato e vigilato dai Forsyte.

³⁹ Su questo punto si veda Hapgood 2000 e Brown 2007: 75-76.

⁴⁰ Cfr. il titolo del capitolo "Fine di un'epoca" (Galsworthy 2017: 286) nel secondo volume.

a Robin Hill trovano espressione quegli ideali novecenteschi di «spazio, aria e luce» (Galsworthy 2016: 95) individuati da Benjamin quali elementi di rottura rispetto all'architettura ottocentesca⁴¹. Il gioco di trasparenze generato dal «tetto invetriato», le alte colonne che sostituiscono i muri nella corte interna da cui «a nord viene la luce» (Galsworthy 2016: 94), uniti al «muro di fondo, tutto a vetri» che «dà luce a sud-est», rimarca la volontà di creare una casa dove «c'è spazio per respirare» (*ibid.*) e l'intento di sintesi tra interno ed esterno, un ambiente domestico *aperto* e in armonia con la natura circostante.

Il primo volume, tuttavia, si chiude con un riaffermarsi delle forze centripete su quelle centrifughe che rinsalda almeno momentaneamente la passività del personaggio di Irene: due soglie domestiche sono il crono-topo al centro dei due episodi di *crisi* e di *svolta*⁴² in cui viene riaffermato il dominio di Soames sulla moglie. L'irruzione del marito, la notte in cui Irene dimentica di chiudere a chiave la serratura, e lo stupro quale reazione alla scoperta del suo rapporto extraconiugale hanno l'effetto di amplificare il senso della sua cattività e sanciscono la pura convenzionalità dell'ideale domestico vittoriano quale «place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division» (Cohen 1998: 1)⁴³. Venuta meno ogni possibilità di fuga in seguito alla morte dell'amante, e stanti i medesimi condizionamenti economici che l'avevano spinta al matrimonio con Soames, Irene è costretta a fare ritorno al tetto coniugale. Il secondo episodio è il dialogo tra Soames e Young Jolyon sulla soglia di casa Forsyte, che, pur riconfermando la condizione di clausura della donna, anticipa la svolta del secondo volume:

“Mia moglie non può vedere nessuno” [...] Sulla soglia del salone, Irene stava ritta in piedi [...] lo strano chiarore delle sue pupille si spense, le sue mani ricaddero e restò *come una statua*. [...] “Qui sono in casa mia” disse [Soames] [...] Non vogliamo vedere nessuno”. E fece sbattere con forza la porta in faccia al giovane Jolyon. (Galsworthy 2016: 315)⁴⁴

⁴¹ Cfr. Benjamin 1999: 221: «The twentieth century with its porosity and transparency, its tendency toward well-lit and airy, has to put an end to dwelling in the old sense». Su questo aspetto si veda anche Brown 2007: 87-93.

⁴² Bachtin 1979: 395.

⁴³ La citazione è tratta da *Of Queen's Gardens* di Ruskin, uno dei principali artefici del *topos* vittoriano della casa intesa come guscio protettivo.

⁴⁴ Corsivo mio.

Se la similitudine della scena finale richiama ciclicamente la condizione di sepoltura da viva per Irene, pietrificata tra le mura domestiche, al contempo, la posizione simmetrica di lei e Jolyon – rispettivamente sulla soglia del salone e su quella dell'ingresso principale – evidenzia la consonanza delle loro posizioni rispetto alla famiglia e al mondo borghese, che sarà alla base del loro avvicinamento nel secondo volume.

L'assenza di condizionamenti materiali per Irene al momento del matrimonio con Young Jolyon segnano il superamento dell'oppressione dell'esperienza coniugale precedente. L'appartamento a Londra e la rendita lasciatele nel testamento da Old Jolyon rappresentano infatti l'autonomia, "la stanza tutta per sé" e la liberazione dai cliché incarnati fino a quel momento. Irene vive delle sue lezioni di musica e per la prima volta le sue doti assumono il valore di strumento di liberazione dalla dipendenza economica e dalle convenzioni che la imprigionavano. È ancora una volta l'adattamento del 2002 a portare l'attenzione su questo aspetto attraverso la trasposizione dei primi incontri tra Irene e Soames, mostrando come per la famiglia di Irene le sue abilità fossero «symbol of values reputed essential to the education of a *femme accomplie* and other "angels of the house"» (Frigerio 2006: 126), come osservato anche da Virginia Woolf: «Era in vista del matrimonio che veniva formata la sua mente. Era in vista del matrimonio che strimpellava il pianoforte ma non aveva il permesso di suonare in un'orchestra [...] che intratteneva, accattivava, affascinava. [...] E come avrebbe potuto essere altrimenti? Il matrimonio era l'unica professione che le fosse aperta» (Woolf 2020: 63).

Robin Hill, divenendo approdo per la nuova famiglia fondata da Irene e Young Jolyon, si conferma pertanto spazio metonimico della società del futuro, luogo di superamento dell'ideale di dominio e controllo vittoriani. I valori di libertà e di autodeterminazione che fanno di Irene e Jolyon forze centrifughe in seno alla tradizione familiare dei Forsyte, a Robin Hill si sostituiscono all'oppressione della famiglia patriarcale.

Nel caso della trilogia di Rebecca West, è la stanza della musica a farsi spazio di incubazione di un nuovo modello di comunità familiare. La centralità della musica e il suo nesso con il ruolo dei singoli componenti della famiglia sono chiariti sin dal primo capitolo della trilogia («"Oh mio piccolo tesoro [Richard Quin], mi chiedo quale sarà il tuo strumento. Non saperlo è irritante". Perché ovviamente tutte noi suonavamo uno strumento», West 2018: 17). Una conferma *ex negativo* di questa corrispondenza è offerta dalla figura di Cordelia, la sola figlia priva di talento artistico, e la sola a incarnare i valori e il conformismo borghesi.

Per Rose e Mary la stanza della musica è anzitutto spazio propulsore

di possibili narrativi alternativi al destino che gli si prospetta per far fronte ai debiti paterni:

Oh, potremmo lavorare, andare nelle fabbriche o nei negozi o negli uffici, o potremmo andare a servizio, e tra me e te mettere insieme abbastanza soldi per mantenere la mamma e anche Richard Quin [...] Ad ogni modo [...] andrà sicuramente tutto bene. Sai, andremo avanti a esercitarci al piano la sera e un giorno riusciremo a diventare delle vere pianiste e allora andrà tutto bene. (West 2018: 31)

Luogo simbolo dell'eredità e del riscatto materno⁴⁵, la stanza della musica è pertanto il luogo della conquista dell'indipendenza attraverso la professione musicale, è "la stanza tutta per sé", luogo alternativo al dovere domestico, spazio antitetico alla cripta patriarcale, dove le loro opportunità di accesso a un'istruzione formale e al mondo delle professioni sono limitate dagli interessi paterni. La stanza della musica è emblema del regime matriarcale, dei valori morali di giustizia, empatia, compassione, altruismo di cui Clare è naturalmente portatrice anche in virtù della sua formazione artistica⁴⁶. Clare è forza vitale che non si piega di fronte alle limitazioni delle circostanze, capacità di sfuggire a un destino ineluttabile⁴⁷, e già durante il matrimonio con Piers diviene figura di riferimento per svariate donne che accoglie sotto il proprio tetto nonostante le ristrettezze economiche, sottraendole al rischio di esclusione sociale dopo la perdita della protezione che la dimora familiare doveva rappresentare.

La messa in discussione dell'ideale familiare e della casa quale guscio protettivo anche in questo caso passa attraverso l'irruzione del mondo esterno nell'habitat domestico: l'arrivo di Constance e della figlia Rosamund, di Lily e della nipote Nancy – la prima perseguitata dal *poltergeist* causato dal marito, le seconde rimaste sole dopo l'omicidio di Mr. Philips da parte della madre di Nancy – è testimonianza del fallimento della famiglia tradizionale, fondata sui legami di sangue e sul matrimonio, dopo il quale la sola alternativa per chi sceglie di sottrarvisi è l'esclusione sociale. Casa Aubrey, così come il pub di zio Len, divengono spazi di ridefinizione della comunità familiare sulla base di principi di condivisione, orizzontali-

⁴⁵ West 2018: 28: «c'era mancato poco perché diventasse una pianista famosa e riteneva probabile che con il nostro talento avremmo potuto avere successo laddove solo la sfortuna aveva determinato il suo fallimento».

⁴⁶ Cfr. Erickson - Blodgett 2009: 95.

⁴⁷ Cfr. West 2012: 74.

tà e libertà da quelle norme di continuità e appartenenza alla base del dominio e dell'oppressione familiare borghesi. È soprattutto dopo la morte di Piers che questa nuova comunità familiare legittima il ruolo di Clare quale proprio centro morale⁴⁸, facendo di casa Aubrey metonimia di un nuovo ideale sociale. Lo spazio domestico diviene pertanto luogo di superamento delle barriere generate dai vincoli di sangue, alla base di ogni chiusura endogamica, e accoglie una comunità familiare intesa come forma di socialità più inclusiva.

L'ultima tappa, il momento di sintesi, è quella che succede alla morte di Clare e che vede Rose e Mary affermate professionalmente. Oggetto di questa terza fase è lo sforzo, che si concretizzerà nelle scelte di Rose in particolar modo, di evitare il ritorno al confinamento, a una nuova forma di sepoltura, all'interno di una nuova realtà domestica e familiare. A evocare l'immagine della sepoltura in vita è la stessa Rose al principio del terzo volume della trilogia, dopo l'abbandono della casa di Lovegrove:

Decidemmo però di lasciare Lovegrove. Quella casa avrebbe potuto indurci alla pratica della magia; avremmo potuto ricreare il passato e *seppellirci vive* in esso. Affittammo dunque Alexandra Lodge a un compositore e alla moglie violinista, che erano contenti di poter sfruttare le stanze della musica [...] La casa che il Signor Morpurgo ci aveva trovato era [...] della stessa epoca del nostro cottage di Lovegrove, con le due rimesse per farne delle stanze per la musica. (West 2019b: 7-8)⁴⁹

La stanza della musica assume ancora una volta la funzione di microcosmo metafora della ridefinizione dei valori di vita familiare e di vita domestica: attraverso la relazione con la musica e con la stanza si riproduce infatti la medesima dicotomia tra esclusione e reclusione che consente di comprendere i diversi destini cui vanno incontro Rose e Mary al termine della trilogia. Mary, infatti, concepisce la musica come forma di astrazione dalla realtà quotidiana e dalle relazioni umane⁵⁰:

Non traeva alcun tipo di incoraggiamento dai contatti con la gente imposti dalla professione, e il fatto che qualcuno del pubblico traesse piacere dalla sua bellezza la infastidiva. Sentiva di essere obbligata

⁴⁸ Cfr. Erickson – Blodgett 2009: 94.

⁴⁹ Corsivo mio.

⁵⁰ Cfr. Erickson 2009: 97.

ad apparire fisicamente davanti al pubblico per suonare, ma credeva anche che il pubblico non avesse diritto di trarre vantaggio da quell’obbligo per formulare qualche giudizio non richiesto sulla sua persona. Se anche il giudizio era favorevole lo avvertiva come una violazione della sua intimità. (West 2019b: 17)

Non solo non trae gratificazione dalle esibizioni in pubblico, ma neppure dall’apprezzamento altrui e dall’effetto che può procurare sugli altri. Il suo graduale isolamento, la fine delle performance pubbliche a favore di un godimento della musica tutto privato, quale forma di evasione dalla realtà, sfociano infine nell’abbandono della casa condivisa con Rose. Il suo ritorno alle esibizioni unicamente private è un ritorno al passato, è una nuova forma di sepoltura in quello spazio uterino, il guscio protettivo materno, che la stanza della musica ha rappresentato prima dell’accesso alla sfera pubblica e professionale.

La scelta dell’isolamento diviene pienamente comprensibile alla luce della crisi attraversata in parallelo da Rose. Sebbene quest’ultima abbia sempre rappresentato l’«ability [...] to connect with others outside herself» (Erickson – Blodgett 2009: 96), anche lei sembra volersi conformare al modello di Mary, con la temporanea chiusura al mondo esterno: l’incapacità per lei di riuscire a entrare in relazione con qualcuno al di fuori della cerchia familiare creata da sua madre si riflette come per Mary nell’incapacità di entrare in connessione con gli altri durante le esibizioni musicali:

[...] davvero, io odio il mio lavoro. Voglio smettere. [...] Queste persone orribili che vengono ad ascoltarmi [...] Voglio che mi diano qualcosa, mi sento vuota senza. Non lo ottengo mai se non dalle persone qui, e da Kate e dalla Signorina Beevor. [...] Ma ciò che odierai più di tutto, sarebbe se le persone per le quali suono, le persone con cui lavoro cominciassero a cercare di darmi quello che ottengo qui. [...] Non potrei sopportare il pensiero di quelle persone che si impadroniscono di me [...]. (West 2019b: 315- 316)

L’uscita dalla crisi è il momento della sintesi tra le due alternative fin qui prefigurate: il fidanzamento e conseguente matrimonio con Oliver rappresentano lo scarto rispetto alla sorte di Mary, nonché una nuova forma di apertura a un ideale familiare più inclusivo, giacché il matrimonio per Rose ha sempre significato «abbandonare il proprio vero nome, tradendo la propria famiglia» (West 2019: 189). La dichiarazione di Oliver è una dichiarazione muta, che richiama la medesima orizzontalità della fa-

miglia generata da Clare: si esprime infatti tramite le note del piano che lui sta suonando per adottare il linguaggio di Rose e, di conseguenza, di sua madre. Non è un caso che l'ambientazione scelta sia proprio la medesima stanza della musica in cui Rose, come prima di lei Mary, intendeva rifugiarsi dal mondo esterno («sentii qualcuno che suonava nella mia stanza della musica» West 2019b: 346).

Il dilatarsi del tempo narrativo, l'indugiare sulla discesa di ogni singolo gradino della scala che porta alla stanza, amplifica il momento del superamento della sua soglia, rimarcando la funzione di svolta e rinnovamento che la scala e la soglia come cronotopi contigui rappresentano⁵¹. In questo caso, il rinnovamento è duplice, giacché da una parte richiama il superamento con Oliver e Rose del matrimonio come sepoltura – e come sacrificio della vita pubblica e musicale come per sua madre prima di lei – e al contempo suggerisce l'acquisizione dell'eredità materna, sancendo il nuovo ruolo di Rose quale perno morale della nuova comunità familiare.

Anche in *Downton Abbey* è possibile riconoscere nel cronotopo dell'automobile, emblema della modernità e della rapidità dei mutamenti in corso nel primo Novecento, lo spazio simbolo dell'iniziale *in-betweenness* di Edith. Se, come ricorda Zinato (2012), l'auto rinvia «a una promessa illimitata di mobilità individuale e autonoma» (*ibid.*: 16), è anche vero che la sua forza si fa ancora più dirompente proprio nel contrasto con quell'«oasi, [...], rifugio, [...] eremo atemporale», quasi «immune dall'attualità meccanica» (*ibid.*: 36) che è la contea di Grantham⁵².

Rispetto alle due sorelle, il cui destino è in qualche misura legato all'automobile e al suo valore simbolico, Edith è la sola a farne un uso privato, seppur per diletto e solo limitatamente per necessità. La pratica della guida metaforizza pertanto la condizione di simultanea adesione e autonomia esperita dal personaggio di Edith rispetto sia alla norma familiare sia alle convenzioni di classe e di genere. L'episodio in cui la ragazza si sostituisce al dipendente di un fittavolo della contea partito in guerra, ponendosi alla guida del trattore della tenuta (s2.ep2), oltre a confermare i rivolgimenti e l'abbattimento di barriere sociali portati dalla guerra, anticipa il temporaneo livellamento che si verificherà durante la loro breve infatuazione, prospettando nella forma più estrema la potenziale mobilità che la sospensione di Edith comporta. L'automobile e la pratica della guida, infatti, sin dall'iniziazione della giovane a opera di Strallan, che la chiederà in sposa, sono sim-

⁵¹ Bachtin 1979: 396.

⁵² Sulla funzione dell'auto in *Downton Abbey* cfr. Polidoro 2016: 21-22.

bolicamente legati a un potere fallico e preludono al suo graduale prendere possesso di spazi prettamente maschili, sancito nell'ultima stagione.

A partire dalla seconda stagione le forze centrifughe che allontanano Edith dalla norma familiare subiscono un'accelerata. Il momento di rottura corrisponde alla fine della competizione con Mary e alla rinuncia all'imitazione del modello da lei incarnato. Il fidanzamento e tentato matrimonio con Strallan, scartato dalla sorella, rappresentano infatti il punto più estremo di questa competizione e sembrano decretare per Edith il medesimo destino di reclusione toccato in sorte a numerose giovani rimaste nubili dopo la decimazione della popolazione maschile dovuta alla guerra: le sole possibilità rimaste per Edith, giunti a metà della serie, sembrano il rimanere *chiusa fuori* dal mercato matrimoniale cui hanno avuto accesso le altre due e il conseguente rimanere *chiusa dentro* le mura di Downton («Sono un'inutile zitella, brava solo ad aiutare gli altri. È questo il mio ruolo», s3.ep3.).

Il vettore della sua più radicale trasgressione della legge paterna, e motore dell'insieme di forze centrifughe che da questo momento la allontaneranno sempre più da Downton, è significativamente un *medium* di comunicazione cui è associato nella serie il potere maschile, ovverosia la scrittura, essendo lei non solo l'unica donna ad affacciarsi a questa professione, ma anche a raggiungere i vertici della medesima rivista con cui collabora: l'incarico di una rubrica settimanale nello *Sketch* è un ulteriore passo verso l'appropriazione di spazi fino a quel momento preclusi alla sfera femminile soprattutto nel suo rango e si riflette nella nuova autonomia acquisita all'interno dell'ambiente metropolitano londinese. Con il nuovo lavoro e la relazione amorosa con Gregson, Londra viene sottratta al raggio di intervento familiare, incarnato fino a quel momento dalla zia. Traduzione in termini spaziali di quelle forze centrifughe che l'hanno condotta al distacco dalla sfera familiare d'origine sono inoltre la fuga in Svizzera e il successivo trasferimento a Londra con la figlia, nella casa lasciata da Gregson. Tuttavia, a differenza di quanto verificatosi per Irene e per Rose, il raggiungimento dell'indipendenza finanziaria come imprenditrice editoriale e della "stanza tutta per sé" londinese non possono rappresentare un lieto fine nell'economia narrativa della serie di Fellowes, giacché implicano un declassamento e un'esclusione di Edith dal sistema familiare d'appartenenza: a esserne intaccata non è infatti la sola sfera morale e valoriale, ma soprattutto quella sociale che implica una sconfitta di portata più ampia per il sistema nobiliare che i Crawley rappresentano.

Il momento di sintesi tra le due fasi della formazione di Edith non poteva che avere luogo, pertanto, in uno spazio simbolo del conservatori-

smo su cui si impenna *Downton Abbey*⁵³. Il matrimonio con Bertie Pelham, divenuto marchese, procurando una promozione sociale per Edith rispetto alla famiglia d'origine, premia con l'*happy ending* non solo la famiglia stessa – che raggiunge quel consolidamento e avanzamento economico, sociale e politico⁵⁴ profilato per la figlia cadetta sin da principio – ma anche la funzione assiologica svolta dalla giovane nella ridefinizione della comunità familiare in quanto spazio sociale più inclusivo. L'ammissione di Edith, ragazza madre e imprenditrice, al castello dei Pelham e il matrimonio con il marchese non assumono i tratti di un rito di natura sacrificale: la conquista del posto al suo interno è infatti possibile per lei non in seguito a un percorso di redenzione per le trasgressioni passate, ma a un mutamento di giudizio da parte di coloro che incarnano la norma nella nuova realtà domestica, lo stesso Berthie e sua madre. Significativo che lo spazio di sintesi delle due precedenti esperienze familiari sia pertanto un castello, «luogo saturo del tempo del passato storico» (Bachtin 1979: 393), cronotopo simbolo dell'immobilità e immutabilità, la cui caratteristica principale è la pregnanza temporale, quasi a sancire come la revisione della comunità familiare e dei ruoli femminili al suo interno sia giunta al cuore di un baluardo dell'aristocrazia e della tradizione.

⁵³ Cfr. Byrne 2014; Baena – Byker 2015; Esposito – Ruggiero 2021.

⁵⁴ Cfr. Stone 1983: 302.

Bibliografia

- Abignente, Elisabetta, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021.
- Bachtin, Michail M., *Vosprosy literatury i estetiki* (1975), trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Baena, Rosalía – Byker, Christa, “Dialectics of Nostalgia. *Downton Abbey* and English Identity”, *National Identities*, XVII.3 (2015): 259-269.
- Baldini, Alessio, “Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale”, Gobbo – Muoio – Scarfone 2020: 265-292.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, Cambridge – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Bertoni, Clotilde, “Piccolo mondo fragile: una serie di contraddizioni”, Esposito – Ruggiero 2021: 105-120.
- Brogi, Daniela, *Perché continueremo a sognare Downton Abbey*, <https://www.doppiozero.com/materiali/perche-continueremo-sognare-downton-abbey> (ultimo accesso: 30/05/2021).
- Brown, Rebecca, *The Uncanny English House in The English Novel: 1880s to 1930s*. Dissertation presented to the graduate school of the University of Florida, 2007, <https://ufdc.ufl.edu/UFE0018162/00001> (ultimo accesso: 30/05/2021).
- Byrne, Katherine, “Adapting Heritage: Class and Conservativism in *Downton Abbey*”, *Rethinking History*, XVIII.3 (2014): 311-327.
- Calabrese, Stefano, “Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo”, *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003: 611-640, IV.
- Cao, Claudia, “Revising the family novel: A cross-reading of Rebecca West’s Aubrey trilogy and Virginia Woolf’s *The Years*”, *Intertextuality. Intermixing Genres, Languages and Texts*, Eds. Maria Grazia Dongu – Luisanna Fodde – Fiorenzo Iuliano – Claudia Cao, Milano, FrancoAngeli, 2021: 101-116.
- Ead., “Da *The Forsyte Saga* a *Downton Abbey*: la saga familiare come specchio di un’epoca”, Esposito – Ruggiero 2021: 87-103.
- Cohen, Monica F., *Professional Domesticity in The Victorian Novel. Women, Work and Home*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Coudriou, Jacques. “La femme dans l’oeuvre de John Galsworthy”, *Caliban*, 17 (1980): 81-90.
- Erickson, Susan – Blodgett, Harriet, “Rebecca West’s Resonant Music in the Aubrey Trilogy”, *Interdisciplinary Humanities*, 26.2 (2009): 89-100.

- Esposito, Lucia – Ruggiero, Alessandra (eds.), *Downton Abbey. Il fascino sfacciato dell'aristocrazia*, Milano - Udine, Mimesis, 2021.
- Foster, Thomas, *Transformations of Domesticity in Modern Women's Writing. Homelessness at Home*, Basingstoke, Macmillan, 2002.
- Frigerio, Francesca, "Music and the Feminine Aesthetics of Detail in Rebecca West's *Harriet Hume*", *Rebecca West Today: Contemporary Critical Approaches*, Ed. Bernard Schweizer, Newark, University of Delaware Press, 2006.
- Furst, L. R., "'The Ironic Little Dark Chasms of Life': Narrative Strategies in John Galsworthy's *Forsyte Saga* and Thomas Mann's *Buddenbrooks*", *Literature Interpretation Theory*, XVII.2 (2006): 157-177.
- Fuss, Diana, *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them*, New York - London, Routledge, 2004.
- Galsworthy, John, *The Forsyte Saga* (1922), Ware, Hertfordshire Wordsworth Classics, 2012.
- Id., *The Man of Property* (1906), trad. it. *Il possidente*, Roma, Elliot, 2016.
- Id., *Interlude: Indian Summer of a Forsyte; In Chancery* (1920), trad. it. *In tribunale*, Roma, Elliot, 2017.
- Id., *Interlude: Awakening; To Let* (1921), trad. it. *In affitto*, Roma, Elliot, 2017.
- Gobbo, Filippo – Muoio, Ilaria – Scarfone, Gloria (eds.), «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa, Pisa University Press, 2020.
- Hapgood, Lynne, "The Unwritten Suburb: Defining Spaces in John Galsworthy's *The Man of Property*", *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel*, 1900–30, Eds. Lynne Hapgood – Nancy L. Paxton, New York, St. Martin's Press, 2000: 162–179.
- Hojo, Fumio, "The Femme Fatale in Irene Forsyte: A Reading of Galsworthy's *The Forsyte Saga*", *Studies in English literature*, LV (1980): 23-37.
- Mazei, Kathy – Briganti, Chiara, *Reading the House: A Literary Perspective, Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 27.3 (2002): 837-846.
- Mecozzi, Lorenzo, "Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica", Gobbo – Scarfone – Muoio 2020: 121-140.
- Natale, Aureliana, "Sotto lo stesso tetto: lo spazio di Downton Abbey tra fiction e realtà", *Downton Abbey. Su e giù per la storia*, Eds. Lucia Esposito – Alessandra Ruggiero, Milano - Udine, Mimesis, 2021: 141-152.
- Perrot, Michelle, *Histoire de chambres* (2009), trad. it. *Storia delle camere*, Palermo, Sellerio, 2011.
- Polacco, Marina, "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere", *Comparatistica*, 13, 2004 (2005): 95-125.

- Polidoro, Piero, "Serial Sacrifices: A Semiotic Analysis of *Downton Abbey Ideology*", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. Andrea Bernardelli – Eleonora Federici – Gianluigi Rossini, *Between*, VI.11 (2016): 1-27, www.betweenjournal.it (ultimo accesso: 30/05/2020).
- Ru, Yi-ling, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992.
- Saunders, Angharad, "Violating the Domestic. Unmaking the Home in Edwardian Fiction", *Home Cultures*, 11.2 (2014): 219-236.
- Scarfone, Gloria, "Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria", Gobbo – Scarfone – Muoio 2020: 7-34.
- Stone, Lawrence, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (1977), trad. it. *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1983.
- Thody, Philip, "The Politics of Family Novel: Is Conservatism Inevitable?", *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*, III.1 (1969): 87-101.
- Welge, Jobst, *Genealogical Fictions. Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015.
- Id., "Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)", Eds. Gobbo – Scarfone – Muoio 2020: 41-74.
- West, Rebecca, *The Fountain Overflows* (1956), trad. it. *La famiglia Aubrey*, Roma, Fazi, 2018.
- Ead., *This Real Night* (1984), trad. it. *Nel cuore della notte*, Roma, Fazi, 2019a.
- Ead., *Cousin Rosamund* (1985), trad. it. *Rosamund*, Roma, Fazi, 2019b.
- Ead., *Harriet Hume. A London Fantasy* (1929), trad. it. *Quel prodigo di Harriet Hume*, Roma, Fazi, 2020.
- Ead., *Non è che non mi piacciono gli uomini*, Ed. Francesca Frigerio, Fidenza, Mattioli 1885, 2012.
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* (1929), trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2020a.
- Ead., *The Diary of Virginia Woolf. 1931-1935*, Eds. Anne Olivier Bell – Andrew McNeil, San Diego, New York, London, A Harvest/ HBJ Book Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982, IV.
- Ead., *The Years* (1937), trad. it. *Gli anni*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Ead., *Three Guineas* (1938), trad. it. *Le tre ghinee*, Feltrinelli, 2020b.
- Ead., *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford, Oxford Classics, 2015.
- Zinato, Emanuele, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.

Claudia Cao, *Gli spazi del femminile nelle saghe familiari*

Filmografia

Downton Abbey, sceneggiatura di Julian Fellowes, 2010-2015, UK (52 episodi).

The Forsyte Saga, sceneggiatura di Kate Brooke – Phil Woods, 2002-2003, UK (10 episodi).

L'autrice

Claudia Cao

È docente a contratto di Letteratura inglese all'Università di Cagliari, dove è anche borsista di ricerca per il progetto diretto da Fabio Vasarri "Scrivere l'impotenza. Crisi di genere nella letteratura moderna e contemporanea". Ha recentemente curato il volume *Intertextuality. Intermixing Genres, Languages and Texts* con M.G. Dongu, L. Fodde e F. Iuliano (FrancoAngeli, 2021). Le sue pubblicazioni vertono su riscritture, adattamenti, romanzi di famiglia e il rapporto di sorellanza.

Email: claudia.cao96@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/05/2021

Data accettazione: 20/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Cao, Claudia, "Gli spazi del femminile nelle saghe familiari", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 1-26, www.betweenjournal.it

On the Island of Philoctetes. Leopardi and the romantic *topos* of imprisonment

Valerio Camarotto

Abstract

The theme of imprisonment is deeply rooted in the Romantic tradition and has a peculiar declination in Leopardi. Starting from a note of the *Zibaldone* on the confinement of Philoctetes on the island of Lemnos (Zib. 4282), this contribution aims to show how Leopardi, inclined to represent himself as a prisoner and/or anchorite, and while investigating on the anthropological status of modernity, makes use of some topical polarities (such as immobility/action, darkness/light, interior/exterior) that are significantly recurrent in contemporary Italian and European literature from Manzoni to Byron, from Stendhal to Hugo. Nourished as much by a fruitful re-elaboration of Platonic-Christian coordinates (think of prison-life in the *Dialogo di Plotino e Porfirio*), as by the vigilant observation of current times – see, for example, the annotation on penitentiaries in the United States in Zib. 4045 –, the motif of imprisonment revolves prevalently around two distinct but related nuclei. On the one hand, the ‘fall’ of the human race and the annihilating effects of civilisation; on the other, the possible comfort that, paradoxically, isolation and restriction can offer to a corrupted and altered modern human being.

Keywords

Giacomo Leopardi; *Zibaldone*; Operette morali; Romanticism; Prison; Modernity

Nell’isola di Filottete. Leopardi e il *topos* romantico della prigione

Valerio Camarotto

1. In un passaggio del suo *Works and life of Giacomo Leopardi* (1850), William Gladstone propone un interessante paragone per illustrare il rapporto tra poesia e filosofia in Leopardi: quest’ultimo, scrive, «resembled [...] Philoctetes in Lemnos [...] under the agony of his wound» (Gladstone 1879: 105)¹. Come si sa, a quell’altezza lo *Zibaldone* era lungi dall’essere pubblicato: l’illustre statista inglese non poteva perciò sapere che una pagina dello «scartafaccio» avrebbe potuto fornirgli un valido supporto per questo accostamento con il personaggio sofocleo. In *Zib.* 4282 (20-22 aprile 1827), difatti, richiamandosi a una riflessione di pochi giorni prima (*Zib.* 4278, 9 aprile) sul «dolore» che si sperimenta quando, «anche di cose o persone indifferentissime per noi, pensiamo: questa è l’ultima volta [...] questo è passato per sempre»², Leopardi annota:

Alla p.4278. Il qual dolore si prova anche lasciando uno stato penoso, e il fine del quale sia stato da noi desideratissimo, e ci sia attualmente oltremodo caro. Il carcerato posto in libertà, piangerà nell’uscir della sua prigione, non per altro che pensando alla fine del suo stato passato: Filottete, partendo p. l’assedio di Troia, dà un addio doloroso all’isola disabitata e all’antro de’ suoi patimenti.

Già solo l’aggancio a un nodo nevralgico come quello del ‘passare’ degli uomini e delle cose (centrale, non molto più tardi, in *A Silvia* e ne *Le ricordanze*), sta a suggerire che siamo di fronte a un appunto ricco di implicazioni. Ma per coglierle pienamente occorre leggere, in primo luogo, anche quanto segue subito dopo, in un pensiero affidato a *Zib.* 4282-4283

¹ Il testo è stato pubblicato per la prima volta in *Quarterly Review*, LXXXVI, March 1850: 295-336. Cfr. Bellucci 1996: 479-521.

² Tutte le citazioni dallo *Zibaldone* sono tratte da Leopardi 1991.

(22 aprile), poi significativamente indicizzato tra le «Memorie della mia vita». Qui Leopardi, proseguendo ancora sulla falsariga della liberazione dai «patimenti», dispone, lungo l'asse del 'caldo' e del 'freddo', una serie di lemmi e sintagmi afferenti ai poli oppositivi delle illusioni («coraggio», «magnanimità», «compatire») e del disinganno («egoismo», «indifferenza»), sullo sfondo di una contrapposizione tra la chiusura devitalizzante e il ritrovato desiderio di agire tra gli uomini:

L'estate, oltrechè *liberandoci dai patimenti* [corsivi miei], produce in noi il desiderio de' piaceri, ci dà anche una confidenza di noi stessi, e un coraggio, che nascono dalla facilità e libertà di agire che noi proviamo allora p. la benignità dell'aria. Dalla qual sicurezza d'animo, e fiducia di se, nasce, come sempre, della magnanimità, della inclinazione a compatire, a soccorrere, a beneficiare; siccome dalla diffidenza che produce il freddo, nasce l'egoismo, l'indifferenza p. gli altri ec.

Altrettanto utile, in secondo luogo, è risalire indietro a un pensiero vergato solo pochi giorni prima (il 17 aprile) in *Zib.* 4281-4282, dove Leopardi, a sostegno di un ragionamento sul rapporto tra la continua «occupazione» e la prolificità letteraria, aveva disegnato, al contrario, un paesaggio dalle tinte marcatamente invernali, proponendo «l'esempio suo» come il caso paradigmatico di chi è «per lo più ozioso, ed inclinato all'inerzia», abitualmente preda di una «inazione profonda», nonché «avvezzo a passar le ore, e per così dire i mesi» recluso nella sua «stanza», «colle braccia in croce».

Inserito in tale cornice, il frammento da cui siamo partiti sembra dunque costituire il tassello intermedio di una sequenza dai forti tratti autobiografici, che dal freddo mortifero della clausura inattiva (*Zib.* 4281-4282) giunge al calore delle illusioni rinate (*Zib.* 4282-4283): come a dipanare, si direbbe, il filo di un percorso interiore in pieno svolgimento, che lascia già scorgere *in nuce* il nucleo della stagione poetica inaugurata nel 1828 con *Il risorgimento*. Nel carcerato prossimo alla liberazione, incarnato dall'eroe in procinto di abbandonare l'isola di Lemno, è insomma lecito intravedere una proiezione dello stesso autore, in bilico tra l'angustia domestica – era rientrato a Recanati nel novembre 1826 – e la possibilità di avventurarsi ancora nel mondo. Quello scorciò di primavera del '27 vede infatti Leopardi sì confinato nel soggiorno recanatese, ma al contempo animato da un coraggioso slancio verso l'esterno, dedito com'è alla preparazione della *Crestomazia italiana* e alle bozze delle *Operette morali* (pubblicate in

giugno)³; e, soprattutto, intento a organizzare la terza partenza dalla città natale, con prima tappa a Bologna e destinazione, infine, a Firenze. Non a caso, proprio il 21 aprile, mentre nello *Zibaldone* indossa i panni di Filottete che saluta per sempre «l'antro de' suoi patimenti», Leopardi annuncia all'amico Francesco Puccinotti l'imminente allontanamento da Recanati. E anche in quella lettera, esattamente come in *Zib.* 4282-4283, contrappone la libertà dell'«estate» alla perdurante reclusione recanatese:

[...] Ora finalmente ti scrivo per salutarti prima della mia partenza, che sarà dopo dimani, per Bologna, donde fo conto di passare a Firenze, e starvi tutta l'estate. [...]. Quanto a me, la prima volta che in Recanati sarò uscito di casa, sarà, dopo dimani, quando monterò in legno per andarmene [...] (Leopardi 1998: 1310)⁴.

Vale la pena notare che la figura di Filottete, pur godendo di una certa reviviscenza tra Sette-Ottocento – si pensi a un noto sonetto di Wordsworth, risalente anch'esso al 1827⁵ –, è menzionata molto di rado nel *corpus* leopardiano, peraltro solo di sfuggita o con rinvii di seconda mano; e non è anzi da escludere che sia stata richiamata casualmente alla memoria dalle letture compiute proprio tra il marzo e l'aprile 1827⁶. Quel che più conta, in ogni caso, è che questo eroe sofferente nel corpo e nell'anima, escluso e poi riaccolto dal consorzio umano, ha offerto a Leopardi un'efficace sponda per un processo di identificazione che non solo cade in un frangente decisivo della sua parabola, ma che porta anche in superficie alcune ambivalenze quanto mai significative. L'uscita dall'isolamento è sì desiderata, ma sancisce anche una perdita (l'«addio» a Lemno-Recanati è appunto «doloroso»); e la spinta vitale delle illusioni sorge pur sempre dalle ceneri di un raggiante disincanto provocato dal «vero».

³ Cfr. le lettere ad Antonio Fortunato Stella tra il gennaio e il maggio 1827: Leopardi 1998: 1288 e sgg.

⁴ Ma cfr. anche la missiva inviata alla sorella Paolina da Bologna il 18 maggio: «La stagione anche qui è ottima [...] quest'essere uscito dall'inverno non mi può parer vero, e non finisce di rallegrarmi [...]» (*Ibid.*: 1322, corsivi miei).

⁵ Vale a dire *When Philoctetes in the Lemnian Isle*: cfr. Wordsworth 1946: 44. Più in generale, cfr. Alessandri 2009 e Dugdale 2017.

⁶ Mi riferisco all'antologia di Noël-Delaplace 1810, già nota e consultata da Leopardi per la *Crestomazia* (e citata proprio in *Zib.* 4282), al cui interno sono riportati tre passi relativi a Filottete dal *Télémaque* di Fénelon (*ibid.*: I, 15-16, 381-382 386-387) e un brano desunto dalla versione sofoclea (1781) di La Harpe (*ibid.*: II, 508-510).

Avremo modo di tornare su queste e altre capitali oscillazioni. Il passo zibaldoniano da cui abbiamo preso le mosse, infatti, non costituisce un caso isolato: Filottete è anzi solo l'ultima di una cospicua traiula di controfigure delineate da Leopardi all'insegna della dialettica chiusura-liberazione.

2. Non sarebbe difatti esagerato sostenere che quello della prigionia, con le varie declinazioni tematiche e simboliche di cui è suscettibile, costituisce uno dei nuclei più profondamente radicati nella sensibilità leopardiana⁷, con un grado di intensità che, nel panorama italiano coevo, sembra trovare un riscontro paragonabile solo in Alessandro Manzoni; e che del resto risulta pienamente in linea con l'immaginario sette-ottocentesco europeo, nel lungo trapasso dal *tournant des Lumières* alla temperie romantica⁸.

Neppure al lettore più distratto può sfuggire che fin da giovanissimo Leopardi, laddove è alle prese con la descrizione e la rappresentazione di sé, predilige il ricorso al lessico della reclusione e dell'emarginazione. Lo testimoniano anzitutto numerose lettere, alcune delle quali tra le più famose dell'epistolario. Specialmente tra il 1817 e il 1821, dinanzi al sempre più urgente richiamo – anche erotico – del «mondo», la permanenza nel palazzo paterno si configura non più come lo scenario del «divino stato» di «felicità» provato tra i «16 e 17 anni» (*Zib.* 76), ma appunto come un «carcere» (a Pietro Giordani, 27 novembre 1818) e una «prigione» (a Pietro Brighenti, 2 novembre 1821)⁹; un «eremo» ormai aborrito (così, ancora a Giordani, già il 26 settembre 1817), privo di «operosità» e di «vita» (a Giannantonio Roverella, 20 novembre 1820). E in tale «gabbia», la stessa abitudine a condurre un'esistenza da «frate» (a Giordani, 21 giugno 1819)¹⁰ alimenta per contrasto il desiderio, vissuto nei termini di una vera e propria tentazione diabolica, di darsi alla fuga, anche al rischio di abiurare la «virtù» e consacrarsi alla «colpa»¹¹.

Altrettanto vale per i casi in cui il riferimento alla propria condizione non è diretto, ma affidato – come per il Filottete di *Zib.* 4282 – a una varia sequela di sdoppiamenti e sostituzioni. A voler ricostruire per intero tale dinamica proiettiva, si potrebbe risalire addirittura al Leopardi fanciullo,

⁷ Cfr. Ferrucci 1971; D'Intino 2019: specialmente 105 e sgg.

⁸ Cfr. Brombert 1991; Fasano 2001.

⁹ Leopardi 1998: 217, 527.

¹⁰ *Ibid.*: 142, 463, 312.

¹¹ Cfr. le lettere a Monaldo e a Saverio Broglio d'Ajano (*ibid.*: 321-325 e 328-333) in merito alla tentata fuga del luglio 1819; e cfr., per la 'tentazione', D'Intino 2001.

dalla favola in versi *L'Ucello* (1809: in cui l'«amabile augelletto» rinuncia all'«ozio» e al «diletto» della sua «dipinta gabbia», spinto dall'amore per la «libertà»), all'idillio *La spelonca* (1810), in cui il giovane Tirsi «la patria magion lieto abbandona» (v. 64) per trovare «tranquillo riposo» nella solitudine di un «antro» (vv. 136 e 125; Leopardi 1972: 161, 162-165). E si dovrebbe poi passare, almeno, per la cruda vicenda dei monaci del *Martirio de' Santi Padri*, un volgarizzamento carico di sotterranei risvolti autoreferenziali, significativamente composto nelle settimane in cui, per la prima volta, l'autore esce da Recanati per trasferirsi a Roma (ottobre-dicembre 1822)¹²; fino ad arrivare, ovviamente, al Tasso dell'omonimo dialogo delle *Operette morali* (sul quale dovremo tornare).

Molti altri esempi si potrebbero aggiungere, soprattutto dallo *Zibaldone*. Ma ciò che per il momento interessa rimarcare è l'intima connessione che tale modalità di auto-definizione instaura, a più livelli, con l'orizzonte dell'attività intellettuale e della produzione letteraria. Da un lato, infatti, l'immagine del recluso-anacoreta trova un sintomatico riscontro anche nell'inesausta fucina dei progetti e degli abbozzi (che talora tematizzano, a loro volta, proprio l'associazione isolamento-scrittura). È il caso del primo 'disegno' in assoluto, *Dell'amore della solitudine* (1810), nel quale il giovanissimo autore prevedeva di soffermarsi, tra l'altro, su uno dei più celebri prigionieri-scrittori della cultura occidentale, il Boezio della *Consolatio philosophiae*¹³. Ma si pensi anche alla serie di *Inni cristiani* (1819), e in particolare all'*Inno ai solitari* (sulle «certose» e sulla «vita monastica»)¹⁴ e all'*Inno ai martiri* (incentrato su Santa Cecilia, protettrice tra l'altro della «poesia»); e ancora, nell'orbita delle *Operette morali*, al più tardo *Dialogo di un condannato a morte e del suo Conformatore in carcere* (databile al 1825-26), suggestivamente ipotizzato pochi anni prima del *Dernier jour d'un condamné* di Victor Hugo (1829)¹⁵.

Dall'altro lato, lo stesso ritiro domestico, la regolare disciplina del tempo (tipica appunto del convento e del carcere)¹⁶, l'«inazione» (*Zib.* 173-174) e la mancanza di «distrazione»¹⁷, si configurano come terreno fer-

¹² Cfr. D'Intino 2012.

¹³ Cfr. Leopardi 2021: 57-58.

¹⁴ Cfr. il *Supplemento al progetto degl'inni Cristiani*, in Leopardi 1987: 640. Sulli *Inni cristiani*, pianificati anche sulla scorta del *Génie du Christianisme* di Chateaubriand, cfr. Getto 1966: 239-272.

¹⁵ Cfr. Leopardi 2021: 185-186.

¹⁶ Cfr. Starobinski 1990; Foucault 2014.

¹⁷ Cfr. per es. la lettera a Giordani dell'8 agosto 1817 (Leopardi 1998: 128-129); e *Zib.* 3678-3679 (13 ottobre 1823).

tile per lo «studio» e per il «pensiero» (è la situazione di Amelio «filosofo solitario» nell'*Elogio degli uccelli*: Leopardi 1988: 153); e insieme alimentano la dedizione alla scrittura. Non è certo casuale che, come è stato notato, la frequenza delle annotazioni nello *Zibaldone* diminuisca nettamente, o sia addirittura del tutto sospesa, in concomitanza con gli allontanamenti di Leopardi dalle mura domestiche¹⁸.

«Studio», «inazione», continuo esercizio del «pensiero» sono dunque i cardini attorno ai quali ruota la condizione dell'autore «raccolto in se stesso» nella «vita casalinga» (*Zib.* 3679); e si potrebbero aggiungere, a formare una compatta costellazione lessicale, «metodo» (per es. *Zib.* 3410-3411), «regola», «uniformità», «malinconia» (oltre a «inerzia» e «indifferenza», già incontrati a proposito di Filottete)¹⁹. A delinearsi è così un'area semantica chiaramente marcata in seno al vocabolario leopardiano, che fornisce una preziosa indicazione al lettore: come per altri protagonisti dello scenario romantico²⁰, osservare Leopardi alle prese con la raffigurazione del recluso vuol dire anche seguirlo nell'esplorazione dei freddi territori della modernità.

3. A ben vedere, in effetti, anche laddove l'intento autobiografico è predominante – come nel passo della *Vita abbozzata* di Silvio Sarno sulla sua «inclinazione al fratesco» (Leopardi 1995: 67) –, Leopardi inscrive consapevolmente la propria esperienza personale all'interno di una più ampia diagnosi storico-antropologica. Caratterizzata com'è da una «soprabbondanza di vita interiore» (*Zib.* 623) che inibisce l'azione e penalizza la sfera del corpo²¹; da un'attitudine «riflessivissima» (*Zib.* 299) che induce alla continua osservazione di sé e a una perniciosa ruminazione del pensiero (per es. in *Zib.* 1988-1990), la clausura dell'eremita-studioso reca inscritto il marchio di quella che l'autore, in un famoso pensiero (*Zib.* 143-144, 1 luglio 1820), ha definito la sua «mutazione totale», consumatasi nel corso del 1819: un'irreversibile transizione dallo stato antico – animato dalle illusioni – al moderno, che ricalca, sul piano individuale, la ‘caduta’ del genere umano, la progressiva «alterazione» o «corruzione» provocata dall'eccesso del raziocinio e dall'osservazione del «vero»²².

¹⁸ Cfr. Ferrucci 1971; D'Intino 2001.

¹⁹ Su questa compagine lessicale, cfr. Brozzi 2011 e Natale 2011.

²⁰ Cfr. Brombert 1991: 7-20.

²¹ Cfr. anche, per es., lettera ad André Jacopssen del 23 giugno 1823 (Leopardi 1998: 722-725).

²² Cfr. D'Intino 2019: 117 e sgg.

Torneremo a breve sulla stretta relazione tra la reclusione e questa frattura epocale. Intanto vale la pena notare come in Zib. 144, a supporto di questa cruciale ricostruzione del proprio percorso umano e intellettuale, Leopardi menzioni un testo in cui assume un particolare rilievo proprio quel processo di immedesimazione *sub specie carceraria* di cui si è detto sopra. Mi riferisco, cioè, all'*Appressamento della morte* (composto nel 1816), e in particolare alla vicenda che occupa i vv. 91-169 del canto II, desunta dalla *Parisina* di Byron²³. A questa altezza della cantica l'io poetico incontra il giovane Ugo – da considerarsi a pieno titolo un *alter ego* leopardiano²⁴ –, il quale, colpevole di aver ceduto all'amore per la matrigna, racconta di essere stato trascinato per ordine paterno in una «torre», «chiuso» in una «prigion[e]» e tenuto «immobil tra catene come fera» (vv. 127-132), prima di essere ucciso dall'implacabile «genitore». Episodio tanto più notevole se si considera, in primo luogo, che, sul filo scottante del conflitto padre-figlio, esso sembra seguire in buona parte proprio lo schema della 'caduta', dall'infrazione della regola per una «voglia rea» (v. 113) al doloroso ricordo della «colpa» che ha strappato dalla perduta pace (la «quieta stanza» del v. 127), segnando una irrimediabile discontinuità (vv. 133-135; Leopardi 2002: 36-38). E in secondo luogo perché fondato su alcuni dei più consueti elementi dell'immaginario carcerario, specie di quello romantico: ecco dunque la «torre», variamente attestata ancora in Byron (*The Corsair*, *The Prisoner of Chillon*, e anche nel *Manfred*)²⁵, come pure, per fare solo alcuni nomi, in Schiller (*Maria Stuart*), in Shelley (*The Tower of Famine*), nella narrativa di Stendhal e Hugo, e del resto presente anche altrove in Leopardi come luogo fisico e metaforico dell'isolamento (dal *Martirio de' Santi Padri* al *Passero solitario*)²⁶. Ed ecco anche

²³ Leopardi aveva ricavato notizie sull'opera byroniana (edita nello stesso 1816) da una recensione nello *Spettatore. Parte straniera*, quad. LXII (15 ott. 1816): 73-78; cfr. Genetelli 2003: 123-139.

²⁴ Come conferma una nota manoscritta nella quale, a proposito del personaggio di Ugo, Leopardi sottolinea «la sua età pari alla mia» e la propria «simpatia per lui» (Leopardi 2002: LI-LII).

²⁵ Opere, queste, successivamente lette da Leopardi: il *Corsaro* in una versione italiana (Milano, Vismara, 1820), come attestano Zib. 223-225 e 225-226 (24-25 agosto 1820); le altre due in francese, insieme ad altri testi byroniani, a Roma nel 1823 (cfr. gli elenchi di lettura in Leopardi 1988: 1223).

²⁶ Per il *Martirio* (cap. III), cfr. Leopardi 2012: 188. Nei *Canti*, si pensi anche alla «torre / in solitario campo» del *Pensiero dominante* (vv. 18-19); e si può aggiungere ancora la «torre isolata in mezzo all'immenso sereno» della *Vita abbozzata* (Leopardi 1995: 94).

alcuni topici binomi come caldo/freddo (il «foco» dell'amore e il «gel» della morte, vv. 125 e 145), voce/silenzio (la torre è «muta», v. 130), luce/buio (la prigione è «nera», v. 130), che ricorrono anch'essi abbondantemente nella letteratura coeva (come, per esempio, in *The Convict* nelle *Lyrical Ballads* di Wordsworth-Coleridge); e che nel caso di Leopardi, come è stato mostrato da Franco D'Intino, sono per giunta alimentati da una persistente vena persefonea²⁷.

La stessa correlazione con la *mutatio animi* – momentaneamente esorcizzata con la morte del 'doppio' Ugo, e poi riemersa in *Zib.* 144 – trova, del resto, varie e significative attestazioni nell'*imagery* romantica della prigionia²⁸. Tra gli altri, è specialmente Manzoni a offrire una pietra di paragone utile per cogliere la peculiarità della posizione leopardiana. A eccezione della monaca di Monza, per tutti i forzati manzoniani la cattività si salda per l'appunto a un radicale cambiamento interiore, che nel loro caso sancisce l'elevazione morale e la salvifica conversione: Carmagnola si redime quando è ridotto in prigione (V, 4); nel *Cinque maggio Napoleone*, confinato nella «breve sponda» (v. 56) di Sant'Elena, riconosce in punto di morte la propria marginalità dinanzi all'incommensurabile grandezza di Dio; e anche l'Innominato, carceriere-aguzzino, ma a sua volta prigioniero del peccato, al termine della celebre notte di tormenti (*Promessi sposi*, XXI) sperimenta la *metànoia* cristiana: una rivoluzione interiore che Manzoni definisce, proprio come Leopardi nel 1820, una «gran mutazione» (XXIV; Manzoni 1973: 1144)²⁹.

Alla coincidenza lessicale corrisponde tuttavia una divergenza sostanziale: non solo in Leopardi il binomio reclusione-«mutazione» è lungi dal configurarsi nei termini di una redenzione; ma neppure si risolve sul solo piano della vicenda individuale, muovendosi semmai sul doppio livello, per così dire, della filogenesi e dell'ontogenesi. In continuità con il capitale pensiero del 1 luglio 1820, le successive annotazioni zibaldoniane incentrate sulla carcerazione e sul ritiro si proiettano infatti sullo sfon-

²⁷ Cfr. D'Intino 2021; in particolare, per questo episodio dell'*Appressamento*: 131-139.

²⁸ Sull'imprigionamento come occasione di una rinnovata prospettiva sulla vita, cfr. Brombert 1991: 14-15; e in particolare in Stendhal, *Ibid.*: 75-108. Ma si ricordi anche, per es., il protagonista del *Dernier jour* di Hugo, che vive una «révolution» dell'anima (III) e afferma (XIV) di non essere «plus le même homme» (Hugo 1963: 217, 223).

²⁹ Definizione ripresa ancora al cap. XXIX: «strepitosa mutazione» (*ibid.*: 1196). Sulla prigionia in Manzoni, cfr. Camarotto 2008.

do di una cesura che riguarda sia la storia del genere umano – il tragitto dalla condizione naturale all’«incivilimento» – sia la storia del soggetto che, uscito dalla stagione delle «illusioni», conosce la vanità della vita e sperimenta i mali della società e del «mondo». Mettendo dunque a fuoco l’una o l’altra sponda di questo spartiacque epocale, i pensieri in questione si succedono e si intrecciano con oscillazioni e ambiguità che, come avviene per altri nuclei pulsanti del pensiero leopardiano, non sempre risultano pienamente risolvibili.

Da una parte, infatti, anche richiamandosi al proprio vissuto (come in *Zib.* 2472), Leopardi contrappone l’operosa e quieta «solitudine» dello stato di natura – che consiste in una «vita occupata» dalla continua azione (*Zib.* 679-680) – agli esiti annichilenti della ragione pienamente dispiegata: vale a dire il predominio dell’inattività e dell’egoismo, sancito dallo «spirito filosofico» e incoraggiato dal cristianesimo (cfr. *Zib.* 253-254); lo spegnimento dell’immaginazione e delle energie vitali (per es. *Zib.* 1988-99), dovuto all’accrescimento della «vita interna» e della «finezza delle facoltà dell’anima e del sentimento» (*Zib.* 4074-4075); l’«agghiacciarsi» della gioventù e il suo rovesciamento in un precoce stato di vecchiezza, fino a una vera e propria «morte morale» (*Zib.* 3837-3842). Dall’altra parte, invece, si sofferma sui vantaggi offerti, «nello stato presente del mondo», da un’esistenza solitaria e metodica, specie per gli animi grandi e sensibili: essa può consentire, per esempio, di sopire il pungolo del mai pienamente soddisfatto desiderio di felicità (si veda *Zib.* 297-298 e 1588-1589, in quest’ultimo caso a margine di passo della *Corinne* di M.me de Staël sulla «manière de vivre des Chratreux»); oppure, allontanando dalla continua vista del «vero», può addirittura donare il balsamo della «dimenticanza» e la temporanea rinascita delle illusioni (così in *Zib.* 680-682).

Nelle pagine in cui emerge questo stratificato fascio di problemi, si trovano regolarmente assimilati, con risvolti autobiografici ora scoperti, ora sottaciuti, il «giovane» appartato (prima o dopo l’«esperienza» del mondo), il «carcerato» (come in *Zib.* 280, e 3410-3411), l’«anacoreta» (*Zib.* 76), il monaco (*Zib.* 1794-1795 e 3841-3842). Sintomatico è, a questo proposito, l’appunto vergato in *Zib.* 2381-2384 (2 febbraio 1822), sulle «Giovannette di 15. o poco più anni» che, in ossequio al più rigoroso «raziocinio» della dottrina cristiana, «si chiudono in un monastero» e si riducono alla «nonesistenza», a una vita scientemente votata all’auto-annullamento: uno scenario a forti tinte masochistiche, nel quale significativamente Leopardi riporta in prima persona il «discorso» di chi sceglie la «clausura strettissima», le «macerazioni» e il «silenzio», sperimentando la mancanza

non solo di «moto» e di «attività», ma perfino di «luce» e di «aria»³⁰.

Esattamente privo di «luce» e di «aria», condannato al «buio perfettissimo» di un «carcere», Leopardi si era del resto già proclamato, senza alcuna maschera protettiva, nella missiva inviata a Pietro Giordani il 27 novembre 1818 (Leopardi 1998: 217). Non dovrà passare inosservata la data di questa lettera: siamo infatti alle soglie della crisi indotta dalla «mutazione», esplosa dopo lunga incubazione nel '19, e sfociata tra l'altro nel fallito tentativo di fuga dalla prigione-Recanati. E ancora al 1819 risale pure un disegno letterario, basato su un fatto di cronaca, le cui drammatiche implicazioni forniscono un ulteriore tassello al mosaico che stiamo componendo: il progetto, cioè, di un romanzo incentrato sulla «Storia di una povera monaca di Osimo», costretta alla clausura contro la sua volontà. Nell'intento di uccidersi, si legge nell'abbozzo, la giovane chiede del «veleno» a un «chirurgo» che è descritto come «compreso d'infinita compassione», e che risponde proprio al nome di «Giordani» (Leopardi 2021: 85).

4. Su questa fitta trama di appunti, missive e progetti, si innestano anche letture particolarmente indicative³¹, alcune delle quali testimoniano, tra l'altro, l'incrocio di Leopardi con il grande dibattito europeo sette-ottocentesco sullo statuto e sulla finalità della pena detentiva³². Due interessanti segnali di un'attenzione diretta e non casuale per la questione carceraria si rinvengono specialmente nel corso del 1824. All'ottobre di quell'anno, stando agli elenchi di lettura, risale infatti la consultazione di *Dei delitti e delle pene* di Beccaria, nonché di altri vari opuscoli e interventi – tra i quali il *Commentaire* di Voltaire (1766) – inclusi nell'edizione in quattro tomi custodita nella biblioteca recanatese³³. E un'annotazione di qualche mese prima (Zib. 4044-4045, 11 marzo 1824) ci rivela che Leopardi è stato attratto

³⁰ Per una approfondita analisi del passo, cfr. D'Intino 2019: 105-111.

³¹ Di rilievo, per es., quella della *Vita Antonii* di Atanasio (nelle *Vite de' santi padri*, Verona, Ramanzini, 1799), tra Recanati e Roma (1822-23); cfr. D'Intino 2001.

³² Da segnalare, tra i libri letti durante la prima residenza a Roma (cfr. Zib. 2648 e Leopardi 1988: 1222), le *Lettres sur l'Italie en 1785* di Charles Dupaty (tra principali promotori delle riforme carcerarie), che si soffermano anche sulle condizioni delle galere italiane (per esempio Dupaty 1788: I, 49-53). Sull'incidenza delle *Lettres*, cfr. Bellucci 2012: 70-73.

³³ Cfr. Beccaria 1797. Negli elenchi (Leopardi 1988: 1230) sono riportati anche la *Supplica apologetica* di Joseph von Sonnenfels (1775) a Maria Teresa d'Austria e il *Discorso sopra la necessità ed i mezzi di sopprimere le pene capitali* (1770) di Louis Philipon de La Madelaine (*ibid.*: II, 215-236; IV, 3-59).

e sollecitato da un lungo «racconto sulle prigioni di Nuova York» dato alle stampe sull'«Antologia»³⁴: un testo nel quale si descrive dettagliatamente il trattamento riservato a un detenuto, sottoposto al «confino solitario» allo scopo di riportarlo «alla buona strada»; e che induce Leopardi – non molti anni prima di Tocqueville – ad abbozzare un rapido ma denso confronto socio-antropologico tra Europa e America, incentrato sul rapporto tra «colpa» e «opinione pubblica».³⁵

Quale che sia l'effettiva incidenza di queste pur sintomatiche letture, la loro collocazione cronologica non può lasciare indifferenti. In quegli stessi mesi sullo scrittoio leopardiano si sta infatti consumando, a ritmi serrati, la stesura delle *Operette morali*; e precisamente all'inizio di giugno, incastonato tra la riflessione sulle «case di penitenza» negli Stati Uniti e il confronto con il celebre trattato di Beccaria, vede la luce il testo leopardiano che più compiutamente pone al centro la raffigurazione di un prigioniero, ovvero il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*.

Non è questa l'occasione per una analisi ravvicinata; basterà rimarcare come nelle maglie del dialogo siano intessuti alcuni elementi che sono già risultati nevralgici per il carcerato leopardiano, specie nello *Zibaldone*. Si ritrova, anzitutto, la cesura della «mutazione», che fin dall'inizio proietta la sua ombra sull'intero colloquio: il personaggio-Tasso esordisce con il rievocare «quel primo uomo che egli era», quel «Torquato che fui prima di aver fatto esperienza delle sciagure e degli uomini» (Leopardi 1988: 68), segnando così nitidamente la scissione tra l'io antico e l'io nuovo³⁶. Si ritrova di concerto, nelle parole del Genio, il potere consolatorio della solitudine, grazie alla quale «l'uomo, eziandio sazio, chiarito e disamorato delle cose umane» può tornare momentaneamente ad «apprezzare, amare e desiderare la vita»; come pure la contrapposizione tra la «varietà delle azioni» e delle «occupazioni», benefiche fonti di distrazione, e la monotona fissità di chi è «separato dal commercio umano» (*ibid.*: 73-74).

A queste, altre tessere si aggiungono a restituire la tipica fenomeno-

³⁴ Cfr. *Antologia*, to. XIII (genn.-febb.mar. 1824): 40-80. Si tratta, come riportato nella rivista, di una traduzione da *Les Hermites en prison, ou Consolations de Sainte Pelagie* (1823) di Victor-Joseph Étienne de Jouy e Antoine Jay.

³⁵ Per il dibattito sull'organizzazione e funzione delle carceri, cfr. almeno, oltre a Foucault 2014, Ignatieff 1982 e Melossi-Pavarini 2018. Quanto alla convergenza Leopardi-Tocqueville, cfr. D'Intino 2019: 156-160.

³⁶ Un *Dialogo tra l'io antico e l'io nuovo* figura del resto tra i disegni letterari (1825-26 circa); e agli anni Trenta risale l'idea di una «poesia» in cui «Torquato Tasso» a «35 anni parla del suo passato e del suo futuro» (*Ibid.*: 1215, 1220).

logia del prigioniero: il contrasto tra l’immobilità del corpo e il movimento interno della mente, impegnata nel ricordo o nel continuo «favellare in se stessa»; la costante misurazione del tempo («notare per passatempo i tocchi dell’oriuolo»)³⁷; l’acquisizione di abitudini che riempiano il vuoto dell’inattività («annoverare i correnti, le fessure e i tarli del palco, considerare il mattonato del pavimento»: *ibid.*: 73), compresa l’interazione con «farfalle» e «moscherini» (altro motivo costante in età romantica: dal Byron di *The Prisoner of Chillon* al Pellico delle *Mie prigioni*). E, non da ultimo, il conforto della *rêverie*, quella sospensione nel «sognare» e nel «fantasticare» (*ibid.*: 74) che in Leopardi è anzitutto un risarcimento per la costitutiva insufficienza del reale, e che per primo il Rousseau delle *promenades* ha lasciato in eredità alle successive generazioni³⁸.

Proprio il pensatore ginevrino, del resto, può essere annoverato tra gli iniziatori della cospicua traiula di omaggi e trasfigurazioni letterarie di cui si è nutrito il mito romantico del Tasso recluso a Sant’Anna (da Goethe a Foscolo, da Shelley a Chateaubriand)³⁹, a più riprese assunto come emblema per eccellenza del poeta perseguitato e del genio infelice⁴⁰. Leopardi non è certo estraneo all’immaginario del carcerato-martire fiorito attorno all’autore della *Gerusalemme* (sulle sue «sventure» si sarebbe ancora espresso, tra l’altro, in *Zib.* 4255); ma anche nel caso dell’operetta dà prova di una modulazione tutta peculiare, con esiti che peraltro sanciscono uno scatto in avanti rispetto al percorso fin qui ricostruito. Il personaggio del *Dialogo* va infatti aggiunto, in tutta evidenza, al novero dei ‘doppi’ leopardiani finora incontrati; e dunque vi si può nuovamente scorgere anche il paradigma dell’uomo moderno, lucido scrutatore dei propri «dolori» e tragicamente consapevole dell’insensatezza dell’esistere («Ma dunque perché viviamo noi?», si chiede Tasso: Leopardi 1988: 72). Ma a questa già collaudata connotazione si aggiunge qui un importante salto di livello (pienamente in linea con lo sfondo delle *Operette*), che dal piano morale-antropologico

³⁷ Cfr. anche, sulla computazione del tempo da parte del «condannato», *Zib.* 102.

³⁸ Si pensi specialmente alla celebre “Cinquième promenade” delle *Rêveries*: cfr. Starobinski 1982 e, in generale per il sogno, Béguin 1967. Sul rapporto chiura-*rêverie*, cfr. inoltre Bachelard 1975.

³⁹ Cfr. per Foscolo la lettera del 20 novembre dell’*Ortis* (Foscolo 1995: 22-23). Sempre tra le letture leopardiane, da ricordare anche il Byron del *The Lament of Tasso* e del *Childe Harold’s Pilgrimage* (canto IV), quest’ultimo negli elenchi del febbraio 1824 (Leopardi 1988: 1223, 1227).

⁴⁰ Cfr. Starobinski 1994; Di Benedetto 2000: 203-242; Fasano 2001.

passa a quello ontologico e metafisico. Non è difatti più solo l'orizzonte della modernità, ma la vita in quanto tale, poiché inesorabilmente priva del «piacere», a essere proposta nei termini di una prigione, di una costrizione patita: «il vivere» – conclude Tasso in uno dei suoi ragionamenti – «è di sua propria natura uno stato violento» (*ibid.*)⁴¹. E il recluso, dunque, non è che il rappresentante più visibile di una condizione alla quale ugualmente soggiace, come spiega il Genio, anche chi lo «opprime»⁴².

5. Come noto, l'accoppiamento metaforico-simbolico tra carcere e vita (o carcere e mondo) conta significative attestazioni nella tradizione moderna, dalle *Pensées* di Pascal fino almeno a Baudelaire, lungo una traiettoria che emerge in primo piano proprio in età romantica⁴³: guardando ancora alle letture leopardiane, se ne trova traccia, per esempio, nel *Werther* (specie nella lettera del 22 maggio)⁴⁴, e nel byroniano *Prisoner of Chillon* («And the whole earth would henceforth be / A wider prison unto me», vv. 322-323; Byron 1970: 340). Ma non va neppure dimenticato che tale motivo, di remotissima origine⁴⁵, è strettamente connesso a quello del corpo come prigione dell'anima, di marchio eminentemente platonico (*Fedone* 62b; *Cratilo* 400c; *Gorgia* 493a); e che appunto Platone, interlocutore fondamentale per il retroterra filosofico delle *Operette morali*⁴⁶, è esplicitamente chiamato in causa da Leopardi in una nota al *Tasso e Genio*⁴⁷.

Potrebbe essere proprio un sotterraneo filo platonico, anzi, a collegare questo dialogo con altri luoghi nevralgici del libro leopardiano. Da tale prospettiva si può osservare il colloquio tra *Natura e Anima* (aprile 1824), in

⁴¹ Analoga definizione già in *Zib.* 4074-4075 (20 aprile 1824).

⁴² Così si legge poco prima della conclusione: «Ma, in fine, il tuo tempo non è più lento a correre in questa carcere, che sia nelle sale e negli orti quello di chi ti opprime» (Leopardi 1988: 74).

⁴³ Cfr. Brombert 1991: 21-35, 169-186; Fasano 2001.

⁴⁴ Qui la «misera nostra esistenza» è paragonata a una «prigione in cui siamo rinchiusi», secondo la traduzione di Michiel Salom a disposizione di Leopardi (Venezia, Storti, 1796; ma si cita qui dalla successiva, Goethe 1811: I, 43; cfr. anche la lettera dell'8 dicembre: *Ibid.* II: 93-96).

⁴⁵ Cfr. la ricostruzione, dalla dottrina orfica alla patristica, di Courcelle 2010.

⁴⁶ Cfr. su questo punto D'Intino 2009 e Natale 2009.

⁴⁷ A proposito della dottrina del *daimon*: «Ebbe Torquato Tasso [...] un'opinione simile a quella famosa di Socrate; cioè credette vedere di tratto in tratto uno spirito buono ed amico, e avere con esso lui molti e lunghi ragionamenti. [...]» (Leopardi 1988: 226). Cfr. Camiciottoli 2011.

cui quest'ultima, sul punto di essere collocata in un corpo, e dunque esposta all'«universale miseria della condizione umana», sembra configurarsi a tutti gli effetti come un forzato in procinto di subire la sua «pena»⁴⁸. E altrettanto sembra potersi dire dell'immagine carceraria cui Leopardi ricorre nel *Dialogo della Natura e di un'Islandese* (redatto immediatamente prima del *Tasso e Genio*), per descrivere la desolazione della vita destinata agli uomini: «una cella tutta lacera e rovinosa [...], umida, fetida», il cui ospite è «in continuo pericolo di essere oppresso» (Leopardi 1988: 81).

Indubbio e dichiarato è, in ogni caso, il confronto con Platone su questo nodo – anche e soprattutto in una prospettiva anticristiana – nel più tardo *Dialogo di Plotino e di Porfirio*: uno dei passaggi dirimenti nel denso scambio tra il maestro e l'allievo è per l'appunto il richiamo alla nota «sentenza» del filosofo greco (*Fedone* 62b), secondo la quale all'uomo (paragonato a un «servo») non è «lecito» abbandonare volontariamente la «vita», ossia «quella quasi carcere nella quale egli si ritrova» (*ibid.*: 196). Anche nelle parole di Tasso – vale la pena notare – era già affiorato, sia pure di sfuggita, il problema capitale del suicidio («[...] perché consentiamo di vivere?», *ibid.*: 72), non a caso subito dopo la definizione dell'esistenza come «stato violento». Né si tratta dell'unica convergenza che il cortocircuito vita-prigione sembra aver prodotto tra le due operette. Non solo, difatti, in *Plotino e Porfirio* ritorna puntualmente il motivo della «noia», anch'esso centrale appunto nel *Tasso e Genio*; ma compaiono nuovamente i grandi temi complementari della «mutazione»⁴⁹ e della rinascita delle illusioni. Come già aveva fatto il Genio, il confortatore Plotino esorta ad accettare il peso dell'esistenza spiegando che, a dispetto dell'«alterazione nostra» e «a mal grado della ragione», anche nella «persona [...] ben conoscente e persuasa della verità» può tornare a germogliare «il gusto alla vita» e a fiorire una «speranza nuova» (*ibid.*: 206-207)⁵⁰.

6. Con il *Plotino e Porfirio* siamo dunque giunti al 1827, nei pressi, cioè, dell'appunto su Filottete dal quale si è partiti (Zib. 4282, 20-22 aprile). A

⁴⁸ Cfr. le battute incipitarie: «Che male ho io commesso prima di vivere, che tu mi condanni a cotesta pena?» (Leopardi 1988: 41).

⁴⁹ Come in queste osservazioni di Porfirio: «[...] Quella natura primitiva degli uomini antichi, e delle genti selvagge e incolte, non è più la natura nostra: ma l'assuefazione e la ragione hanno fatto in noi un'altra natura [...]» (*Ibid.*: 203).

⁵⁰ Si può supporre che su questa lunghezza d'onda si collochi anche la progettata e mai realizzata «Canzone alla Speranza; alla mia cella» (1825-26?): Leopardi 2021: 186.

quella pagina conviene ora ritornare ancora una volta, per riconsiderarla alla luce dell'itinerario tracciato. Dovrebbe essere infatti chiaro, a questo punto, come essa sia contraddistinta da tensioni interne di lunga durata, la cui origine risale indietro almeno fino al 1816-1817 (nel periodo dell'*Appressamento della morte* e delle prime lettere a Giordani). Ma altrettanto utile è osservare come quell'annotazione costituisca anche il punto di approdo di un processo maturato nello stretto giro dei mesi immediatamente precedenti, di cui lo *Zibaldone* ci dà una precisa registrazione. Appena rientrato a Recanati (l'11 novembre 1826), dopo più di un anno di lontananza, Leopardi si mostra infatti incline, in prima istanza, a cogliere i risvolti positivi della ritrovata dimensione familiare e domestica: questa, scrive in *Zib.* 4226-4227 (16 novembre), gli dona «senso di sicurezza» e «quiete d'animo» dinanzi alle «avversità» della vita⁵¹. Ben presto si fa strada, tuttavia, l'esigenza di una strategia che possa alleviare il peso dell'immobilità e dell'isolamento: ricorrendo alla «pazienza», che «rende così tollerabile, p.e. a un carcerato, il tedio orrendo della solitudine e del non far nulla» (*Zib.* 4240, 30 dicembre 1826; corsivi miei)⁵²; oppure mediante il controllo del «desiderio», indirizzato non verso «avanzamenti e miglioramenti grandi», il cui mancato conseguimento lascerebbe dolenti e «turbati»; bensì verso minimi «godimenti giornalieri», così da contenere la «scontentezza del proprio essere» (*Zib.* 4249-4250, 28 febbraio 1827). Ma questa «pratica» stoicheggiante, fondata sulla resistenza e l'autodisciplina, non è evidentemente sufficiente per il Leopardi nuovamente recluso. Poco più tardi, in *Zib.* 4259-4260 (24 marzo 1827), egli giunge difatti a un'amara palinodia («error mio»), che rimette in discussione il rapporto tra interno ed esterno:

[...] Error mio nel voler fare una vita, tutta e solamente interna, a fine e con isperanza di esser quieto. Quanto più io era libero da fatiche e da occupazioni estrinseche, [...] tanto meno io era quieto nell'animo. [...] Continuo poi il travaglio della immaginazione, le previdenze spiacevoli, le fantasticherie disgustose, i mali immaginarii, i timori panici. [...] Le persone massimamente di una certa immaginazione,

⁵¹ Si tratta del noto pensiero in cui, a partire da una «bellissima osservazione di Ierocle», Leopardi scrive: «[...] E io, trovandomi lontano dalla mia famiglia [...] mi sentiva come solo in mezzo a nemici, cioè in mano alla natura nemica, senza alleati, per la lontananza de' miei [...]; e per lo contrario, ritornando fra loro, avevo provato un vivo e manifesto senso di sicurezza, di coraggio, e di quiete d'animo [...].»

⁵² Sulla «pazienza», già accostata ai «carcerati» in *Zib.* 280, cfr. Puzzo 2019.

[...] e molto irresoluti [...] le quali perciò appunto tendono all'amor del metodo, e alla fuga dell'azione e della società, e alla solitudine; s'ingannano in ciò grandemente. Esse hanno più che gli altri, p. viver quiete, necessità di fuggir se stesse, e quindi bisogno sommo di distrazione e di occupazione esterna. [...]

Una presa di coscienza, questa, che pare segnare un punto di non ritorno: poche settimane più tardi, lo si è visto, Leopardi si prepara a lasciare la sua Lemno. Come ben noto, non si tratta del distacco definitivo: nel corso dell'ultimo soggiorno (novembre 1828-aprile 1830) Recanati prenderà ancora esplicitamente, almeno in un'occasione, la forma di una «prigione»⁵³. Ma è certo significativo che, dopo l'«addio doloroso» affidato alla voce di Filottete nell'aprile del 1827, la figura del carcerato, fino a quel momento così spesso evocata, non farà più la sua comparsa tra le ormai rarefatte pagine dello *Zibaldone*.

⁵³ Nella lettera a Giacomo Tommasini del 30 gennaio 1829: Leopardi 1998: 1617-1619.

Bibliografia

- Alessandri, Andrea, *Mito e memoria. Filottete nell'immaginario occidentale*, Roma, Editori Riuniti, 2009.
- Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1975.
- Beccaria, Cesare, *Dei delitti e delle pene [...] coi Commenti del Voltaire, Confutazioni, ed altri opuscoli interessanti [...]*, 4 to., Bassano, Remondini, 1797.
- Béguin, Albert, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Bellucci, Novella, *Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.
- Ead., *Itinerari leopardiani*, Roma, Bulzoni, 2012.
- Brombert, Victor, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Brozzi, Elisabetta, "Metodo", *Per un lessico leopardiano*, Eds. Novella Bellucci - Franco D'Intino, Roma, Palombi, 2011: 79-92.
- Byron, George Gordon, *Poetical Works*, Ed. Frederick Page, corrected by John Jump, Oxford, Oxford University Press, 1970.
- Camarotto, Valerio, "Metafore e lessico della prigione in Alessandro Manzoni", *Voci da dentro. Itinerari della reclusione nella letteratura italiana*, Ed. Cristiano Spila, Roma, Bulzoni, 2008: 177-201.
- Camiciottoli, Alessandro, "Un sogno platonico: lo strano caso di Torquato Tasso e del suo genio familiare", *Rassegna della Letteratura Italiana*, a. 115.1 (2011): 50-69.
- Courcelle, Pierre, *Conosci te stesso. Da Socrate a San Bernardo [1974-75]*, Milano, Vita e Pensiero, 2010.
- D'Intino, Franco, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Id., "Il monaco indiavolato. Lo «Zibaldone» e la tentazione faustiana di Leopardi", *Lo Zibaldone cento anni dopo*, Atti del X Conv. Intern. di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 2001.
- Id., "Leopardi martire cristiano: il «Martirio de' Santi Padri»", in *Leopardi 2012*: 33-55.
- Id., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei «Canti» di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021.

- Di Benedetto, Arnaldo, *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo. Valutazioni*, Modena, Mucchi, 2000.
- Dugdale, Eric, "Philoctetes", *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Eds. Rosanna Lauriola - Kiriakos N. Demetriou, Leiden-Boston, Brill, 2017: 77-145.
- Dupaty, Charles, *Lettres sur l'Italie* 1785, 2 voll., Paris, De Senne, 1788.
- Fasano, Pino, "Il sogno del prigioniero", *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Ed. Biancamaria Frabotta, Roma, Donzelli, 2001: 177-198.
- Ferrucci, Franco, "Il sogno del prigioniero", *Addio al Parnaso*, Milano, Bompiani, 1971: 99-140.
- Foscolo, Ugo, *Opere. II. Prose e saggi*, Ed. Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.
- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* [1975], Torino, Einaudi, 2014.
- Genetelli, Christian, *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- Getto, Giovanni, *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966.
- Gladstone, William Ewart, *Gleanings of past years 1844-78*, vol. II, *Personal and Literary*, London, John Murray, 1879.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Werther, opera originale tedesca [...]*, Venezia, Baglioni, 1811.
- Hugo, Victor, *Romans. I*, presentation d'Henri Guillemin, Paris, Éditions du Seuil, 1963.
- Ignatieff, Michael, *Le origini del penitenziario. Sistema carcerario e rivoluzione industriale inglese (1750-1850)*, Milano, Mondadori, 1982.
- Leopardi, Giacomo, "Entro dipinta gabbia". *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, Ed. Maria Corti, Milano, Bompiani, 1972.
- Id., *Poesie*, Ed. Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1987.
- Id., *Prose*, Ed. Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988.
- Id., *Zibaldone di pensieri*, Ed. Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991.
- Id., *Epistolario*, Eds. Franco Brioschi - Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Id., *Appressamento della morte*, Ed. Sabrina Delcò-Toschini, intr. e commento di Christian Genetelli, Roma-Padova, Antenore, 2002.
- Id., *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, Ed. Franco D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012.
- Id., *Disegni letterari*, Eds. Franco D'Intino - Davide Pettinicchio - Lucia Abate, Macerata, Quodlibet, 2021.

Valerio Camarotto, *Nell'isola di Filottete. Leopardi e il topos romantico della prigione*

- Manzoni, Alessandro, *Tutte le opere*, vol. I, Ed. Mario Martelli, premessa di Riccardo Bacchelli, Firenze, Sansoni, 1973.
- Melossi, Dario - Pavarini, Massimo, *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario* [1977], Bologna, Il Mulino, 2018.
- Natale, Massimo, *Il canto delle idee. Leopardi fra «Pensiero dominante» e «Asopia»*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Id., "Uniformità", *Per un lessico leopardiano*, Eds. Novella Bellucci - Franco D'Intino, Roma, Palombi, 2011: 151-161.
- Noël, François-Joseph-Michel - Delaplace, François-Marie-Joseph, *Leçons de littérature et de morale*, 2 voll., Paris, Le Normant, 1810.
- Puzzo, Giulia, "«La più eroica delle virtù». Il lessico della pazienza nell'opera di Giacomo Leopardi", *Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*, Eds. Alviera Bussotti - Valerio Camarotto - Silvia Ricca, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019: 75-86.
- Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, Bologna, Il Mulino, 1982.
- Id., *L'ordine del giorno*, Genova, il melangolo, 1990.
- Id., *Rousseau e Tasso. Lezione Sapegno* 1993, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- Wordsworth, William, *The Poetical Works*, III, Ed. Ernest de Selincourt, Oxford, Clarendon Press, 1946.

L'autore

Valerio Camarotto

Ricercatore a tempo determinato di Letteratura italiana contemporanea (Sapienza Università di Roma), i suoi principali campi di ricerca sono l'opera di Giacomo Leopardi (al quale ha dedicato le monografie *Leopardi traduttore. La poesia* (1815-1817) e *Leopardi traduttore. La prosa* (1816-1817), Quodlibet, 2016), e la letteratura italiana dell'Otto-Novecento (con studi su Manzoni, d'Azeglio, Capuana, Pirandello). Ha curato l'edizione delle *Novelle* (1930-1955) di Bruno Cicognani (Pagliai, 2012) e ha pubblicato il volume *Il critico narrante. Romanzi e novelle di Ugo Ojetti* (Bulzoni, 2018). Collabora con il "Laboratorio Leopardi" (Sapienza) ed è membro della redazione del *Lessico Leopardiano*.

Email: valerio.camarotto@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 30/05/2021

Data accettazione: 02/09/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Camarotto, Valerio, "Nell'isola di Filottete. Leopardi e il *topos* romantico della prigionia", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 27-47, www.betweenjournal.it

Italian women writers: from imprisoned to released bodies

Laura Fortini

Abstract

Many Italian women writers have written from cells, prisons and insane asylums. The mystic Maddalena de' Pazzi, Goliarda Sapienza's *L'università di Rebibbia*, Luce d'Eramo's *Deviazione*, Fabrizia Ramondino's *Passaggio a Trieste*, describe imprisoned bodies that reach freedom thanks to other women. In this context Gramsci's *Lettere dal carcere* is an important model.

Keywords

Italian women writers; Convents; Prisons; Insane asylums

Scrittrici italiane: dai corpi reclusi ai “corpi liberati”¹

Laura Fortini

Molte scrittrici italiane hanno scritto da spazi chiusi come le celle dei conventi, delle carceri e dei manicomì, elaborando strategie narrative che hanno loro permesso di farne motivo di libertà anche scandalosa². Il titolo di questo contributo nel segmento “corpi liberati” fa propria una citazione da *Passaggio a Trieste* di Fabrizia Ramondino (2000: 34), perché molto diverso appare il senso della reclusione e degli spazi chiusi nelle scritture di uomini e donne in Italia, già a partire da quanto scrisse agli inizi del Cinquecento l’umanista mistico e patrizio veneziano Paolo Giustiniani nella prima forma di diario-soliloquio moderno, le *Cogitationes quotidianae de amore Dei* (Giustiniani 1974; Fortini 1993), composte tra il 1505 e il 1507.

¹ Alcuni degli argomenti di questo contributo sono stati discussi nell’ambito del modulo “Scrittrici, scrittori e opere della letteratura italiana” che inseguo all’università di Roma Tre, dedicato alle *Divine commedie delle punizioni: scrivere dal carcere, dai manicomì, dai campi di concentramento*: ha avuto inizio ai primi di marzo 2020 e si è svolto tutto a distanza, ognuna e ognuno confinati nella propria casa per l’epidemia SarCov2. Vorrei qui ringraziare il gruppo studenti che ha partecipato al corso nonostante quanto stava accadendo e forse proprio per questo con grande e attiva partecipazione; Giuseppe Crimi che è intervenuto su Benvenuto Cellini e il carcere; Marco Leopardi e Roberta Cortella, autrice l’una e entrambi registi della docuserie *Boez – Andiamo via* (Rai Fiction 2019); Marina Guglielmi che è intervenuta su *Raccontare il manicomio*. Tutti i contributi, pure se in video, hanno fatto sì che il corso sembrasse uno spazio aperto piuttosto che chiuso e così il seminario promosso da Marina Guglielmi e Francesco Fiorentino: dati i tempi, è stato vitale.

² L’orizzonte di riferimento di questo contributo è quello della critica letteraria femminista che va dai *S/Oggetti immaginari* (Borghi - Svandrlík 1996), titolo del volume fondativo della Società Italiana delle Letterate, alle *Critiche femministe e teorie letterarie* (Baccolini – Fabi - Fortunati-Monticelli 1997), passando attraverso *Sconfinamenti, Confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne* (Chemello - Masetti 2008), fino alle *Frontiere, Confini, Limiti*, numero monografico inaugurale di *Between* (Guglielmi - Pala 2011).

In esse Giustiniani, amico anche di Pietro Bembo, invocava la cella quale rifugio dalla mondanità e dai negozi terreni, emblema di una ricerca della solitudine che sfociò nella scelta della vita eremitica camaldoiese, per la quale abbandonò Venezia nel 1510. Isolamento non riuscito poi come egli avrebbe desiderato se nel 1519 scrisse la seguente frase che avrebbe voluto fosse incisa sulle mura della sua cella nell'eremo e conservata nelle sue carte presso il Sacro Eremo Tuscolano di Frascati:

Paulus, olim in publico, in civitate solitariam vitam ducens, ad hanc cella confugit, ut in ea magis lateret. Hec autem ipsum prodidit, et in publico posuit et curis secolaribus exposuit. Ipse vero post pericula, immo post damna innumera cautus, proditricem sua deseruit. Cave, quisquis ingrederis, ne tali tibi contingent. (Ms. Tusc. F VII, c. 75v, Massa 1992)

Di poco successivi, ma di tutt'altro tenore, i versi della poeta Isabella Morra, reclusa contro la sua volontà dai fratelli nella rocca avita di Favale, feudo della Basilicata: nella sua breve vita e nelle sue poche ma intense liriche, Morra si rappresentò in forma di novella Arianna che guarda il mare nella speranza che il padre esiliato in Francia arrivi sulla sua nave a liberarla, avvenimento che non si realizzò, condannandola a incontrare la morte nel 1545 per mano degli stessi fratelli. Maria Antonietta Grignani, la sua studiosa più fine e curatrice dell'edizione critica delle sue rime, ha osservato che «relegata nella solitudine di un feudo della Basilicata, lontana dai centri della cultura e dal padre, in esilio a Parigi, Isabella Morra ebbe la ventura di scrivere versi e di affidare alla poesia il risarcimento di tanta separatezza geografica e psicologica» (Grignani 2000: 11). Si tratta di uno spazio chiuso in cui la letteratura costituisce elemento di consolazione oltre che esercizio di interlocuzione con la tradizione precedente, forse l'unica compagnia e relazione viva in quello che lei stessa rappresenta come un «inferno solitario e strano» (*Rime*, XI, v. 48, Morra 2000: 73).

La cella conventuale di Maria Maddalena de' Pazzi è invece affollata di quelle che a giusta ragione Giovanni Pozzi ha definito le parole dell'e-stasi (Pozzi 1984), pronunciate nel monastero fiorentino in cui visse fin da giovinetta a partire dal 1582 fino al 1607, data in cui morì a soli 41 anni (*ibid.*: 15-21). Il suo fu uno spazio volutamente separato e chiuso al mondo per lo statuto di reclusa, ma la sua cella era affollata dalle divinità in figura delle sue visioni: alla data del 25 gennaio 1585 «se ne volò al solito suo come aquila al trono della ss. Trinità a considerare la grandezza di Dio e la sua immensa bontà. Onde vedeva quelle tre divine persone influirsi

l'una l'altra li sua divini influssi con un modo indicibile. Il Padre influiva al Figliuolo, el Figliuolo rinfluiva nel Padre» (de' Pazzi 1984: 55) Vi sono poi le numerose visioni teratologiche, tra cui quella di Dio Padre navigante nel sangue del verbo (*ibid.*: 173-175), e della Madonna, descritta minuziosamente nell'estasi del 15 giugno 1585 (*ibid.*: 180-181), insieme alla bella e fiorita multitudine di anime che «va dreto a Maria vestiti di nugole vermiglie, incoronate di stelle, e portano in mano alcune colombine. Ed essi la vanno seguendo dovunque la va, cantando: "Non moriar sed vivam, et narrabo opera Domini" » (*ibid.*: 181). Una sorta di «savia pazzia» come osserva lei stessa nel corso della visione del 17-19 maggio 1585 (*ibid.*: 147), affollata anche dalle consorelle che la inseguivano per trascrivere amorevolmente e quanto più fedelmente possibile le sue parole, facendo di lei così una scrittrice oltre che una mistica, in una sorta di meravigliosa scrittura collettiva, come testimoniato a più riprese:

E perché lei non ci ha saputo dire altro fuori di quello che s'è scritto, però scriverremo qui esse parole nel modo che si sono avute dalla suo bocca. E lasseremo lo spazio dall'una all'altra perché si vegga quanto stava cheta e quando ricominciava e quello che diceva all'avviata, però che alcune volte diceva poche poche parole e poi si chetava, alcune volte durava un pezzo a dire all'avviata e poi si chetava quando poco e quando assai. (*Ibid.*: 61)

Occorre infatti distinguere negli spazi chiusi tra solitudine e isolamento e vale tornare per questo a un numero della storica rivista del pensiero femminista in Italia *Memoria*, dedicato nel 1984 a *la solitudine* con contributi di Manuela Fraire, Rossana Rossanda, Barbara Lanati, Rosa Rossi e altre: nei vari saggi si distingue tra isolamento come condizione fisica data dall'assenza di relazioni, e il sentimento di solitudine che pure nell'isolamento può essere fecondo e invece denso di relazioni. Anche nel caso di reclusioni estreme delle donne che scelsero di vivere in cellette murate, di cui scrive Anna Benvenuti Papi nel saggio dedicato al fascino del deserto (Benvenuti Papi 1984), le cosiddette sante vive svolgono una funzione salvifica e catartica per la collettività che loro si rivolgeva, in una sorta di pellegrinaggio relazionale che le collocava di fatto al centro della vita comunitaria: carcerate per loro volontà, murate, recluse, esse diventarono fulcro di comunità anche convenzionali la cui fascinazione arriva fino ai giorni nostri nell'evocazione che ne fa Melania Mazzucco nella figura di Alma da Monforte de *La camera di Balthus*, la cui cella è «aerea prigione, aperta eppure sigillata» (Mazzucco 1998: 395) di una donna eretica e discussa,

come si conviene a un romanzo storico in continua vertigine con il presente di una scrittrice dell'attuale contemporaneità.

Nelle celle sono così anche possibili forme di libertà mentale come quella della pratica della scrittura, letterarissima e assai strutturata come nel caso di Isabella Morra, o altrimenti anche in forma di scambio epistolare, genere che appartiene alla scrittura intima e privata anche se ha molti più elementi di letterarietà di quanto non trapeli dal tessuto testuale. Si tratta di un percorso che va da Tasso a Gramsci e in entrambi i casi, con tutte le debite differenze di posizionamento e storia individuale, vi è un filo di continuità di libri e di mondi altri che i libri stessi evocano e che arricchiscono l'acquario gramsciano nella nota immagine della lettera a Giulia del 27 febbraio 1928, in cui Gramsci descrive con varie immagini e paragoni significativi la sua «crisi di resistenza» (Gramsci 1971:80) al vivere in carcere:

con le sue norme, la sua routine, con le sue privazioni, con le sue necessità, un complesso enorme di piccolissime cose che si succedono meccanicamente per giorni, per mesi, per anni, sempre uguali, sempre con lo stesso ritmo, come i granellini di sabbia di una gigantesca clepsidra. (*Ibid.*: 80-81)

L'immagine della clessidra bene racconta l'inanellarsi ripetitivo del tempo carcerario e ad essa si affianca la rappresentazione dello spazio chiuso e opprimente della cella in forma di acquario, quasi un mondo alla rovescia bachtiniano³:

Sono rimasto, questo inverno, quasi tre mesi senza vedere il sole, altro che in qualche lontano riflesso. La cella riceve una luce che sta di mezzo tra la luce della cantina e la luce di un acquario. D'altronde non devi pensare che la vita mia trascorra così monotona e uguale come a prima vista potrebbe sembrare. Una volta presa l'abitudine alla vita dell'acquario e adattato il sensorio a cogliere le impressioni smorzate e crepuscolari che vi fluiscono (sempre ponendosi da una posizione

³ L'isolamento gramsciano non solo a livello esistenziale ma anche nell'ambito della storia della letteratura italiana ricorda ciò che scrive Bachtin a proposito de «il particolare aspetto non letterario» di Rabelais da cui deriva la solitudine di Rabelais nei secoli successivi (Bachtin 1979: 4); così come l'ironia gramsciana, che accompagna già nelle sue parole l'immagine del mondo brulicante nell'acquario della cella carceraria, ha aspetti di contiguità con il realismo grottesco dell'opera di Rabelais nella lettura bachtiniana, su cui per altri aspetti Brandist 1996.

un po' ironica), tutto un mondo comincia a brulicare intorno, con una sua particolare vivacità, con le sue leggi peculiari, con un suo corso essenziale. (*Ibid.*)

Si tratta di immagine nota e che proprio per questo costituisce modello e riferimento per somiglianza o differenza per chi si cimenta poi con la descrizione di luoghi chiusi per costrizione e non per scelta. Altrettanto importante, ma meno evidente la presenza dell'*altra necessaria*, figura critica che si deve a Adriana Cavarero (1997), che in un saggio ormai celebre ha riflettuto in modo assai argomentato sull'importanza della presenza di Alice Toklas per Gertrude Stein, affatto strumentale ma anzi frutto di una relazionalità grazie alla quale «sia il racconto scritto sia quello orale mettono soprattutto in parole l'unicità di un'identità che solo nella relazione è *bios* anziché *zoe*» (*ibid.*: 111). Si tratta di qualcosa di assolutamente essenziale nelle scritture degli spazi chiusi ed è possibile trovarne riscontro nelle scritture delle reclusioni femminili, e anche maschili però, come mostra l'*altra necessaria* gramsciana, la cognata Tatiana Schucht, il cui ruolo fondamentale per la stessa conservazione dei quaderni gramsciani è stato ben sottolineato da Raul Mordenti (Mordenti 1996: 556-557, 563-564 e n.46). Altra necessaria è pure la moglie Giulia, e il ruolo di entrambe, al di là della cronachistica registrazione della loro presenza apparentemente muta nell'epistolario gramsciano, può essere oggi adeguatamente riconfigurato grazie agli studi di Mimma Paulesu Quercioli (Gramsci 1987; Paulesu Quercioli 1987; Schucht 1991), anche lei altra necessaria.

Sono le altre necessarie, infatti, che fanno sì che gli spazi chiusi delle celle aprano i loro confini, come già avvenuto per le consorelle di Maria Maddalena de' Pazzi, che di fronte alla difficoltà di prendere nota delle sue visioni ed estasi architettarono una complessa organizzazione, in virtù della quale quattro dettatrici ripetevano quanto Maria Maddalena de' Pazzi pronunciava, cantava, sussurrava, ad altre quattro trascritteci, in modo poi da potersi confrontare per rendere «nella sua integrità l'originale parlato» (Pozzi 1984: 23). Una macchina complessa seguiva così la mistica nei suoi spostamenti e nelle sue visioni che duravano anche molte ore e che fece sì che Maria Maddalena de' Pazzi fosse solitaria ma non sola (Rossanda 1984), e che ci si prendesse cura non solo dell'autenticità della resa delle sue visioni ma di lei e della sua persona, come si evince dalla visione del 18-19 aprile 1585:

Il venerdì santo non avemo comodità nessuna di far colloquio con la diletta Anima, però che stette nel ratto della passione sino presso

alle ventuna ora. Ed era come morta quando uscì di esso ratto, tanto che non volevamo stare a infastidirla, ma lassarla riposare ancora poi il sabbato. E più presto questa volta scriverremo quello che con gli occhi nostri abbiamo visto e udito con li orecchi, che quello che abbiamo avuto dalla sua bocca. Che sarà poco e quasi nulla. (de' Pazzi 1984: 98)

Non molto differenti, pure se con tutt'altro stile e modalità enunciativa, dalle altre altrettanto necessarie delle opere di Goliarda Sapienza, in particolare per quanto riguarda gli spazi chiusi ne *L'università di Rebibbia* del 1983 (Sapienza 2006), che rielabora una vicenda personale della scrittrice e si caratterizza per il rivoluzionario capovolgimento del paradigma carcerario di foucaultiana definizione, pubblicato in Francia nel 1975 e subito tradotto e noto in Italia già dal 1976 (Foucault 1976), riecheggiato a partire già dall'ingresso della protagonista nel carcere romano di Rebibbia, quando osserva, mentre percorre il lungo corridoio che la porta alla cella:

Questi camminamenti d'immersione alla pena sono di una perfezione gelida. Un lungo budello scivola inesorabilmente verso il fondo senza un appiglio per le mani della fantasia al quale potersi aggrappare. Dopo un primo corridoio, svoltando a destra, si scende ancora, si scende sempre. A ogni passo senti che vai verso il basso e che non potrai più tornare a essere come prima. Quei camminamenti sotterranei parlano di morte e conducono a tombe. Infatti, per la legge dell'uomo un tuo modo di essere è stato cassato, la fedina penale macchiata, le mani insozzate dall'inchiostro per le impronte digitali: quella che eri prima è morta civilmente per sempre. (Sapienza 2006: 10)

Morte al mondo per la quale la tecnologia della rappresentazione del sistema della sorveglianza e della punizione prevede nella prima fase l'isolamento⁴: l'apertura della cella nella quale viene rinchiusa la protagonista avviene per opera della secondina e «il gesto è antico, evoca ricordi ancestrali: convento, segreta, cappella mortuaria, ripostiglio buio dove bambina ti chiudevano» (*ibid.*: 10), pure nel «carcere-modello di Rebibbia» (*ibid.*:

⁴ Occorre infatti che vi sia isolamento perché si abbia disciplina dei corpi affinché siano docili (Foucault 1976: 154-162), a partire dalla discontinuità delle forme straordinariamente varie di eterotopie quali le prigioni e i manicomi (Foucault 2006): rispetto ad esse «l'attività romanzesca è attività di giardinaggio» (*ibid.*: 20) e questo è quello che fa Goliarda Sapienza insieme alle altre, giardinaggio creativo.

22). Tutto l'apparato della tradizione della reclusione è così chiamato in causa da Goliarda Sapienza, nelle forme di quello che Maria Rizzarelli ha definito «il filtro protettivo del grande apparato mitologico della letteratura carceraria (sua e altrui)» (Rizzarelli 2018: 136) di «tutte le celle conosciute attraverso libri, racconti, film» (Sapienza 2006: 11), che per altro hanno come sottotesto, in modo antifrastico però, le lettere dal carcere gramsciane. Perché tanto la mancanza di luce e di sole determina l'acquario gramsciano, tanto la luce accesa tutta la notte nella cella è rappresentata «come se un sole si fosse acceso davanti a me [lei], un sole immobile, maligno, che riapre le palpebre ormai troppo stanche» (Sapienza 2006: 13). Identica però, pur nelle dovute differenze esistenziali, la mancanza di libri e di qualcosa per scrivere: «il fatto di non avere un libro, dei giornali... e neanche una biro e un pezzo di carta, mi sgomenta» (*ibid.*: 17), così come la scansione del tempo nell'osservazione, pure se fra parentesi, che «ci vorrebbe uno studio di anni e cento pagine per sviscerare soltanto il "tempo carcerario"» (*ibid.*: 25), che riecheggia la clessidra gramsciana; e il riferimento all'intombarsi nella propria cella (*ibid.*: 30) rimanda sottopelle alla vicenda esistenziale di Gramsci. Del tutto differente però la considerazione della necessità di relazioni con le altre: «meglio lo scontro che questa solitudine» (*ibid.*: 30), che in realtà è isolamento più che solitudine, e isolamento di fatto in quanto si tratta del periodo precedente al colloquio con il Giudice (con la G maiuscola, *ibid.*: 40) che le permetterà di accedere al carcere vero e proprio, affollato di altre, moltissime altre, che con grande stupore della protagonista si rivelano tutte necessarie, ognuna in modo diverso, ognuna con la propria singolare fisionomia. Il *panopticon* foucaultiano di *Sorvegliare e punire* è chiaramente rammentato (Rizzarelli 2018: 144-145) all'ingresso nel braccio carcerario dopo l'incontro con il magistrato:

Anche con gli occhi chiusi quell'immenso pozzo roteante sul cardine di brusio continuo mi resta attaccato alla retina: contiene due piani con mastodontici ballatoi e un terzo piano punteggiato torno torno di porticine così minuscole e sigillate da sembrare loculi. (Sapienza 2006: 47-48)

Ma salendo ai ballatoi e alzando lo sguardo verso l'alto la voce narrante vede una rete metallica, su di essa una detenuta che ha scavalcato e ora giace sulla rete: «un acrobata caduto dal trapezio o solo una vestaglia vuota dai colori sgargianti?» (*ibid.*: 48). Preludio al «sabba di streghe volanti dai vestiti multicolori» (49) della «folla di donne» (55) che corre, si urta, si sbraccia e che per molti aspetti ricorda la bufera infernale dante-

sca, ma possiede altresì caratteristiche del gruppo delle consorelle di Maria Maddalena de' Pazzi, che la seguiva nelle sue danze ed infinite evoluzioni estatiche. Al centro i corpi (Barbarulli 2011), i loro desideri e le parole di ognuna: determinanti i dialoghi, cari alla scrittura di Goliarda Sapienza, sempre in relazione con se stessa e con le altre, necessarie perché vi sia libertà nello spazio chiuso del carcere che ha le caratteristiche del «regno dell'«eccesso»» (*ibid.*: 80), dello zoo e del teatro underground (95), in cui «gli spazi psichici sono sterminati» (99), e le «donne conoscono ancora l'arte dell'«attenzione all'altro»», sanno che la condizione psichica di una può dipendere da quella delle altre» (129). Ed è così che: «Imitando Roberta seduta sul letto, le gambe ripiegate a mo' di scrittoio, una cartella sopra, la testa china, i lunghi capelli biondi danzanti nella luce, anch'io prendo carta e penna. È necessario.» (*ibid.*: 195). La conclusione de *L'università di Rebibbia* conferma la necessità della presenza dell'altra perché scrittura vi sia e in questo modo esercitare una libertà rivoluzionaria – parola che torna sovente nel corso della narrazione –, pure se dai margini (Bazzoni 2018; Trevisan 2018; Capraro 2021), anche se ormai è in atto per le scrittrici uno spostamento dai margini al centro della scena letteraria per il quale è stata determinante la critica letteraria femminista (Lazzaro Weiss 1993). Altrettanto rivoluzionaria nell'ultima parte dell'*Arte della gioia* di Goliarda Sapienza, pubblicata postuma nel 1998 due anni dopo la sua morte – nel 1994 venne pubblicata da Sapienza stessa solo la prima parte –, la scena in cui la protagonista Modesta è condotta in carcere durante il regime fascista. Modesta, capace di omicidi e anche di mancati omicidi (Farnetti 2011; Fortini 2011), che ha tutti i caratteri della figura critica della personaggia messa a fuoco dalla Società Italiana delle Letterate (Setti 2014; Tessitore 2014; Fortini 2016), riesce a defecare solo grazie alla «sovversiva comunista» e per di più anarchica Nina (Sapienza 2008: 420), l'altra carcerata con cui condivide la cella e che le permette di evitare il blocco intestinale in prigione:

non so come dirtelo... Per farla breve, ragazzi, lo senti che pancia dura e tesa che hai? Sembra un tamburo. Devi cacare, fijetta bella, devi cacare o la testa ti va in fumo e le budella in fuoco. [...] Modesta? Mannaggia che nome! E chi te l'ha messo? È peggio di principessa. Tu guarda se si può chiamare Modesta una così bella signora che per giunta piange perché non vuole fare la cacca... [...]. Su alzati e non pensare a me, fa conto che non ci sono, che sono cieca e sorda [...]. Ecco qua, levati le mutandine... no, non me ne vado ma tu liberati per carità, non ti trattenere, si può morire di blocco intestinale. Non ti trattenere! (Sapienza 2008: 425-426)

E Modesta si lascia andare a un godimento che la fa «piangere e sospirare non di vergogna ma di piacere, ripetendo: - Nina, Nina non mi lasciare...» (*ibid.*). Nina è l'altra necessaria con cui condividere nel corso delle pagine successive un'arte del vivere nello spazio chiuso del carcere e poi al confino dove vanno entrambe, godendo dell'essere l'una la gioia dell'altra, l'una la forza necessaria all'altra, mancate invece a Gramsci che viene ricordato «sempre solo in cella, e all'aria isolato dai compagni e disprezzato. E i secondini hanno avuto mano libera» (Sapienza 2008: 437). Anche se poi, caduto il regime fascista e conclusasi la guerra, l'impressione è quella, comunque, di «essere passato da una cella vera e propria a una appena più spaziosa, con cibo sufficiente e qualche giornale: una cella leggermente più permissiva. Come Joyce definiva allora l'Italia in confronto alla Germania di Hitler» (Sapienza 2008: 456), così nelle parole del personaggio Jacopo che racconta a Modesta come è stata l'esperienza di fare parte delle truppe alleate sbarcate in Sicilia.

Il «calderone di personalità, destini, deviazioni» (Sapienza 2006: 72) nel quale è immersa la voce protagonista de *L'università di Rebibbia* non è così dissimile da quello di *Deviazione* di Luce d'Eramo: pubblicato in volume nel 1979, la scrittrice vi raccoglie testi scritti a più riprese e in anni diversi (1953, 1954, 1961, 1977) sulla propria esperienza dei campi di lavoro e di concentramento in Germania durante la seconda guerra mondiale, in quanto partì come volontaria nel 1944 e vi tornò poi in forma anonima vivendo il crollo del regime nazista, i bombardamenti e il periodo postbellico. Opera difficile da collocare in un genere certo, come per molte opere delle scrittici, costituisce una impressionante e potentissima forma di autoanalisi sul rapporto realtà/finzione in relazione all'essere stata figlia di un gerarca fascista che sentì il bisogno di andare a verificare la verità sui campi di lavoro e di concentramento. Riflessione che si allarga anche alla percezione collettiva di essi, alle relazioni complesse che vi ebbero luogo, di potere e anche di libertà, pure se non sembra possibile. Così come, seppur non sembri possibile, accade che il «carcere totale» (d'Eramo 2012: 300) del corpo paralizzato dopo la caduta di un muro a Magonza, che tenne prigioniera Luce d'Eramo da allora in poi, divenga in *Deviazione* arma potente di libertà per affrontare la rimozione di quanto avvenuto nei campi di lavoro e di concentramento durante la seconda guerra mondiale, «perché quel corpo maledetto era vivo, vitalissimo, attaccato al proprio essere là, più forte di me mi teneva prigioniera mi costringeva ad assecondare i suoi voleri, mi vomitava addosso le sue ubriacature» (*ibid.*).

Il ricordo delle altre e altri del campo di concentramento nelle pagine di Luce d'Eramo l'aiuta a sopravvivere e poi a vivere:

E sono scappata di nuovo, spostandomi sempre da sola, supplendo al bisogno di intimità coi compagni in dialoghi solitari con gli amici perduti Martine Grùscenka Alain Johann Jacqueline la fiamminga, Lulù, il mio uomo spalliera del vagone-merci senza unghie a Dachau, Dunja il siciliano Jeanine Benito Polò, tutti battibeccando tra me con la voce straniera in tedesco, in una specie di folle compagnia (...). L'assurdo apparente è che, mentre tornavo verso i primi compagni che io abbia mai avuto, di fatto me ne isolavo mentalmente, ogni giorno più chiusa nella mia solitudine. (d'Eramo 2012: 299-300)

Isolata nel corpo, ma non sola grazie alla folla di compagne e compagni con cui dialoga mentalmente e così sorretta, Luce d'Eramo apre alla scrittura lo spazio chiuso della memoria concentrazionaria di Primo Levi – una casa morta dostoevskijana per i suoi prigionieri – insieme a quello della rimozione personale e collettiva di quanto accaduto (Ambrosino 2020), dato colto subito dalle prime recensioni (Bignardi 1979; Massari 1979; Spinella 1979). In *Deviazione* anche il corpo vive in quella che appare come una «divina commedia delle punizioni» altrui e proprie – così Deleuze definì *Sorvegliare e punire* nel volume dedicato a Foucault nel 1986 (Deleuze 2018: 37). E si comprende perché l'*incipit* risulti potente tanto quanto la pagina di Goliarda Sapienza:

È stato straordinariamente semplice fuggire.

Nel campo di Dachau appartenevo alla squadra adibita a nettare le condutture di scarico della città di Monaco. Caricati su camionette in plotoni di venti persone con bastoni e spazzoloni, partivamo ogni mattina alla volta della città.

Pulire le fogne è un lavoro più variato di quanto non appaia a prima vista: ci sono diverse gradazioni. (d'Eramo 2012: 25)

La descrizione che segue, dettagliata e precisa nel vario trattamento delle feci che divengono merda e non solo simbolica da cui fuggire – e riuscire poi a farlo – è picarescamente deittica di uno spazio fatto di odori e materia, persone e strumenti che smentiscono l'astratta metafisica, onnipresente e invisibile del dominio nazista, come di qualsiasi forma di dominio.

Dominio che si esercita anche in spazi chiusi come quelli manicomiali, ferocemente oppressivi in particolare nei confronti delle donne: il libro di Giuliana Morandini ...E allora mi hanno rinchiusa (1977) raccoglie testimonianze dai manicomii femminili, in cui nelle voci singole di ognuna si rappresenta la coralità collettiva del dolore e della tragedia che aveva luogo nei manicomii italiani. Di «doppia oppressione» scrive Franca Ongaro

Basaglia nella prefazione al volume (Ongaro Basaglia 1977: viii), perché se è comune con gli uomini internati quello che Ongaro Basaglia individua come il primo livello di oppressione, ovvero povertà, emigrazione, sradicamento, mancanza di lavoro, alcolismo e vari altri fattori, «per la donna esiste una serie di difficoltà e impossibilità che vengono a sovrapporsi alle prime e che sono specifiche del suo ruolo, di ciò che ci si aspetta debba essere, di come deve comportarsi e di quali regole deve rispettare, essendo il margine di libertà comportamentale consentitole molto più ridotto rispetto a quello consentito all'uomo» (*ibid.*). Si tratta di un libro del 1977 e il singolare “donna” e “uomo” ne sono marca distintiva, là dove la pluralità dei soggetti è ormai presente nella rappresentazione culturale collettiva, così come nella lingua italiana. Il libro di Morandini ha il carattere testimoniale assai ben documentato di una denuncia ancora tutta attuale sull’isolamento delle donne come causa del disagio psichico, insieme alla esplicita denuncia delle complicità della psichiatria con l’ordine costituito e i valori dominanti, «particolarmente chiare nel suo rapporto con la donna» (Ongaro Basaglia 1977: xii). Giuliana Morandini nell’introduzione riattrae tutti i capisaldi della letteratura critica precedente, segnalando come grazie a Foucault, Basaglia, Laing e molti altri «si riaprono i cancelli, si segano le sbarre. Si buttano le divise mortificanti» (Morandini 1977: 11-12): «È la metamorfosi del lager, ma il lager non scompare» (*ibid.*: 12). La voce delle donne intervistate, da Udine a Siena, da Nocera a Roma, risuona chiara nella forma della trascrizione rispettosa anche della lingua regionale, accompagnata quando è il caso da una traduzione (*ibid.*: 49-52, 180-186), introdotte ognuna da una nota di Morandini, nella quale si traccia volta per volta un vivido ritratto di ognuna.

...E allora mi hanno rinchiusa costituisce l’antefatto simbolico di *Passeggio a Trieste* di Fabrizia Ramondino, pubblicato oltre due decenni dopo (2000) e scritto insieme alle donne del Centro Donna di Trieste, come si evince dai ringraziamenti posti a conclusione del volume: «Senza il sostegno affettivo e le competenze, nei loro diversi campi, delle donne di via Gambini, di Vera Maone di Rosa, di Annamaria di Maggio e di Evelina Santangelo questo libro non sarebbe stato possibile» (Ramondino 2000: 313). All’inizio, in calce, la dedica «Ad Assunta, all’una e all’altra». Si tratta di Assunta Signorelli che le aprì il varco dalla Trieste degli uomini («In principio la mia Trieste fu una città tutta al maschile e intellettuale»: 5) alla:

Trieste donna, che io ero stata riluttante ad attraversare, quando, già anni fa, me lo aveva aperto Assunta Signorelli, a causa del rifiuto della mia femminilità e di una velata disistima delle donne in generale, o

come genere, non smentita neanche dal movimento femminista degli anni Settanta. (Ramondino 2000: 8)

Assunta Signorelli si rappresenta così fin da subito nella narrazione di Ramondino come l'altra necessaria anche se inizialmente inascoltata, della quale Ramondino riassume in forma di «*introibo* alle storie di cui narrerò» (*ibid.*: 10) i tratti fondativi: il lavoro con Basaglia al manicomio di San Giovanni, l'organizzazione dell'assistenza domiciliare e i gruppi di ex- internati costituiti dopo l'approvazione della legge 180, l'invito a Ramondino ad andare a Trieste per il ventennale della legge e l'organizzazione del ricovero di Ramondino stessa in ospedale per una disintossicazione da una fase di alcolismo acuto. Approdata poi al Centro Donna di Trieste, insieme ad Assunta Signorelli e alle sue compagne del Centro Donna di Trieste Ramondino riesce ad affrontare il dolore proprio e delle altre, la paura, la sofferenza, di cui scrive nel puntuale “Diario di bordo” dal 10 giugno al 19 giugno 1998 e dal 31 agosto al 16 settembre dello stesso anno, con un «*Intermezzo d'agosto*» scritto a Itri vicino Fondi, dove Ramondino abitava, e un «*Congedo*» conclusivo (Guglielmi 2018). Nella scrittura quotidiana del diario dal coro femminile emergono in poco tempo personaggi del suo racconto (Ramondino 2000: 29), una articolata polifonia in cui ognuna ha un nome e una storia che Ramondino annota, sia in forma di resoconto indiretto che riportando quanto scritto da alcune, intercalato con osservazioni proprie e delle altre.

Il rapportarsi le une alle altre chiamandosi per nome e dandosi del tu non è però un livellare le differenze, è solo il campo di gioco in cui metterle in relazione e a confronto, un campo non limitato a una squadra, o a uno schema di gioco, ma aperto a chiunque voglia parteciparvi – aperto quindi oltre che ai vari «statuti» e «protocolli» del sapere psichiatrico, anche a quelli di altri saperi, dalla filosofia alla pittura, dalle arti del corpo alla scrittura: si preferiscono qui i rischi della contaminazione a quelli del metodo, l'etica del dubbio alla verità teologica o scientifica. (*Ibid.*: 33)

“Dal corpo recluso al corpo liberato” (*ibid.*: 34) è il titolo di un seminario annunciato in bacheca che si svolge in «un grande spazio libero» (*ibid.*), di cui Ramondino si fa scriba (157) e cantastorie (299), grazie anche alla valenza poetica (74) dell'opera del Centro Donna. Se il corpo è «contenitore fragile della mia dismisura» (168), coincide però anche con lo stile della sua scrittura, perché lui solo può dire la follia. Ma è la polifonia di tutte

Laura Fortini, *Scrittrici italiane:dai corpi reclusi ai "corpi liberati"*

loro insieme, le altre necessarie, a farle trovare «la via della salvezza nella scrittura» (179): è grazie a tutte le altre che «io chiudo gli occhi e mi sento come dentro un cerchio magico, nel contempo protetta e libera, sovrana e inerme» (203). Quando non sarà più con le altre, ma nell'isolamento esistenziale di cui aveva scritto ne *L'isola riflessa*, Fabrizia Ramondino lascerà andare sé e il suo corpo, non più recluso ma neanche libero dai vincoli terreni.

Bibliografia

- Ambrosino, Daniella, "Deviazione di Luce d'Eramo: il racconto di una (quasi) indicibile deportazione volontaria", *Laboratoire italien*, 24 (2020), doi: [10.4000/laboratoireitalien.4461](https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.4461) (ultimo accesso 11 ottobre 2021).
- Baccolini, Raffaella - Fabi, M. Giulia - Fortunati, Vita - Monticelli, Rita (eds.), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997.
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Ed. Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.
- Barbarulli, Clotilde, "Essere o avere il corpo. «L'università di Rebibbia»", *Appassionata Sapienza*, Ed. Monica Farnetti, Milano, La Tartaruga: 132-147.
- Bazzoni, Alberica, "Speaking from the Margins: *L'università di Rebibbia* and *Le certezze del dubbio*", Ead., *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*, Oxford-New York, Peter Lang, 2018: 229-286.
- Benvenuti Papi, Anna, "Alibech o il fascino del deserto", *Memoria*, 10 (1984): 7-15.
- Bignardi, Irene, "A colloquio con l'autrice di «Deviazione». Luce d'Eramo: «così ho vissuto mille volte»", *la Repubblica*, 17 marzo 1979.
- Borghi, Liana - Svandrlík, Rita (eds.), *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattroventi, 1996, nuova edizione digitale Ebook@Women, 2017: [S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile \(societadelleletterate.it\)](http://www.societadelleletterate.it) (ultimo accesso 11 ottobre 2021).
- Brandist, Graig, "The Official and the Popular in Gramsci and Bakhtin", *Theory, Culture & Society*, 13 (1996): 59-74.
- Capraro, Mara, "Le narrazioni del carcere di Goliarda Sapienza: una commistione di pratiche, generi e codici", *Cahiers d'études italiennes*, 58 (2021) doi: [10.4000/cei.9090](https://doi.org/10.4000/cei.9090) (ultimo accesso 11 ottobre 2021).
- Cavarero, Adriana, "L'altra necessaria", Ead., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997: 105-120.
- Chemello, Adriana - Musetti, Gabriella (eds), *Sconfinamenti. Confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*, Trieste, Il Ramo d'Oro Editore, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Foucault* (1986), trad. it. Di Filippo Domenicali (ed.), Napoli-Salerno, Orthotes, 2018.
- d'Eramo, Luce, *Deviazione*, intr. di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli, 2012.
- de' Pazzi, Maria Maddalena, *Le parole dell'estasi*, Ed. Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 1984.
- Farnetti, Monica, "L'arte della gioia e il genio dell'omicidio", *Appassionata Sapienza*, Ed. Monica Farnetti, Milano, La Tartaruga, 2011: 89-100.

- Fortini, Laura, "Un umanista mistico e la corte di Roma: Paolo Giustiniani, "uomo tragico" del primo Cinquecento", *Un'idea di Roma. Società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, Ed. Laura Fortini, Roma, Roma nel Rinascimento, 1993: 143-166.
- Ead., "L'arte della gioia" e il genio dell'omicidio mancato", *Appassionata Sapientia*, Ed. Monica Farnetti, Milano, La Tartaruga, 2011: 101-126.
- Ead., "Modesta e il romanzo che ancora deve essere scritto", *Io sono molte. L'invenzione delle personagge*, Eds. Roberta Mazzanti, Silvia Neonato e Bia Sarasini, Roma, Iacobelli, 2016: 178-191.
- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Ed. Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Utopie Eterotopie* (2004), Ed. Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2006.
- Giustiniani, Paolo, *Trattati, lettere e frammenti*, Ed. Eugenio Massa, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974, vol. II. *I primi trattati dell'amor di Dio*.
- Gramsci Antonio, *Lettere dal carcere*, Ed. Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1971.
- Id., *Forse rimarrai lontana... Lettere a Iulca*, Ed. Mimma Paulesu Quercioli, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- Grignani, Maria Antonietta, "Introduzione", Isabella Morra, *Rime*, Ed. Maria Antonietta Grignani, Roma, Salerno Editrice, 2000: 11-42.
- Guglielmi, Marina – Pala, Mauro (eds.), *Frontiere, Confini, Limiti, Between*, 1 (2011).
- Guglielmi, Marina, "La nave dei non più folli di Fabrizia Ramondino", *Maria Guglielmi, Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Firenze, Franco Cesati editore, 2018: 143-155.
- Lazzaro-Weiss, Carol, *From Margin to Mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Women Writing. 1968-1990*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- Massa, Eugenio, *L'eremo, la Bibbia e il Medioevo in umanisti veneti del primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1992: 352-355.
- Massari, Giulia, "Luce d'Eramo parla del suo romanzo «Deviazione». La ragazza che volle conoscere la verità sui lager di Hitler", *Tuttolibri*, 24 marzo 1979.
- Mazzucco, Melania G., *La camera di Balthus*, Milano, Mondadori, 1998.
- Morandini, Giuliana, ...E allora mi hanno rinchiusa. *Testimonianze dal manicomio femminile*, pref. di Franca Ongaro Basaglia, Milano, Bompiani, 1977.
- Mordenti, Raul, "Quaderni del carcere di Antonio Gramsci", *Letteratura italiana. Le Opere*, IV. *Il Novecento*, II. *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 553-629.
- Morra, Isabella, *Rime*, Ed. Maria Antonietta Grignani, Roma, Salerno Editrice, 2000.

- Ongaro Basaglia, Franca, "Prefazione", Giuliana Morandini, ...*E allora mi hanno rinchiusa. Testimonianze dal manicomio femminile*, Milano, Bompiani, 1977: vii-xiii.
- Paulesu Quercioli, Mimma, "Ricordo di Giulia", Antonio Gramsci, *Forse rimarrai lontana... Lettere a Iulca*, Ed. Mimma Paulesu Quercioli, Roma, Editori Riuniti, 1987: 11-40.
- Pozzi, Giovanni, "Introduzione", Maria Maddalena de' Pazzi, *Le parole dell'estasi*, Ed. Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 1984: 15-49.
- Rizzarelli, Maria, "La libertà di Rebibbia", Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018: 133-152.
- Sapienza, Goliarda, *L'arte della gioia*, Viterbo, Stampa Alternativa, 1998; Torino, Einaudi, 2008, pref. di Angelo Pellegrino, postfazione di Domenico Scarpa.
- Ead., *L'università di Rebibbia*, Milano, Rizzoli, 1983, 2006.
- Setti, Nadia, "Personaggia, personagge", *Altre modernità*, 12.11 (2014): 204-213.
- Spinella, Mario, "Capirsi a Dachau", *alfabeta*, 1 (1979): 10.
- Ramondino, Fabrizia, *Passaggio a Trieste*, Torino, Einaudi, 2000.
- Rossanda, Rossana, "Solitaria e sola", *Memoria*, 10 (1984): 32-40.
- Schucht, Tatiana, *Lettere ai familiari*, Ed. Mimma Paulesu Quercioli, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- Tessitore, Maria Vittoria, "L'invenzione della personaggia", *Altre modernità*, 12.11 (2014): 214-219.
- Trevisan, Alessandra, "«Fermare la fantasia»; leggere «L'università di Rebibbia» di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti", *Diacritica*, 24 (2018), <https://diacritica.it/lettura-critica/fermare-la-fantasia-leggere-luniversita-di-rebibbia-di-goliarda-sapienza-attraverso-lettere-e-documenti-inediti.html#marker-3879-22> (ultimo accesso 11 ottobre 2021).

L'autrice

Laura Fortini

Insegna Letteratura italiana all'università di Roma Tre ed è autrice di saggi su Ariosto, le scrittrici mistiche italiane, le scrittrici liriche del Cinquecento, le scrittrici e il canone: Alba de Céspedes, Elsa Morante, Goliarda Sapienza, Alice Ceresa, Dacia Maraini. Responsabile scientifica del progetto di digitalizzazione della rivista *Noi donne*, è nel comitato scientifico della

Laura Fortini, *Scrittrici italiane:dai corpi reclusi ai "corpi liberati"*

rivista *Women Language Literature in Italy/Donne Lingua Letteratura in Italia* e della collana *Women and Gender in Italy* Classiques Garnier.

Email: laura.fortini@uniroma3.it

L'articolo

Data invio: 30/05/2021

Data accettazione: 20/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Fortini, Laura, "Scrittrici italiane: dai corpi reclusi ai corpi liberati", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 49-66, www.betweenjournal.it

From the American suburb to echo chambers and filter bubbles. How urban evolution has shaped the platform society

Emiliano Ilardi

Abstract

The concepts of *filter bubble* and *echo chamber* are two of the most disturbing drifts on the future of digital societies that communication research has offered in the last ten years. They are two online closed spaces: the first is the result of the filtering logics introduced by the affordances of the platforms that govern communication exchanges on the web and is regulated mainly by algorithms; the second derives from the desire to reduce cognitive dissonance through “self-enclosure” in digital environments in which only the same opinions and points of view are repeated.

By comparing the urban sociology of the 1980s and 1990s, and the most recent theories produced in the field of Internet studies, this article aims to demonstrate that the *platform society* in which we live today – and its most dystopian drifts – had already been anticipated and prepared by the urban reconfiguration that took place, especially in the United States starting from the 1950s, with the housing form of Suburbia. The American suburb was born as a desire of a slice of the population to shut themselves up in homogeneous and controlled spaces (echo chambers) but it is also the result of political, urban, economic, and technological algorithms aimed at profiling and classifying the urban population (filter bubbles), thus defusing the conflictual potential of the anonymous metropolitan crowd.

Keywords

Echo chamber; Filter bubble; Platform society; Suburb; Gentrification

Dal sobborgo americano alle *echo chambers* e alle *filter bubbles*. Come l'evoluzione urbana ha dato forma alla *platform society*

Emiliano Ilardi

1. Un divorzio improvviso

Oedipa Maas protagonista del romanzo *L'incanto del lotto 49* di Thomas Pynchon così descrive San Narciso, quella che oggi definiremmo come una *edge city*, una città istantanea nata come mille altre nei dintorni di Los Angeles:

Guardò dall'alto di un pendio, aggrottando gli occhi per il troppo sole, alla vasta distesa di fabbricati spuntati tutti insieme, come un campo ben tenuto, dalla terra marrone opaca; e Oedipa pensò a quella volta che aveva aperto una radio a transistor per cambiare una pila e s'era incontrata nel suo primo circuito stampato. L'ordinato vortice di case e strade, viste da quella altezza, le saltava agli occhi con la stessa insospettabile e stupefacente chiarezza del circuito stampato. Quantunque di radio se ne intendesse anche meno che dei californiani del sud, i due schemi presentavano un senso e un geroglifico di significati riposti, una intenzione di comunicare. Le rivelazioni leggibili nel circuito stampato sembravano senza limiti. (Pynchon 1965: 21-22)

Siamo nel 1965 ed è a dir poco profetica l'analogia che Pynchon fa tra il circuito stampato e la struttura urbana di Los Angeles. Pochi anni prima Robert Noyce, proprio in California, aveva inventato il circuito integrato ed esattamente come un chip Los Angeles ha «una intenzione di comunicare», è «un agglomerato di concetti» produce «rivelazioni leggibili [...] senza limiti». Se questa è forse una delle prime volte in cui appare l'analogia tra la rete stradale di Los Angeles e quella che sarà la futura rete di internet, tale analogia a partire dalla fine degli anni '70 sarà invece uno degli elementi

costitutivi dell'immaginario digitale. Dalla città diffusa allo sprawl degli scrittori cyberpunk come Gibson, Sterling o Stephenson il passo è breve. A tal punto che c'è chi afferma (Graham – Marvin 1996) che la forma che assumerà internet a partire dagli anni '90 non sia altro che la sublimazione digitale della rete stradale di Los Angeles. Una città senza forma, senza luoghi simbolici forti che la identifichino, polisemica, policentrica, etnicamente e culturalmente ibrida, irriducibile a qualsiasi tentativo di mapparla; in cui a contare sono le connessioni, il continuo movimento di persone, informazioni e immagini; che trasforma il vecchio cittadino della metropoli moderna in un drifter, un nomade che è «in transito permanente tra segni instabili, che non vive affatto il travaglio della decifrazione e [...] non pensa mai di poter riordinare la varietà di informazioni percepite in un intreccio coerente, in un racconto che abbia un inizio e una fine» (Daniele 1994: 15); che ha «abbandonato la preoccupazione di trovare il centro gnostico della città, quello che avrebbe potuto dargli un'identità fissa e stabile nel tempo, [e si lascia] contaminare dalla molteplicità di lingue, dalla eterogeneità di idioletti e stili di vita [...] creando liberamente percorsi e mappe personali che non necessariamente devono corrispondere alla totalità del contesto urbano» (Ilardi E. 2005: 12-13). Siamo ovviamente di fronte al versante utopico del pensiero postmoderno che astrae 'il meglio' di Los Angeles e lo trasporta nella successiva reticolarità del digitale. In questo senso la rete di internet può essere considerata come la sublimazione di una struttura urbanistica in un ambiente costruito per essere percepito e vissuto come libero, anonimo e non conflittuale.

Noi oggi sappiamo quanto questa visione pionieristica della rete fosse utopica: nella cosiddetta *platform society* attuale (van Dijck *et al.* 2019; Boccia Artieri – Marinelli 2018) il nomadismo è guidato dagli algoritmi prodotti da poche piattaforme capaci di 'ri-territorializzare' lo spazio digitale; il sogno dell'animato della rete si è convertito in un tracciamento continuo dei movimenti online dell'utente; l'utopistica 'città senza mappa' è diventata uno spazio digitale facilmente mappabile con giusto un po' di 'bassifondi' (*dark web, silk road*) per rendere credibile la sua promessa di libertà; l'aumento della polarizzazione e conflittualità in rete ha ridimensionato le utopie delle intelligenze collettive o connettive e le profezie di una nuova agorà digitale mondiale dove uno vale uno.

Nell'ultimo decennio le principali teorie sulla comunicazione digitale hanno fatto una sorta di inversione a U rispetto a quelle di fine '900. Eppure, se avessero dato un'occhiata alla sociologia urbana degli anni '90, probabilmente si sarebbero rese conto molto prima di quanto le utopie della rete fossero fallaci fin dall'inizio. Il problema è che proprio a partire dagli

anni '90 (con l'esclusione forse dei soli Manuel Castells e Barry Wellman che, non a caso, prima di occuparsi di comunicazione si erano dedicati allo studio della città) sociologia urbana e sociologia della comunicazione hanno smesso di parlarsi. La prima è entrata in crisi, divorzata in buona parte dalla seconda convinta che ormai i giochi si sarebbero fatti nella dimensione virtuale dell'umano e svalutando così la dimensione fisica. Un divorzio che ha indebolito entrambe le discipline che, fin dagli albori del pensiero sociologico, erano sempre state connesse in maniera spesso indistricabile. Non dimentichiamo, infatti, che la sociologia della comunicazione nasce e si sviluppa all'inizio del XX secolo proprio osservando le folle metropolitane e il loro rapporto con i mass media.

Negli anni '90 avviene una sorta di rimozione del peccato originale. La forma di internet che viene immaginata in California sublimando la visione postmoderna di Los Angeles funziona solo se riesce a rimuovere gli aspetti negativi, i pezzi di DNA difettoso dell'archetipo metropolitano originario: ossia, come vedremo più avanti nell'articolo, la folla urbana e i suoi conflitti. Eppure, che l'immagine della metropoli postmoderna non fosse altro che una distorsione sublimata di alcuni elementi estetico-comunicativi della metropoli vera e propria, la sociologia urbana e una parte di letteratura allora considerata fantascienza (J.G. Ballard su tutti) se n'erano rese ben conto. Nel 1990 ad esempio esce *Città di quarzo* di Mike Davis che ribalta totalmente l'immagine postmoderna di Los Angeles: la città senza mappa diventa una città-prigione totalmente enclavizzata che, solo se vista dall'alto come aveva fatto Oedipa Maas, può apparire come un circuito integrato. Davis mostra come quelle che dall'alto sembravano connessioni, una volta in strada, diventano muri che separano porzioni di territorio urbano etnicamente, culturalmente ed economicamente omogenei, che delimitano i confini tra ghetti e sobborghi, questi ultimi sempre più simili a *gated communities*, quartieri-prigione. Se la versione sublimata, postmoderna, di Los Angeles, quella che servirà da modello alla struttura di internet, esalta le connessioni della rete stradale a discapito dei nodi; Mike Davis ci ha mostrato trent'anni fa come invece siano proprio i nodi (intesi come luoghi, territori perimetriti e facilmente identificabili) a determinare le connessioni e la struttura di quella rete. È già una definizione in ambito urbanistico di quella oggi, trasferita nella mediasfera digitale, chiamiamo *platform society*.

La tesi di questo articolo è che il malware, il pezzo di DNA metropolitano difettoso che è finito di soppiatto nella struttura della rete di internet, è proprio uno di quei nodi di cui parlava Davis: il sobborgo. Il sobborgo è diventato il principale modello di polarizzazione degli spazi urbani che

si produce in California tra gli anni '50 e gli anni '90 del '900 e che ha anticipato e contribuito a modellare la forma attuale del web. Il velo è caduto definitivamente soltanto nel 2016 quando, con l'elezione di Donald Trump, è divenuta manifesta la forte interconnessione tra la polarizzazione degli spazi metropolitani (i centri urbani con Biden, i sobborghi con Trump) e la parallela polarizzazione degli spazi digitali.

2. L'enclavizzazione

Da qualche anno negli Internet Studies si parla insistentemente di *filter bubbles* ed *echo chambers* come di due pericolose derive che starebbero riconfigurando, polarizzandolo, il web. Entrambe le definizioni sono sorte all'interno del ramo della Communication Research che va sotto il nome di Teorie della Selettività che studia appunto quanto e in che modalità gli individui sono liberi di selezionare ed esporsi ai messaggi che gli arrivano dai media.

Secondo Sunstein (2017) la formazione di *echo chambers* digitali dipende dal fatto che la rete dà a tutti la possibilità di esprimersi pubblicamente e quindi moltiplica a dismisura i punti di vista e le affermazioni su singoli fenomeni bypassando i media di massa ossia i tradizionali luoghi in cui si strutturava dialetticamente l'opinione pubblica. Questo caos porterebbe una parte dell'opinione pubblica a rinchiudersi in camere di risonanza in cui si ripete ossessivamente lo stesso punto di vista per ridurre al minimo la dissonanza cognitiva. Ed è a tale fenomeno che sarebbe legato, ad esempio, l'aumento della polarizzazione politica che caratterizza sempre più le democrazie attuali e la loro incapacità di trovare mediazioni. D'altronde se i differenti punti di vista non hanno più uno spazio condiviso in cui confrontarsi, diventa impossibile qualsiasi compromesso o sintesi.

Le *filter bubbles* invece sono gli esiti della «polarizzazione dell'informazione prodotti dalle logiche degli algoritmi nei social media e dai motori di ricerca [...] Mentre nel caso delle echo chambers l'attenzione si focalizza sull'accesso costante a pensieri e idee di persone con credenze simili [...], nel caso delle filter bubbles l'attenzione si concentra sulle peculiari logiche di filtraggio introdotte dalle affordances di piattaforme e ambienti digitali regolate principalmente da algoritmi» (Bentivegna - Boccia Artieri 2019: 78). Nelle 'bubbles', quindi, sono invisibili algoritmi di profilazione e personalizzazione che rinchiudono l'individuo, indipendentemente dalla sua volontà, in «un universo di informazioni specifico per ciascuno di noi, una 'bolla dei filtri', che altera il modo in cui entriamo in contatto con le idee e le informazioni» (Pariser 2011: 10). Ai fini di questo articolo, la principale

differenza tra *echo chambers* e *filter bubbles* risiede nella intenzionalità dell'utente: nel primo caso usa gli strumenti del sistema mediale per autorecludersi volontariamente, nel secondo caso è lo stesso sistema che, spesso a sua insaputa, lo rinchiude in "bolle" più o meno ermetiche.

Le *filter bubbles* sono frutto del sistema politico capitalista dominante che da sempre mira a catalogare, classificare, omogeneizzare l'anonima folla metropolitana trasformandola in folla di consumatori o di elettori targettizzati e cerca di evitare i conflitti impedendo gli attriti tra clusters diversi o consentendo solo quelli facilmente controllabili e governabili. Le *echo chambers* sono invece un effetto dell'esigenza dell'individuo di ridurre la dissonanza cognitiva con il mondo esterno attraverso la volontà di esporsi il meno possibile a ciò che è diverso da lui dal punto di vista culturale, politico, economico, etnico o religioso. Una modalità di esposizione all'altro, al diverso, che nelle società digitali avviene sempre più negli spazi del web ma che, come questo articolo vuole dimostrare, era già stata anticipata dai processi di suburbanizzazione: queste due derive polarizzanti, infatti, sono le stesse che hanno interessato lo sviluppo di alcune grandi metropoli americane tra gli anni '50 e gli anni '90 del '900 e che hanno portato alla rapidissima diffusione dei sobborghi negli USA. L'attuale «piattaformizzazione della sfera pubblica» (Sorice 2020) è stata preparata da 50 anni di piattaformizzazione degli spazi pubblici urbani.

Il *suburb*, che nasce all'inizio del '900 ma si sviluppa diffusamente solo a partire dagli anni '50, è il livello massimo raggiunto dall'America nella sua ansia di simulazione di nuovi costrutti spaziali a livello urbanistico con l'obiettivo di distruggere l'anomia e l'insicurezza della folla pericolosa delle metropoli. Probabilmente negli anni '30 Franklyn Lloyd Wright e Lewis Mumford non si rendevano conto che, attraverso i loro progetti utopici essenzialmente antimetropolitani, in realtà stavano ponendo le basi teoriche per la suburbanizzazione dell'America. Il progetto di Broadacre City (1932) di Wright secondo il noto teorico dell'architettura Reyner Banham non era altro che una «versione della 'Vita meravigliosa' per zone periferiche a bassa densità edilizia; in realtà era una periferia elevata al rango di arte consapevole; una redistribuzione di uomini, donne e bambini su una superficie trattata a giardino, resa possibile da due fattori: l'automobile in ogni famiglia e la rete di energia elettrica» (Banham 2006: 68).

A partire dagli anni '50 i *suburbs* crescono 15 volte più veloci delle comunità urbane rurali e alla fine degli anni '90 poco meno di due terzi degli americani vivono nei sobborghi (Smicek 2014). A emigrare verso questa nuova terra promessa è, soprattutto all'inizio, la classe media bianca in un periodo (anni '60-'90) in cui le metropoli appaiono sempre più ingovernabili.

bili, i tassi di criminalità si impennano e si moltiplicano le rivolte urbane a sfondo razziale.

Secondo Hollings (2008) uno dei modelli per immaginare la forma che doveva avere «the spatialization of the American Dream» (Kenyon 2004: 149), la nuova «utopia realizzata» abitativa (Baudrillard 1986) di *Suburbia* è stato quello di Oak Ridge, costruita nel 1943 in Tennessee per ospitare gli scienziati e i tecnici del Progetto Manhattan finalizzato alla realizzazione della bomba atomica. Si ispirava cioè a un luogo chiuso, elitario, omogeneo, ma anche utopico e pieno di infinite promesse visto che a Oak Ridge si stava sperimentando sulla possibilità di manipolare l'atomo e quindi la materia stessa. L'analogia tra il sobborgo e il luogo in cui è stata costruita la bomba atomica non era casuale: il sobborgo doveva funzionare come 'un ordigno esplosivo' che avrebbe frantumato in piccoli pezzi le affollate e ingovernabili metropoli; pezzi che, come in una reazione a catena, si sarebbero poi riprodotti fino a coprire l'intero territorio degli Stati Uniti. Il trasferimento nei sobborghi andava cioè considerato dagli americani come un vero e proprio esodo senza ritorno, un viaggio pionieristico verso la terra dell'utopia: la fine di un mondo (quello metropolitano) e l'ingresso in un nuovo mondo fatto di spazio in abbondanza, sicurezza e in cui nessuno sarebbe stato un atomo insignificante come nelle anonime folle urbane (Ilardi E. et al. 2021).

Già negli anni '30 Lewis Mumford uno dei padri della sociologia urbana e acerrimo nemico delle metropoli scriveva: «Si sentiva il bisogno di una forma più stabile di esodo: a questo bisogno venne incontro il romantico sobborgo per i ceti medi [...] Nei suburbii si esprimeva il riconoscimento della varietà dei temperamenti umani, ed una scherzosa protesta contro il livellamento imposto loro dal regime metropolitano» (Mumford 1938: 199 e 207). Che su questa utopia di uscita dalla società di massa metropolitana, attraverso specifici 'algoritmi' urbanistici di personalizzazione dell'abitare che daranno vita ai sobborghi, si sia basata la successiva utopia della rete mi pare innegabile. E d'altronde, come affermava anche Banham (2006), lo sviluppo dei sobborghi è strettamente legato allo sviluppo tecnologico. È questa nuova struttura abitativa, lontana dai centri urbani, che rende necessari gli elettrodomestici, la televisione, l'automobile, i drive in, gli shopping mall, i parchi di divertimento. È in fondo la grande utopia tecnologica del XX secolo che si riversa come un fiume in piena nel XXI: racchiudere in uno spazio finito e controllabile il maggior numero di informazioni e servizi in modo che all'individuo appaia come illimitato. Dai primi spazi simulati di inizio Novecento prodotti dai media elettrici (radio, cinema e televisione) si passa rapidamente a quelli virtuali contenuti in computer, smartphone e

tablet; un mondo infinito di segni, percepito, al contrario delle strade della metropoli, come non pericoloso e totalmente disponibile e malleabile nelle mani dell'individuo. *Suburbia*, insomma, sebbene si sviluppi nell'era dei mass media, presuppone in nuce già la nuova era digitale. Ed è proprio la California suburbanizzata della seconda metà del Novecento, e non poteva essere altrimenti, il suo modello. È lo stesso Steve Jobs nella biografia autorizzata scritta da Walter Isaacson che ci racconta come l'estetica del sobborgo in cui è cresciuto abbia influenzato la forma delle sue successive 'utopie' digitali.

La casa dei Jobs e le altre del quartiere erano opera dell'imprenditore edile Joseph Eichler, la cui ditta costruì, tra il 1950 e il 1974, oltre undicimila case nelle varie aree residenziali della California. Inspirandosi all'idea di Frank Lloyd Wright di case moderne razionali per l'uomo comune americano, Eichler costruì abitazioni economiche che presentavano pareti di vetro dal pavimento al soffitto, piante aperte, pilastri e travi a vista, pavimenti a lastre di cemento e molte porte scorrevoli di vetro [...] L'apprezzamento per le case di Eichler, mi disse Jobs, gli trasmise il gusto di fare prodotti di ottimo design per il mercato di massa. "Mi piace molto quando si possono combinare insieme un bellissimo design e semplici funzioni tecniche in un prodotto che non costa molto" disse indicando la limpida eleganza dell'architettura delle case di Eichler. "È stata la visione da cui sono partito per la Apple. È quello che abbiamo cercato di fare con il primo Mac. È quello che abbiamo fatto con l'iPod". (Isaacson 2011: 19)

D'altronde anche pionieri del cyberspazio come William Gibson o Bruce Sterling hanno paragonato spesso l'avvento dei mondi digitali alla nascita ed espansione improvvisa di città utopiche e sobborghi in California.

È un'architettura di tipo plug and play. Togliete la parte superiore, tirate via la scheda madre, mettetene una nuova di maggiore potenza, che si tratti di un PC o di un negozio al dettaglio della Edge City. E i dintorni – lo scatolone – può sembrare postmoderno e sofisticato, ma alla base è liscio, in plastica e a buon mercato. E in diciotto mesi buttate l'intero kit, baracca e burattini senza alcun senso di rimpianto e fate largo al nuovo modello. (Sterling 1992: 61)

Sembra quindi che ci sia stata una sorta di travaso, uno sgocciolamento per dirla con Simmel, dall'urbanistica e dall'architettura dei sobborghi al design immaginifico della rete e dei suoi spazi. Questa fiducia che algoritmi

e stringhe di codice alfanumerico o «i comandi che si digitano sulla tastiera di un computer [siano] una specie di linguaggio che più che comunicare [faccia] accadere le cose, in modo diretto e ineluttabile» (Dery 1996: 74), trasformino il pensiero in azione, reifichino immediatamente qualsiasi concetto o contenuto dell’immaginazione, in realtà deriva dall’utopia del sobborgo degli anni ’50. È quello che Alessandro Aresu ha definito lo ‘standard di Silicon Valley’ valido sia per la progettazione urbanistica che per quella digitale:

Una narrazione attraente di controcultura e indipendenza che ha avuto in Steve Jobs la sua insuperabile icona. L’utopia del tecnologismo, su questo binario, riprende l’idea del mondo piatto: in ogni luogo sono possibili start up [...], in Danimarca come in Mongolia. La geografia non esiste, o comunque è irrilevante. Al di là delle differenze tra sistemi industriali e della divisione internazionale del lavoro, ogni uomo ad ogni latitudine ha il diritto inalienabile alla sua Silicon Valley, che coincide con la ricerca della felicità. (Aresu 2013: 58)

Uno spazio percepito come liscio e senza storia in cui costruire unità abitative autosufficienti e di facile sostituzione in base agli infiniti e mutevoli gusti, interessi o fobie dei singoli cittadini/consumatori. In queste nuove dimensioni spaziali non è necessario mescolarsi e scendere a compromessi con l’imprevedibilità della folla; si può invece progettare la propria casa, il giardino e perfino la tipologia di vicinato di preferenza. È possibile concretizzare dal nulla uno spazio dell’abitare e metterlo totalmente sotto il proprio controllo. Visto così, non difficile passare da un sobborgo ai nuovi spazi digitali dell’abitare messi a disposizione da piattaforme come Facebook; è nel sobborgo che nasce ciò che studiosi come Wellman o Castells (2001) definiranno successivamente come *networked individualism* o *reti sociali basate sull’io* ciò sull’idea che ciascuno può diventare un nodo di rete capace di produrre autonomamente le proprie personali connessioni.

La suburbanizzazione dell’America che avviene tra gli anni ’50 e gli anni ’90 si poggia sulle stesse basi della suburbanizzazione di internet che si produce a partire dagli anni 2010 con l’avvento della *platform society*. Da una parte catalogare e frazionare lo spazio digitale in segmenti di utenti il più omogenei possibile; dall’altra il formarsi autonomo di enclave di utenti spinti dal bisogno di sicurezza e di riduzione della dissonanza cognitiva: *filter bubbles* ed *echo chambers*.

I sobborghi sono *filter bubbles* perché figli di una serie di algoritmi decisi dall’alto, dall’alleanza tra Stato e Mercato; algoritmi di natura economica sicuramente, ma anche e soprattutto di natura urbanistica. Si pensi ad

esempio alla costruzione di autostrade che attraversano le metropoli americane e separano come in una scacchiera i quartieri utilizzando parametri economici ed etnici. È così ad esempio che Marshall Berman nel suo classico *L'esperienza della modernità* (1982) legge il violento intervento urbanistico di Robert Moses a New York tra gli anni '30 e gli anni '60 del '900 in cui le nuove autostrade urbane avevano la funzione di connettere alcune zone della metropoli e 'disconnetterne', recintandole, delle altre come il Bronx; la stessa cosa fa Mike Davis analizzando la rete di freeways urbane di Los Angeles che, se le si interpreta come meri elementi connettivi, danno vita all'immagine postmoderna di LA; se invece le si legge nella loro funzione di separazione producono enclave e ghetti. I nodi di queste nuove reti autostradali sono rappresentati dai luoghi del loisir come gli shopping mall o i parchi di divertimento progettati come unico possibile spazio pubblico controllato in cui permettere l'interazione a-conflittuale tra i vari gruppi sociali: dei veri e propri hub o platform come oggi li definiremmo. Insomma una parte della sociologia urbana fin dagli anni '80-'90 aveva già intravisto la natura ambivalente di concetti come connessione o nodo di rete che poi daranno vita alla *platform society attuale*.

Si pensi ad esempio a piattaforme di *housing* come i CID, *Common Interest developpement* che, fin dagli anni '70 del '900, hanno presieduto alla suburbanizzazione dell'America (McKenzie 2003). I CID hanno la funzione di mettere in contatto gruppi di cittadini che abbiano la stessa età, gli stessi gusti o semplicemente condividano la stessa idea di abitazione o di vicinato: attraverso questionari etichettano (taggano) lo spazio in cui il cittadino desidera vivere (con o senza giardino, cani, bambini, guardie private; con case in stile andaluso, italiano o postmoderno, etc.). Successivamente, una volta raggiunta la massa critica, si acquista un terreno e si costruisce il *suburb* a cui avranno accesso solo ed esclusivamente gli abitanti pre-selezionati i quali, in parziale autonomia dalle leggi dello Stato, ne decidono le regole anticipando forme di filtraggio sociale (persone che selezionano altre persone) che si manifesteranno in pieno solo con l'avvento della *platform* e della *connective society*. È l'utopia del filosofo che si trasforma nella *Privatopia* (McKenzie 1994 e 2011) del consumatore applicata all'abitare: ciascuno deve avere il diritto di possedere abbastanza spazio e mezzi per disegnare autonomamente il proprio territorio in base ai suoi gusti. I tradizionali algoritmi di funzionalizzazione urbana basati sulla produzione e le mansioni lavorative tipici della metropoli moderna, sono sostituiti da quelli basati sul consumo. I CID forniscono da 50 anni al cittadino americano una sorta di sistema di authoring – basato su parametri etnici, culturali, economici, anagrafici, securitari, etc. – tra i quali scegliere per profilare e

costruire il suo sobborgo preferito e quindi gli elementi basilari della sua identità. È chiaro che chi non rientra in tali parametri è escluso dall'utopia di *Suburbia* e sarà costretto ad abitare gli spazi metropolitani restanti. Non è un caso, come ha mostrato anche Davis, che alla progressiva suburbanizzazione delle metropoli americane ha corrisposto un proporzionale processo di ghettizzazione soprattutto su base etnica ed economica. L'identità del nuovo cittadino suburbano non è più frutto di un compromesso tra l'io e il mondo esterno ma esclusivamente di una scelta individuale¹ e, filtrando rigidamente chi può accedere a *Suburbia*, produce di conseguenza una serie di *bubbles* urbane (i ghetti) a loro volta chiuse ed enclavizzate.

Ciò che conta è che nel momento in cui l'ethos consumistico investe in pieno perfino gli spazi dell'abitare, esso diventa perfettamente trasferibile anche alle future forme di abitare la rete. L'avvento della platform society e dei social media era quindi stato preparato da almeno mezzo secolo di suburbanizzazione legata agli algoritmi del consumo, della profilazione e del controllo degli spazi urbani.

3. Tra paura e desiderio

Una ventina di anni fa, nel momento di massima espansione di internet, questo scriveva Bruce Bégout riferendosi a Las Vegas, luogo in cui

si trovano a convivere gomito a gomito, a solo pochi chilometri di distanza, delirio urbano e reclusione volontaria, gusto per l'eccesso architettonico e scelta di costruzioni austere e dal carattere intimidatorio che, dall'alto delle loro forme militaresche, lanciano in direzione di coloro che osano contemplarli un no trespassing. Eppure non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze, perché è lo stesso tentativo di combinare soddisfazione del desiderio e bisogno di sicurezza a far sorgere qui i casinò e là le gated communities. (Bégout 2002: 41)

In questa descrizione troviamo la funzione primaria della suburbanizzazione degli Stati Uniti nella seconda metà del XX secolo: un tentativo di compromesso tra desideri e paure. Fin dalle sue origini il vero

¹ Bisognerebbe riflettere su quanto l'esplosione delle politiche dell'identità basate su genere, sesso, razza, etnia, religione, che si produce in America a partire dagli anni '90 del '900 e si diffonde in maniera sempre più polarizzata con il consolidamento della *platform society*, dipenda dal modello di suburbanizzazione di cui stiamo parlando.

effetto psicosociale della metropoli è stato quello di ridurre le distanze tra desideri (stimolati dal consumo e dai media) e paure (incrementate dall'anonimato della folla) che si ritrovano per la prima volta concentrati in uno spazio molto ristretto; e di togliere desideri e paure dal dominio del sacro e materializzarli sul territorio con l'unica vera mediazione dell'industria culturale e del suo poderoso immaginario che, a partire dal XIX secolo, non a caso, si fa quasi totalmente metropolitano. Ma in questo modo desideri e paure si sono trovati pericolosamente intrecciati fino quasi a coincidere, trasformando le metropoli in spazi sempre più conflittuali e ingovernabili.

L'utopia della suburbanizzazione è stata quella di trasformare le 'vecchie' paure metropolitane, per l'anonimato, conflittualità e imprevedibilità della folla, in merci; in desideri identitari e consumistici – di tranquillità, di sicurezza, omogeneità – attraverso la loro collocazione in spazi diversi e separati rispetto alle merci tradizionali: le prime nei sobborghi, le seconde negli shopping mall. Questa esigenza di catalogazione di spazi e persone da parte del pubblico si sposava perfettamente con le esigenze di targettizzazione e clusterizzazione del Mercato. I desideri consumistici, che nelle strade della metropoli potevano produrre paure e conflitti (Ilardi M. 2017), si trovano adesso spazialmente distanti e in luoghi chiusi e sorvegliati in cui il consumatore non è mai totalmente anonimo e, come spiega Wendy Hui Kyong Chun, crea relazioni basate esclusivamente sulla «homophily».

It serves as an alibi for the inequality it maps, while also obviating politics: homophily (often allegedly of those discriminated against)—not racism, sexism, and inequality—becomes the source of inequality, making injustice “natural” and “ecological.” It turns hate into love and transforms individuals into “neighbors” who naturally want to live together, which assumes that neighborhoods should be filled with people who are alike. If we thus manage to “love our neighbor”—once considered a difficult ethical task—it is because our neighbors are virtually ourselves. (Kyong Chun 2018: 76)

Questo algoritmo urbanistico basato sulla 'omofilia', replicabile potenzialmente dappertutto, ha come risultato una rete di sobborghi che hanno come hub gli spazi del loisir e del consumo: supermercati, shopping mall, parchi tematici, etc. Questi ultimi dovevano funzionare come snodo controllato di connessione tra i differenti sobborghi tra di loro e il resto della città, inclusi i ghetti.

La suburbanizzazione appare quindi come il primo algoritmo di profilazione e datificazione di una nuova tipologia di cittadini che, sempre più, coincide con il consumatore; negli spazi laboratoriali dei sobborghi e dei centri commerciali se ne può studiare il comportamento come se si trattasse di cavie da laboratorio. Un po' come oggi i nuovi etnografi e sociologi del web, i data analyst o gli esperti di digital marketing cercano di studiare in che modo (attraverso algoritmi e/o scelte degli utenti) avviene la clusterizzazione della rete.

La benzina, la cinghia di trasmissione e il lubrificante di questo motore desiderante che sembrava essere riuscito a disinnescare ogni tipologia di paura era ovviamente rappresentato dai mass media che, non a caso, grazie alla suburbanizzazione, proprio a partire dagli anni '50 evolvono verso una logica *narrowcasting* e di piattaforma, passando dai grandi *broadcast* alle televisioni via cavo che trovano proprio nel popolo dei sobborghi le loro audience più attive (Smicek 2014).

Per alcuni versi, anche la *platform society* attuale funziona in questo modo: alcune piattaforme, quelle di condivisione (Facebook, Instagram, etc.), fungono da sobborghi e altre (Netflix, Amazon Prime, Disney+, etc.) quelle di contenuti, da supermercati. Ci sono ovviamente sostanziali differenze: in teoria infatti i sobborghi possono diventare essi stessi shopping mall, in quanto ciascuno potenzialmente oggi può crearsi il proprio sobborgo-supermercato privato. Nel vecchio modello, il consumatore dei sobborghi andava al centro commerciale a comprare le merci e poi magari le riassemblava in maniera creativa nel garage di casa come facevano Steve Jobs, Bill Gates, o Steve Wozniak. Oggi avviene il contrario: il prosumer crea nel proprio sobborgo digitale i contenuti e cerca di poterli distribuire nelle grandi piattaforme. È chiaro che l'obiettivo del *platform capitalism* (esattamente come era quello del *suburbia capitalism*) sia quello di costruire *walled garden* (Terenzio 2018), di chiudere al suo interno tutta filiera (produzione-distribuzione-consumo) utilizzando gli algoritmi come ha mostrato magistralmente Dave Eggers nel suo romanzo distopico *The Circle* (2013) che si ispira appunto agli ecosistemi chiusi di Amazon e Apple (Gazoia 2014). Ma Eggers va oltre e racconta come, una volta recintato e controllato l'ambiente digitale, 'il Cerchio' passi all'assalto dell'intero territorio metropolitano, quel resto materiale, come lo definiva Perniola (1994), che sembrava resistere ad ogni tentativo di smaterializzazione.

Negli ultimi 20 anni alcuni ricercatori (Anacker 2015; Short *et al.* 2007; Sarzynski – Vicino 2019) hanno evidenziato come il modello del sobborgo in America sia ormai entrato in crisi e come una parte del ceto medio, soprattutto quello con alti livelli di studio, stia tornando ad abitare i centri

urbani, perfino quartieri difficili e conflittuali, considerati off limits fino a pochi anni prima (un caso da manuale è quello di Harlem a New York). È un processo definito quasi sempre in modo negativo come ‘gentrificazione’ ossia la trasformazione di quartieri storici da popolari in borghesi, con allontanamento e sostituzione dei vecchi abitanti con settori specifici della classe media. Ma dal punto di vista di questo articolo la *gentrification* potrebbe essere considerata l’ennesima forma di *suburbanization*: da una parte algoritmi architettonici, urbanistici ed economici finalizzati a selezionare e profilare i nuovi abitanti dei centri urbani; dall’altra la volontà di questi ultimi di vivere in quartieri socialmente e soprattutto culturalmente omogenei e che rispondano ad alcune precise aspettative. Ancora una volta la fusione di *filter bubbles* ed *echo chambers* attraverso una negoziazione sugli algoritmi: titolo di studio, offerta culturale, ibridazione etnica controllata, capacità di esprimersi e comunicare seguendo le regole del politicamente corretto, elevati standard di sicurezza prodotti da pervasivi sistemi di sorveglianza urbana. Addirittura, Francesco Macarone Palmieri (2016) ha mostrato come l’omosessualità (e le attività imprenditoriali ad essa legate soprattutto nel campo del loisir e dei club di musica elettronica) sia stata uno degli algoritmi fondamentali che ha portato alla gentrificazione di alcuni quartieri centrali di Berlino Est dopo la caduta del muro. È chiaro che i processi di gentrificazione, che nascono negli anni ‘60-‘70 quando comincia ad andare in crisi il modello di metropoli basato sull’industria pesante, accelerano proprio a partire dagli anni Duemila con l’avvento della *platform society* che permette una fusione tra aggregazione di elementi omogenei in rete e una analoga sul territorio. In questo senso i nuovi processi di *gentrification* non hanno nemmeno bisogno dell’intermediazione di piattaforme specializzate come erano i CID. Se la suburbanizzazione ha funzionato come modello per la *platform society*, una volta che quest’ultima si è consolidata, funziona oggi come strumento di gentrificazione urbana. In rete si formano aggregazioni omogenee di individui con gli stessi gusti e aspettative che identificano un quartiere rendendolo ‘cool’ (magari sulla scorta di qualche *influencer* o *trendsetter*) e successivamente intervengono i capitali e la politica a ‘riqualificare’ quel quartiere. Gli algoritmi di gentrificazione o ‘piattaformizzazione’ urbana, insomma, funzionano solo se prima vengono selezionati specifici target di cittadini che condividono gli stessi valori e desideri. In uno dei più famosi episodi della acclamata serie televisiva *Black Mirror* intitolato *Caduta libera* (2016), la protagonista vuole comprare una casa in un sobborgo esclusivo ma, nonostante possegga il denaro sufficiente all’acquisto, per essere accolta deve raggiungere un preciso livello di reputazione online stabilito dalla

quantità e qualità di like che riceve dagli altri cittadini. Ma d'altronde le logiche di filtraggio urbano messe in atto dalle piattaforme, e senza ricorrere alla fantascienza distopica, ce le abbiamo di fronte agli occhi con la capacità che ha avuto Airbnb di riconfigurare, omogeneizzandoli sia dal punto di vista economico-sociale che estetico, i centri storici delle grandi città rispondendo al desiderio di nuove esperienze turistiche nato in rete.

4. Per un nuovo matrimonio tra sociologia urbana e sociologia della comunicazione

All'inizio degli anni '90, Mario Perniola scriveva queste parole:

Il fenomeno urbano implica l'incontro di due aspetti distinti: uno di carattere sociale, riguarda la natura del legame esistente tra gli abitanti della città, l'altro, di carattere formale, riguarda la struttura architettonico-urbanistica della città. Ora questi due aspetti, che sono strettamente congiunti nell'esperienza urbana e nella riflessione sulla città, divergono tra loro e si rendono indipendenti e autonomi l'uno dall'altro. Il legame sociale diventa sempre più immateriale e privo di connessione con un insediamento, con un luogo, con un territorio: il dissolvimento delle relazioni sociali tradizionali, l'indebolimento dei rapporti personali diretti, il regresso degli incontri non finalizzati al raggiungimento di uno scopo, l'informatizzazione degli strumenti di comunicazione crea da un lato un isolamento senza precedenti storici, dall'altro una nuova socializzazione che si configura sul modello di una rete di collegamenti. La metropoli costituisce un resto materiale che la smaterializzazione informatica non riesce a dissolvere. (Perniola 1994: 53)

Se è vero quanto scritto nei precedenti paragrafi in realtà le cose sono andate diversamente: una forma dell'evoluzione urbana tipicamente americana, la suburbanizzazione, ha in parte influito sull'evoluzione della rete portandola verso la 'piattaformizzazione' che, a sua volta, negli ultimi anni sta imponendo i suoi algoritmi e modelli di relazioni sociali sul territorio sotto forma di gentrificazione o di neo-suburbanizzazione. In realtà le derive che portano verso la polarizzazione e la chiusura rappresentate dalle *echo chambers* e dalle *filter bubbles* sono state pesantemente criticate²

² Una rassegna delle principali critiche rivolte ai concetti di echo chambers e filters bubbles è consultabile in Benitvegna – Boccia Artieri (2019)

in quanto visioni troppo estreme che non corrisponderebbero alle reali dinamiche comunicative degli ambienti digitali. La struttura originaria della rete, sebbene sia oggi governata da un numero limitato di custodi rappresentati dalle grandi piattaforme, impedirebbe una chiusura ermetica dei suoi abitanti (sia essa prodotta volontariamente o dagli algoritmi) in bolle autoreferenziali. Ma d'altronde nemmeno il sobborgo urbano è mai divenuto un'enclave totalmente impermeabile all'esterno se non nelle speculazioni distopiche di scrittori come Ballard ed Eggers o di alcuni recenti romanzi di successo come *Divergent* o *The Giver*.

È interessante notare piuttosto come il contrasto alla polarizzazione effetto delle *filter bubbles* e delle *echo chambers* sia stato identificato in comportamenti individuali e/o modifiche della struttura della rete che portino verso l'aumento dell'imprevedibilità e della casualità delle relazioni comunicative online ed espongano quindi l'individuo a molteplici e differenti punti di vista (Sunstein 2017). Qualcosa che già Jane Jacobs nel 1961 nel suo famoso e rivoluzionario libro *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, divenuto con gli anni una bibbia per sociologi urbani e urbanisti, proponeva per salvare l'eterogenea e imprevedibile folla metropolitana dai processi omologanti frutto sia della funzionalizzazione degli spazi basata sulla produzione che della suburbanizzazione emergente in quegli anni, basata sul consumo. Ennesima dimostrazione del distanziamento che, a partire dagli anni '90, si è verificato tra studi urbani e sociologia della comunicazione. A guardar bene, infatti, «la divaricazione» di cui parlava Perniola 25 anni fa si è invece prodotta in ambito accademico per cui la sociologia della comunicazione è andata sempre più a coincidere con gli internet studies convinta che quel «resto materiale» rappresentato dalla metropoli fosse ormai in via di smaterializzazione definitiva e rendendo quindi inutili gli approcci e i saperi della sociologia urbana. Quest'ultima invece, se si esclude la grande riflessione sulle *global city* (anch'esse un modello di *platform society* urbana a scala mondiale), si è spesso rinchiusa nel *close reading* di singole realtà cittadine perdendo di vista le trasformazioni del contesto soprattutto in ambito comunicativo.

Nel passaggio alla mediasfera digitale la sociologia della comunicazione, nella sua comprensibile ansia di trovare e identificare gli elementi di discontinuità rispetto al passato, ha perso però di vista gli elementi di continuità (suburbanizzazione, polarizzazione, affermazione dell'ethos consumistico, etc.) che invece hanno agito potentemente sotto traccia nella configurazione attuale del web come il presente articolo ha cercato di dimostrare. Ritrovandosi poi disarmata nel comprendere certe derive della

rete (come ad esempio le *echo chambers* e le *filter bubbles*) opposte a quelle dell'utopia postmoderna originaria e che proprio la sociologia e l'antropologia urbana, la teoria dell'architettura, la sociologia dei consumi e dell'immaginario avevano in qualche modo anticipato nelle loro ricerche degli anni '80-'90.

Bibliografia

- Anacker, Katrin (ed.), *The New American Suburb. Poverty, Race and the Economic Crisis*, Burlington (USA), Ashgate, 2015.
- Aresu, Alessandro, "La rivincita dei nerds", *Limes*, 8 (2013): 57-64.
- Banham, Reyner, *Scene in America Deserta*, London, Thames and Hudson, 1982, trad. it. *Deserti americani*, Torino, Einaudi, 2006.
- Baudrillard, Jean, *Amérique*, Paris, Gasset, 1986, trad. it. *America*, Milano, Se, 2000.
- Bégout, Bruce, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2002, trad. it. *Zeropoli. Las Vegas, città del nulla*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Bentivegna, Sara – Boccia Artieri, Giovanni, *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*, Bari-Roma, Laterza, 2019.
- Berman, Marshall, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon & Schuster, 1982, trad. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Boccia Artieri, Giovanni – Marinelli, Alberto, "Piattaforme, algoritmi, formati", *Problemi dell'Informazione*, 43.3 (2018): 349-368.
- Castells, Manuel, *Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2001, trad. it. *Galassia Internet*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Davis, Mike, *City of Quartz*, London, 1990, Verso, trad. it. *La città di quarzo*, Roma, manifestolibri, 1993.
- Dery, Mark, *Escape Velocity. Cybersculture at the end of the century*, Grove Press, New York, 1996, trad. it. *Velocità di fuga. Cybersculture a fine millennio*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Daniele, Daniele, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Alessandria, Dell'Orso, 1994.
- Eggers, Dave, *The Circle*, Knopf, New York, 2013, trad. it. *Il cerchio*, Milano, Mondadori, 2014.
- Gazoia, Alessandro, *Come finisce il libro. Contro la falsa democrazia dell'editoria digitale*, Roma, minimum fax, 2014.
- Graham, Steve – Marvin Simon, *Telecommunications and the City. Electronic spaces, urban places*, London-New York, Routledge, 1996, trad. it. *Città e comunicazione. Spazi elettronici e nodi urbani*, Bologna, Baskerville, 2002.
- Hollings, Ken, *Welcome to Mars, London*, Strange Attractor Press, 2008, trad. it. *Benvenuti su Marte*, Milano, Isbn, 2010.
- Ilardi, Emiliano, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005.
- Ilardi, Emiliano – Gola, Elisabetta – Lovari, Alessandro, "Il sobborgo e la città globale. Le smart cities come distopie", *La città globale. La condi-*

- zione urbana come fenomeno pervasivo/The global city. The urban condition as a pervasive phenomenon*, atti del IX Congresso internazionale dell'Associazione Italiana di Storia Urbana AISU (Bologna, 11-14 settembre 2019), Ed. AISU international, 2021: 136-142, in press.
- Ilardi, Massimo, *Potere del consumo e rivolte sociali. Verso una libertà radicale*, Roma, DeriveApprodi, 2017.
- Isaacson, Walter, *Steve Jobs*, New York, Simon & Schuster, 2011, trad. it. *Steve Jobs*, Milano, Mondadori, 2011.
- Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Random House, 1961, trad. it. *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Torino, Einaudi, 2009.
- Kenyon, Amy, Maria, *Dreaming Suburbia: Detroit and the Production of Post-war Space and Culture*, Detroit, Wayne State University Press, 2004.
- Kyong Chun, Wendy, Hui, "Queering Homophily", *Pattern Discrimination*, Eds. Clemens Apprich – Wendy Hui Kyong Chun – Florian Cramer – Hit Steyerl, Minneapolis, University of Minnesota press, 2018: 59-97.
- Macarone Palmieri, Francesco, *Skin city. Il corpo della metropoli globale tra conflitto culturale e social media economy*, Tesi di Dottorato in Ingegneria dell'Architettura e dell'Urbanistica, Università di Roma "La Sapienza", XXVIII ciclo, 2016.
- McKenzie, Evan, *Privatopia: Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.
- McKenzie, Evan, "Common-interest housing in the communities of tomorrow", *Housing Policy Debate*, 14.1-2 (2003): 203-234.
- McKenzie, Evan, *Beyond Privatopia: Rethinking Residential Private Government*, Washington, Urban Institute Press, 2011.
- Mumford, Lewis, *The Culture of Cities*, New York, Brace and Company, 1938, trad. it. *La cultura delle città*, Torino, Einaudi, 2007.
- Pariser, Eli, *The Filter Bubble: What the Internet is Hiding from You*, London, Penguin, 2011.
- Perniola, Mario, "Celebrare la città", *Millepiani*, 2 (1994): 53-61.
- Pynchon, Thomas, *The crying of lot 49*, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co. 1965, trad. it. *L'incanto del lotto 49*, Roma, Edizioni e/o, 1996.
- Sarzynski, Andrea – Vicino, Thomas J., "Shrinking Suburbs: Analyzing the Decline of American Suburban Spaces", *Sustainability*, 11 (2019), doi: [10.3390/su11195230](https://doi.org/10.3390/su11195230).
- Short, John R. – Hanlon, Berandette – Vicino, Thomas J., "The Decline of Inner Suburbs: The New Suburban Gothic in the United States", *Geography Compass*, 1.3 (2007): 641-656. Sunstein, Cass R., #Republic: *Divided*

- Democracy in the Age of Social Media*, Princeton, Princeton University Press, 2017.
- Smicek, Melanie, *American Dreams, Suburban Nightmares. Suburbia as a Narrative Space between Utopia and Dystopia in Contemporary American Cinema*, Hamburg, Anchor Academic Publishing, 2014.
- Sorice, Michele, "La «piattaformizzazione» della sfera pubblica", *Comunicazione politica*, 21.3. (2020): 371-388.
- Sterling, Bruce, *The Hacker Crackdown*, New York, Bantam Books, 1992, trad. it. *Giro di vite contro gli hacker*, Milano, Mondadori, 2004.
- Terenzio, Charlie, "How Walled Gardens Like Facebook Are Cannibalizing Media Publishers", *Forbes*, 06.06.2018, <https://www.forbes.com/sites/forbescommunicationscouncil/2018/06/06/how-walled-gardens-like-facebook-are-cannibalizing-media-publishers/?sh=34c06d-cb5101> (ultimo accesso 15/05/2021).
- van Dijck, José - Poell, Thomas - de Waal, Martin, *The Platform Society: Public Values in a Connective World*, Oxford, Oxford Scholarship Online, 2018, trad. it. *Platform society. Valori pubblici e società connessa*, Milano, Guerini e Associati, 2019.

L'autore

Emiliano Ilardi

È professore associato presso l'università di Cagliari dove insegna Sociologia dei processi culturali e comunicativi. Svolge attività di ricerca nei campi della sociologia della letteratura, della sociologia urbana e della comunicazione e valorizzazione dei beni culturali. Nell'ambito degli studi urbani ha pubblicato: *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard* (2005) e *La frontiera contro la metropoli. Spazi, media e politica nell'immaginario urbano americano* (2010).

Email: ilardi@unica.it

L'articolo

Date sent: 17/05/2021

Date accepted: 18/10/2021

Date published: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Ilardi, Emiliano, "Dal sobborgo americano alle echo chambers e alle filter bubbles", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 67-88, www.betweenjournal.it

Paris as a site of confinement in August Strindberg's *Inferno*

Angela Iuliano

Abstract

August Strindberg's *Inferno*, pivotal work in the author's production, narrates the mental and existential crisis of its protagonist, A. S., supposedly the author's alter ego. Most of the narrative is set in Paris, in the streets and cafés of the city, in hotel rooms, a hospital dormitory, and the laboratories of the Sorbonne. In the experience of the protagonist, these spaces are perceived as oppressive and ultimately punitive, authentic places of confinement.

In this contribution, I contend that Paris in its entirety (not only the abovementioned spaces) turns out to be a fragmented and multiform reality that, at the same time, is experienced as chaotic and suffocating. In his depiction of Paris at the end of the 19th century, Strindberg, drawing on Baudelaire's poems, observes and describes the city as a nightmarish place.

Strindberg's Paris, therefore, functions as a surreal scenario for the individual crisis of the protagonist. Moreover, the city turns out to be a mythical space, charged with a strong symbolic significance. Finally, as the prototype of the modern metropolis, it is the ideal target of Strindberg's polemic against any optimistic idea of progress.

Keywords

August Strindberg's *Inferno*; Paris; Urban spaces; Confinement

Parigi come luogo di confinamento urbano in *Inferno* di August Strindberg

Angela Iuliano

Introduzione

Inferno è il romanzo di August Strindberg che rappresenta uno spartiacque nella produzione dell'autore, tant'è che la critica è unanime nel parlare di un prima e un dopo *Inferno*. Il romanzo, scritto a Lund nel 1897 e in lingua francese, descrive la crisi, spirituale, culturale e professionale del suo protagonista, A. S., la cui vicenda ha inizio a Parigi¹.

Questo articolo propone una lettura del romanzo come critica serrata alla modernità, attraverso la rappresentazione dello spazio urbano parigino che, nelle parole di Strindberg, si configura come chiuso, asfittico e repressivo. Il romanzo è alquanto atipico nella sua struttura, essendo infatti costituito da un alternarsi di dialoghi, stralci di diario, descrizioni liriche, e perfino trattati di botanica. La molteplicità di registri e stili narrativi adottati è funzionale al progetto strindberghiano di demolizione del mito del progresso. In questa sorta di diario, infatti, Strindberg mette in atto una polemica nei confronti dei suoi contemporanei e lo fa ponendo sullo sfondo di gran parte del suo romanzo la città di Parigi che, filtrata dall'esperienza del protagonista, è percepita come un mondo senz'altro multiforme ma, allo stesso tempo, chiuso, labirintico e angoscioso. Strindberg attribuisce alla realtà cittadina caratteristiche che sono emanazione ed espansione della soggettività del protagonista. Il protagonista del romanzo, nel suo vagare per le vie della città, diventa una versione alterata e grottesca del *flâneur* che si oppone alla mercificazione dell'arte attraverso una scelta estrema e nichilista. La sua scelta finale, infatti, è quella di dedicarsi non più alla scrittura, ma alle *connaissances suprêmes* (Strindberg 1994: 8), cioè alla scienza.

¹ Con il titolo *Inferno* si fa generalmente riferimento al ciclo di romanzi *Inferno*, *Legender* e *Jakob brottas*. In questo articolo il titolo *Inferno* sarà riferito soltanto al primo dei tre romanzi.

In questo modo l'autore/protagonista si sottrae alle leggi del mercato che fanno dell'artista un oggetto in vendita, e lo fa attraverso l'ostentazione sarcastica e disperata del culto della scienza, alla quale tutto è lecito immolare.

Nell'operazione di demolizione dell'idea ottimistica di progresso, Strindberg sembra anticipare la visione antistoricista di Walter Benjamin. Come l'*Angelus Novus* di cui Benjamin parla, anche il protagonista di *Inferno* vede avanti a sé solo l'immensa catastrofe prodotta dal tempo, senza che sia possibile fare altro che gettare su di essa un retrospettivo sguardo impotente (Benjamin 1961: 80).

Quale *Inferno*?

I luoghi del romanzo sono luoghi reali, in cui l'autore ha realmente vissuto i momenti più difficili della sua esistenza². Ciò costituisce uno dei maggiori ostacoli nell'interpretazione dell'opera stessa. È inevitabile, infatti, sovrapporre i fatti narrati alle vicende vissute da Strindberg e interpretare *Inferno* in chiave autobiografica, come un resoconto della sua crisi personale. Interpretazioni di questo tipo sono state numerose, soprattutto nella critica meno recente³, dal momento che gran parte degli eventi riferiti al protagonista A. S. hanno un'effettiva corrispondenza nella vita di Strindberg. Oltre a condividere col protagonista del suo romanzo le iniziali del nome, come lui Strindberg ha vissuto dal 1894 al 1896 a Parigi; durante questa permanenza non si è dedicato alla scrittura di opere letterarie ma a studi scientifici, ha avuto problemi di salute fisici e psichici che lo hanno portato a trascorrere un certo periodo nell'ospedale Saint Louis. Inoltre, tutti gli spostamenti registrati nel romanzo corrispondono a quelli effettuati dall'autore. Strindberg stesso ha volutamente indotto la critica a considerare la sua opera un'autobiografia⁴, e gli studiosi a lui contemporanei

² Cfr. Briens (2010: 63-75) in cui sono riportate le mappe topografiche dei luoghi strindberghiani a Parigi.

³ Hedén 1921; Lamm 1948.

⁴ Nell'epilogo di *Inferno*, l'autore afferma «Le lecteur qui croit savoir que ce livre-ci soit un poème, est invité à voir mon journal tenu jour par jour depuis 1895, et duquel ceci n'est qu'un extrait amplifié, et arrangé» (Strindberg 1994: 360) [E chi considerasse questo libro come letteratura, consulti il mio diario, tenuto giorno per giorno dal 1895, del quale questo volume non è che una sistemazione ampliata e ordinata (Strindberg 2012a: 207)] ed effettivamente molte parti del romanzo trovano una corrispondenza nel suo *Ockulta dagboken* (Diario occulto, Strindberg 2012b). Inoltre, Strindberg stesso ha più volte sottolineato, nelle sue

nei hanno considerato le sue pagine una testimonianza delle sue patologie psichiche⁵.

Solo dagli anni Sessanta in poi, grazie a studiosi come Gunnar Brandell, Ann-Charlotte Gavel Adams e Per Stounbjerg, si è iniziato a leggere *Inferno* come un'opera frutto di una precisa volontà autoriale, in cui gli elementi che prima erano letti come sintomatici di una patologia potevano essere interpretati in relazione alle tendenze simboliste e occultiste della cultura europea di fine Ottocento⁶.

La prospettiva più sensata per leggere il testo, come ricorda C.A. Falgas-Ravry, dovrebbe tenere conto che un'opera autobiografica presenta due livelli di interpretazione non scindibili, uno puramente documentario e un secondo rispondente a precise scelte estetiche. E *Inferno*, nonostante l'innegabile autobiografismo, risponde a un preciso disegno autoriale, il cui intento è mettere in evidenza i limiti e forse anche l'impossibilità di qualsiasi interpretazione univoca (Falgas-Ravry 2011: 993). Anche Luciano Codignola ravvisa nell'architettura del romanzo una precisa volontà che fa della narrazione un mondo chiuso, in cui il protagonista narra le sue vicissitudini secondo un processo caotico di associazione, sorta di flusso di coscienza, ripercorrendo a ritroso questo disordine. In un apparente caos, fatto di tempi spezzati, stralci di diari e pezzi di articoli pseudoscientifici, il narratore guida, in realtà, il lettore in un labirinto predefinito (Codignola 2012: 391-392). Se il mondo e l'essere umano spesso sfuggono a tentativi di comprensione, l'opera letteraria è, invece, un mondo preordinato, in cui il caos è apparente e voluto, in essa ogni cosa ha una logica e un significato (o più significati), determinati dalla mente creatrice che l'ha generata. Le differenti funzioni che la spazialità assume corrispondono ad altrettanti livelli narrativi; attraverso il loro sovrapporsi e intrecciarsi, l'autore può realizzare ciò che non è ancora riuscito a dimostrare nelle scienze, ovvero l'unità dell'esistente.

Partendo quindi dalla considerazione che esiste una precisa volontà autoriale nel disegno di *Inferno*, che plasma il materiale autobiografico se-

lettere, l'identità tra scrittura e vita, sostenendo che scrivere significa attingere senza filtri alla propria esperienza personale (Robinson 2013: 2-3).

⁵ Le opere di Sigismund Rahmer (1907) e Karl Jaspers (1922) offrono un'analisi delle patologie psichiche dell'autore sulla base dei suoi scritti: *Inferno* è letto come diario di una mente affetta da ansia, depressione, crisi psicotiche, schizofrenia, allucinazioni e manie di persecuzione. Per ulteriori approfondimenti sugli studi psicanalitici sulla figura di August Strindberg cfr. Uppvall 1949.

⁶ Brandell 1950; Gavel Adams 1991; Stounbjerg 1999.

condo fini estetici, la mia ipotesi è che anche la rappresentazione spaziale risponda a tale volontà e progettualità. La città di Parigi, che era stata il cuore dell'attività culturale e letteraria dell'Ottocento e punto riferimento cruciale per gli autori scandinavi che consideravano l'affermazione professionale in Francia come una consacrazione⁷, non è semplice scenario delle vicende narrate, né una scelta dettata da criteri autobiografici⁸. La dimensione spaziale di *Inferno* si rivela complessa quanto il romanzo stesso dal momento che essa assume, infatti, diverse funzioni all'interno dell'impianto narrativo del romanzo più enigmatico di August Strindberg, in qualche modo finalizzate a disvelare il caos che si cela sotto l'apparente assetto razionale della grande città.

La dimensione spaziale della città è innanzitutto reale. La precisione con cui sono indicati gli odonimi e i luoghi di interesse conferisce in ap-

⁷ Casanova (1999) individua in Parigi il luogo della consacrazione letteraria degli scrittori durante i secoli XIX e XX. Per gli scrittori scandinavi di fine Ottocento, secondo Briens (2010: 43-108), la città era anche un laboratorio, un contesto alternativo in cui sperimentare senza compromettere la propria identità letteraria scandinava.

⁸ Anche se, come è già stato ricordato, la città ha effettivamente fatto parte della vita dell'autore. Per August Strindberg la conquista di Parigi ha rappresentato, secondo Stellan Ahlström (1956: 32-33), la sfida maggiore nella sua carriera di scrittore. Già nel 1875, in rotta con le autorità svedesi, Strindberg l'aveva indicata come sua meta ideale. Durante un viaggio di tre settimane nell'autunno del 1876 aveva potuto visitare l'*Odéon* e la *Comédie-Française*, aveva assistito alle performance di Sarah Bernhardt, frequentato i caffè letterari di Montmartre, e osservato le opere impressioniste di Manet, Monet e Sisley al Louvre. Tuttavia, il soggiorno francese dal 1894 al 1896 fu molto diverso. Pur avendo ottenuto un discreto successo in Francia, dopo che alcune sue opere teatrali erano state tradotte in francese e messe in scena e che diversi articoli erano stati pubblicati sui giornali parigini, Strindberg visse un periodo tormentato. Era divenuto sempre più insostenibile, infatti, il peso dei suoi due divorzi, delle due famiglie da mantenere nonostante i suoi guadagni non fossero ingenti. Il successo ottenuto, inoltre, non era pari alle aspettative e non era sufficiente a garantirgli una vita agiata. Dal punto di vista artistico, poi, visse un blocco creativo durante il quale si dedicò ad altre attività, quali lo studio delle scienze naturali, della chimica e dell'alchimia. La scrittura di *Inferno* segnò in qualche modo la fine di questo blocco. Tuttavia, Strindberg non si allontanò del tutto dalla scrittura negli anni della cosiddetta 'Infernokris'. Tra il 1894 e il 1897, infatti, oltre ad alcune opere di carattere scientifico, scrisse una serie di articoli destinati alla stampa francese con l'intento di farsi strada nel campo letterario francese (Gavel Adams 2002: 91-93).

parenza all'opera un tratto di forte realismo. In questa dimensione reale, si manifesta la critica e la denuncia sociale strindberghiana. I luoghi di confinamento in cui il protagonista si isola sono luoghi fisici, connotati dall'assenza di bellezza delle abitazioni periferiche della città, dalla presenza di forme di malaffare, ricettacoli di quella parte di umanità lontana dalle luci e dai 'lumi' della *Ville Lumière*. Nelle descrizioni di squallore e degrado c'è tutta la critica strindberghiana al progresso e ai processi di urbanizzazione che stavano riconfigurando, non sempre in modo positivo, l'assetto delle città europee, danneggiando le classi più umili. In *Inferno*, Parigi è il luogo in cui si mette in atto una demolizione dell'idea ottimistica di progresso incarnata dalla città moderna. La città diventa, in questo modo, un luogo di confinamento e di repressione, nella quale il senso di angoscia e le reali persecuzioni sofferte dal protagonista si dipanano e, al tempo stesso, si rispecchiano.

La città è, inoltre, teatro onirico e surreale di una crisi esistenziale. Lo spazio della città parigina è funzionale, quindi, a descrivere la prigionia dell'uomo, ed è riflesso di un io costretto in un'esistenza ostile. Strindberg descrive la crisi di un individuo, secondo Ulf Olsson, utilizzando in maniera consapevole il tema della follia in modo autoriferito, sia per ragioni puramente artistiche finalizzate alla creazione finale, sia per rendersi in qualche modo originale e riconoscibile (Olsson 1998: 152-153). La dimensione surreale, che in *Jakob brottas* sarà anche maggiore (Gavel Adams 2012), diventa riflesso del tormento del protagonista, intrappolato in una realtà irta di insidie e presunti nemici. A essere compromesso è ogni aspetto dell'esistenza del protagonista, politica, economica, intellettuale e privata. Gli spazi urbani, descritti secondo la percezione del protagonista che procede per associazioni di idee e immagini, rivelano il suo subconscio al lettore, e fanno del romanzo un precursore delle espressioni artistiche e letterarie che, di lì a poco, si sarebbero affermate in seno al modernismo e al surrealismo (Gavel Adams 2012: 347).

La dimensione reale: spazi chiusi e spazi aperti

La Parigi di *Inferno* è lo scenario in cui l'autore dichiara il totale crollo della propria fiducia nei valori borghesi. Nel tratteggiare la Parigi di fine Ottocento, l'opera prende le mosse dai classici francesi ambientati nella città, ai quali aveva già attinto per la rappresentazione di Stoccolma in opere precedenti. Già l'apertura di *Röda rummet* (1879), ad esempio, era, come illustra Anna Westerstahl Stenport (2002: 499), una sorta di logica continuazione della scena di chiusura di *Le Pére Goriot* di Balzac, una festosa veduta aerea che include l'arcipelago, in quello che Maria Cristina Lombardi

definisce un «esempio di impressionismo ottico» (1987: 95), che riprende la visione panoramica che Rastignac ha su Parigi dal cimitero di Père Lachaise. In questo modo, Stoccolma diveniva un'estensione di Parigi e quindi era automaticamente associata alle metropoli urbane europee e privata dell'immagine bucolica e periferica che aveva avuto fino a quel momento nella narrativa scandinava e nell'immaginario comune (Stenport 2002: 499, 501-502). Oltre a Balzac, sono i *Tableaux Parisiens* di Baudelaire (1857) a costituire un punto di riferimento centrale nella descrizione strindberghiana di Parigi, per quanto, come rammenta Massimo Ciaravolo (2012a: 189), Strindberg fosse venuto con molta probabilità a contatto con alcune delle opere baudelairiane solo negli anni Ottanta dell'Ottocento⁹. Il *tableau*, nelle opere di Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris* (1782-88)¹⁰, o di Fournel, sulle vie parigine *Les Rues de vieux Paris* (1873), era già stato un modello per Strindberg nell'opera storica *Gamla Stockholm* (1882) (Stenport 2002: 485).

Nella raccolta poetica *Sömngångarnätter på vakna dagar* (1884-90), la sovrapposizione tra Stoccolma e Parigi non è più implicita: in essa l'io poetico si aggira tra le vie parigine mentre il suo pensiero vaga per le strade di Stoccolma. Le due realtà geografiche finiscono così col sovrapporsi e il rapporto tra i due spazi urbani è dichiarato nella poesia iniziale, che funge da prologo (Ciaravolo 2003: 371).

Parigi era, dunque, già stata, seppure implicitamente, oggetto di riflessione nelle opere strindberghiane in quanto metropoli europea, centro culturale e, quindi, modello urbano di riferimento. Nella rappresentazione di Parigi offerta in *Inferno*, la città appare claustrofobica e opprimente. Della grandiosità delle vie parigine resta poco, mentre sono gli aspetti più bassi a esser messi in primo piano. Tanto gli spazi chiusi quanto gli spazi aperti sono, infatti, rappresentati come luoghi asfittici. La loro resa è del tutto antirealistica: entrambi vengono descritti attraverso una lente interiore, angosciata e ribelle, che genera una equivalenza sostanziale tra le due dimensioni. L'idea di una città 'ordinata', divisa nelle sue macro-articolazioni tra luoghi pubblici e luoghi privati, viene quindi di fatto rigettata perché priva di senso. La critica antiborghese di Strindberg diventa esplicita: se uno dei cardini del pensiero borghese era proprio la divisione rigida tra sfera pub-

⁹ Sull'influenza di Baudelaire nella cultura svedese cfr. Sjöblad 1975.

¹⁰ L'innovazione dell'opera di Mercier è stata quella di descrivere «non la città delle pietre o dei monumenti, bensì le specifiche situazioni esistenziali, i costumi, i comportamenti dei suoi abitanti, inoltrandosi nelle zone più povere e marginali, quelle del *populace*, su cui aleggia sempre un senso di pericolo» (Pizza 2019: 42).

blica e sfera privata, nel rappresentare spazi chiusi e aree urbane come perfettamente contigui, se non addirittura speculari, Strindberg dimostra che si tratta di una distinzione non solo arbitraria, ma anche superficiale e inutile. Entrambe le sfere si equivalgono, in quanto sono l'effetto della volontà di introdurre un senso razionale di disciplina, ordine e decoro all'interno di un caos che è non solo urbano e sociale, ma pure esistenziale. L'operazione che compie Strindberg nella rappresentazione della spazialità in *Inferno* mira proprio a far emergere il caos e farlo esplodere.

Per quanto il caos del protagonista sia in primo luogo mentale, esso si riflette visibilmente nell'ambiente circostante. Strindberg mette a nudo, infatti, il caos 'politico' della ragione e della rispettabilità borghesi, attraverso la rappresentazione delle aree più sordide della città. Le vie di Parigi sono infatti abitate da ladri, prostitute e malviventi, categorie sociali che nell'ordine urbano occupano una posizione marginale e che invece Strindberg pone al centro della scena. Le classi subalterne, che in qualche modo insozzano l'idea di una città armoniosa e ben strutturata, non fanno altro che portare allo scoperto il rimosso vergognoso che la mentalità borghese vorrebbe tenere nascosto. Il nuovo assetto urbano di Parigi e le sue innovazioni, di cui si dirà più ampiamente in seguito, seguono criteri di logica e funzionalità nei quali non c'è posto per il degrado. Tuttavia questa operazione repressiva non sarà mai fruttuosa: il degrado infatti, come si vedrà, emergerà di continuo.

I luoghi dell'azione narrativa corrispondono ai luoghi reali nei quali l'autore ha vissuto. Strindberg era arrivato a Parigi nell'agosto del 1894, ospitato nella villa di Littmannsson in Rue de Lesseps a Versailles; in seguito si era trasferito in rue Ranelagh, a Passy, in un appartamento della moglie del suo editore in Francia, il tedesco Albert Langen; a metà settembre la sua seconda moglie, Frida Uhl, lo aveva raggiunto, ma il 22 ottobre 1895 era ripartita, in una separazione che si sarebbe poi rivelata definitiva. Distinti episodi della vita dell'autore, dalla partenza di Frida in poi, sono rintracciabili anche in *Inferno*. Trasferitosi nel modesto Hôtel des Américains in rue de l'Abbé de l'Épée, vicino al Jardin du Luxembourg, Strindberg viene ricoverato nell'ospedale St. Louis per una grave forma di psoriasi, causata dagli esperimenti chimici portati avanti con una strumentazione non professionale; in seguito si trasferisce a Montparnasse, in rue de la Grande-Chaumière, dove resta per un anno circa (durante il quale si reca una volta a Ystad, in Svezia, per ragioni mediche). Sposta, quindi, la sua residenza parigina all'Hôtel Orfila, in rue d'Assas, dal quale poi fuggirà il 19 luglio del 1896, ritenendosi in pericolo di vita, per rifugiarsi in rue de la Clef, vicino al Jardin des Plantes. Da qui andrà a Dieppe, poi di nuovo a Ystad e, infine, in Austria dalla suocera, dove si fermerà per tre mesi circa (Lagercrantz 1984: 258-260).

In *Inferno*, l'ospedale è uno dei primi spazi a esser presentato come luogo di reclusione. Se, come si legge in Lagercrantz, la permanenza in ospedale era stata per l'autore relativamente breve (dall'11 gennaio alla fine del mese) e indolore¹¹, l'episodio corrispondente nel romanzo è di ben altro tenore. La degenza viene infatti raccontata come un supplizio, perché il protagonista non può dedicarsi ai suoi esperimenti scientifici, e comincia a risentire in maniera crescente della sua condizione di prigioniero. L'ospedale è uno spazio di repressione la cui descrizione va dal macabro al grottesco, con un gusto espressionista per l'orrido:

Interné, défense de sortir sans permis, les mains emmaillotées ce qui rend toute occupation impossible, je me figure emprisonné. Une chambre abstraite, nue, avec le nécessaire sans trace de beauté, située près la salle d'assemblée, où l'on fume jouant aux cartes dès le matin jusqu'au soir. (Strindberg 1994: 5)¹²

La condivisione di questo nuovo spazio con altre persone è motivo di angoscia, e la "macabra" compagnia è costituita da moribondi e storpi:

On sonne le déjeuner et à la table je me trouve dans une société macabre. Des têtes de morts et mourants; ici il manque le nez, là un œil, là la lèvre est fendue la joue pourrie. Or, il y a deux qui n'ont pas l'air malade, mais d'une mine morose, desespérée. Ce sont des grands voleurs de la bonne société qui par des relations puissantes ont été relachés de la prison sous prétexte de maladie. (*Ibid.*: 18)¹³

¹¹ Durante la permanenza in ospedale, Strindberg continuò a frequentare i caffè che erano nei paraggi, scrisse un saggio su Gauguin e, nella farmacia dell'ospedale stesso, portò avanti i suoi esperimenti chimici sullo zolfo (Lagercrantz 1984: 64).

¹² «Rinchiuso, impedito d'uscire senza permesso, e con le mani fasciate, non posso dedicarmi ad alcuna occupazione e mi sento in prigione. / Una camera astratta, nuda, col necessario ma senza traccia di bellezza, e situata accanto alla sala comune, dove si fuma e si giuoca a carte dal mattino alla sera». (Strindberg 2012a: 26)

¹³ «Suonano per il pranzo, e a tavola mi trovo in una macabra compagnia. Tutt'intorno, teste di morti e di moribondi: qui manca il naso, là un occhio, qui il labbro pende, là una guancia è in putrefazione. Due però non sembrano malati, ma hanno un'aria depressa, disperata. Sono illustri filibustieri della buona società, che potenti amicizie hanno fatto uscire di prigione, col pretesto d'una malattia». (*Ibid.*: 26)

Il senso di angoscia e oppressione non muta negli ambienti universitari della Sorbona. August Strindberg vi aveva effettivamente trascorso la primavera e l'estate del 1895, portando avanti esperimenti chimici e ottenendo l'attenzione e il rispetto della comunità scientifica, nelle persone di scienziati dell'epoca quali Barthelot, Jollivet-Castelot, Dubosc. Aveva, infatti, ottenuto il permesso di usufruire delle risorse e dei mezzi scientifici della prestigiosa università parigina (Lagercrantz 1984: 270). La Sorbona del romanzo, però, è un *nouveau purgatoire* (Strindberg 1994: 36), un luogo di passaggio che il protagonista non può evitare per raggiungere i suoi scopi, ma dove soffre la diffidenza dei professori e il dileggio degli studenti più giovani.

Anche l'Hôtel Orfila, ultimo alloggio nel suo soggiorno parigino, è un luogo di isolamento. Nell'hotel, Strindberg rimase per cinque mesi e qui iniziò la scrittura del suo *Ockulta dagboken* (Strindberg 2012b), in cui è raccontato il suo avvicinamento all'esoterismo. Durante questo periodo, si acuì la sua crisi psicotica: nelle lettere a Torsten Hedlund confidava le sue paranoie e la convinzione di essere ricercato dalla polizia e obiettivo di piani omicidi, messi in atto attraverso correnti elettriche che colpivano il suo corpo durante la notte (Strindberg 1969: 224-226). Il protagonista del romanzo vive queste stesse sensazioni, tanto che la sua camera d'hotel, da luogo di isolamento riservato allo studio delle scienze, diventa una sorta di prigione spaventosa. Qui A. S. si convince di essere perseguitato da un suo ex amico, il russo Popoffsky (riferimento allo scrittore polacco Przybyszewski), giunto a Parigi per ucciderlo. Alla fine, il protagonista lascia la città e, dopo esser stato in Normandia, a Dieppe, e nella Scania, a Ystad, si rifugia a Dornach, in Austria. Come sottolinea Codignola, non si prospetta per lui alcun sollievo, anzi, sulle rive del Danubio egli vive il suo momento di massima depressione, perché l'inferno rurale non si dimostra migliore di quello urbano. Ancora una volta, A. S. si ritrova in un mondo chiuso e provinciale, in compagnia di due vecchie bigotte, sorelle della sua ex suocera, dedite all'occultismo e alla lettura del mistico svedese del XVII e il XVIII secolo, Emanuel Swedenborg (Codignola 2012: 397).

Non c'è, per Strindberg, un contraltare alla città moderna, i borghi rurali sulle rive del Danubio, i cui paesaggi naturali lasciano presagire un idillio, nascondono allo stesso modo disperazione, degenerazione e caos.

Pendant les soirées ma belle-mère me raconte la chronique actuelle de la contrée. Quelle immense collection de tragédies domestiques et autres. Adultères, divorces, procès entre parents, meurtres, vols, viols, incestes, diffamations. Les châteaux, les villas, les cabanes

renferment des infortunés en tous genres et je ne peux faire une promenade le long des chemins sans penser aux enfers de Swedenborg. Des mendians, des fous et folles, des malades, de estropiés garnissent les fossés de la grande route, agénouillés au pied d'un Crucifié, d'une Vierge, d'un Martyre.

La nuit les malheureux qui souffrent des insomnies et de cauchemars, errent dans les prés, les fôrets afin de gagner la fatigue qui doive leur rendre le sommeil, et parmi ces affligés il y a des gens de la bonne société, des dames bien élevées, même on y compte un cure. (Strindberg 1994: 220)¹⁴

Alla rappresentazione opprimente degli ambienti chiusi e degli spazi rurali e di provincia, corrisponde una visione della città altrettanto claustrofobica. Parigi emerge nella narrazione come un puro groviglio di strade, menzionate sempre con meticolosa precisione, nelle quali il protagonista si inoltra senza perseguire una meta precisa, ma procedendo secondo un processo di associazione mentale, ispirato dalla casualità con cui sono disposti i nomi delle targhe delle vie. L'elenco di odonimi che si susseguono fa smarrire il lettore insieme al protagonista, segnando al contempo il rifiuto di ogni principio di razionalità associato allo spazio urbano che viene, al contrario, conosciuto e vissuto senza alcun criterio logico, in base a principi di mera associazione mentale.

La realtà che A. S. incontra in queste vie è degradata e spesso minacciosa. Già nelle pagine iniziali si legge del protagonista che fugge da una cena natalizia organizzata da suoi connazionali, ritrovandosi nelle strade nei pressi di Montparnasse, luoghi di squallore e degenerazione, in cui viene perseguitato da umanità di vario genere:

Je passe l'horrible rue de la Gaieté, où la gaieté factice de la foule me blesse, rue Delambre morne et silencieuse, la rue la plus desespérante

¹⁴ «La sera, mia suocera mi racconta le attualità del paese. Che immensa collezione di tragedie, domestiche e d'altro tipo, adulteri, divorzi, processi familiari, assassini, furti, violenze, incesti, diffamazioni. I castelli, le ville, le capanne, racchiudono disgrazie d'ogni genere, e non posso fare una passeggiata per i miei sentieri senza pensare all'inferno di Swedenborg. Mendicanti, folli, malati, storpi, ornano i fossati lungo la strada maestra, inginocchiati ai piedi d'un Crocifisso, d'una Vergine o d'un martire. / La notte, gli infelici tormentati da incubi e insonnie vagano nei prati e nelle foreste, per procurarsi la stanchezza che gli darà il sonno, e tra questi disgraziati ci sono persone di buona famiglia, signore ben educate, e perfino un prete». (*Ibid.*: 156)

du quartier; je dévie au boulevard Montparnasse, me laisse tomber sur une chaise en dehors de la Brasserie des Lilas.

Une bonne Absinthe me console pendant deux minutes, puis une bande de cocottes conduites d'étudiants m'attaquent, me frappent à la figure avec des verges, et moi comme chassé de furies laisse mon absinthe, m'empressant d'en chercher une autre au François Premier Boulevard Saint Michel.

Tombé de mal en pis, une autre troupe me ricane: Hé le Solitaire! et je m'enfuis fouetté par des Euménides à la maison accompagné des fanfares taquinantes des mirlitons. (*Ibid.*: 14)¹⁵

In maniera simile, durante l'ultimo giorno di degenza in ospedale, il protagonista si inoltra nelle strade della città e, rapito dai suoi pensieri, si smarrisce. Nelle sue parole il canale Saint-Martin è ««nero come una fossa, il posto giusto per annegarsi» (*ibid.*: 24)¹⁶. Si susseguono nomi di strade, in un percorso spaziale che corrisponde a un processo di associazione di idee del tutto casuale e caotico:

Je m'arrête au coin de la rue Alibert. Pourquoi Alibert? Qui ça? N'est-ce pas que le graphite trouvé par le chimiste dans mon soufre se nommait graphite Alibert. – Et puis après? Drôle, mais l'impression d'une chose inexplicable me reste à l'esprit.

Puis, rue Dieu. Pourquoi Dieu lorsqu'il est aboli par la République qui a désaffecté le Panthéon. – Rue Beaurepaire. Le beau repaire des malfaiteurs ... Rue de Bondy ...

Est-ce le démon qui me guide? – Je cesse de lire écrits aux m'égarer, retourne sur mes pas que je ne trouve plus; [...]. (*Ibid.*: 24-25)¹⁷

¹⁵ «Oltrepasso l'orribile rue de la Gaité, dove la falsa gaiezza della folla mi ferisce, poi rue Delambre, tetra e silenziosa, la strada più deprimente del quartiere, svolto nel boulevard Montparnasse e infine mi lascio cadere su una seggiola, alla Brasserie des Lilas. / Un buon assenzio mi consola per due minuti, poi una banda di cocottes e di studenti m'attacca e mi colpisce in faccia con delle verghe. Come scacciato dalle furie, abbandono l'assenzio e corro a prenderne un altro al François Premier, in boulevard Saint-Michel. / Di male in peggio! Un'altra banda m'insegue, urlando: "Dagli al solitario!". Così fustigato dalle Eumenidi, fuggo verso casa, scortato da una fanfara insopportabile di trombette». (*Ibid.*: 25)

¹⁶ «nero come una fossa, il posto giusto per annegarsi» (*ibid.*: 30).

¹⁷ «Mi fermo all'angolo di rue Alibert. Perché Alibert? Chi era? La grafite trovata dal chimico nel mio zolfo, non si chiamava forse grafite Alibert? E con

Il protagonista si aggira in una città maleodorante, una «piège» (*ibid.*: 26) animata da ladri e prostitute, in cui il degrado estetico corrisponde a quello etico dei suoi abitanti e in cui domina il sudiciume, perfino nella pioggia che cade dal cielo:

[...] recule devant un hangar colossal qui pue la viande crue, et les légumes infectes, surtout la choucroûte ... Des individus suspects me frôlent, lançant des mots grossiers ... j'ai peur de l'inconnu; tourne à droite, tourne à gauche, tombe dans une ruelle sordide fermée en cul de sac où les ordures, le vice, le crime paraissent loger. Des filles me barrent le chemin, des voyous me ricanent ... [...] / Une pluie mêlée de neige fangeuse tombe, [...]. (*Ibid.*: 26)¹⁸

La frammentazione caotica della realtà urbana nel romanzo riflette anche la frammentazione della soggettività del protagonista: con una tecnica narrativa cara al surrealismo, Strindberg, attraverso una serie di associazioni apparentemente casuali, costruisce una realtà geograficamente determinata alla quale si sovrappone una realtà interiorizzata¹⁹. Come sottolinea Stenport nel suo studio sugli spazi nella scrittura di Strindberg, il mondo interiore non può essere più descritto secondo i modi tipici del

questo? È strano, ma ho l'impressione di qualche cosa di inspiegabile. Poi, rue Dieu. Perché Dio, dal momento che la Repubblica l'ha abolito, e ha dissacrato il Panthéon? — Rue Beaurepaire. Bel riparo di briganti... Rue de Bondy. / Che mi guidi il demonio?... Smetto di leggere le targhe, mi perdo e poi ritorno indietro ma non ritrovo la strada; [...].» (*Ibid.*: 30).

¹⁸ «[...] indietreggio davanti a un deposito colossale che puzza di carne cruda e di legumi marci, soprattutto di cavoli acidi... Individui sospetti mi sfiorano, imprecando... ho paura dell'ignoto: giro a destra, poi a sinistra, e finisco in una stradina sordida e senza uscita, dove l'immondizia, i vizi e il delitto sembrano di casa. Alcune prostitute mi sbarrano la strada, dei teppisti mi gridano dietro... [...] / Una pioggia mista a neve sporca comincia a cadere, [...].» (*Ibid.*: 30).

¹⁹ Questo tratto della narrativa strindberghiana anticipa il surrealismo. Anche per André Breton, come sostiene Kiyoko Ishikawa (1998: 107), la rappresentazione della città è funzionale alla creazione di una geografia interiore. Tra le varie affinità di *Inferno* con la narrativa di Breton vale la pena ricordare la giustapposizione di generi letterari, in cui sono labili i confini tra autobiografia e finzione; l'eterogeneità stilistica, che mescola dialoghi, reportage, descrizioni liriche; l'intento sperimentale della scrittura; l'interesse nello studio del potere dell'inconscio, attraverso l'associazione di pensiero o il sogno, contrapposto alla limitatezza del pensiero logico (Abolgassemi 2012: 73).

romanzo naturalista o realista, ma deve farsi materiale (2017: 104).

Tutte le descrizioni di spazi presenti in *Inferno* sono quindi estremamente significative sul piano esistenziale, senza che questo implichi il rifiuto dell'autore di confrontarsi con la realtà materiale del suo tempo. In questo senso, quindi, la dimensione esistenziale dell'opera va di pari passo con quella politica. Inserendo le categorie sociali più emarginate al centro della narrazione, infatti, Strindberg arriva alla totale equivalenza (o addirittura sovrappponibilità) tra la propria esperienza interiore e l'esperienza urbana 'autentica' della città. Come ricordavo prima, quindi, la distinzione tra spazi chiusi e spazi aperti diventa a questo punto marginale o irrilevante in questa nuova funzionalizzazione della spazialità. Il caos antiborghese è proprio tanto della mente visionaria e ribelle dell'autore/protagonista del romanzo, quanto della città sommersa che viene portata alla luce in *Inferno*, in totale spregio delle norme di decoro e di ordine borghese.

Dalla rivolta antiborghese all'utopia mistica

La dura polemica di Strindberg contro la 'città moderna' era già emersa in opere precedenti. Già nella raccolta di poesie *Sömngångarnätter på vakna dag*, ad esempio, sono messi in discussione i punti centrali della modernità, il valore del progresso e delle scienze, rappresentati da una Parigi rumorosa, caotica, in cui anche la ricerca spirituale è destinata a essere vana (Ciaravolo 2003: 364)²⁰. In *Tjänstekvinnans son* e *Jäsningstiden* (1886), Strindberg aveva espresso la sua avversione tanto per i grandi centri urbani, luoghi privi di aria e luce, fatti di esteriorità e superficialità (Strindberg 1989: 185-186), quanto per i piccoli borghi che, invece di conservare la loro identità, divenivano imitazioni delle grandi città.

Strindberg è stato effettivamente un testimone del processo di urbanizzazione che nella seconda metà dell'Ottocento ha interessato le maggiori città europee, dal momento che la sua vita si è svolta tra Stoccolma, Berlino e Parigi. Nelle sue opere è palpabile il timore che il processo di urbanizzazione potesse deturpare e snaturare l'essenza non solo delle città, ma dell'essere umano nella sua totalità, in particolare del proletariato agricolo che, una volta ingabbiato nei meccanismi competitivi di lavoro e produzione, avrebbe

²⁰ Come fa notare Ciaravolo, è emblematica l'immagine della chiesa di Saint-Martin-des-Champs, la cui 'sacralità', ancora percepibile nelle austere architetture gotiche, scompare al suo interno, poiché è stata trasformata in museo della scienza e della tecnica (Ciaravolo 2003: 377).

finito col perdere la propria libertà e la propria spontaneità, rousseauiana-mente intese. L'incombere del progresso è vissuto con un duplice sentimen-to, come fa notare Maria Cristina Lombardi. L'autore, data la sua estrazione sociale mista (aristocratico da parte di padre, di umilissime origini da parte di madre) coglie le novità scientifiche e tecnologiche del suo secolo con cu-riosità ed entusiasmo, ma ne riconosce anche la natura elitaria e le ripercus-sioni, spesso negative, sulle classi inferiori (Lombardi 1987: 96)²¹.

La Parigi che Strindberg conosce è quella di fine Ottocento, successi-va agli eventi della Comune e della Guerra di Prussia, una città in cui l'am-ministrazione borghese è impegnata a mettere in atto un'operazione di ripristino e completamento degli interventi urbanistici di Haussmann. Il progetto del barone Eugène Haussmann, prefetto della Senna sotto Napo-leone III, prevedeva una serie di opere pubbliche che stavano stravolgen-do la città, dandole l'aspetto magnifico e monumentale con cui è ancora nota e un impianto urbanistico funzionale al controllo economico e am-ministrativo della città: la *grande croisée de Paris*, il sistema dei *boulevards*, il riassetto dei grandi *carrefours* urbani, grandi parchi, attrezzature e strut-ture amministrative (Sica 1981: 183). Parigi era a tutti gli effetti la capitale d'Europa, con sistemi di acqua potabile e fognari distribuiti in maniera capillare (*ibid.*: 190). Questi risultati, tuttavia, avevano come contraltare l'espropriazione di beni privati e lo sventramento, iniziato già negli anni Cinquanta, dei sobborghi parigini. La nuova città, così strutturata, oltre a una monumentale bellezza, poteva vantare una funzionalità in termini economici senza precedenti e un maggiore controllo del territorio da parte delle forze di polizia. Gli interventi urbanistici, infatti, da un lato rafforza-vano l'economia della proprietà fondiaria e commerciale, che godeva dei frutti delle trasformazioni urbane, dall'altro era finalizzata sia a facilitare il collegamento tra caserme e quartieri operai, sia a limitare ed eliminare gli spazi angusti, che facilmente potevano sottrarsi al controllo delle forze di polizia e che la Rivoluzione del secolo precedente e l'esperienza della

²¹ Lombardi (1987: 96-97) cita, come esempio di tale atteggiamento, da un lato una lirica del 1883, *Esplanadsystemet* (il titolo si riferisce a una serie di pro-getti legati all'urbanistica stoccolmese che prevedevano l'abbattimento di edifici vecchi e putridi e la conseguente creazione di ampi spazi aperti) in cui Strindberg inneggia al potere distruttivo della dinamite (Strindberg 1995: 37-38); dall'altro, l'amara ironia dell'autore in *Röda rummet* (1879), attraverso le parole di un fale-gname che dice di non possedere neanche i letti ma di aver dovuto pagare per l'acqua potabile e l'illuminazione a gas, che oltretutto non possiede nella sua di-mora ma di cui solo la borghesia agiata può godere (Strindberg 1981: 174).

Comune del 1871 avevano dimostrato potersi prestare facilmente all’innalzamento di barricate (Benjamin 1961: 158-159).

La grandezza monumentale di Parigi, che celebra l’ascesa e la dittatura personale di Napoleone III segnando allo stesso tempo la fine della Seconda Repubblica, si fonda, dunque, su un principio che è a conti fatti reazionario e repressivo, strettamente legato all’evoluzione del progresso tecnologico, al crescere dell’industrializzazione e, di conseguenza, all’ascesa del capitalismo.

Durante la scrittura di *Inferno*, inoltre, le trasformazioni nella città di Parigi sono ancora in atto. Né a Strindberg né a nessuno dei suoi contemporanei è dato sapere quale sarà l’aspetto definitivo della città e quali gli effetti finali sull’uomo, ma è il divenire stesso a metterlo in allarme. Come scriverà Benjamin «Il concetto di progresso va fondato nell’idea della catastrofe. Che ‘tutto continui così’ è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Così Strindberg – in *Verso Damasco?* –: l’inferno non è qualcosa che ci attenda, ma è questa vita qui» (Benjamin 2012: 609).

Il pensiero politico strindberghiano che emerge da queste pagine conserva tracce delle idee socialiste abbracciate in gioventù. La sua posizione non si traduce in militanza, ma in adesione ideologica al socialismo utopistico di Fourier, e affonda le sue radici nelle teorie rousseauiane filo-fisiocratiche e antistoriciste, nell’anarchismo di Max Stirner e nella denuncia del disagio spirituale e fisico della modernità di Max Nordau in *Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1884), opera letta da Strindberg subito dopo la sua pubblicazione (Ciaravolo 2012b: 276-277).

Nei deliri persecutori di A. S., il timore per il progresso è esplicitato (talvolta in maniera quasi comica) specie nei riferimenti ai nuovi sistemi di produzione economica che si andavano progressivamente affermando, anche grazie a una rete composta di controllo e irregimentazione degli individui. Il protagonista vede infatti nelle molle del giaciglio offertogli da un amico medico nella cittadina di Ystad le spirali dei rocchetti di Ruhmkorff (trasformatori per la produzione di corrente ad alta tensione), e in una rete metallica arrotolata nel solaio un accumulatore (Strindberg 1994: 162). La critica di Strindberg alla modernità delle innovazioni tecnologiche diventa automaticamente un attacco a quelli che Louis Althusser (1981), qualche decennio dopo, avrebbe definito gli «apparati ideologici di stato» del nuovo ordine borghese: medici, poliziotti, professori e studenti della Sorbona, i benefattori della società scandinava che hanno pagato le sue spese mediche, sua moglie, i suoi corrispondenti epistolari. Le persone che circondano A. S. gli manifestano ostilità, rifiutando di dare credito alle sue scoperte

nella chimica e alla sua ricerca alchemica, e considerando manie di una psiche disturbata le sue sofferenze.

La Parigi di fine Ottocento, centro d'Europa, è rappresentata quindi come centro nevralgico di conflitti e contraddizioni molteplici, punto di incontro di istanze contrapposte: progresso e tecnologia, capitalismo e proletariato, trionfo della ragione e dei misteri occulti. Proprio in quelle correnti esoteriche e occultiste, destinate a diffondersi presto da Parigi a tutta l'Europa, pare che Strindberg, e A.S con lui, trovino alla fine una soluzione alla crisi personale e politica generata dalla modernità. Pur essendo in contatto con gli ambienti martinisti e con la Società teosofica, tramite il suo corrispondente Hedlund²², Strindberg si era avvicinato all'occultismo attraverso la lettura di Swedenborg, avvenuta in Austria²³.

La lettura di Swedenborg sopraggiunge nel momento in cui Strindberg e il suo protagonista dichiarano la «bancarotta della Scienza» (Strindberg 2012a: 178), di una scienza, cioè, incapace di spiegare il senso dell'esistenza, della follia, della disperazione. Per questo, tanto l'autore quanto il protagonista del romanzo si avvicinano all'occultismo, nonostante fosse all'epoca una delle mode in voga presso la borghesia europea. L'occultismo strindberghiano, tuttavia, non è fede cieca in qualche culto, ma apertura pragmatica e fiduciosa a qualsiasi influenza religiosa che possa integrare e completare la sua indagine scientifica, e che sia in grado di aiutarlo a comprendere una realtà ricca di segni e coincidenze (Ferrari 2012: 22)²⁴. Gli scritti di Sweden-

²² Strindberg, almeno ufficialmente, prese le distanze dallo spiritismo e dalla teosofia, rifiutandosi di entrare nella Società teosofica, ritenendola un coacervo di «religiösa fanatici, herrsklystna qvinnor, Indiska strypare och andra lönnmördere, hvilka besluta intaga jorden» (Strindberg 1969: 386) [fanatici religiosi, donne assetate di potere, strangolatori indiani e altri assassini che hanno deciso di conquistare il mondo (trad. it. Ferrari 2012: 28)]. L'apertura verso diversi sistemi religiosi lo portò a posizioni vicine agli esoteristi parigini, come Eliphas Levi, Papus, Joséphin Péladan, la cui tradizione risale a Louis Claude de Saint-Martin (Gavel Adams 1993).

²³ Strindberg legge per la prima volta Swedenborg su consiglio di sua suocera Marie Uhl, nel 1896, nell'edizione di D'Aillant de la Touche (1789) (Williams-Hogan 2006: 545).

²⁴ Come puntualizza Ferrari (2012: 23), la difficoltà nell'interpretazione dei drammi strindberghiani successivi al 1897 sta ne «l'oscillazione di Strindberg tra diversi sistemi simbolici e mitologici, l'attribuzione di significati via via diversi agli stessi simboli, i riferimenti impliciti a sistemi di pensiero ignoti allo spettatore – e spesso solo parzialmente noti all'autore –». In una certa misura, *Inferno* presenta simili problematiche esegetiche.

borg (*Arcana Caelestia*, 1749-1756; *De Caelo et Eius Mirabilibus et de inferno*, 1758; *Apocalypsis Revelata*, 1766), più che dare un ordine al caos dell'esistente, gli permettono di conferirgli un senso. Negli insegnamenti di Swedenborg, Strindberg cerca la chiave per comprendere la differenza tra apparenza e realtà da una prospettiva metafisica, grazie al concetto di 'corrispondenza' (Stockenström 1988: 147). Swedenborg offre quindi una soluzione alla crisi vissuta da Strindberg, perché come lui aveva fondato la sua ricerca scientifica su basi pragmatiche: la concezione della natura di Swedenborg, conciliando il meccanicismo cartesiano con il neoplatonismo, aveva offerto una sintesi tra realtà scientifica e realtà occulta (processi psichici e spirituali).

Inferno e i luoghi del mito

Gli spazi descritti in *Inferno* non solo hanno un concreto corrispettivo nella realtà urbana parigina, né sono soltanto manifestazione (o corrispondenza) dello stato di disagio psichico e ribellione esistenziale del protagonista. Essi rimandano anche a una dimensione allegorica o mitica, che vede nelle diverse forme della spazialità significati profondi e quasi universali.

Il protagonista di *Inferno* arriva alla conclusione che la vita è un inferno in terra, e non solo in senso metaforico, ma concreto e materiale. Parigi, dunque, è anch'essa inferno, per le ragioni che ho provato fin qui a delineare. Il giudizio di Strindberg nei confronti della città, tuttavia, non è sempre sprezzante. L'inferno cittadino presenta delle piccole oasi che, nel romanzo, assurgono a una dimensione mitica (Melberg 1999: 88). Alle descrizioni talvolta surreali degli spazi sordidi della marginalità e del caos, infatti, si oppongono luoghi mitici, per la cui rappresentazione Strindberg ricorre a un ordine di referenti totalmente diverso da quelli prima ricordati. Se l'inferno cittadino rimanda ai suoi corrispettivi dantesco e swedenborghiano, alcuni passi biblici diventano fonte di ispirazione per descrivere le poche realtà nelle quali il magma che ribolle sotto l'ordine borghese può concedere una tregua, seppure minima, alla mente angosciata e turbata del protagonista.

Il Jardin du Luxembourg, così come il Jardin des Plantes, sono luoghi in cui il protagonista trova in qualche modo conforto. Essi sono elementi spaziali concreti della realtà parigina, oasi in cui le meraviglie della natura si manifestano senza essere intaccate dalle sozzure della città. In *Inferno*, questi posti assumono la connotazione di luoghi edenici, veri e propri paradisi terrestri in cui si ripete il miracolo della creazione, dove regna una condizione di pace assoluta, alla quale il protagonista può solo tendere

come in un impossibile ritorno alle origini, ma a cui è sostanzialmente estraneo (Burnham 1973: 235; Storskog 2012: 157).

Ciò che è al di fuori di questi luoghi paradisiaci, invece, assume spesso i tratti delle rappresentazioni infernali della *Divina Commedia*. Oltre al titolo del romanzo e a quello dei vari capitoli, il rimando a Dante è frequente nel romanzo, ad esempio, nei riferimenti alla *forêt noire* (Strindberg 1994: 51) o nella figura salvifica della figlioletta del protagonista, Kerstin, chiamata Beatrice (*ibid.*: 270). Contrariamente a quello dantesco, l'inferno strindberghiano non si sviluppa in verticale, ma è un dedalo che avvolge tanto Parigi quanto gli altri luoghi, anche distanti, visitati dal protagonista, in cui egli si muove in un procedere fatto di continui ritorni. In questo labirinto mitico, ricco di assonanze con una antica tradizione di rappresentazione dei luoghi ultraterreni, si concretizza la catabasi di A. S., data dal crescere progressivo della sua crisi esistenziale e psichica, senza possibilità di redenzione alcuna.

Anche la Senna è caricata di un forte simbolismo che la accomuna all'Acheronte dantesco, il confine tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Al di là del fiume, infatti, c'è la Parigi che il protagonista (così come l'autore) ha frequentato nei suoi giorni da artista, ormai terminati e sacrificati allo studio delle scienze:

Mort pour le monde en renonçant aux joies vaines de Paris je reste dans mon quartier où je visite les décédés au cimetière du Montparnasse tous les matins sur quoi je descends au jardin du Luxembourg saluer mes fleurs. Parfois un compatriote voyageur vint me voir afin de m'inviter déjeuner de l'autre côté de l'eau, de visiter un théâtre. Je m'y refuse parce que la rive droite m'est devenue interdite, constituant le monde proprement dit, le monde des vivants et de la vanité. (*Ibid.*: 50)²⁵

Parigi richiama, a tratti, l'oltretomba dantesco o assume l'aspetto dell'inferno escrementizio swedenborghiano, nelle rappresentazioni degli

²⁵ «Morto al mondo da quando ho rinunciato alle vane gioie di Parigi, resto nel mio quartiere dove ogni mattina faccio visita ai morti del cimitero di Montparnasse, dopo di che vado ai giardini del Luxembourg, per salutare i miei fiori. Ogni tanto un connazionale di passaggio viene a trovarmi e m'invita a pranzare sull'altra riva del fiume o ad andare al teatro. Io rifiuto sempre perché la riva destra per me è proibita, essendo quello il cosiddetto mondo, il mondo dei vivi e delle vanità». (Strindberg 2012a: 42)

anfratti suburbani sporchi e maleodoranti²⁶, e dei suoi personaggi disadattati ed emarginati. Lo stesso protagonista, alla fine, dichiara la propria incapacità di opporre resistenza a un ordine che è in grado di inglobare, in una sorta di dimensione entropica che può a tratti diventare perfino accogliente, la disperazione e il suo opposto (rappresentato per esempio, come prima ricordavo, dalla pace quasi edenica dei giardini e orti botanici della città, luoghi in cui sembra illusoriamente regnare la natura e non l'essere umano). La catabasi descritta in *Inferno*, quindi, non è un semplice rifiuto delle città, ma una demolizione del mito di Parigi come epicentro dell'Europa e capitale simbolica del XIX secolo (Storskog 2012: 152-153). La città e il suo mito, che avevano ossessionato e avrebbero continuato a ossessionare a lungo artisti e pensatori, in *Inferno* vengono risignificati attraverso una percezione straniante e contraddittoria degli spazi, in quella che è di fatto una disamina profonda delle ricadute sociali ed esistenziali dell'architettura moderna della città e delle dinamiche (politiche, ma pure psicologiche) che in essa prendono corpo.

²⁶ Nelle visioni dell'aldilà di Swedenborg, coloro i quali hanno trascorso la propria vita terrena amando i beni materiali e i piaceri corporali, giudicati dal mistico "sporcizia spirituale", ameranno nell'altra vita escrementi e latrine, e riuteranno i luoghi puliti e privi di sudiciume (Swedenborg 1890: 309-310).

Bibliografia

- Abolgassemi, Maxime, "Reconsidering the Place of Strindberg in Surrealism: André Breton and the Light of the Objective Chance Encounter", *The International Strindberg. New Critical Essays*, Ed. Anna Westerståhl Stenport, Evanston, Northwestern University Press, 2012: 71-87.
- Ahlström, Stellan, *Strindbergs erövring av Paris: Strindberg och Frankrike 1884-1895*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956.
- Althusser, Louis, *Ideologie et appareils ideologiques d'Etat* (1970), trad. it. "Ideologia ed apparati ideologici di stato", *Freud e Lacan*, Ed. e tr. Claudia Mancina, Roma, Editori Riuniti, 1981: 65-123.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal* (1857), Paris, Cercle Grolier, 1921.
- Benjamin, Walter, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1961.
- Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Eds. Giorgio Agamben - Barbara Chitussi - Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2012.
- Brandell, Gunnar, *Strindbergs Infernokris*, Stockholm, Bonnier, 1950.
- Briens, Sylvain, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Burnham, Donald Lee, "Restitutional Functions of Symbol and Myth in Strindberg's *Inferno*", *Psychiatry. Journal for the Study of Interpersonal Processes*, 36.3 (1973): 229-243.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Ciaravolo, Massimo, "Parigi 'capitale del XIX secolo' nella visione strindberghiana", *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 25-27 settembre 2003), Eds. Gianna Chiesa Isnardi - Paolo Marelli, Genova, Tilgher, 2003.
- Id., "A Nineteenth-Century Long Poem Meets Modernity: *Sleepwalking Nights*", *The International Strindberg. New Critical Essays*, Ed. Anna Westerståhl Stenport, Evanston, Northwestern University Press, 2012a: 67-193.
- Id., "Between Vision and Doubt: Re-assessing the Radicalism of Strindberg's Italian Travel Writing and *Likt och olik* (1884)", *Scandinavian Studies*, 84.3, (2012b): 273-298.
- Codignola, Luciano, "La scrittura di *Inferno*", *Inferno: Inferno, Leggende, Giacobbe lotta*, August Strindberg, Ed. e trad. it. Luciano Codignola, Milano, Adelphi, 2012 (1972).

- Falgas-Ravry, Cecilia A., "The Riddle of Inferno: Strindberg, Madness, and the Problem of Interpretation", *The Modern Language Review*, 106.4 (2011): 988-1000.
- Ferrari, Fulvio, "Esoterismo d'Occidente, mitologie d'Oriente: sincretismo religioso nel teatro strindberghiano dopo la 'crisi d'Inferno'", *A.I.O.N. Sezione germanica*, 22.1-2 (2012): 21-35.
- Fournel, Victor, *Les Rues de vieux Paris* (1873), Paris, Firmin - Didot, 1879.
- Gavel Adams, Ann-Charlotte, "Inferno: Intended Readers and Genre", *Strindberg and Genre*, Ed. Michael Robinson, Norwich, Norvik Press, 1991: 220-228.
- Ead., "Strindberg som Ockultismens Zola", *Strindbergiana* 8 (1993): 123-138.
- Ead., "Strindberg and Paris 1894-1898. Barbarian, Initiate, and Self", *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, Eds. Poul Houe - Sven Hakon Rossel - Göran Stockenström, Amsterdam, Rodopi, 2002: 91-100.
- Ead., "The Surreal Paris of August Strindberg's *Jacob lute*", *Scandinavian Studies*, 84.3 (2012): 347-358.
- Hedén, Erik, *Strindberg. En ledtråd vid studiet av hans verk*, Stockholm, Nutiden, 1921.
- Ishikawa, Kiyoko, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme: Aragon, Breton, Desnos, Soupault*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Jasper, Karl, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Bern, E. Bircher, 1922.
- Lagercrantz, Olof, *August Strindberg* (1979), trad. ingl. Anselm Hollo, New York, Farrar Straus & Giroux, 1984.
- Lamm, Martin, *August Strindberg*, Stockholm, Bonniers, 1948.
- Lombardi, Maria Cristina, "August Strindberg e Stoccolma", *Urbanistica* 87 (1987): 95-97.
- Melberg, Arne, "Strindberg i underjorden", *Läsa långsamt. Essäer om litteratur och läsning*, Ed. Arne Melberg, Stockholm - Stehag, Symposion, 1999: 85-107.
- Mercier, Sébastien, *Le Tableau de Paris* (1782-88), Ed. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1995, 2 voll.
- Olsson, Ulf, "Den andra rösten: Strindbergs galenskap och litteraturhistoriens", *Strindbergiana* 13 (1998): 139-159.
- Pizza, Antonio, "La Parigi 'moderna' di Charles Baudelaire e Walter Benjamin", *Archileture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Eds. Andrea Borsari - Matteo Cassani Simonetti - Giulio Iacoli, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

- Rahmer, Sigismund, *August Strindberg: Eine Pathologische Studie*, München, Reinhard, 1907.
- Robinson, Michael, *Strindberg and Autobiography*, London, Ubiquity Press, 2013 (1986).
- Sica, Paolo, *Storia dell'urbanistica. L'Ottocento - I*, Roma - Bari, Laterza, 1981.
- Sjöblad, Christina, *Baudelaires väg till Sverige: Presentation, mottagande och litterära miljöer 1855-1917*, Lund, LiberLäromedel, 1975.
- Stenport, Anna Westerstahl. "Imagining a New Stockholm. Strindberg's *Gamla Stockholm* and the Construction of Metropolitan Space", *Scandinavian Studies*, 74.4 (2002): 483-504.
- Ead., *Locating August Strindberg's Prose. Modernism, Transnationalism, and Setting*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.
- Stockenström, Göran, "August Strindberg: A Modernist in Spite of Himself", *Comparative Drama*, 26.2 (1992): 95-123.
- Id., "Strindberg and Swedenborg", *Emanuel Swedenborg a Continuing Vision*, Eds. Robin Larsen et. al., New York, Swedenborg Foundation, 1988: 137-158.
- Storskog, Camilla, "Myth as an Interpretive Paradigm of Reality: Strindberg's and Göranson's *Inferno*", *A.I.O.N. Sezione germanica*, 22.1-2 (2012): 147-172.
- Stounbjerg, Per, "A Modernist Hell: on August Strindberg's *Inferno*", *Scandinavica*, 39 (1999): 35-39.
- Strindberg, August, *August Strindbergs brev. 11. Maj 1895-november 1896*, Eds. Strindbergssällskapet - Torsten Eklund, Stockholm, Bonniers, 1969.
- Id., *Röda rummet* (1879), Samlade Verk 6, Ed. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1981.
- Id., *Tjänstekvinnans son I-II* (1886), Samlade Verk 20, Ed. Hans Lindström, Stockholm, Norstedts, 1989.
- Id., *Inferno* [fransk text] (1897), Samlade Verk 37, Ed. Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm, Norstedts, 1994.
- Id., *Dikter på vers och prosa. Sömngångarnätter på vakna dagar och strödda tidera dikter* (1883-1884), Samlade Verk 15, Ed. James Spens, Stockholm, Norstedts, 1995.
- Id., *Gamla Stockholm. Anteckningar ur tryckta och otryckta källor* (1882), Samlade Verk 8, Ed. Hans Söderström, Stockholm, Norstedts, 2006.
- Id., *Inferno: Inferno, Leggende, Giacobbe lotta*, Ed. e trad. it. Luciano Codignola, Milano, Adelphi, 2012a (1972).
- Id., *Ockulta dagboken* (1) (1886-1908), Samlade Verk 59:1, Ed. Karin Petherick - Göran Stockenström, Stockholm, Norstedts, 2012b.

Angela Iuliano, *Parigi come luogo di confinamento urbano in Inferno di August Strindberg*

Swedenborg, Emanuel, *De caelo et ejus mirabilibus et de inferno ex auditis et visis* (1758), New York, American Swedenborg printing and publishing society, 1890.

Uppvall, Axel Johan, "Strindberg in the Light of Psychoanalysis", *Scandinavian Studies*, 21.3 (1949): 133-150.

Williams-Hogan, Jane, "Swedenborgianism in Scandinavia", *Western Esotericism in Scandinavia*, Eds. Henrik Bogdan - Olav Hammer, Leiden/Boston, 2006: 534-553.

The Author

Angela Iuliano

Angela Iuliano is Assistant Professor in Scandinavian Studies at the University of Naples L'Orientale. Her main research interests include medieval Scandinavia and modern Swedish literature. Among her recent publications is a monograph on medieval Swedish rhymed chronicles (2021), and articles on the magic elements in Strindberg's *Svanvit* (2019) and the theme of *bergtagning* (abduction into the mountain) in Swedish literature and folktales (2020 and 2021). She is a member of a national research group on August Strindberg's work.

Email: aiuliano@unior.it

The Article

Date sent: 30/05/2021

Date accepted: 06/10/2021

Date published: 30/11/2021

How to cite this article

Iuliano, Angela, "Parigi come luogo di confinamento urbano in *Inferno* di August Strindberg", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 89-112, www.betweenjournal.it

Post-Apocalypse Now. Cinema and Zombie Series as a Pre-mediation of Contagion: Spaces, Media and Lockdowns

Mirko Lino

Abstract

The article aims to analyse the relationship between post-apocalyptic imagery of cinema and TV series and the reality of the Coronavirus pandemic focussing on the zombie as an allegory of the biological virus. Broadening this allegoric perspective, zombie fiction will be used as an epistemological model to explain unpredicted manifestations of catastrophic large-scale phenomena in a way that resembles Richard Grusin's notion of "pre-mediation" (2010; 2017). In detail, the analysis will focus on the viral media representations of open and closed spaces during the 2020 lockdown, aiming at illustrating the capacity of cinema and TV series to offer the tools to interpret the symbolic interaction between humans and the virus.

Keywords

Zombie studies; Film and media studies; Pre-mediation; Coronavirus; Lockdown

Post-Apocalypse Now. Cinema e serialità zombie come pre-mediazione del contagio: spazi, media e lockdown

Mirko Lino

Introduzione

Nel saggio *Mathematical Modelling of Zombies* (2014), l'eccentrico studioso canadese di statistica Robert Smith?, noto per firmarsi ironicamente con un punto interrogativo alla fine del cognome, propone un modello matematico per la previsione delle diffusioni di epidemie future, prendendo spunto dai contagi raccontati in numerosi film sugli zombie. Quella del matematico canadese non è stata un'intuizione isolata. Un anno dopo, l'epidemiologa Tara Smith dell'Università del Kent ha pubblicato sulla rivista *British Medical Journal* l'articolo "Zombie Infections: Epidemiology, Treatment, and Prevention", in cui vengono descritti con toni allarmistici i possibili effetti della diffusione di un virus zombie. Il canale che collega la narrazione dell'apocalisse zombie e la prevenzione delle epidemie è stato ampiamente battuto anche dal Center for Disease Control and Prevention (Luckhurst 2013: 181). A partire dal 2011, l'ente governativo americano ha avviato una campagna di prevenzione delle possibili epidemie del futuro che si è concretizzata con la distribuzione dello *Zombie Apocalypse Preparedness Pack*: un insieme eterogeneo di materiali (opuscoli, poster, blog, guide, ecc.) con il fine di divulgare le misure necessarie da attuare in caso di scoppio di un'epidemia violenta.

I metodi utilizzati da Smith? e Smith per la costruzione di modelli di diffusione dei contagi su scala globale, e dal CDC per la sopravvivenza alle epidemie, si reggono su un insolito, forse ironico, quanto perturbante incrocio tra la materia dell'immaginario cinematografico e lo sviluppo di modelli empirici con cui provare a controllare la manifestazione dell'imprevedibile. I modelli matematici e le campagne preventive appena de-

scritte si inseriscono nel segmento dove l’immaginario con i suoi percorsi si presta a offrire gli strumenti per approntare un’analisi del reale basata su dati la cui sensibilità è negoziata dalle costruzioni finzionali. In altre parole, illustrano il continuo ricorso all’immaginario zombie e alla narrazione post-apocalittica per prevedere, comprendere e contenere le conseguenze a livello globale di una minaccia sanitaria e culturale: le visioni apocalittiche del contagio zombie conquistano dunque una spiazzante familiarità.

Al di là dell’implicita stravaganza di cui si impregnano, questi esempi trovano il loro respiro all’interno dei processi di diffusione trasversale che segnano l’attuale concettualizzazione dello zombie. Da figura marginale nella produzione culturale, soprattutto cinematografica (il b-movie e il sistema dei Poverty Row studios), lo zombie negli ultimi vent’anni ha contagiato diversi ambiti scientifici, settori della cultura e dell’intrattenimento, espandendo così il proprio campo discorsivo (Bonì 2016), giungendo a tracciare euristicamente una relazione predittiva e preventiva con la scienza medica.

Nei paragrafi che seguono si proveranno a tracciare i nessi tematici e iconografici tra i codici dell’immaginario post-apocalittico del cinema e delle serialità a tema zombie con la realtà delle epidemie. Nello specifico, il repertorio tematico e visuale dell’immaginario zombie verrà confrontato con la mediatisazione dell’esperienza del lockdown del 2020 attuato per contenere la diffusione del virus SARS-CoV-2 (Coronavirus o Covid-19). Le immagini circolate durante il lockdown appaiono allestite “cinematograficamente”, ovvero sembrano vivificare una serie di tropi visivi già sceneggiati in trame survivaliste e post-apocalittiche. Diversi motivi del cinema e della serialità zombie – l’idealizzazione di una minaccia esterna; la presenza dell’“ultimo uomo”; la centralità del rifugio sicuro – hanno trovato una loro inaspettata traduzione nella realtà della chiusura sociale e nell’emergenza sanitaria, nella delimitazione degli spazi aperti e nella costruzione simbolica del perimetro domestico come dimensione sicura. Il ricorso ai codici filmici allude alla urgenza collettiva di “sacralizzare” alcuni momenti dell’esperienza del lockdown, favorendone la sedimentazione nella memoria collettiva tramite immagini che intrecciano delle corrispondenze visuali con quelle del cinema e della serialità. In questa direzione, la fiction zombie diviene pensabile allora come una riserva di immagini in grado di *pre-medire* lo shock dell’incertezza di un presente destabilizzato e scosso dalla pandemia.

Immaginari del contagio

La recente trasversalità allegorico-concettuale dello zombie è stata inquadrata nei termini di una suggestiva “rinascita” (*zombie renaissance* [Bishop 2009; 2010]); ovvero, un ravvivato interesse verso questa figura a partire dai primi anni del Duemila, tale da trasportarla oltre i tradizionali perimetri del cinema horror per invadere i costrutti rappresentativi e narrativi di altri media (videogiochi, serie tv, comic novel, webseries, tv show, fanfiction). Alla disseminazione tematica e figurale tra media differenti è possibile affiancare ulteriori risvolti: per esempio, in ambito performativo le *zombie parade* (Tirino 2018; Lino 2014; 2020) hanno segnato uno slittamento nei percorsi di identificazione tra l’umano e lo zombie (Lauro 2011: 208) a favore di quest’ultimo, andando così a intensificare il processo di saturazione culturale che investe il morto vivente (Luckhurst 2013: 191). Dinamiche crossmediali e saturazione del concetto di “zombie” soprattutto al di là dei regimi finzionali contribuiscono a rendere questa figura dell’immaginario un’icona culturale su scala globale (*ibid.*), in grado di intercettare e materializzare fenomeni complessi e portatori di instabilità, come il ritorno di qualcosa che si pensava rimosso (Coulombe 2012), ma anche l’obsolescenza dei binarismi tradizionali, quali vita-morte, umano-non umano, naturale-artificiale (Deuze 2013).

Lo zombie diviene pensabile e utilizzabile come uno strumento epistemologico per saggiare la pressione delle paure collettive (Magistrale 2005; Dendle 2008): la sua presenza emerge (o ritorna) nell’immaginario popolare ogniqualvolta si configuri uno scenario di crisi; quando un equilibrio sociale e politico, a prescindere se positivo o negativo, viene incrinato, se non rovesciato irreversibilmente. Lo zombie si presenta all’immaginario collettivo quale figura fortemente emergenziale e predittiva, capace di traslare in un segno corporeo paure, ossessioni e pulsioni sedimentate nelle pieghe profonde delle strutture e dei comportamenti sociali, e altresì di materializzare organicamente quanto appartiene alla sfera del non-visibile.

Film della “renaissance”, come *28 Days Later* (*28 giorni dopo*, 2002) di Danny Boyle, il ciclo ispirato ai videogame *Resident Evil* (2002-2017), *I Am Legend* (*Io sono leggenda*, 2007) di Francis Lawrence e *World War Z* (2013) di Marc Foster, segnano l’abbandono dell’iconografia “classica” dello zombie riconducibile al ciclo di film di George Romero – dove veniva rappresentato come un mostro narcolettico, a tratti goffo e facilmente eliminabile – e insistono piuttosto nel marcire i tratti di un’evoluzione furiosa. Alla lenta e ossessiva coazione a ripetere del *living dead* romeriano, ricca di stratificazioni allegoriche sulla condizione umana tardocapitalista, si sostituisce la

micidele rapidità e forza del *rabid zombie*, il cui contagio è immediato, inarrestabile e soprattutto proiettato su scala globale. In questo cambio di paradigma figurativo si assiste a un repentino slittamento tematico: negli ultimi vent'anni l'interesse verso la capacità anfibia dello zombie di attraversare e unificare i regimi della vita e della morte ha lasciato spazio all'esibizione apocalittica del contagio

Lo zombie allora assume il ruolo di un'allegoria universale, in grado di esprimere esplicitamente, se non oscenamente, il senso di minaccia e fragilità della società umana dinnanzi ad antagonismi non facilmente identificabili, e pertanto impossibili da debellare (Simpson 2014: 38).

Come hanno sottolineato le analisi di Luckhurst (2013) e Pokornowski (2014), il consolidamento dell'immaginario zombie trova un solido intreccio con le scoperte medico-scientifiche che partire dalla fine degli anni Sessanta – periodo in cui esce nelle sale il primo film di Romero, *Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968) – mettono in discussione la nozione stessa di morte, come viene peraltro sottolineato dal ricorso a un lessico impregnato di ambiguità: termini quali *neomorti*, *cadaveri potenziali*, *cadaveri col cuore*, ecc., cominciano a circolare negli ambiti medici con l'obiettivo di indicare gli stadi intermedi prodotti dalla “morte cerebrale”, dal coma irreversibile e altri stati vegetativi in cui giacciono i degenti. L'emergenza dello zombie nelle trame dell'immaginario trova dunque un riscontro all'interno della possibilità scientifica di sospendere e controllare la morte biologica. Narrativamente, questo presupposto viene ribadito nell'identificazione del cervello come organo vulnerabile di un'anatomia tesa a sovvertire l'ordine biologico della natura: tranne rare eccezioni, è diventata una regola ormai generale la possibilità di eliminare lo zombie tramite un colpo in testa che ne danneggi il cervello. Lo zombie allora assorbe tutte le ansie attorno agli stati liminali tra vita e morte che, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, scuotono e disorientano la società occidentale, e getta la sua ombra sugli scenari in cui scoperte medico-scientifiche e l'alterazione della natura biologica dell'umano contrattano una lunga serie di corrispondenze.

La stilizzazione iconografica che succede al paradigma romeriano si innerva di una profonda ansia da contagio, alimentando una serrata critica alla pervasività di una medicalizzazione assoluta, spesso mostrata apocalitticamente nella sua più cupa fallacia. Il *rabid zombie* intensifica il motivo del contagio, già trattato nel cinema di Romero, rendendolo assoluto. Se nel ciclo di Romero, e nei film dei suoi epigoni, le cause della trasformazione in massa dei cadaveri in entità viventi e antropofaghe venivano rimandate a spiegazioni incerte, opache, espresse per sottrazione e circoscritte visivamente in una zona del perturbante funzionale all'introiezione di ansie me-

tafisiche, i film della “renaissance” forniscono, invece, un quadro narrativo più lineare, in cui i nessi tra causa ed effetto vengono esplicitati chiaramente: nella maggioranza dei casi il dilagare repentino del virus risiede, infatti, nel fallimento della scienza. In *I Am a Legend*, terzo adattamento dell’omonimo romanzo survivalista di Richard Matheson, la trasformazione degli umani in “cacciatori del buio” è determinata dagli effetti di una mutazione del virus del morbillo, usata inizialmente per la cura dei tumori. Nel finale, il protagonista, Robert Neville (Will Smith), un ex virologo militare, immune al contagio, scopre l’antidoto per il virus riuscendo a consegnarlo a costo della propria vita a una madre e una bambina in viaggio verso una colonia di sopravvissuti. In *28 Days Later*, invece, la diffusione del virus che colpisce Londra viene causata da una coppia di animalisti durante il tentativo liberare da un laboratorio degli scimpanzé sottoposti alla visione continuativa di immagini violente e atroci, ai quali è stato somministrato un virus modificato dell’idrofobia; una attivista viene contagiata dal morso dell’animale appena liberato, alimentando così la rapidissima diffusione del morbo mutato. La narrazione di *World War Z* si articola attorno alla ricerca di Gerry (Brad Pitt), un ex investigatore delle Nazioni Unite, del “paziente zero”, al fine di comprendere le cause e le possibili terapie del virus zombie. Per sfuggire al contagio e sperare di sopravvivere, l’umanità sarà costretta a inoculare nel proprio organismo altri virus, in modo da diventare “invisibile” agli zombie, attratti unicamente da corpi in salute.

Il *rabid zombie* delineato figurativamente e narrativamente in questi film diviene il riflesso di una realtà attraversata da flussi intensi di paure, i cui agenti, i virus, appaiono privi di un correlativo materico: all’inizio degli anni Duemila la propagazione di virus e batteri come per l’influenza aviaria, la SARS del 2003, l’antrace, hanno costituito il catalogo di nuove paure (Augé 2013) in seno alle dinamiche intrinseche della globalizzazione. In tal senso, allora, l’insistenza verso il motivo del contagio, inarrestabile e furiosamente esponenziale, al centro del *survival horror* della “renaissance”, ribadisce il ruolo dello zombie nel supplire con il proprio ingombro corporeo all’assenza di immagini per l’infinitamente piccolo di entità liminali, quali microbi, virus, batteri (Pokornowski 2014). La corsa senza affanno, la tenacia e la rapidità dell’infetto-zombie nel raggiungere la preda incorpora allora non solo il rinnovamento di una figurazione cinematografica, ma lascia esplodere visivamente tutta la micidialità della trasmissione virale, tale da abbattere, su scala globale, le distanze, ed erompere ciò che si riteneva sicuro. Questa condizione viene espressa in tutta la sua spettacolarità perturbante in una delle scene topiche di *World War Z*. La ricerca del “paziente zero” conduce Gerry a Gerusalemme. La



Fig. 1: World War Z (2013).

città appare trasformata in una fortezza, cinta da alte mura sorvegliate dall'esercito: una città segnata dunque da una netta separazione tra gli infetti all'esterno e i sani all'interno. Attratti da alcuni canti e suoni dall'interno, gli zombie cominciano ad ammassarsi incessantemente l'uno sull'altro, riuscendo a scavalcare le difese e a irrompere oltre le mura, precipitando sulla città blindata come uno sciame di locuste, o una pioggia di rane, o come uno dei tanti flagelli dei racconti biblici (Fig. 1). Quell'ammasso di carne straniante che spinge dall'esterno sino a risalire le mura diventa l'immagine di un fitto grumo brulicante di infezione, la cui rapidità di diffusione non può essere contenuta da alcuna protezione. Oltre che per la sua sconcertante spettacolarità, la scena appare significativa per le correlazioni simboliche a cui rimanda. Durante il caos dell'irruzione degli zombie, che suggestivamente precipitano dall'alto, Gerry nota come gli infetti risparmiano un ragazzo con addosso i segni evidenti del cancro. La sua osservazione ribadisce allora la continuità tra zombie e virus, insistendo sulla solidità mimetica tra le due entità liminali: entrambi, infatti, selezionano i corpi sani attraverso i quali garantire la propria trasmissibilità. Il montaggio turbinoso, retto sull'alternanza tra i campi lunghi delle riprese aree e i piani verticali della pioggia di zombie che franano dalle mura, e le riprese orizzontali e veloci che inquadrano singoli momenti dello scontro tra militari e zombie che fanno da sfondo alla fuga di Gerry, circoscrive lo spazio chiuso della zona protetta, trasfigurandolo in ambiente labororiale dove il virus trova la propria coltura ideale per replicarsi irrimediabilmente, invadendo ogni strada, vicolo e interstizio della zona protetta, come un inarrestabile

flusso di sangue malato.

Spazi pre-mediati

Le trame e le immagini che provengono dai film sull'evoluzione rabbiosa dello zombie poggiano dunque sulle configurazioni tra ansie apocalittiche sull'estinzione, avviata da una radicale metamorfosi dell'umano nel proprio doppio osceno, e i percorsi di una scienza medica attenta a scompaginare la solidità della differenza tra vita e morte. Lo zombie, pertanto, si presta a essere considerato non soltanto nella sua funzione euristica (i modelli matematici di diffusione epidemiologica), ma anche, come ha dimostrato la scena di *World War Z*, attraverso una prospettiva biologica. Tale deriva tra reale e immaginario, tra scienza e lo scardinamento causato dai rischi apocalittici, è diventato uno dei temi principali su cui hanno insistito diverse guide e manuali di sopravvivenza a fantomatici *zombie outbreak*, pubblicati dopo il successo editoriale di *The Zombie Survival Guide* (2004) di Max Brooks (autore tra l'altro dell'omonimo romanzo del 2006 da cui è stato tratto il film *World War Z*). Tra lugubre ironia e parodia di un isterismo tutto survivalista, la guida di Brooks descrive con scrupolosità le informazioni epidemiologiche riguardanti il virus del "solanum" e fornisce al lettore una serie di regole e tattiche per sopravvivere alla catastrofe della sua diffusione, corredando il testo con nozioni biologiche e arricchendolo con una ricca appendice dove vengono raccolte testimonianze e documenti sulla reale presenza del virus e dei suoi effetti in diversi periodi storici. L'idea di una realtà biologica dello zombie, come pretesto per l'idealizzazione di un nuovo ordine sociale dalle derive eugenetiche, viene assorbita in maniera preoccupante in alcuni ambienti in cui il survivalismo sfocia in una logica paramilitare. In tal senso, appare emblematico il caso della Michigan Militia Zombie, un gruppo di volontari convinti dell'esistenza degli zombie e pronti a difendere con le armi i propri cari, la propria casa e le loro proprietà. Questo esempio è il sintomo del più ampio fenomeno del *prepping*: una sottocultura survivalista che vede nella possibilità di un'apocalisse (nucleare, climatica, politica, pandemica, ecc.) la realizzazione della fantasia di un suprematismo bianco, patriarcale, classista, ultracristiano – come l'ha definita Mark O'Connell (2020) nella sua indagine sulle culture apocalittiche del contemporaneo. Nelle pieghe non troppo nascoste del *prepping* si ravvisano le emergenze di un isterismo reazionario e antimodernista, coincidente con un'idealizzazione millenarista della fine del mondo. All'interno delle degenerazioni sociali ed etiche

che contraddistinguono questi richiami al fanatismo dell'apocalisse, quello che traspare è una sorta di identificazione dell'Altro come minaccia, di cui lo zombie diviene, nella sua ricca polisemia, l'incarnazione prediletta. Gli sforzi nel costruire un sistema sociale attorno alle modalità di diffusione di contagi immaginati su scala globale, le tattiche per la sopravvivenza, le indagini su possibili cure e modi di neutralizzare il virus zombie, così come l'accuratezza della descrizione biologica, determinano un'autenticità facilmente corruttibile con cui viene consumato il rovesciamento dell'efficacia della scienza medica.

Il catalogo di film e serie tv incentrate sulle ansie e le paure incarnate dallo zombie si rivolge ricorsivamente all'immagine del collasso del sistema medico, come metonimia del fallimento dei principi di razionalità. Da questo punto di vista appare significativo l'incipit di *28 Days Later*: Jim (Cillian Murphy) si risveglia dal coma in un ospedale abbandonato e a soqquadro, inconsapevole della catastrofe che nel lasso di tempo trascorso dal suo ricovero (per l'appunto, 28 giorni) ha trasformato radicalmente l'umanità. L'ospedale pertanto viene trasfigurato in una enclave post-apocalittica, in cui viene tracciato un necessario percorso di adattamento reciproco tra l'umano e il virus. Nella serie britannica *In the Flesh* (2013-2014) gli zombie, infatti, devono seguire un percorso terapeutico con farmaci inibitori, per poter aspirare a una definitiva integrazione sociale; ovvero, devono rinunciare alla loro peculiarità di identità ibrida, svilendo la propria natura. L'accanita medicalizzazione per normare gli istinti e l'aspetto somatico della diversità incarnata dallo zombie fa da sfondo agli irrisolti sociali e culturali che segnano la piccola comunità di Roarton, conducendola inevitabilmente verso il progressivo scardinamento di una morale conservatrice, senza rinunciare a violente forme di resistenza.

Nello sguardo d'insieme sulla recente zombie fiction si riconosce la predilezione verso scenari post-apocalittici: la presenza dello zombie come declinazione materiale dell'epidemia virale e il conseguenziale quadro apocalittico dell'estinzione alimentano le narrazioni incentrate sulle modalità di sopravvivenza e adattamento dell'umanità a uno stato di emergenza costante. Il racconto di mondi post-apocalittici traccia i percorsi della fondazione di un nuovo ordine umano, retto sull'abilità e la caparbia tenacia sotto controllo la minaccia del contagio zombie. Gli storyworld seriali di *The Walking Dead* (2010-) e di *Z-Nation* (2014-2018), con i loro spin-off, attraverso l'espeditivo narrativo del continuo transitare dei protagonisti da un luogo sicuro a un altro rispolverano alcuni archetipi dell'immaginario americano, quali il mito della frontiera e la colonizzazione umana dei luoghi selvaggi. Una ricorsività che si evince bene nel poster promozionale

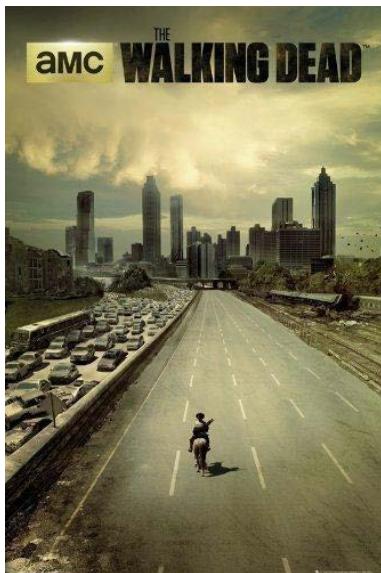


Fig. 2: Poster promozionale della prima stagione di The Walking Dead.

di *The Walking Dead*, dove il protagonista, un ex sceriffo di provincia, raffigurato di spalle e a cavallo, sta per varcare l'ingresso della città di Atlanta: una frontiera contrassegnata da una *wilderness* squisitamente post-apocalittica (Fig. 2).

Nelle narrazioni post-apocalittiche si assiste all'intensificazione della relazione dialettica tra spazi esterni, intesi come scenari della de-umanizzazione, poiché popolati dagli infetti, e spazi chiusi, fortificati, per contrastare le minacce del mondo esterno. Questa relazione dialettica trova una fitta rete di corrispondenze con l'emergenza pandemica del Coronavirus, tale da proiettare le articolazioni degli spazi narrativizzati nelle fiction nelle configurazioni del reale come *spazi della pre-mediazione*. Le immagini che provengono dal cinema e dalla serialità zombie filtrano quelle trapelate durante il lockdown, impregnando il corredo visivo dell'emergenza nel suo farsi quotidiano con il "già visto" della fiction. Le scene topiche del cinema zombie sembrano svolgere una funzione predittiva delle dinamiche reali: forniscono gli strumenti per la costruzione simbolica che permette, nei regimi dell'eccesso visivo e antropologico, di intraprendere nell'immediato una comprensione simbolica dello shock di un'epidemia divenuta rapidamente globale, imprevedibile e fuori controllo, e con cui molto probabilmente l'umanità dovrà imparare a convivere. L'immaginario zombie ha fornito, dunque, una riserva di materiale tale da divenire il modello a cui ha attinto la messa in scena delle immagini circolate in precisi momenti del lockdown e su cui si è avviata la costruzione del senso della minaccia da affrontare.

Lo stretto scambio tra realtà e costruzione mediale della stessa trova

una sua logica nei processi di *pre-medialità* (Grusin 2010; 2017) che hanno caratterizzato le configurazioni tra immaginari filmici e retoriche mediali dopo il trauma dell'11 Settembre. Secondo Richard Grusin, le immagini e i discorsi contenuti nelle diverse forme dell'intrattenimento mediale e dell'informazione contribuiscono a pre-vedere i traumi del futuro, a tenere sempre tesa la soglia di attenzione della collettività, in modo da ammortizzare l'irruzione di shock improvvisi legati a catastrofi, attentati terroristici, e altri pericoli paragonabili per il loro portato apocalittico al crollo delle Torri Gemelle di New York. La *pre-medialità* mostra dunque il ruolo predittivo delle costruzioni simboliche effettuate dai media (2017: 14), la loro capacità di giocare di anticipo sui sentimenti collettivi preparando psicologicamente gli individui alle elaborazioni dei lutti futuri.

Tali considerazioni spingono ad ampliare il campo analitico verso le correlazioni simboliche tra zombie e media. All'interno dei *media studies*, il concetto di *zombie media* (Parikka 2012; Parikka-Hertz 2012) viene usato con la finalità epistemologica di comprendere le relazioni tra media superati e quelli emergenti. Questo concetto rimanda al "ritorno in vita" tramite il riuso di tecnologie e dispositivi obsoleti nelle pratiche artistiche; cioè, investendo quello che apparirebbe "defunto" di nuove funzioni creative e pertanto vitali. Per Mark Deuze (2013), invece, l'associazione tra media e zombie può essere ricondotta al panico morale attorno alla capacità dei media di influenzare la comprensione della realtà lungo il corso della loro storia (5). Per lo studioso olandese la penetrazione capillare dei media nei tessuti materiali e cognitivi degli utenti e nella scansione della sfera del quotidiano, diventano il sintomo di una relazione tra l'individuo e l'attuale ecologia mediale – quella che, in linea con le argomentazioni di Ruggero Eugeni, possiamo definire *condizione postmediale* (2015) – rivolta a disarticolare la distinzione tra umano e mediale: «The increasing inseparability of media and lifeworld necessitates, in our theorizing of the contemporary social, a zombie perspective that respect the obsolescence of the alive-dead (or: man-machine) binary» (Deuze 2013: 9). In questa prospettiva, la nostra esistenza circondata dai media dai confini sempre più sfumati, ma i cui effetti sociali appaiono sempre più marcati, sarebbe inscindibile da quella di uno zombie: per Deuze viviamo infatti come degli zombie tra i media. A favore di questa ipotesi dai toni a tratti perentori vi sarebbero i processi attuali di virtualizzazione della tecnologia e delle interrelazioni sociali, che hanno visto durante il lockdown la celebrazione della loro definitiva affermazione, creando un'ulteriore spazio di separazione, tutto inscritto nel cyberspazio: tra l'essere online e offline.

Se lo zombie, allora, pertiene alla condizione postmediale, in cui i

confini sociali, psicologici e comunicativi tra uomo e macchina, tra naturale e artificiale, tra reale e virtuale illustrano la loro obsolescenza, questa entità liminale diviene concepibile come metafora del nostro rapporto con i media contemporanei: incarnazione di una viralità non esclusivamente biologica, ma altresì intensamente mediale. E quello che la pandemia del Coronavirus ha rivelato senza indugi sono le interconnessioni tra un rischio dal respiro totale e globale con i processi già in atto della trasformazione digitale in ambito comunicativo e sociale: «There is broad awareness that the crisis has demonstrated how interconnected the global risk society is and that the coronavirus crisis has accelerated the digital transformation of our world» (Roth 2021: 2). Come si proverà a dimostrare nel paragrafo successivo, l'immaginario cinematografico e seriale della zombie fiction si inserisce nel crocevia culturale dove catastrofe sanitaria e trasformazione tecnologica si intrecciano fornendo così un'armatura iconografica, quasi predittiva, alla cruda realtà esperita durante il lockdown.

Iconografie del lockdown

Davanti all'insorgere della minaccia invisibile del SARS-CoV-2, i media hanno cercato di costruire una o più immagini convenzionali per tradurre visivamente il nuovo antagonista (Martino 2020; Eugeni 2020) al fine di fornire gli «strumenti efficaci per interagire emotivamente, cognitivamente e praticamente con il virus» (Eugenio, 2020). Accanto alla visualizzazione del virus, e all'attribuzione del nomignolo “Spiky Bob” (*ibid.*), un comparto di altre immagini iconiche relative alla comunicazione istituzionale della diffusione del virus ha attivato nell'osservatore una memoria squisitamente cinematografica, richiamando i *topoi* visivi di numerose narrazioni post-apocalittiche.

Le immagini di Papa Francesco nel sagrato deserto di Piazza San Pietro per la benedizione *urbi et orbi* del 27 marzo del 2020 (Fig. 3), e quelle del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, in occasione della Festa della Liberazione del 25 Aprile davanti all'Altare della Patria (Fig. 4), anch'esso privo di persone, sono esempi di iconizzazione della desolazione degli spazi aperti. Le pose delle due figure, circondate dal vuoto e da un silenzio monumentale, rimandano alla solitudine dell'*ultimo uomo* incisa nella zombie fiction post-apocalittica.

In queste fotografie si riconosce un'estetica dell'*ultimo uomo*, i cui simboli sono stati tracciati in film come *The Last Man on Earth* (*L'ultimo uomo sulla terra*, 1964) di Ragona/Salkow (il primo adattamento cinematografico



Fig. 3: Papa Francesco attraversa il sagrato vuoto di Piazza San Pietro.



Fig. 4: il Presidente della Repubblica Sergio Mattarella davanti all'Altare della Patria.



Fig. 5: The Last Man on Earth.

del romanzo di Matheson, *I Am Legend*) e *28 Days Later*. Nel primo film si seguono le esplorazioni solitarie di Robert Morgan (Vincent Price), unico sopravvissuto alla diffusione di un virus che trasforma gli umani in vampiri, ambientate tra gli spazi e le architetture metafisiche del quartiere EUR di Roma (Fig. 5). Nel secondo, il vagabondare di Jim in una Londra svuotata e disfatta (Fig. 6) guida lo spettatore tra i percorsi di una solitudine paradossale. Le sonorità spettrali dei GodSpeed You! Black Emperor incorniciano i campi lunghi che segnano il tragitto senza meta di Jim, e materializzano negli spazi vuoti della città il disorientamento agorafobico del personaggio e il crescendo della tensione dello spettatore. Non apparirà allora un caso che sulla piattaforma di YouTube si trovi il remake della sequenza – una “Covid Version”, come l’ha definita l’utente che ha caricato il video online – che, attraverso il ricorso alle forme audiovisive della contemporaneità, ribadisce così la comprensione della complessità delle esperienze reali attraverso i copioni dell’immaginario filmico.

I campi lunghi che inquadrano gli ultimi uomini nei film appena citati ritornano per incasellare nella memoria collettiva la solitudine istituzionale del Papa e del Presidente della Repubblica. La suggestione della loro presenza “diminuita”, in uno spazio reso immenso dall’assenza dei fedeli e del pubblico, indica la fragilità delle rispettive cariche religiose e istituzionali. Piazza San Pietro e l’Altare della Patria vengono trasfigurati in dei set cinematografici disadorni, che contribuiscono così a suggellare i due soggetti solitari in icone di una precarietà tutta umana, da opporre orgogliosamente al cinismo biologico del virus.



Fig. 6: 28 Days Later.

La fotografia dell'*ultimo uomo* ritrae l'umanità in un determinato incrocio storico; i contorni di questa esperienza estrema vengono ritagliati in una serie di gesti e azioni ripetute. L'esistenza di Morgan nel film di Ragona/Salkow viene scandita dalle esplorazioni quotidiane, dalla durata limitata nel tempo (prima del tramonto evitando così il risveglio dei vampiri), per soddisfare una serie di necessità materiali e mantenere intatta l'intimità della casa, riflesso del proprio spazio interiore, dalla minaccia esterna dell'assedio dei vampiri che a sua volta si ripete meccanicamente ogni sera. Il quotidiano di Morgan si articola lungo una ripetitività estenuante: procurarsi il cibo e la benzina, smaltire i corpi dei vampiri uccisi, raccogliere gli arnesi per la manutenzione della fortificazione della casa. Il mondo dell'*ultimo uomo* viene allestito sulla meccanica della ripetizione. In maniera simile questa meccanica ha definito il vissuto quotidiano durante il lockdown, quando le incursioni all'esterno, con le dovute precauzioni sanitarie (mascherina, guanti, visiere, igienizzante, ecc.), erano consentite unicamente per delle necessità strettamente inderogabili: fare la spesa, lavorare, andare in farmacia, effettuare il tampone, ecc.

Se lo spazio esterno rimanda a un'umanità spettralizzata, nello spazio interno, invece, si rapprende un sistema-mondo fortificato tanto da azioni quanto da costruzioni simboliche. Il lockdown ha predisposto i modi con cui escludere nettamente lo spazio esterno, identificandolo come spazio della minaccia, alimentando di converso la percezione collettiva dello spazio interno della casa come "safe zone" (Fig. 7).

Attraverso le disposizioni governative si è assistito a una repentina stratificazione allegorica delle minacce esterne. Al di fuori della propria



Fig. 7: Campagna di comunicazione del Ministero della Salute durante il lockdown.

abitazione si sono susseguite a rotazione diverse tipologie di “untori”: esemplare è stata la percezione negativa a livello collettivo nei confronti dei *runner* (Pedroni 2020), poi toccata ai turisti, e oggi nettamente orientata sui cosiddetti “no mask” e “no vax”, contrari all’uso dei dispositivi sanitari obbligatori e alla vaccinazione. Se il mondo esterno è foriero di minacce pronte a colpire e ad aggredire, quello che l’immaginazione attorno al virus ha contribuito a esacerbare è il cosiddetto “trauma del cerchio ferito” descritto come segue da Francesco Dragosei: «il cerchio è uno spazio chiuso, separato. La superficie che esso contiene è delimitata, ordinata e differenziata, protetta dall’esterno, dall’orrore dello spazio che la circonda, dall’angoscia del bianco deserto, dal non ordinato, dal caos accerchiante» (2002: 11). Quello che per Dragosei è l’archetipo del trauma collettivo della società americana – la minaccia dell’aggressione dello spazio interiore della casa – trova nella fiction zombie una significativa corrispondenza nella centralità del *topos* del rifugio sicuro, soprattutto attraverso la formula della casa fortificata, ultima roccaforte del confronto tra mondo interno ed esterno, tra sano e impuro, tra umano e non umano. Come insegna *The Last Man on Earth*, nelle trame survivaliste e post-apocalittiche la fortificazione del rifugio rimanda a un’allegoria del rapporto del singolo con i residui della società esterna, e al confronto inevitabile con il ritorno del represso. Tali problematiche vengono rielaborate in una prospettiva critica più ampia e corrosiva in *Night of the Living Dead* e rilanciate nei film successivi di Romero, per riaffacciarsi nelle eterotopie rovesciate e blindate delle serie *The Walking Dead* e *Dead Set* (2010).

In *Night of the Living Dead* un manipolo eterogeneo di sopravvissuti si ripara all'interno di una casa abbandonata nella campagna della Pennsylvania, dove provano inutilmente a resistere all'assedio esterno dei morti viventi (Fig. 8).



Fig. 8: *Night of the Living Dead* (1968)

Se la dimensione interna si contrappone materialmente a quella esterna, come indicano le porte e le finestre sbarrate per contenere le ondate di zombie all'attacco, dentro le mura della casa si consuma una repentina e irreversibile disgregazione dei tessuti sociali. Le contraddizioni antropologiche dei sopravvissuti emergono violentemente, illustrando tutta l'assenza di cooperazione e solidarietà tra i soggetti nel momento in cui si condivide un pericolo collettivo. Gli attriti incentrati sul razzismo e la diversità generazionale si risolvono in un cinismo che supera l'orrore che spinge all'esterno.

Nei film successivi, Romero ha approntato quella che si potrebbe definire una mappatura del collasso sistematico degli spazi sicuri, incapsu-lando l'apocalisse zombie nelle roccaforti della società postmoderna, nei regimi della scienza e del controllo militare, e infine nella distopia sociale. Ecco, se le immagini del film di Romero innescano visivamente l'archetipo del "trauma del cerchio ferito" descritto da Dragosei, in cui l'aggressione e l'avvento del caos sarebbero propedeutici per un riparatore viaggio dell'eroe, il regista si preoccupa di mostrare l'entità della ferita lasciandola vistosamente aperta. Al suo interno viene esibita tutta l'oscenità della car-

ne e dei suoi tessuti corrotti, senza alcun richiamo a imprese eroiche, né tantomeno a tentativi di mettere ordine al caos, lasciando solo che tutto si deteriori sino a marcire.

Lo shopping mall al centro di *Dawn of the Dead* (*L'alba dei morti viventi*, 1978), da "Nuova Gerusalemme" del consumo si trasforma in un inferno popolato da morti viventi, con forti richiami alle scene collettive dell'Apocalisse biblica (Lino 2014). Il claustrofobico bunker dove militari e scienziati provano un fallimentare tentativo di collaborazione in *Day of the Dead* (*Il giorno degli zombie*, 1985) si rivela l'ennesima modalità con cui l'umanità provvede alla propria tumulazione. In *Land of the Dead* (*La terra dei morti viventi*, 2005) – considerabile l'ultimo film del primo ciclo sullo zombie – viene articolata una netta separazione tra gli spazi dei vivi e quelli dei morti: all'interno del grattacielo del Fiddler's Green, posto al centro di un'isola recintata, le classi più agiate vivono nell'illusione di uno status quo classista e anacronistico, mantenendo vive le istanze di un capitalismo elitario quanto predatorio; diversamente, le classi meno abbienti vivono all'esterno del grattacielo, come i profughi di una società moribonda; oltre i recinti che proteggono e isolano il grattacielo si estende la terra dei morti, popolata dagli zombie. Attraverso questa tripartizione del territorio, Romero affresca tutta la specularità degli umani e gli zombie, portando lo spettatore a empatizzare con questi ultimi e a legittimare la loro violenta rivolta (dal sapore di giustizia sociale) che nel finale li condurrà a conquistare lo spazio inizialmente protetto di un'umanità reclusa e illusa.

La meccanica dei luoghi sicuri che collassano, sia per l'assedio esterno degli zombie sia per le dinamiche umane interne, diviene il pretesto per spostare l'attenzione narrativa sulle modalità di "resistenza" di vecchi modelli etico-sociali, laddove il mondo esterno appaia ormai privo di leggi e regole condivise. In tale direzione si colloca l'universo narrativo di *The Walking Dead*. Nella serie gli zombie vengono chiamati "walkers", stabilendo nominalmente la distinzione tra gli spazi occupati dalle diverse comunità di sopravvissuti e il mondo esterno della *wilderness* boschiva e urbana attraversata da mandrie di zombie, sempre più numerose e inarrestabili. In particolare, nella terza stagione il gruppo di protagonisti si rinchiude all'interno di una prigione abbandonata, dopo averla sistematicamente "epurata" dalla presenza degli zombie e di alcuni prigionieri sopravvissuti sino a quel momento. Nella sua solidità di architettura del controllo, con le sue recinzioni, le torrette di guardia, i recinti e il filo spinato, ecc. la prigione offre ai protagonisti una spiazzante opportunità di protezione dalle minacce esterne, non solo spaziale ma anche materiale (all'interno vi sono armerie, infermerie, una ricca dispensa), descrivendo con precisione

il contesto di un' *utopia situata* (Foucault 1966). Il significato originario della prigione tuttavia non viene rovesciato dalla funzione protettiva, bensì ricalibrato su una dimensione post-apocalittica, dove prende luogo una nuova comunità di sopravvissuti che si allinea sui binari di una *gated community*, con tanto di istituzione delle proprie regole rigide (chi non merita di essere ospitato viene cacciato fuori, tornando a rischiare la vita fuori tra gli zombie). Quello della comunità recintata diviene un modello perseguito ed edificato lungo le successive stagioni della serie, sino a divenire un vero e proprio sistema: l'idea utopica di una nuova umanità, coesa e cooperante, trova la sua realizzazione in un'organizzazione reticolare di diverse comunità, in certi tratti non troppo lontane nel loro *modus operandi* dalle fantasie apocalittiche di rigenerazione dell'ordine umano immaginate dai *preppers*, ossessionati da bunker e istruzioni per fortificare le loro abitazioni, descritti nell'indagine di Mark O'Connell (2020).

Mediatizzare lo spazio chiuso

L'idea della protezione dal virus trova una sua turbolenta materializzazione nelle retoriche mediali che hanno contraddistinto il lockdown. Come è stato rilevato da Angela Maiello (2020), la pandemia ha accelerato il compimento di fenomeni mediali già in atto. La condizione di separazione fisica dal mondo esterno ha contribuito sia all'istituzione di nuovi rituali mediali, in grado di scandire la dimensione quotidiana della chiusura – per esempio la trasmissione dei bollettini sui contagi, le dirette delle conferenze stampa delle nuove disposizioni dei diversi D.P.C.M. – sia alla riconfigurazione delle reti e interazioni sociali istituzionalizzando la virtualizzazione della presenza, e più in generale l'essere in remoto. Lo spazio chiuso configura lo scenario dove si consuma la crisi, o il rinnovamento, delle interazioni con i media; al suo interno viene allestita una duplice mediatizzazione: quella della minaccia esterna; quella della costruzione intersoggettiva consumata nello spazio domestico tramite l'interazione mediale. Un mondo, dunque, quello delle “safe zone” domestiche, fortemente attraversato da fasci di messaggi mediali, interazioni online, informazioni, che hanno contribuito ad assorbire nei canali del virtuale un mondo esterno poco accessibile.

Seguendo allora il percorso sin qui tracciato tra l'immaginario post-apocalittico e le restrizioni apportate dall'emergenza del virus, le fortificazioni delle zombie fiction esaminate precedentemente contribuiscono a portare quello che finora era relegato alla sfera del simbolico al suo improvviso allestimento nei territori della mediatizzazione del reale.

La post-apocalisse zombie presenta delle trame fortemente intrise di medialità: negli spazi chiusi, nelle reclusioni provvisorie dei sopravvissuti, si consumano lo smascheramento e lo smantellamento delle identità dei media istituzionali, le distopie e a tratti anche le utopie delle interazioni tra l'umano e il mediale. Lo spazio domestico fortificato, con finestre e porte sbarrate a protezione dell'assedio degli infetti all'esterno, tende a scrivere il copione della sfiducia verso il potere dei media. Ecco, allora, che la solitudine dei messaggi radio inviati al vuoto da Robert Morgan in *The Last Man on Earth* viene sostituita dalla narrazione stratificata del crollo del sistema mediale *tout court* nei film di Romero. In *Night of the Living Dead* i notiziari trasmessi alla radio e alla televisione mostrano tutta la loro debolezza nel fornire informazioni univoche, intensificando quella mancanza di senso che sta alla base della fenomenologia dello zombie postmoderno (Lino 2014) e che viene percepita dai personaggi (Buzzolan 1998). In *Dawn of the Dead* la critica alla funzione comunicativa e sociale dei media diviene ancora più serrata: il nervoso incipit all'interno di una stazione televisiva prossima alla chiusura esibisce, attraverso un'agitata claustrofobia nella cabina di regia e il caos dello studio, tutta la sfiducia nel ruolo della televisione come mediatrice tra la moralità, l'emotività e l'azione pragmatica dei personaggi coinvolti. Sempre Romero, anni dopo, in *Diary of the Dead* (*Le cronache dei morti viventi*, 2007) lascia confluire l'irruzione di una nuova apocalisse zombie – il film è stato interpretato come un *reboot* del primo ciclo sul *living dead* – in una dura critica ai vecchi media (televisione e radio) davanti alle possibilità partecipative “dal basso” dei media digitali emergenti. Tramite l'espeditivo del *mockumentary*, nel film l'apocalisse zombie viene costantemente ripresa con alcune videocamere portatili da un gruppo di studenti di cinema, e il girato viene condiviso online sulla pagina del social media MySpace di uno dei personaggi. Alla fine del film, i pochi sopravvissuti trovano la salvezza all'interno di una blindatissima *panic room*, collegata alle telecamere di sorveglianza che vigilano sulla minaccia esterna. In *Pontypool* (2008) di Bruce McDonald, la cronaca dell'inspiegabile contagio zombie viene raccontata in diretta, e in maniera accidentale, da una piccola stazione radio della provincia canadese, all'interno della quale vengono svolte la maggior parte delle riprese. Nell'ambiente chiuso e claustrofobico della stazione prende luogo uno dei sottotesti più interessanti del film (e dell'intero genere della zombie fiction): la possibilità di uno *zombie media*, e dunque di un mezzo obsoleto, moribondo, come la radio, di resuscitare in occasione della fine dell'umanità. Nel finale, si scoprirà che la causa del contagio non risiede nel tradizionale contatto fisico con gli infetti quanto, piuttosto, nella tra-

smissione del linguaggio riprodotto dai media, capace nella sua aridità e ripetitività di “zombificare” gli ascoltatori, sancendo così una potente allegoria tra consumo mediale e *zombieness*, anticipando la teorizzazione di Deuze (2013) sulla nostra condizione di utenti-zombie tra i media.

La retorica tra zombie e media raggiunge uno dei suoi culmini espresivi nella miniserie *Dead Set*, scritta da Charlie Brooker, autore dell’acclamatissima serie tv *Black Mirror*. Grazie a una ricca stratificazione tematica, la miniserie aggiorna la critica al sistema mediale già delineata da Romero a partire da *Dawn of the Dead* (Lino 2012), direzionandola sull’intrattenimento televisivo dei reality show, ovvero, su quelle zone di compromesso artatamente perimetrate tra realtà e finzione. Durante lo scoppio dell’apocalisse zombie, lo studio dove avvengono le riprese dell’edizione inglese del “Grande Fratello” diviene, a insaputa dei concorrenti, l’ultima roccaforte prima della caduta definitiva dell’umanità. La serrata critica alla contemporanea società dello spettacolo trova la sua immagine iconica nel finale, quando la macchina da presa indugia sullo sguardo ormai disumano della protagonista trasformata in zombie rivolto verso la telecamera che continua a riprendere quello che avviene all’interno della casa. Il suo volto viene moltiplicato negli schermi della cabina di regia, alludendo così alla definitiva zombificazione del sistema televisivo (Bonì 2016) e dei suoi meccanismi spettatoriali.

Conclusion. Smantellare il virus

Nella claustrofobia delle scene di massa degli *zombie outbreak*, nella clausura dei rifugi dei sopravvissuti, così come nel lockdown, e nell’incertezza delle modalità di un idealizzato ritorno alla normalità, viene consumata l’apocalisse del contatto umano. Il contatto fisico, tanto nella zombie fiction quanto negli scenari del Coronavirus, diviene una minaccia difficile da accettare.

Accanto al collasso della fisicità sociale si rafforzano i modi di un contatto mediale sempre più totalizzante, scandito da *touch* e *screen media*, dove l’interazione con il medium e la costruzione del sé avviene, ironicamente, attraverso il contatto con la macchina e la definizione di spazi virtuali. Lo zombie sembra incorporare proprio questa moltiplicazione mediale. Un mostro il cui istinto cieco, il divorare, si fa metafora di una viralità tutta mediale, i cui meccanismi sono a tratti imprevedibili quanto immediati. In *Day of the Dead* (Fig. 9), il dottor Logan, nel suo laboratorio all’interno del bunker, disseziona i corpi degli zombie, compiendo un’autopsia dell’istinto antropofago.



Fig. 9: Day of the Dead (1985)

Alla stregua di un Dottor Frankenstein che opera al contrario, Logan (che non a caso nel film viene soprannominato “Frankenstein”) smonta il corpo dello zombie, separandone le parti, gli organi, gli arti, il cervello, al fine di comprendere la meccanica profonda del virus. Un’operazione portata avanti a costo di sporcarsi, di imbrattarsi di sangue e di ricorrere a compromessi eticamente ambigui (per mantenere in vita e addomesticare i suoi zombie, li nutre con i resti dei cadaveri dei militari). Possiamo provare allora a proiettare queste immagini sullo scenario virale e mediale prodotto dal Coronavirus, e ritrovare nelle immagini sullo zombie, discutibili, oscene, disturbanti, il peso delle incertezze e delle fragilità che configurano il nostro agire.

Bibliografia

- Augé, Marc, *Le nuove paure. Cosa temiamo oggi?*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013
- Barra, Luca - Scaglioni, Massimo, "Zombie televisivi: politiche della rappresentazione e sistema dei media", *Rivista di Politica*, 2, (2017): 191-202.
- Bishop, Kyle W., "Dead Man Still Walking. Explaining the Zombie Renaissance", *Journal of Popular Film and Television*, 1 (2009): 16-25.
- Id., *American Zombie Gothic. The Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Jefferson, McFarland, 2010.
- Id., *How Zombie Conquered Popular Culture. The Multifarious Walking Dead in the 21st Century*, Jefferson, McFarland, 2015.
- Boni, Federico, *The Watching Dead. I media dei morti viventi*, Milano-Udine Mimesis, 2016.
- Brooks, Max, *Manuale per sopravvivere agli zombie*, Torino, Einaudi, 2018.
- Buzzolan, Dario, George A. Romero, *La notte dei morti viventi*, Torino, Lindau, 1998.
- Coulombe, Maxime, *Piccola filosofia dello zombie; o come riflettere attraverso l'orrore*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- Dendle Peter, "The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety", *Monsters and the Monstrous Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. Niall Scott, Leiden-Boston, Brill, 2007: 45-57.
- Dragosei, Francesco, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Deuze, Mark, "Living as a Zombie in Media (is the Only Way to Survive)", *MATRIZes*, 7 n. 2 (2013): 1-19.
- Eugenio, Ruggero, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Milano, La Scuola, 2015.
- Id, "ACT. Guardare il virus, vedere il nemico", *Atlante Magazine – Treccani*, 2020: https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Guardare_il_virus_vedere_il_nemico.html (ultimo accesso maggio 2021)
- Fojas, Camilla, *Zombies, Migrants, and Queers: Race and Crisis Capitalism in Pop Culture*, Champaign, Illinois University Press, 2017.
- Foucault, Michel (1966) *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 1998.
- Grusin, Richard, *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, London, Palgrave Macmillan, 2010.
- Grusin, Richard, *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, Ed. Angela Maiello, Cosenza, Pellegrini, 2017.

- Han, Byung-Chul (2013) *Nello sciame. Visioni del digitale*, Roma, Nottetempo, 2015.
- Hertz, Garnet - Parikka, Jussi, "Zombie Media : Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method", *Leonardo*, 5 (2012): 424-430.
- Lauro, Sarah J. - Embry Karen, "A Zombie Manifesto: The Non-Human Condition in the Era of Advanced Capitalism", *boundary 2*, 1 (2008): 85-108.
- Ead., "Playing Dead: Zombies Invade Performance Art...and Your Neighborhood", *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, Eds. Deborah Christie, Sarah Juliet Lauro, New York, Fordham University Press, 2011: 205-231.
- Lino, Mirko, "«E la morte fuggirà loro». Post-zombie e ritornanti. Elementi formali e tematici per un'apocalittica delle serie Tv", *Variazioni sull'Apocalisse. Un percorso nella cultura occidentale dal Novecento ai giorni nostri*, Eds. Alessandro Baldacci, Anna Małgorzata Brysiak, Tomasz Skocki, New York, Peter Lang, 2021.
- Id., "Transcodificare lo zombie", *Digicult. Scientific Journal on Digital Cultures*, 2 (2020): 1-7.
- Id., *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- Id., "Rilettture, rifigurazioni e sopravvivenza del living dead. Dal cinema alle narrazioni crossmediali", *Between*, 2, n. 4 (2012): 1-12.
- Luckhurst, Roger, *Zombies. A cultural History*, London, Reaktion, 2013.
- Magistrale, Tony, *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*, Peter Lang, New York 2005.
- Maiello, Angela, "Viralità postmediale. Quando il medium (del virus) siamo noi", *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, Eds. Roberto De Gaetano, Angela Maiello, Cosenza, Pellegrini editore, 2020 (ebook): 591-617.
- Martino, Caterina, "Fotogenia del virus. Il ritratto del nemico invisibile", *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, Eds. Roberto De Gaetano, Angela Maiello, Cosenza, Pellegrini editore, 2020 (ebook): 545-571.
- O'Connell, Mark, *Appunti da un'Apocalisse. Viaggio alla fine del mondo e ritorno*, Milano, ilSaggiatore, 2021.
- Parikka, Jussi (2012) *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci, 2019.
- Pedroni, Marco, "Apologia del runner", *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, ed. Roberto De Gaetano, Angela Maiello, Cosenza, Pellegrini editore, 2020 (ebook): 709-732.
- Pokornowski, Steven, "Burying the Living with the Dead: Security, Survival and the Sanction of Violence", *We're All Infected": Essays on AMC's*

- The Walking Dead and the Fate of the Human*, Ed. Dawn Keetley, Jefferson, McFarland, 2014: 41-55.
- Quiggin, John, *Zombie Economics: How Dead Ideas Still Walk among Us*, Princeton, Princeton University Press, 2010, tr. it. *Zombie Economics. Le idee fantasma da cui liberarsi*, Milano, Università Bocconi Editore, 2012.
- Roth, Steffen, "The Great Reset. Restratiﬁcation for Lives, Livelihoods, and the Planet", *Technological Forecasting & Social Change*, 166 (2021): 1-8.
- Russell, Jamie, *The Book of the Dead. The Complete History of Zombie Cinema*, London, Titan Books, 2014.
- Simpson, Philip. L., "The Zombie Apocalypse Is Upon Us! Homeland Insecurity", *We're All Infected*: Essays on AMC's *The Walking Dead and the Fate of the Human*, ed. Dawn Keetley, Jefferson, McFarland, 2014: 28-40.
- Smith?, Robert, *Mathematical Modelling of Zombies*, Ottawa, Ottawa University Press, 2014.
- Smith, Tara, "Zombie Infections: Epidemiology, Treatment, and Prevention", *British Medical Journal*, 2015, 8038 (2015): <https://www.bmjjournals.org/content/351/bmj.h6423> (ultimo accesso 25/5/2021)
- Tirino, Mario, "La generazione morente. Cosplay zombie come atto di rivendicazione politica", *Funes. Journal of Narratives and Social Sciences* 2 (2018): 72-88.

Filmografia

- 28 Days Later*, Dir. Danny Boyle, Regno Unito, 2002.
- 28 Weeks Later*, Dir. Juan Carlos Fresnadillo, Regno Unito, Spagna, 2007.
- Dawn of the Dead*, Dir. George A. Romero, Usa, 1978.
- Day of the Dead*, Dir. George A. Romero, Usa, 1985.
- Dead Set*, Dir. Charlie Brooker, Regno Unito, 2008.
- Diary of the Dead*, Dir. George A. Romero, Usa, 2007.
- I Am a Legend*, Dir. Francis Lawrence, Usa, 2007.
- In the Flesh*, Dir. Dominic Mitchell, Regno Unito, 2013-2014.
- Land of the Dead*, Dir. George A. Romero, Usa, 2005.
- Night of the Living Dead*, Dir. George A. Romero, Usa, 1968.
- Pontypool*, Dir. Bruce McDonald, Canada, 2008.
- RealityZ*, Dir. Claudio Torres, Brasile, 2020
- The Last Man on Earth*, Dir. Ubaldo Ragona/Sidney Salkow, Italia/Usa, 1964.
- The Return of the Living Dead*, Dir. Dan O'Bannon, Usa, 1985.
- The Walking Dead*, Dir. Frank Darabont/Robert Kirkman, Usa, 2010- in corso
- World War Z*, Dir. Marc Forster, Usa, Regno Unito, 2013.
- Z-Nation*, Dir. Karl Schaefer e Craig Engler, Usa, 2014-2018.

L'autore

Mirko Lino

Ricercatore presso l'Università dell'Aquila – Dipartimento di Scienze Umane, dove insegna Storia del cinema e Cinema e media. Ha pubblicato la monografia, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Le Lettere, 2014) Ha curato i seguenti volumi: assieme a S. Ercolino, M. Fusillo, L. Zenobi, *Imaginary Films in Literature* (Brill-Rodopi, 2016); assieme a S. Antosa, *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis, 2018); assieme a M. Fusillo, L. Marchese e L. Faienza, *Oltre l'Adattamento? Narrazioni espansse: intermedialità, transmedialità, virtualità* (Il Mulino, 2020). Ha curato assieme a H.-J. Backe e M. Fusillo il numero speciale della rivista Between, n.20 vol. 10 (2020), *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*. È membro del ICLA Research Committee on Literatures, Arts, Media (CLAM).

Email: mirko.lino@univaq.it

L'articolo

Date sent: 29/05/2021

Date accepted: 20/10/2021

Date published: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Lino, Mirko, "Post-Apocalypse Now. Cinema e serialità zombie come pre-mediazione del contagio", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, F. Fiorentino – M. Guglielmi (eds.), *Between*, VIII.22 (2021): 113-138, <http://www.betweenjournal.it/>

Reclusions and rewritings. From X. de Maistre's *Voayage Autour de ma Chambre* to G. Simenon's *La Cage de Verre*

Valerio Magrelli

Abstract

This essay focuses on the theme of closed spaces in literature and art through nine points, dedicated to as many forms of confinement within the precise positioning offered by the extension of the room. Therefore, nine rooms, chambers or small rooms accommodating writers and artists over a span of about seven centuries.

Keywords

Literature; Literary criticism; Art; History; Society

Reclusioni e scrittura.

Dal *Viaggio intorno alla mia stanza* di X. de Maistre, alla *Gabbia di vetro* di G. Simenon

Valerio Magrelli

Premessa

Prigioni, manicomì, confinamenti, eremitaggi, stanze: a differenza degli ambiti così specificamente indicati, quello degli spazi chiusi si rivela, in maniera alquanto paradossale, un tema che spalanca orizzonti pressoché sterminati. E questo non solo alla luce delle tante diverse prospettive possibili (antropologia, storia dell'arte, cinema, musica, filosofia, geografia, sociologia, televisione, architettura, graphic novel), ma anche limitatamente alla sola letteratura. Partendo dal soggetto stabilito, e defalcando sia le carceri, sia i manicomì, vorrei pertanto circoscrivere il mio percorso limitando drasticamente un territorio così ampio. Parafrasando Gaston Bachelard, accennerò insomma qualcosa sulla ‘poetica degli spazi chiusi’.

Per farlo, esporrò le mie considerazioni attraverso nove punti, dedicati ad altrettante forme di confinamento ed eremitaggio realizzate all'interno di quel preciso posizionamento offerto dallo spazio della stanza (a parte l'eccezione ‘gerosolimitana’ del passaggio numero 7). Nove stanze, dunque, camere o camerette che accolgono gli scrittori e le scrittrici nell'arco di circa sette secoli – senza ovviamente neanche pensare di affrontare il problema di quanto, in un simile lasso di tempo, siano cambiate le nozioni stesse di ‘scrittore’ e di ‘stanza’... Piuttosto che stabilire riferimenti metodologici o tematici, attingendo alla ricchissima bibliografia sull'argomento, ho preferito inanellare una serie di riferimenti letterari (e artistici) su un arco temporale estremamente ampio, nella speranza di abbozzare un possibile tracciato figurativo.

Data la mia materia di insegnamento, ho quindi convocato cinque autori dalla Francia (Montaigne, de Maistre, Proust, Bousquet, Simenon)

e uno rispettivamente da Italia, Gran Bretagna, Italia (Petrarca, Woolf, Malerba), riservando la nona casella a due artisti contemporanei (il cinese Tehching Hsieh e lo svedese Dahlberg). Proprio la disparità dei materiali trattati è responsabile dell'andamento forzatamente stenografico di un testo che, altrimenti, avrebbe richiesto, è davvero il caso di dire, uno spazio ben più vasto di quello disponibile.

I.

Per cominciare questo rapido excursus, sono partito naturalmente e prevedibilmente dalla nozione di cameretta in Petrarca:

O cameretta che già fosti un porto
a le gravi tempeste mie diürne,
fonte se' or di lagrime nocturne,
che 'l dí celate per vergogna porto.

O letticciuol che requie eri et conforto
in tanti affanni, di che dogliose urne
ti bagna Amor, con quelle mani eburne,
solo ver 'me crudeli a sí gran torto!

Né pur il mio secreto e 'l mio riposo
fuggo, ma più me stesso e 'l mio pensero,
che, seguendol, talor levommi a volo;

e 'l vulgo a me nemico et odioso
(chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero:
tal pàura ò di ritrovarmi solo. (*Canzoniere*, p. 295)

Non mi soffermerò sul commento del testo, per il quale rimando, tra gli altri, ai lavori di Marco Santagata e Sabina Stroppa. Mi piace invece segnalare un contributo di Fabio Rosa (2005) intitolato “Cameretta con vista. Un ritratto di Petrarca”, con evidente allusione al romanzo di E. M. Forster. Nel corso delle sue indagini, Rosa osserva la trasformazione della cameretta in studiolo rinascimentale, e si spinge fino a parlare della *Tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert, per alludere alla metamorfosi dal chierico all'asceta descritti nei rispettivi spazi di meditazione.

Abbandonando la Tebaide dei deserti orientali, e senza nulla dire di cellule, celle, prigioni e monasteri studiati da Victor Brombert nel suo capolavoro critico (1975), vorrei soltanto precisare come nella poesia di Petrarca

sia possibile rintracciare il sentimento di *acedia* diffusamente analizzato da Giorgio Agamben in *Stanze*¹ (1977). Si tratta di quella passione che, all'alba della nostra cultura, caratterizza l'immagine del letterato con i diversi nomi di *tristitia*, *desidia* o *aegritudo* (così nel *Secretum*). Il saggio di Agamben, peraltro, si carica di un'ulteriore accezione se si pensa che uno tra gli ultimi lavori dello stesso autore, dedicato al commento di una serie d'opere d'arte, si intitola *Studiolo*, e viene appunto consacrato a un luogo che si rivolge «prima di tutto allo sguardo» (Agamben. 2019: ix). Su questa connessione tra stanza e dipinto (che sarà ripresa più oltre) si vedano anche le ricerche di Lina Bolzoni nel suo *La stanza della memoria*, in cui si approfondisce il problema dei «luoghi» nella mnemotecnica (1995: 195-198).

Concludo queste prime osservazioni sugli autori 'stanziali', riportando un brano in cui Rosa suggerisce l'equivalenza tra il «*thalamus inter libros*» e la cameretta con finestra della canzone 326. Con una bella apertura, lo studioso propone di alzare lo sguardo verso l'Ottocento italiano e francese, giungendo fino al Novecento 'plurale' di Pessoa:

Diverso ma non opposto al palazzo dei signori, fatto per le mistiche nozze con il nulla, questo *thalamus* è il vero luogo ispiratore della seconda parte del *Canzoniere*. In questo *secretum* Petrarca imparò a spiare il mondo dalla finestra, con malinconia, riservandosi il ruolo dell'osservatore distaccato e inaugurando, con ciò stesso, un comportamento che ha segnato profondamente la storia degli intellettuali europei: dai primi umanisti a Tasso a Leopardi a Flaubert fino a quell'inquieto osservatore dalla finestra che è Bernardo Soares, un eteronimo di F. Pessoa. (Rosa 2005: 86)

II.

Passo così al mio secondo spunto, rifacendomi alla lettura di Montaigne proposta da Jean Starobinski (1984). Per farlo, mi affiderò, in forma di *téléscopage*, a uno studio di Eduardo Caruso, *Starobinski lettore di Rousseau e Montaigne* (Caruso 2017). Come è noto, a soli trentasette anni (sentendosi ormai vecchio, come osservava), l'autore si ritira nella sua torre. Tale scelta risulta emblematica, poiché Caruso fa notare come nasconde un doppio elemento: quello temporale, relativo all'età, al tempo che sta divorando il soggetto e da

¹ Da notare che nel volume Petrarca viene però citato in un'unica occasione.

cui questi tenta di salvarsi, e quello spaziale, rappresentato dalla torre con i libri, formidabile arsenale con cui tentare di respingere gli attacchi della morte: «È la miglior provvista che abbia trovato in questo umano viaggio» (Montaigne 2021: 1531). Proprio sulle sue travi, Montaigne trascriverà (in maniera peraltro molto inventiva sotto il profilo filologico) i passi dei testi greci e latini a lui più cari. Da qui le memorabili analisi di Starobinski.

Spiega Caruso:

Quanto alla propria vita, assicurandole riposo, libertà, ozio, Montaigne intende liberarla prima di tutto dalla mutazione, dalla cerimonia a cui la vita pubblica condanna chi le è asservito. Vuole vivere nel dialogo con se stesso senza più perdersi, fedele alla propria natura, alla grande natura. Nel saggio intitolato *Della solitudine* apprendiamo che quello che Montaigne cerca è un luogo che sia veramente suo. (Caruso 2017: 12)

e ancora:

Si tratta di decidere tra essere e apparire, tra qui e altrove, tra me e gli altri, tra il naturale e l'artificiale. Occorre ritornare a sé, non avere mire su un altrove; ci vogliono autonomia e autarchia. (*Ibid.*)

Potremmo dire dunque che Montaigne riprenda quello stesso desiderio di separazione e escissione che caratterizza la cameretta di Petrarca, realizzando così un distacco analogo dalla vita mondana – e da un modello di vita, potremmo chiosare, che fu almeno altrettanto mondano di quello petrarchesco.

III.

Questo ci porta al terzo nome della nostra carrellata sugli spazi chiusi. Dopo Petrarca e Montaigne (a dire il vero scendendo un po' più in basso), è ora la volta di Xavier de Maistre. Al riguardo, vorrei notare che le edizioni italiane del libro registrano una notevole sequenza di oscillazioni traduttorie, prevedendo ‘stanza’ e ‘camera’, ‘viaggio’ e ‘giro’². Di questo testo, ispirato al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, riporterò due brani. Il primo

² In ordine cronologico: *Viaggio intorno alla mia stanza*, a cura di Rosa Maria Losito, prefazione di Mariantonio Liborio, Guida, Napoli 1987; *Viaggio intorno*

recita: «Dopo la poltrona, cammino verso il nord ed ecco il mio letto, laggiù in fondo alla stanza, con la vista più gradevole» (de Maistre 2019: 23), mentre nel secondo leggiamo: «Se volessi descrivere anche solo la millesima parte degli strani avvenimenti che mi capitano quando mi aggirò nei pressi della mia biblioteca, non finirei più. I viaggi di Cook e le osservazioni dei suoi compagni di viaggio, i dottori Banks e Solander, non sono niente in confronto alle mie avventure in questo fazzoletto così limitato» (de Maistre 2019: 96).

Quanto all'opera, basti notare come essa registri paradigmaticamente un salto di scala destinato ad essere ripreso e sviluppato in molti modi e da molti autori. È sufficiente ricordare che il breve testo attirò l'attenzione di Manzoni e Stendhal, su su fino ad Adorno, Bachelard e Benjamin, che volle collegarlo a uno scritto di Kierkegaard.

Prima di passare al quarto punto, relativo nientemeno che a Proust, devo però almeno menzionare un curioso corrispettivo artistico. Sotto alcuni aspetti, infatti, l'itinerario miniaturizzato di de Maistre si collega, *ex contrario*, alla serie pittorica di Giorgio de Chirico, *I mobili nella valle* (1926): se nello scrittore francese la stanza si trasforma in paesaggio, nel pittore italiano è invece il paesaggio ad accogliere un arredamento domestico reso alieno dalla sua nuova collocazione in seno alla natura. Non per niente, analizzando queste composizioni, Barbara Ricci ha rilevato che «vedere un mobile all'esterno provoca un senso di spaesamento e di estraneità» (Ricci 2018). Il motivo di una simile reazione risiede nel fatto che le immagini di De Chirico mettono esplicitamente in contrasto le dimensioni antagoniste, contrapposte, speculari del Piccolo e del Grande, e soprattutto del Dentro e del Fuori, come farà più tardi la figura, benjaminiana per eccellenza, del *Passage parigino* (Benjamin 1986).

Vedere un mobile all'esterno provoca un senso di spaesamento e di estraneità.

alla mia camera, introduzione, traduzione e note di Nicola Muschitiello, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1991; *Viaggio intorno alla mia camera*, prefazione di Anatole France, postfazione di Charles Augustin de Sainte-Beuve, traduzione, introduzione e note di Gennaro Auletta, A. Mondadori, Milano 1997; *Viaggio intorno alla mia camera (Spedizione notturna intorno alla mia camera)*, presentazione di Emilio Isgrò, introduzione, traduzione e note di Carmelo Geraci, illustrazioni di Francesco De Francesco, Moretti & Vitali, Bergamo 1999; *Viaggio intorno alla mia camera*, a cura di Pier Angelo Sanna, Keltia, Aosta 2012; *Il giro della stanza*, traduzione di Flavio Santi, La Grande Illusion, Pavia 2019; *Viaggio intorno alla mia camera*, prefazione di Anatole France, traduzione di Gianluigi Saraceni, Tarka, Mulazzo 2020.

IV.

Su Proust, logicamente, non è certo possibile soffermarsi. Ci si atterrà a un unico riferimento, relativo alla famosa camera foderata di sughero in cui il romanziere trascorse l'ultima parte della sua vita. Siamo di fronte alla costruzione di un vero carapace, ideato come strumento di difesa contro l'aggressione sonora della metropoli. Paragonabile alla camera anecoica di cui ha parlato John Cage, la stanza insonorizzata, oggi visitabile presso il museo Carnevalet di Parigi, costituì di fatto la fodera abitativa e insieme mentale al cui interno venne completata la *Recherche*.

Per brevità e comodità, riassumo così la questione. Abbandonato il suo appartamento parigino di rue de Courcelles nel 1909, Proust si trasferì al n. 102 di Boulevard Haussmann. In questa nuova abitazione, alla ricerca di un soddisfacente isolamento, fece rivestire di sughero le pareti della stanza da letto, in modo da ottenere il grado di concentrazione necessario alla stesura conclusiva del suo progetto. Come è noto, Proust dormiva di giorno (e con le imposte chiuse per evitare la luce), scrivendo tutta la notte, disteso sul letto. Tra le sue poche distrazioni, va segnalato uno straordinario ritrovato della tecnica a lui contemporanea.

Ha spiegato George Painter:

Nel febbraio 1911 [...] Proust sentì improvvisamente bisogno di musica. Chi si abbonava a una curiosa invenzione, chiamata teatrofono, poteva chiedere alla società di ascoltare per telefono concerti, opere e commedie. Il 21, standosene coricato con la surreale cornetta all'orecchio, Proust ascoltò *Pelléas et Mélisande* dall'Opéra Comique. (1965: 481)

Il prodigioso mistero acustico del telefono, che egli tanto a lungò esaminò proprio nella *Recherche*, tornava ora a ripetersi sotto una nuova forma. Così, dal cuore della sua stanza, lo scrittore veniva catapultato, come per magia, negli affollati, immensi teatri parigini, in una enigmatica mescolanza di partecipazione e emarginazione, presenza e assenza, mondanità e solitudine.

V.

Il punto cinque di questa scorribanda riguarda invece *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf. L'ideale di uno spazio sottratto sia alle fatiche lavorative, sia alla confusione familiare, accomuna molti scrittori tra Otto

e Novecento. Tra questi, Stéphane Mallarmé, capace di evocare un sogno simile con parole strazianti. Proprio a tale riguardo, va sottolineata la centralità della questione economica, tanto importante per il poeta francese come per la narratrice inglese, Quest’ultima infatti osservava, con un comprensibile risentimento: «Una donna deve avere soldi e una stanza tutta per sé, se vuole scrivere romanzi» (Woolf [1929] 1993: 23), e ancora: «Se dovete scrivere romanzi o poesia vi servono cinquecento sterline l’anno e una stanza con la serratura alla porta» (88).

Si tratta di un nesso nevralgico nei rapporti tra scrittore e società:

La libertà intellettuale dipende da cose materiali. La poesia dipende dalla libertà intellettuale. E le donne sono sempre state povere, non solo in questi ultimi duecento anni, ma dall’inizio dei tempi. Le donne hanno avuto meno libertà intellettuale dei figli degli schiavi ateniesi. Perciò le donne non hanno avuto uno straccio di opportunità di scrivere poesia. Per questo ho insistito tanto sul denaro e su una stanza tutta per sé». (*Ibid.*: 90)

Lo spazio chiuso della cameretta assurge così a una dimensione politica dalla forte valenza identitaria, indispensabile per rivendicare i diritti delle donne in un secolo che le vide, per la prima volta, conquistare, almeno in alcune democrazie occidentali (Turchia inclusa) il diritto di voto.

Come ha rilevato Marisa Bulgheroni,

una stanza tutta per sé e cinquecento sterline annue di rendita sono le condizioni minime necessarie per la donna che scrive. La richiesta materiale ha una forte, occulta carica metaforica: se la donna è stata per secoli assente dalla storia, cassata, rimossa, se ha avuto la funzione, spaziale, di specchio – ingrandimento dell’uomo, raddoppiamento della figura di lui –, se nel suo corpo-nutrimento gli ha offerto il dono dell’atemporialità, non potrà nascere a sé stessa, alla propria parola, che conquistando il diritto fisico, economico all’inscrizione nello spazio sociale”(2011: 13).

Ben diversa rispetto a quanto abbiamo scoperto sinora, lo spazio chiuso della stanza diventa adesso luogo di trasformazione sociale oltre che di affrancamento storico, e centro di riscatto, oltre che di raccoglimento.

VI.

Il sesto nome della nostra lista, è quello di Joë Bousquet. Ferito alla colonna vertebrale nella battaglia di Vailly all'età di appena 21 anni, lo scrittore proseguì la sua vita a Carcassonne, isolato in una stanza le cui imposte rimasero sempre chiuse (ancora Proust, ma in un orizzonte atrociamente clinico). Ebbe però fitti contatti con molti scrittori e pittori francesi, tra cui Paul Éluard, Max Ernst, Jean Paulhan, e soprattutto intrattenne un intenso epistolario con Simone Weil. Le lettere tra i due sono state presentate e tradotte in italiano da Adriano Marchetti, che ha ricostruito l'amicizia in cui si ritrovarono un essere martoriato dalla sofferenza fisica e un'anima torturata dalla sventura, un uomo costretto a integrare con l'oppio e la creazione poetica una vita mutilata, e una donna votata all'impossibile progetto di assumere nella propria carne tutto il dolore umano (Weil – Bousquet 1994).

Bousquet è ancora poco noto in Italia. Per attenerci al nostro argomento, riporto qui l'ultima strofa di una sua composizione, tratta da *La Connaissance du soir*, che sotto alcuni aspetti sembra adombrare il tema del suo isolamento esistenziale:

Tout est trop beau pour être vu
Un amour plus grand que l'espace
Ferme les yeux qui ne voient plus
Et l'ombre que sa forme efface
Mendiant son pas mendiant sa place
Au jour mort d'un rêve pareil
Dira des ombres qui la suivent
Ma vie avait des yeux d'eau vive
Passé prête-moi ton sommeil. (Bosquet 2008: 77)

Ebbene, ai fini della nostra analisi, credo sia importante sottolineare l'immagine di un amore «più grande dello spazio», insieme a quella dell'ombra che mendica «il proprio posto». In un autore segnato dall'immobilità, letteralmente inchiodato al suo stesso corpo, accenni del genere acquistano ovviamente una risonanza tutta particolare, e dischiudono una nuova, ancorché dolorosa prospettiva sulla tematica della clausura.

VII.

Dopo quello tra Bousquet e Weil, arriviamo a un altro proficuo legame letterario, stretto tra gli italiani Fabio Carpi e Luigi Malerba. Nel 1984 venne girato per la Rai *I cani di Gerusalemme*, con la regia del primo e la

sceneggiatura del secondo. Lo stesso anno venne allestito un omonimo spettacolo teatrale con la regia di R. Cora e L. Quintavalle. Infine, nel 1988, Carpi e Malerba firmarono a quattro mani un libro dallo stesso titolo per le edizioni Theoria. Affidandoci alle parole di Nico Garrone, la storia delle tre opere (ossia della medesima opera, prima filmata e messa in scena, poi narrata) «si riduce ad un paradossale viaggio immobile, una crociata immaginaria intorno alle mura del castello medioevale del barone Nicomede di Calatrava e del suo scudiero Ramundo» (Garrone 1997).

Per scontare le tasse dovute al Clero, il barone, come d'altronde molti nobili del suo tempo, è costretto a unirsi all'esercito dei Crociati diretto verso la Terra Santa. È qui che scatta la sua trovata da obiettore di coscienza *ante litteram*:

Pigro, per nulla portato alle gesta eroiche dei paladini, anzi refrattario a qualsiasi spargimento di sangue, il barone Calatrava si inventa uno stratagemma, per aggirare, letteralmente l'ostacolo: insieme ad un mulo e al suo scudiero percorrerà la stessa distanza che lo separa da Gerusalemme senza allontanarsi da casa, marciando intorno alle mura del suo castello. (*Ibid.*)

Il raggiungimento della meta richiederà quasi due anni, ossia più di cinquecento giorni, poiché la strada per quella che è stata definita la «Gerusalemme verbale» si rivelerà tutt'altro che facile. Erede spirituale di de Maistre, il protagonista di questo viaggio sedentario vivrà la sua scommessa fino all'allucinazione o all'epifania. Infatti, al termine del lungo itinerario, padrone e servitore sentiranno abbaiare, finalmente, i cani di Gerusalemme.

Se nel tema del pellegrinaggio è stato letto un richiamo a un'altra pellicola italiana, *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966), il film-pièce-racconto di Carpi e Malerba è stato altresì interpretato come una metafora per rappresentare l'Italia degli anni Sessanta, sulla via di una profonda mutazione economica e sociale. A rigore, si è già detto, non siamo più nello spazio recluso della stanza. Certo, però, la miniaturizzazione del viaggio, ossia la sua trasformazione in spedizione domestica, spiega bene la vicinanza di questa esperienza a quanto sinora esaminato. Arrivo così alla penultima tappa del mio personale, breve pellegrinaggio nei 'luoghi chiusi' della letteratura.

VIII.

L'ottava stazione di questo intervento corrisponde alla seconda parte del suo titolo, ossia alla leggenda di Georges Simenon nella «gab-

bia di vetro». Del romanziere (che fece ricorso a una ventina di pseudonimi) era celebre sia la prolificità, sia la rapidità. Stiamo parlando di circa quattrocento romanzi redatti nel corso di quarant'anni, oltre a migliaia di racconti e articoli. Si è favoleggiato di capitoli redatti in poche ore, e di romanzi ultimati di una decina giorni. Ricordiamo tra i suoi più illustri estimatori Walter Benjamin e André Gide, Céline e François Mauriac, Ernest Hemingway e Jean-Luc Godard, senza dimenticare Henry Miller, Alberto Savinio, Leonardo Sciascia e Alberto Arbasino. Tra tanti, va segnalato almeno un detrattore, ancorché di gran pregio: Jean-Paul Sartre.

Ciò premesso, ecco in cosa consiste l'eccezionale vicenda del narratore francese. Secondo alcune fonti (in seguito più o meno smentite), l'autore del commissario Maigret avrebbe accettato la scommessa proposta gli per 50.000 franchi da Eugene Merle, editore di successo nella Parigi degli anni '20: scrivere un libro intero in mezzo alla strada, sotto gli occhi di tutti, rinchiuso in una specie di campana di vetro.

Anticipando i protagonisti dei nuovi format televisivi, decisi a vivere sotto il perenne e invasivo sguardo delle telecamere, Simenon avrebbe insomma accettato di esporre la sua stessa attività creativa alla curiosità dei passanti, in un denudamento allo stesso tempo provocatorio e sacrificale. Secondo un'altra versione, Simenon, sulle prime favorevole, si sarebbe in seguito convinto che il progetto rappresentava un'esibizione da circo, senza alcun interesse letterario. Sebbene quasi sicuramente falsa, la notizia di una simile prestazione resta comunque oltremodo significativa, e fa comprendere quanto radicale fosse il senso di sfida insito nell'opera di questo autore. Spazio ridotto e chiuso, sebbene aperto allo sguardo del pubblico, la gabbia di vetro resta una testimonianza preziosa all'interno della nostra minima tipologia della camera.

Devo però integrare le osservazioni su Simenon rifacendomi a un romanzo italiano del secondo dopoguerra, *Donnarumma all'assalto*, di Ottiero Ottieri. Il racconto si svolge nella fabbrica di Pozzuoli commissionata da Adriano Olivetti all'architetto Luigi Cosenza, e realizzata all'inizio degli anni Cinquanta su uno spazio di 15 ettari lungo la via Domiziana. Come rileva Ottieri nel suo libro, lo stabilimento flegreo venne costruito in posizione elevata sulla linea della costa, e articolato come un castello orizzontale di vetro, fluorescente di luci fredde: «C'è il neon dietro i vetri. Gli abitanti della costa, i pescatori possono vederla così irraggiungibile da ogni punto del golfo»(Ottieri 2009: 78).

Morale: siamo di fronte a un'autentica fabbrica in vetro! Non per niente, una prima stesura manoscritta del testo contemplava fra i pos-

sibili titoli anche *Il castello di vetro*. Lo ha mostrato molto bene Cristina Nesi (2017), precisando che Benjamin, in “Esperienza e povertà”, aveva affermato: «Il vetro è soprattutto il nemico del segreto» e il «nemico del possesso»(Benjamin 2012: 367), due qualità della trasparenza che, a suo dire, l'avrebbero reso utile a un'umanità più libera.

IX.

Siamo così arrivati al termine del nostro percorso, che vorrei dedicare a due artisti contemporanei. Riguardo al primo, mi limito a riportare il passo di un recente intervento di Sergio Benvenuto, che spiega: «Tehching Hsieh nella performance *Cage Piece* passò esattamente un anno (settembre 1978-settembre 1979) chiuso in una gabbia di 3,5 metri per 2,7 che comprendeva solo un letto singolo, un lavabo, delle luci, un secchio. In questo anno non lesse, non scrisse, non ascoltò la radio né vide la TV» (Benvenuto 2020).

A partire da queste informazioni, possiamo forse dire che l'artista di Taiwan non abbia *prodotto nulla?*, si chiede Benvenuto. In realtà, proprio come nel caso dell'orinatoio di Duchamp, la foto di Tehching Hsieh 'all'opera' (o meglio, 'alla non-opera') non va ammirata per le sue qualità estetiche: «Il valore di questi oggetti poetici è di essere *tracce* di un evento, reliquie di una *energheia*. Non basta dire quindi "l'arte comunque produce oggetti", bisogna capire cosa *dia valore* a questi oggetti» (*ibid.*). Da qui, una possibile chiosa alle nostre indagini: la stanza, lo studiolo, si sono gradualmente trasformati nella gabbia di vetro di Simenon, per diventare infine, essi stessi, opera d'arte.

Prima di passare al secondo artista, conviene fare un passo indietro. Nel 1964 Samuel Beckett realizzò il cortometraggio *Film*, interpretato da Buster Keaton e interamente basato su un angoscioso inseguimento. La straordinaria pellicola consisteva nell'applicazione di una legge ottica relativa al cosiddetto 'angolo di immunità', oltrepassato il quale si sarebbe svelata l'identità del cacciatore. Malgrado la sua corta durata, quel saggio cinematografico si collegava a una complessa tradizione filosofica, ampiamente ripresa nel Novecento. Basti pensare da un lato alle ricerche di Merleau-Ponty (riconducibili alla affermazione: «Il mio corpo come un organo per essere visto», Merleau-Ponty 2007: 257) dall'altro al pensiero di Sartre e al suo concetto di «esser-visti-da-altri» («Io sono guardato in un mondo guardato», Sartre 2008: 323).

Queste brevi annotazioni servono da premessa all'esposizione di Jo-

nas Dahlberg intitolata *Safe Zone n. 1* e tenutasi nel 2008 presso la galleria Magazzino d'Arte Moderna di Roma. Ispirandosi ai temi del controllo e della sorveglianza, l'artista svedese si interroga sul monitoraggio degli spazi urbani, e, soprattutto, sulle modificazioni che esso provoca nel comportamento dei soggetti. Il pretesto del lavoro (sorta di complicata planimetria) è di tipo biografico. Nel 1995, trasferendosi in un nuovo appartamento a Malmö, Dahlberg scoprì che il suo dirimpettaio possedeva e ostentava un vero e proprio armeria, con fucili, balestre e pistole appesi al muro come trofei.

Cominciò allora a fotografare di nascosto quelle stanze, studiandole e ricostruendole in una serie di grafici. Nello stesso tempo, a casa propria, svuotò gli ambienti visibili dall'esterno, trasferendosi, come spiega il titolo del progetto, nella 'zona sicura', ossia fuori dalla portata dello sguardo nemico, in ciò che abbiamo appunto indicato come 'angolo di immunità'³.

Quest'opera, scelta per concludere in maniera emblematica la breve panoramica sul tema degli spazi chiusi, nasconde un evidente risvolto simbolico. Tornato da un viaggio, Dahlberg scoprì che il suo bellico vicino era scomparso, aveva traslocato. Chissà, probabilmente si era deciso alla fuga pur di sottrarsi allo sguardo dell'artista, tenace e insistente, incombente e intrusivo quanto quello che passa nel mirino di un'arma da tiro. Ciò mi permette di notare come, alla fine del nostro 'viaggio nella stanza', il suo abitante sia andato trasformandosi dal monaco accidioso di Petrarca, intento alla cura di sé, al cacciatore insidioso di Dahlberg, attirato piuttosto dalla 'stanza dell'altro', il suo vicino.

³ Si veda al proposito anche Dahlberg 2018.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Agamben, Giorgio, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019.
- Benjamin, Walter, "Esperienza e povertà", *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi 2012.
- Id., *Das Passagen-Werk* (1982), trad. it. di Antonella Moscati, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.
- Benvenuto, Sergio, "Nell'arte, l'essenziale non è l'essenza", *Antinomie*, 6 ottobre 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/10/06/nellarte-lessenziale-non-e-lessenza/> (ultimo accesso 2021-09-10).
- Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Enaudi, 1995.
- Bousquet, Joë, "Quand l'âme eut froid", *La Connaissance du soir* (1947), Paris, Gallimard, 2008.
- Bulgheroni, Marisa, *Le farfalle color di zolfo*, prefazione a Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Brombert, Victor, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, José Corti, Paris, 1975; trad. it. di Aldo Pasquali, *La prigione romantica*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Caruso, Eduardo, *Starobinski lettore di Rousseau e Montaigne* (2017), <https://bibliofilosofiamilano.files.wordpress.com/2017/05/12-eduardo-caruso.pdf>
- Dhalberg, John, *An imagined city*, Stockholm, The artist and art and therapy publishing, 2018.
- Garrone, Nico, "Un obiettore alle Crociate", *La Repubblica*, 8 marzo 1997.
- Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), trad. it. di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2007.
- de Maistre, Xavier, *Voyage aotour de ma chambre* (1794), trad. it. *Il giro della stanza*, Pavia, La Grande Illusion, 2019.
- de Montaigne, Michel, *Saggi*, trad. it. di Fausta Garavini, a cura di André Tournon, Milano, Bompiani, 2012.
- Nesi, Cristina, "Trasparenza, architettura e industria degli anni Cinquanta raccontate da Ottiero Ottieri", *Notos*, 4 (2017), doi: 10.34745/numerev_084.
- Ottieri, Ottiero, *Donnarumma all'assalto* (1959), in *Opere scelte*, a cura di G. Montesano, M.P. Ottieri, C. Nesi, Milano, Mondadori, 2009.
- Painter, George D., *Marcel Proust: a biography* (1959-1965), trad. it. di Elena Vacari Spagnol e Vittorio Di Giuro, *Marcel Proust*, Feltrinelli, Milano 1965.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchioli, Torino, Einaudi, 1964.

Ricci, Barbara, “«Questa non è una poltrona». Le indecifrabili cose di casa: Marinetti, De Chirico, Savinio”, *Fillide*, 16, aprile 2018, <https://www.fillide.it/index.php/archivio/19-articoli/407-barbara-ricci-questa-non-e-una-poltrona-le-indecifrabili-cose-di-casa-marinetti-de-chirico-savinio>.

Rosa, Fabio, “Cameretta con vista. Un ritratto di Petrarca”, *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, a. 255 (2005), ser. VIII, vol. V, A, fasc. I: 69-86.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant* (1943), trad. it. di Giuseppe Del Bo, *L'esere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

Starobinski, Jean, *Montaigne en mouvement* (1992), trad. it. di Mario Musacchio, *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Weil, Simone – Bousquet, Joë, *Corrispondenza, seguito da Progetto di una formazione di infermiere di prima linea*, a cura di Adriano Marchetti, SE, Milano, 1994.

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* (1929), trad. it. di Armanda Guiducci, *Una stanza tutta per sé*, Newton Copton, Roma, 1993.

L'autore

Valerio Magrelli

(Roma 1957) è ordinario di letteratura francese all'Università Roma Tre. Ha pubblicato *Profilo del dada* (Lucarini, 1990, Laterza 2006, 2019), *Introduzione all'opera di Joseph Joubert* (Pacini 1995, 2006), *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry* (Einaudi 2002, 2013), *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire* (Laterza 2010) e *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni* (il Mulino, 2018). Ha diretto la serie trilingue “Scrittori tradotti da scrittori” Einaudi.

Email: valerio.magrelli@gmail.com

L'articolo

Data invio: 04/03/2021

Data accettazione: 14/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Magrelli, Valerio, "Reclusioni e scrittura. Dal *Viaggio intorno alla mia stanza* di X. de Maistre, alla *Gabbia di vetro* di G. Simenon", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 139-154, www.betweenjournal.it

The function of the interstices between public and private spaces

Giampaolo Nuvolati

Abstract

In this essay, interstices will undergo a theoretical analysis as space-time elements between two distinct worlds. The first world is that of work declined on various types of activities. It can be a factory for workers, an office for white-collars, a university for students, but it also contemplates the places of cure and detention: hospitals, prisons, and all the Foucaultian heterotopias that host various types of people with different levels of control. The second world corresponds to the house we live in: it is the world of private affections, of intimacy. Conversely, examples of interstices are public spaces and establishments such as cinemas, theatres, museums, bars, shops, supermarkets, hairdressers, newsstands, streets and squares, sidewalks, urban parks, railway and underground stations, empty spaces. The interstices can correspond to places of transit or consumption, they can constitute confidential places, but also places of improvisation linked to adventures, or they can represent privileged contexts of resistance to the globalization processes. Today as yesterday, it is above all the *flâneur* who is allowed to explore them and reflect on interstices, interpreting and narrating them. The interstice, however, is not just a rediscovery of the walking city. The interstice is also an excavation in the most disparate private places, even those of detention, where we can hide our secrets. In the end, interstices are a search for ourselves, therefore becoming a fundamental perspective for confirming or rebuilding our identity.

Keywords

Interstice; City; *Flâneur*; Daily life; Intimacy.

La funzione degli interstizi tra spazi pubblici e privati

I tre mondi

In questo saggio verrà affrontato il tema degli interstizi, cioè degli elementi spazio-temporali che *stanno tra*. Identificare cosa *sta tra* comporta *in primis* identificare cosa si pone ai lati. Oldenburg (1989) in particolare parlando di *luoghi terzi* mette a fuoco il primo mondo e il secondo mondo. Il primo mondo corrisponde alla casa in cui abitiamo: è il mondo degli affetti privati. Il secondo mondo è quello del lavoro declinato su varie tipologie di attività: può essere la fabbrica per gli operai, l'ufficio per gli impiegati, l'università per gli studenti, ma contempla anche i luoghi della cura e della detenzione: l'ospedale, il carcere e tutte le eterotopie foucaultiane che ospitano varie tipologie di persone (Foucault 2000). Quali sono le caratteristiche di questi due mondi posti ai lati, pur diversi tra di loro e nello stesso tempo simili? Uno degli aspetti che li accomuna è la sostanziale mancanza di animato, dunque l'identificabilità più o meno formalmente stabilita attraverso codici, degli attori. Sul posto di lavoro svolgiamo una specifica attività, abbiamo un numero di matricola e ovviamente un nome e cognome che viene riconosciuto dagli altri lavoratori ai vari livelli. Lo stesso vale ovviamente per l'ambito familiare, assai più ristretto e basato su vincoli parentali o amicali se non sanguigni, ma comunque fondato sulla reciprocità delle parti. Potremmo identificare questo mondo privato-familiare con quel che resta della *Gemeinschaft* (la comunità) di Toennies (2011), mentre il secondo mondo, caratterizzato da una forte divisione del lavoro, corrisponde per certi versi alla *Gesellschaft* (la società), dove la dimensione razionale/professionale prevale su quella affettiva. Se questi dunque sono i due mondi principali di riferimento per la nostra esistenza, ecco che gli interstizi collocandosi a metà tra di essi, come area di compensazione, possono costituire da un lato elementi di frattura, dall'altro fattori di congiunzione tra i due mondi stessi. Se si tratta di spazi di rottura essi saranno connotati da peculiarità quali la non conoscenza reciproca, l'anonimato, la possibilità di improvvisazione, di *serendipity* tra gli attori in gioco. Pensiamo agli spazi e agli esercizi pubblici come cinema, teatri, musei, bar, negozi, supermercati, parrucchieri, strade, piazze, parchi urbani, stazioni ferroviarie e della metropolitana, ma anche vuoti urbani fatti di case abbandonate, terreni

inculti, sottopassi, passaggi a livello, etc. etc., dove possiamo incrociare lo sconosciuto, diventare noi stessi protagonisti di storie inedite, assumere nello stesso tempo atteggiamenti disinvolti, svincolati cioè dai ruoli e dalle tradizioni più consolidate, da forme di controllo stringenti, cui siamo sottoposti in altri frangenti, anche se sempre meno vista l'estensione generalizzata del *grande fratello* di matrice orwelliana. È in questi interstizi che scorre una parte non proprio residuale della nostra vita, costituiscono pertanto banchi di prova importanti della nostra esistenza quando questa non risulta corrispondente alla parte e al copione che ci spettano nei due mondi principali. Se, viceversa, gli interstizi sono semplicemente spazi di congiunzione tenderanno ad assorbire gli elementi tipici dei due mondi laterali o a esserne di puro collegamento. In via teorica possiamo comunque pensare a quattro modalità di *riempimento* degli interstizi, ovviamente anche a seconda del tipo stesso di interstizio.

Interstizi come luoghi di transito o di consumo

Gli spazi pubblici secondo Sennett (2006) stanno perdendo rilevanza nella società contemporanea. Diventano cioè sempre più luoghi di transito strumentale, di passaggio per avviarsi a svolgere specifiche attività incardinate nei due mondi principali. In questo senso, gli spazi pubblici non rappresentano più dunque circostanze di messa alla prova delle persone e tendono piuttosto a veder fortemente annacquate le loro dimensioni caratterizzanti di luoghi interstiziali, di socializzazione. In altri termini, non costituiscono più elementi di frattura tra i due mondi primari ma sono di semplice collegamento tra gli stessi. Luoghi in cui si passa, spesso solo per il consumo, ma non ci si ferma. Le ragioni possono essere le più ovvie e riguardare la domanda e l'offerta degli spazi pubblici per quantità e qualità. Partiamo dall'offerta, e in particolare da come le città negli ultimi decenni si siano sviluppate e trasformate, per constatare che il processo di urbanizzazione galoppante non ha moltiplicato i luoghi dell'incontro formale e informale ma piuttosto ha determinato forme di smarrimento e di diffidenza tra le parti. Senza voler qui riconoscere una qualsiasi forma di determinismo urbanistico e architettonico occorre però constatare che conseguenza di tale offerta è stata la progressiva riduzione della domanda, l'allontanamento o rapida frequentazione da parte dei cittadini dagli spazi terzi e un rifugio negli altri due mondi, soprattutto da parte di alcune categorie di popolazione. Sono in particolare i ceti più abbienti e mobili a privatizzare sempre più le proprie attività o a frequentare circuiti selettivi, dunque a disertare gli interstizi riducendone la domanda o a utilizzarli

in pura chiave consumistica, mentre le categorie più fragili e marginali, che dispongono di scarse risorse private, ancora oggi vi trovano occasioni di espressione e socializzazione. Ovviamente si tratta di modelli generali che devono essere ricalibrati rispetto alla diffusione della tecnologia delle comunicazioni/relazioni nei vari contesti e rispetto ai vari segmenti di popolazione, ai vari tipi di città, ai modelli culturali prevalenti, alle varie fasi storiche, ma, nel complesso, la diserzione e dunque lo svuotamento degli spazi pubblici sembra costituire un dato di fatto.

Interstizi come luoghi dell'intimità

Un'alternativa a questa tendenza è data dal fenomeno del *parrocchialismo* che connota alcuni luoghi terzi (Nuvolati 2016). Con questa parola si vuole intendere non la fuga dai luoghi terzi, bensì, al contrario, un loro addomesticamento in termini di occupazione permanente degli spazi, di selezione degli ingressi/uscite dagli stessi in forme più o meno esplicite. In questo caso gli interstizi non fungono solo da luoghi di transito rapido e completamente libero tra i due mondi laterali, ma rappresentano momenti di pseudo privatizzazione. Un bar o un parco frequentati sempre dalle stesse persone tende a creare atmosfere escludenti rispetto ad altri possibili soggetti, clienti/utilizzatori potenziali. L'intimizzazione e/o condivisione dei luoghi terzi risponde all'esigenza di creare circostanze di familiarità tra operatori e avventori o tra gli avventori stessi, e può generare fenomeni di possessività nei confronti degli interstizi. L'essere umano è, infatti, impegnato nello sforzo di raggiungere una intimità con i luoghi interstiziali pur sapendo che essi sono di tutti in quanto pubblici. Questo processo può essere vissuto collettivamente da un gruppo di individui che si riconoscono come fruitori abituali di un interstizio, ma può anche riguardare la storia del singolo. La sua identità trova forza anche nella sensazione di sentirsi unico, di conoscere i segreti e aver vissuto emozioni particolari non tanto o soltanto in riferimento agli edifici residenziali ed istituzionali che lo circondano (prevalentemente i luoghi del primo e secondo mondo), ma anche rispetto alle circostanze e ai contesti interstiziali che hanno costellato la sua esistenza e che egli ha strappato alle banalità del senso comune, dandogli un significato speciale, seppur personale. A maggior ragione più il luogo è piccolo e interstiziale e più pensiamo che esso ci appartenga. Quando l'intimità è profanata arriva addirittura una sorta di gelosia. Se qualcun altro possiede la chiave per aprire lo scrigno dei ricordi personali legati a quell'interstizio, viene meno la sua esclusività. La privatizzazione individuale o di gruppo in chiave simbolica dello spazio pubblico è sostanzialmente una pratica di

resistenza a una indifferenziazione anestetizzante del rapporto con i luoghi pubblici che è spesso una cifra della contemporaneità. Come osserva Bodei (2009), citando Freud di *Lutto e malinconia* (2014), quando non riusciamo a trovare qualcosa in grado di surrogare il legame precedente che si è lacerato, o quando addirittura cercare un luogo sostitutivo ci fa sentire colpevoli di tradimento, allora cadiamo in uno stato d'animo depressivo, di profonda malinconia che si ritorce contro noi stessi e ci fa addirittura sentire colpevoli della situazione che è venuta a crearsi. Gli interstizi risultano spazi particolarmente rilevanti perché legano le parti tra di loro, compresi i due mondi laterali, danno continuità alla nostra vicenda umana, mettendone in fila gli episodi salienti, in un tempo lungo diverso dalla contingenza. Per questo motivo quando perdiamo un interstizio è come se il filo di una collana si rompesse in un punto lasciando che le perle si disperdano. Ma il filo tenue della memoria va rinforzato e i luoghi dove avviene questa ricucitura sono proprio quei piccoli anfratti dove si annida il nostro pensiero. Il rammendo può anche realizzarsi su parti minori del tessuto ma è indispensabile per la tenuta complessiva dello stesso (Nuvolati 2019).

Interstizi come luoghi dell'avventura

Un'ulteriore possibilità di rilettura dello spazio pubblico rimanda al concetto di apertura, di avventura cioè ad una situazione in cui si può determinare l'*erlebnis*, cioè l'esperienza come avvenimento inedito, che si contrappone all'*erfahrung*, intesa come esperienza frutto dell'accumulo di conoscenze e pratiche nella gestione degli interstizi stessi. Si tratta di una situazione all'opposto della precedente di *parrocchialismo* e che chiameremo di *cosmopolitismo* identificando con questi due termini una chiusura vs. una apertura degli interstizi. La fame di nuove esperienze che oggi caratterizza l'essere umano lo porta a vivere la propria biografia in forma attiva alla ricerca di emozioni inedite. Da questo punto di vista, i soggetti non investono più sul possesso dei beni ma sulla moltiplicazione delle esperienze. L'importante è viaggiare e non possedere il mezzo di trasporto privato, è abitare in affitto in più città piuttosto che avere una casa di proprietà dove risiedere tutta la vita. È la vittoria dell'essere sull'avere, coniugata con l'idea di libertà (Sen 1993). Queste considerazioni pongono altresì in campo la contrapposizione classica tra benessere oggettivo e soggettivo, tra dotazione collettiva di servizi e gusti individuali rispetto al determinarsi di circostanze *fai da te*, in cui l'individuo diventa protagonista della propria esistenza grazie a scelte personali.

L'interstizio come luogo *altro* rispetto a quelli più tradizionali ci consen-

te ripetutamente di rileggere il nostro destino, aprendo a nuove opportunità, favorendo i nostri sguardi diretti sulla realtà. Corrisponde altresì al mondo della improvvisazione, delle situazioni stimolanti, della franchigia, seppur non completa, dai vincoli. Essendo dunque una fuga dalla realtà fortemente codificata nei primi due mondi, comporta il rischio e il piacere, l'ebbrezza del pericolo che deriva dall'incontrare lo sconosciuto in circostanze insolite o per le quali non abbiamo sufficienti informazioni. Qualora la soglia di pericolo si alzasse siamo comunque preparati ora a transitare velocemente senza fermarci negli interstizi, ora a rifugiarci in una qualche forma di *parrocchialismo*, ritrovando il tepore dei luoghi più familiari, privati o pubblici.

Interstizi come luoghi di resistenza

Ma lo spazio pubblico interstiziale assume anche una quarta funzione in chiave lefebriana, cioè quello della resilienza, della vita quotidiana non imposta da norme sancite istituzionalmente o regolata dal mercato, ma da consuetudini basate su pratiche spontanee, spesso informali, di carattere critico e oppositivo. In questo senso l'interstizio, la parte che *sta tra*, si pone provocatoriamente tra i due mondi, anche attraverso la rivendicazione del diritto alla città. Le manifestazioni politiche, gli atti di resistenza, le riappropriazioni di spazi vuoti simboleggiano l'uso dell'interstizio (ovviamente solo di alcuni tipi) come luogo pubblico per eccellenza, che non si può negare a nessuno, anzi nel quale deve essere data libertà di azione per tutti. La vita quotidiana forgiata dal potere, sia sul fronte della produzione che della riproduzione, diviene al contrario occasione di rigenerazione ed emancipazione, di sfida al potere stesso.

Esiste un'alta corrispondenza tra la cornice politica ed economica e le pratiche della quotidianità per come si combinano anche rispetto alla frequentazione e all'uso concreto degli spazi urbani da parte delle persone. Tale reciprocità è a doppio senso laddove non solo l'apparato istituzionale influenza le pratiche concrete di vita, ma a sua volta ne è profondamente condizionato. Questi temi sono stati al centro della riflessione marxista per lungo tempo. Gli autori della Scuola di Francoforte hanno mostrato l'influenza che il modello di sviluppo capitalistico ha sulla quotidianità attraverso i *mass media*, con la conseguente riduzione delle capacità di critica al sistema da parte degli individui. Da qui il ruolo fondamentale che spetta alla sociologia critica nel disvelamento di questi meccanismi pervasivi di asservimento alla cultura dominante (Horkheimer e Adorno 2001). Ma altri filosofi – come ad esempio Lefebvre (1977) – hanno individuato proprio nelle pratiche della quotidianità, le opportunità per lo scardinamento del

processo di omologazione imposto dall'alto cui opporre una riappropriazione dello spazio. Si tratta allora di riconoscere alla quotidianità una doppia valenza: ora di asservimento a una cultura dominante che si perpetua attraverso le abitudini più consolidate e i valori più tradizionali assorbiti dai cittadini (Bourdieu 1980) ora di messa in discussione e ribellione proprio nei confronti di un *Sistema* che tende invece ad autoriprodursi per mantenere inalterati gli squilibri di potere. È una specie di sfasatura quella dell'interstizio, un porsi come *altro*, diverso o deviante rispetto alla *normalità*, oppure un incarnarla interamente nel farsene forma rassicurante nelle sue propaggini spaziali più consuetudinarie. Ordine e disordine sono gli estremi di un *continuum* lungo il quale si snocciola tanto l'agire individuale giornaliero negli interstizi quanto la risposta istituzionale.

Interstizi spaziali e temporali

Le quattro situazioni appena descritte tendono ovviamente a sovrapporsi. Gli interstizi che si collocano tra i due mondi sono ora di passaggio e di indifferenza, ora, in quanto risorse non illimitate, luoghi di disputa e riappropriazione tra gruppi, ora di esperienza inedita, ora di manifestazioni di resilienza. È interessante ipotizzare come il passaggio da una situazione all'altra possa essere determinato dalla dimensione temporale che a seconda della durata e frequenza può incidere sul tipo di uso dell'interstizio. Infatti, tempi veloci si addicono maggiormente al passaggio e forse alla dimensione avventurosa estemporanea, quelli più lenti alla appropriazione in chiave intimistica e alla resilienza come forma di rivendicazione di una quotidianità basata su insistenti pratiche informali situate. Questa dimensione di una temporalità incerta distingue peraltro i luoghi terzi da quelli primi e secondi, essendo gli uni caratterizzati da una sostanziale ripetitività delle pratiche domestiche e gli altri da orari precisi di lavoro e presenza richiesta in loco.

Gli interstizi non sono solo spaziali ma richiamano dunque anche dimensioni temporali, sono parentesi di sospensione, attimi di riflessione dove capita che il tempo della vita quotidiana si fermi, rallenti e consenta riflessioni impossibili in altre circostanze. La contemplazione del mondo attraverso gli interstizi spazio-temporali si rivolge agli aspetti che trascendono l'immediatezza della quotidianità pur appoggiandosi a essa. La quotidianità è infatti pronta ad accogliere generosamente un pensiero che la nega. Passeggiando in un parco ho modo di osservare bambini intenti nei loro giochi e così di ripensare ai miei o a quando io stesso ero fanciullo. Seduto su di una scalinata intento a leggere un libro, in un attimo di pausa

cerco i personaggi del romanzo nei volti dei passanti che affollano la strada ai piedi della scalinata. L'interstizio ha una caratteristica precisa: tiene insieme la realtà, il ricordo e la fantasia.

Ovviamente la facoltà immaginativa del pensiero umano può realizzarsi ovunque, anche nei due mondi laterali: della casa e del lavoro, che però restano pur sempre luoghi della concentrazione, della responsabilità e dove la dimensione dell'evasione può dirsi meno contemplata.

Le geometrie spazio-temporali sono ovviamente molto variabili, così come variabili sono le soglie tra mondi terzi, primi e secondi. Se è vero che all'inizio degli anni '50, Chombart de Lauwe (1952) parla di spazi e tracciati che nel farsi ricorrenti diventano quasi vincolanti nonostante siano liberi e aperti, è altrettanto certo che oggi l'ampiezza del nostro raggio di azione (covid permettendo) risulta assai più ampio e articolato. Quantomeno la ricomposizione delle parti è più frequente e queste non sembrano comporre un unico *puzzle*. In diversi casi poi gli interstizi sono spazi che stanno, più che *tra, con* i due mondi. In altre parole, interstizi e mondi a latere risultano essere spesso integrati anche se restano differenti. Ne sono testimonianza le modalità attraverso le quali oggi spendiamo il nostro tempo libero attraverso una frammentazione crescente che alterna attività professionali a momenti di *relax*, viaggi nel fine settimana, aperitivi di lavoro. Modelli sicuramente differenti da quelli fordisti del '900 in cui la divisione tra lavoro e tempo libero era assai più netta. Con questa affermazione non si vuole negare quanto l'esperienza interstiziale possa differenziarsi a seconda di una serie di variabili: dall'età, al genere, dal tipo di occupazione alla classe sociale, ma semplicemente ribadire che attività domestica, di lavoro e del tempo libero tendono molto più a intrecciarsi che non in passato.

Esplorare gli interstizi urbani

Come possiamo esplorare gli interstizi? Per quanto riguarda gli spazi pubblici urbani pensiamo sia necessario tornare al *flâneur* e alla sua versione femminile, la *flâneuse*, (Nuvolati 2006, 2013), come figura in grado di perlustrare la città perdendosi nei suoi meandri, soprattutto disertando i percorsi più tradizionali, alla ricerca non solo di quanto *sta tra* i due mondi ma di come viene vissuto da chi vi si trova più o meno inaspettatamente rispetto alla trilogia sopra definita: passaggio, appropriazione, ribellione. Questa soglia tra pubblico e privato è peraltro quella dove brillantemente si muove il *flâneur* come figura ossimorica, sola nella folla, capace di vivere in prima persona ma anche di cogliere le contraddizioni dell'essere umano *blasé* delineato da Simmel (1982), intento a resistere agli stimoli della vita

urbana concentrandosi sul proprio mondo (intimo) e nello stesso tempo confrontandosi con la città e i suoi spazi interstiziali.

Gli interstizi, soprattutto quelli per noi ancora importanti, sono dunque destinatari della nostra attenzione, finanche della nostra passione, sebbene, quando svaniscono, possiamo sempre rifugiarci nel privato per ritrovare l'intimità perduta; cioè in uno spazio che dominiamo interamente, dove nessuno, o quasi, può dettare legge, se non noi stessi. Perrot (2011: 85) nel suo libro su *La storia delle camere*, afferma che «l'aumentare della folla e la pressione crescente delle masse hanno come corollario il bisogno insopprimibile, la ricerca affannosa di uno spazio tutto per sé, a garanzia della propria libertà personale». È nella intimità domestica che i soggetti possono rinforzare la propria identità rispecchiandosi in oggetti che risultano assimilabili a una sorta di estensione del sé (Sartoretti 2016). Ma tutto questo sarebbe però troppo facile e comodo e, soprattutto, nasconderebbe un'altra profonda verità: l'uomo non riesce a fare a meno di addomesticare anche lo spazio pubblico, di sentirsi parte. Questa tensione, come afferma Benjamin, è ben presente nel *flâneur* laddove «la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio [dunque lo sguardo si rivolge all'esterno] e lo racchiude come una stanza [all'interno]» (Benjamin 2002: 466). È questa, a sua volta, una stanza urbana, un *abitare le strade*, dove egli può abbandonarsi all'immaginazione e dunque, ancora una volta, indugiare sulla soglia tra il privato e il pubblico, il sé e gli altri. E quando i suoi pensieri si fanno corpo o oggetti, allora si tramutano in una ruga sulla fronte, in una calvizie incipiente, oppure corrispondono a una vecchia scatola di latta nascosta in una valigia sotto un letto, a una stanza particolare nella casa dove ci siamo rifugiati per piangere; poi ancora, a scalare, a uno spazio pubblico in una città del mondo, in un crescendo che ricorda molto da vicino quello del Perec di *Specie di spazi* (1989).

Certo, per le persone che non hanno casa, per i senza tetto e i segmenti più marginali della società, questo percorso salvifico tra privato e pubblico, di andata e ritorno, non è praticabile. Quando casa e spazio pubblico corrispondono, certi tipi di interstizi diventano gli unici rifugi possibili e in essi si consuma una intimità difficile da proteggere, da nascondere alla vista altrui.

Gli interstizi interni

Proviamo dunque a ribaltare la prospettiva e a guardare non come gli interstizi si oppongono o integrano i due mondi ma come i due mondi stessi ai lati internalizzano gli interstizi. Tanto nelle istituzioni quanto nel mondo

privato amiamo ritagliarci spazi in cui proviamo a mettere in discussione le imposizioni. Un cassetto nell'ufficio o nel comò in camera nascondono segreti in cui il processo di intimizzazione raggiunge il massimo livello. Ma ciò avviene pur sempre nelle quattro prospettive sopra delineate per gli spazi pubblici, in termini di raccolta strumentale di oggetti, ora rispondenti alle nostre consuetudini più consolidate, ora alle nostre esigenze di provare nuove emozioni, o di ribellarci alle regole. In queste nicchie trova spazio tutto ciò che non riusciamo ancora a dichiarare pubblicamente e che varia dalle fotografie di famiglia fino alle immagini pornografiche in un *continuum* dai poli opposti, ma che sottolineano ed esaltano una soglia opponesi e invalicabile da quel che resta degli altri due mondi – quello familiare e quello del lavoro – perché riguarda l'io nel profondo.

Qui si aprono ulteriori prospettive disciplinari, tra cui quelle psicoanalitiche, che non possiamo certo approfondire in questo articolo ma che riguardano gli interstizi ancora più intimi dell'anima, tra narrazione consciente della propria biografia e intrusioni interstiziali dal subconscio che condizionano la nostra esistenza. Sono questi gli interstizi che potremmo considerare come involontari rispetto alla narrazione ufficiale lavorativa e familiare di noi stessi, ma che riguardano la parte più nascosta della nostra esistenza, segreta forse anche a noi stessi.

Ipotesi di interstizi nei luoghi di detenzione

Il carcere è contesto che amplifica la dimensione interstiziale internalizzata, di una intimità non favorita ma difesa strenuamente. Nella condizione del penitenziario dove la questione intrusiva è estrema, l'interstizio è molto prezioso. È il momento per sé tra i due mondi: quello della detenzione, del rapporto con l'istituzione e quello a surrogato della famiglia, nel rapporto con gli altri detenuti. Negli spazi condivisi del carcere (pubblici per modo di dire) – dalla mensa al cortile, dai laboratori alla cappella – di nuovo si possono manifestare e riprodurre in un contesto più circoscritto e controllato le dinamiche sopra espresse di utilizzo neutrale e strumentale degli spazi, di appropriazione e privatizzazione, di creazione, di ribellione. Come naturale negli interstizi della detenzione i margini di libertà, improvvisazione, anonimato sono particolarmente limitati ma pur sempre esistenti. Si innesca però a maggior ragione un meccanismo di bambole *matrioska* in cui i processi di intimizzazione non vissuti negli spazi condivisi si realizzano nelle singole celle (lo spazio *quasi* privato) che fanno da rifugio, seppur forzato, ai sentimenti e alle emozioni più personali.

Le dinamiche carcerarie tendono peraltro ad una interiorizzazione mol-

to marcata degli interstizi, fino ad una loro completa smaterializzazione che si oppone ad una spazialità inevitabilmente ispezionata del presente ma si identifica con dimensioni temporali altre: il ricordo del passato, la speranza nel futuro come vie di fuga dalla condizione attuale del detenuto. Un’alternativa a questo sofferente ripiegamento su sé stessi è costituita dalle esperienze interstiziali artistico/culturali e di formazione all’interno e fuori dai penitenziari, di interruzione, seppur momentanea, della carcerazione di cui oggi esistono molti esempi (Castiglioni – Giasanti – Natali 2019). In questi casi i soggetti si riappropriano del proprio corpo attraverso una gestualità che rivendica fortemente una fisicità immediata e libera, altrimenti negata.

Considerazioni finali interstiziali

Da quanto esposto nel corso dell’articolo, possiamo dire che l’insieme delle pratiche poste in atto negli interstizi corrispondenti agli spazi terzi congiuntamente con quelle rinvenibili negli interstizi del primo e nel secondo mondo danno vita all’area della intimità come esito della combinazione tra sfera privata e pubblica (Fig. 1). In tal senso, gli interstizi agiscono come filtri spazio-temporali, definiscono luoghi e circostanze e scandiscono i tempi di vita, rendendo unica la nostra esistenza.

Come posso realizzarmi in quanto individuo nella società rispondendo ai ruoli ma anche salvaguardando la mia unicità/intimità? Come posso rispettare le regole e i doveri della sfera pubblica senza rinunciare ai miei diritti e desideri privati? Come riesco a combinare i miei istinti più profondi

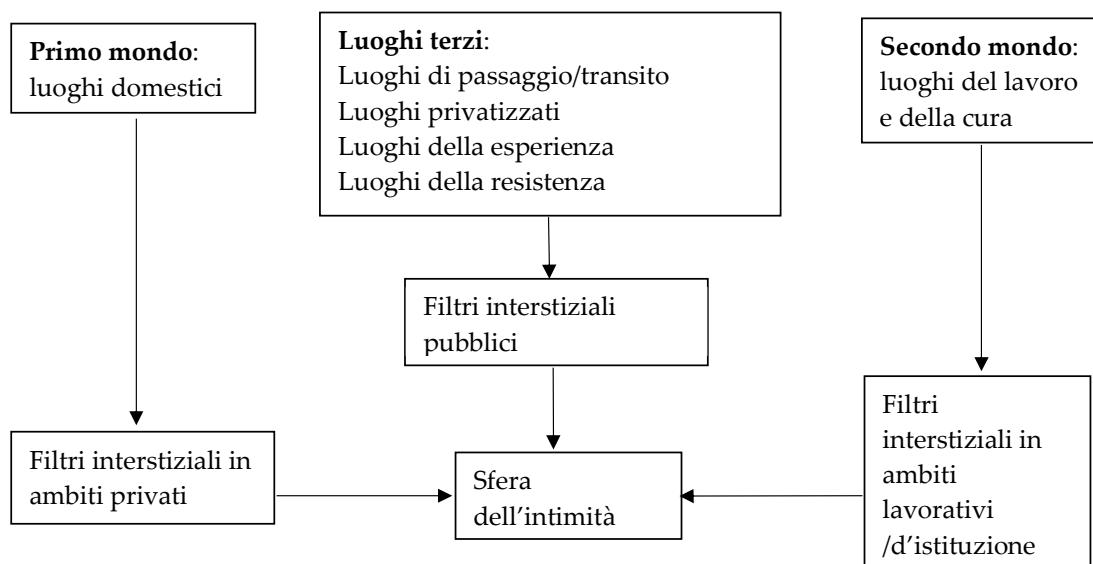


Fig. 1 – Dai mondi all’intimità attraverso gli interstizi.

di libertà ed espressività con l'insicurezza e il pericolo derivante dal mettermi alla prova? In questo processo di riflessività dove l'individuo ragiona su sé stesso, i luoghi interstiziali pubblici e privati/istituzionali diventano il campo per eccellenza per la ricalibratura continua delle proporzioni tra le aspettative della collettività e l'affermazione del sé.

Tracciare conclusioni ovviamente qui non significa rispondere alle domande appena poste, quanto individuare alcune linee di riflessione che attraversano questioni di carattere *micro*, *meso* e *macro*. Partiamo dal *micro*, dalla vita quotidiana, all'interno della quale l'interstizio sembra trovare una collocazione naturale come spazio specifico che interessa l'agire umano nelle sue varie declinazioni. Al soggetto privatizzato che gode degli interstizi è inevitabile associare il soggetto politicizzato che difende gli stessi dai processi di erosione oppure, al contrario, lotta per conquistarli. La velocità crescente con cui le nostre città cambiano richiede pause di riflessione e di impegno nel rapportarsi agli interstizi. Questi ultimi conservano una rilevanza simbolica determinate anche per il benessere degli individui e come tali possono essere oggetto di contesa. Passando dunque al livello *meso*, quello della comunità, possiamo aggiungere che la tutela degli interstizi presuppone anche un agire collettivo frutto di una negoziazione tra le parti nel riconoscere la rilevanza di certi luoghi. In altri termini, utilizzando una formula ossimorica, si può dire che l'interstizio deve essere occasione di una intimità condivisa, di una qualche forma di mescolanza che giustifichi la sua importanza sociale e culturale. Infine, il livello *macro* chiama in causa gli attori istituzionali, politici, economici a varia scala, dal locale al globale, che prendono decisioni in merito alla sopravvivenza o alla cancellazione degli interstizi. I processi di riqualificazione urbana, di *gentrification* dei quartieri sembrano propendere per una estetizzazione standardizzata degli spazi e una sostanziale controllabilità degli stessi, che lasciano poco margine alle cicatrici del tessuto urbano, ai suoi anfratti, alle sue deviazioni, macerie, rovine: dunque, così facendo, negano anche gli interstizi.

La rapidissima cancellazione delle macerie simbolo di una modernità in continuo decadimento sembra spiazzare il fascino anacronistico delle rovine stesse (Augé 2004). Le unghie del progresso le raschiano rapidamente per lasciare lo spazio a nuove costruzioni. Eppure, come osserva Jackson (1980), esiste una necessità delle rovine. Affinché una città o un quartiere che ha perso la propria identità possa rinascere, deve prima morire. Le rovine ci ricordano il tempo passato, ne sono testimonianza proprio nel loro naturale imputridirsi. Così facendo mantengono uno spirito autentico, lontano da fastose e innaturali celebrazioni in cui la distruzione e ricostruzione

degli interstizi diventa spesso una operazione di estetizzazione dei luoghi in chiave eminentemente e falsamente pittoresca. Facile è qui richiamare la figura dell'*Angelus Novus* dipinto da Klee e interpretato da Benjamin (1995). L'angelo vorrebbe soffermarsi sulle macerie della storia ma il vento del progresso si impiglia nelle sue ali e lo spinge oltre. Un *maquillage* insistente dello spazio, una chirurgia estetica invasiva, una reiterata igienizzazione lo privano dei suoi tratti più autentici. Alla polvere non è più nemmeno data la possibilità di posarsi sulle cose che invecchiano e vengono presto sostituite (Peregalli 2010). Non c'è futuro per l'interstizio rifugio di corpi e significati *demodé*, per un'insegna di cinema arrugginita e traballante che genera sospiri e nostalgia, per un malandato negozio di alimentari sotto casa incapace di sostenere la concorrenza di un centro commerciale fuori porta.

L'imperfezione degli interstizi viene dunque disprezzata e così pure risulta trascurata la reinterpretazione e rivisitazione in chiave personalistica dei luoghi; altrettanto vale per i percorsi di introspezione esistenziale maturati nei luoghi pubblici, mentre ad essere gradita è l'uniformità delle condotte e dei circuiti frequentati, così come la trasparenza delle città vetrine (Amendola 2006): le città dei negozi, ma anche degli uffici e degli edifici residenziali dalle pareti di vetro, delle strade ampie e dritte, in una prospettiva razionalista che vede nei labirinti, nelle immagini difettose, nelle penombre, nei luoghi appartati fonti di rischio e pericolo imprevedibile, di ostilità individuale e conflittualità di gruppo. Non a caso i grandi *boulevard* della Parigi haussmanniana nascono proprio per dare un ordine alla città, cancellandone gli interstizi costituiti dai quartieri di conformazione ancora medioevale dove potevano annidarsi i rivoltosi durante il secondo impero di Napoleone III. Molte architetture più recenti – in particolare quelle promosse dall'*International style* di Le Corbusier, Walter Gropius e altri rappresentanti del *Bauhaus* – tendono a disporsi in un ordine e con fattezze che garantiscano l'affermazione razionale della città. Al contrario l'interstizio è per definizione una falla, un varco nascosto nel sistema che ne determina una discontinuità. La bellezza dell'interstizio consiste nella provocazione che esercita proprio nei confronti delle regole assodate del bello e della compostezza, sta nelle sue contraddizioni, nelle sue stravaganze.

Questi aspetti di rifiuto dell'ordine costituito, di critica alle norme ovviamente si amplificano quando declinati rispetto alle circostanze di detenzione, dove la negazione dell'interstizio è la ragione stessa della pena. In generale, le istituzioni totali rappresentano i contesti dove più raramente si possono creare circostanze di intimizzazione degli spazi collettivi, proprio perché vi si esercitano forme di controllo pervasive che riducono fortemente i margini di libertà e di personalizzazione dello spazio.

Abbiamo provocatoriamente dato l'aggettivo di interstiziali a queste conclusioni solo per ribadire che il tema degli interstizi non sembra oggi sufficientemente esplorato dalle varie discipline che si occupano dello spazio da prospettive diverse. L'articolo vuole dunque costituire uno sprosse affinché il tema diventi sempre più oggetto di riflessione e di ricerca, perdendo in tal modo quella marginalità che oggi viene attribuita agli interstizi come luoghi di risulta, di residualità rispetto ai mondi più spesso analizzati. Riprendendo ancora una volta le considerazioni di Oldenburg (2001), i *luoghi terzi*, definiti anche dall'autore americano come *great good places* – e qui estesi ad una categoria ancora più ampia di interstizi – sono luoghi fondamentali per le nostre comunità e per i nostri singoli processi esistenziali perché corrispondono a situazioni informali dove si creano relazioni inedite con sé stessi e gli altri, contesti dove sparpagliare i semi della socialità, che difficilmente attecchiscono in ambienti domestici e di lavoro, e pertanto meritano una attenzione crescente da parte degli studiosi.

Bibliografia

- Amendola, Giandomenico, *La città vetrina. I luoghi del commercio e le nuove forme del consumo*, Napoli, Liguori, 2006.
- Augé, Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Benjamin, Walter, *I "passages" di Parigi (1927-1940)*, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., "Tesi di filosofia della storia" (1940), *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995: 75-86.
- Bodei, Remo, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Bourdieu, Pierre, "Structures, habitus, pratiques", *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980: 87-109.
- Castiglioni, Ida, Giasanti, Alberto, Natali, Lorenzo (a cura di), *Il carcere in città. La voce, il gesto, il tratto e la parola, ovvero l'arte come evasione comune*, Milano, Franco Angeli, 2019.
- Chombart de Lauwe, Paul-Henry, *Paris et l'agglomération parisienne*, Paris, PUF, 1952.
- Jackson, John, *The necessity of ruins*, Amherst (MA), University of Massachusetts Press, 1980.
- Foucault, Michel, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie (1964-1982)*, Milano, Mimesis, 2000.
- Freud, Sigmund, 2014, "Lutto e melanconia" (1915), in *Metapsicologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014: 125-143.
- Horkheimer, Max – Adorno Theodor, *Lezioni di sociologia* (1956), Torino, Einaudi, 2001.
- Lefebvre, Henri, *Critica della vita quotidiana* (1958), Bari, Dedalo, 1977.
- Nuvolati, Giampaolo, *Interstizi della città. Rifugi del vivere quotidiano*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2019.
- Id., *Un caffè tra amici, un whiskey con lo sconosciuto. La funzione dei bar nella metropoli contemporanea*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2016.
- Id., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- Id., *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Oldenburg, Ray, *Celebrating the Third Place. Inspiring Stories About the Great Good Places at the Heart of Our Communities*, Boston (MA), Da Capo Press, 2001.
- Id., *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts and How They Get You Through the Day*, New York, Paragon House, 1989.

Giampaolo Nuvolati, *La funzione degli interstizi tra spazi pubblici e privati*

- Perec, Georges, *Specie di spazi* (1974), Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Peregalli, Roberto, *I luoghi e la polvere. Sulla bellezza dell'imperfezione*, Milano, Bompiani, 2010.
- Perrot, Michelle, *Storia delle camere*, Palermo, Sellerio, 2011.
- Sartoretti, Irene, *Intimi universi. Un viaggio attraverso spazi, arredi e vissuti domestici*, Milano, Mimesis, 2016.
- Sen, Amartya, "Capabilities and Well-Being", *The Quality of Life*, Eds. Marta Nussbaum – Amartya Sen, Oxford, Clarendon Press, 1993: 30-53.
- Sennett, Richard, *Il declino dell'uomo pubblico* (1977), Bologna, il Mulino, 2006.
- Simmel, Georg, "La metropoli e la vita dello spirito" (1903), *Immagini dell'uomo*, Ed. Charles Wright Mills, Milano, Edizioni di Comunità, 1982: 525-40.
- Tönnies, Ferdinand, *Comunità e società* (1887), Roma-Bari, Laterza, 2011.

L'autore

Giampaolo Nuvolati

È professore ordinario di Sociologia dell'ambiente e del territorio presso l'Università degli studi di Milano Bicocca dove insegna sociologia urbana. I suoi temi prevalenti di interesse riguardano la qualità della vita urbana, i conflitti tra popolazioni metropolitane residenti e non residenti, la *flânerie* come metodologia di esplorazione della città. Su questi argomenti ha scritto numerosi libri e articoli per editori e riviste nazionali e internazionali.

Email: giampaolo.nuvolati@unimib.it

L'articolo

Data invio: 30/05/2021

Data accettazione: 20/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Nuvolati, Gianpaolo, "La funzione degli interstizi tra spazi pubblici e privati", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 155-170, www.betweenjournal.it

«Un presentimento di “quasi libertà”». Rebibbia goal according to Goliarda Sapienza

Maria Rizzarelli

Abstract

The work of Goliarda Sapienza takes stage within the theoretical categories of seclusion and confinement. It all starts from her narrating voice which flows within enclosed spaces which – owing to the paradoxical dynamics of liberation unfolding in her texts – turn out also to be the spaces where freedom is found. It is common knowledge that two of her works derived from her first-hand experience of incarceration: *L'università di Rebibbia* (1983) and *Le certezze del dubbio* (1987). This paper aims to visualize the cartography of emotions embedded in the jail narratives of Sapienza. It follows the idea proposed by Giuliana Bruno in *Atlante delle emozioni* to read travel stories as emotional journeys which can be mapped, and to look at the authors in their interaction with spaces and their architectural configuration, in a web of exchanges between «motion» and «emotion», «sight» and «site». In my opinion, they represent open and fluid theoretical paradigms which can be very effective lenses through which reading these texts.

Keywords

Goliarda Sapienza's *L'università di Rebibbia*; Prison literature; Spatial studies; Carthography of emotion; Giuliana Bruno

«Un presentimento di “quasi libertà”». Rebibbia secondo Goliarda Sapienza

Maria Rizzarelli

Introduzione

Roma, 10 ottobre 1980

Caro amico,

ieri sono uscita da Rebibbia, questo mio inconscio sempre incombente, che mi inseguiva da tempo (tutti ce ne portiamo uno sin dalla culla. Per alcuni è una stanza di bimbi colorata e calda, per altri un cortile tetro di periferia... ma sempre colmo d'ombre minacciose e terribili...).

[...]

Il mio inconscio-galera s'è spalancato davanti a me, e non ho potuto non andare a toccare con mano l'aria che mia madre – Maria Giudice – respirò spesso nella sua vita: la violenza e la dolcezza di tutte quelle donne, politiche e no, che continuano – per destino o scelta – a girare in quell'inferno.

Anche la protagonista del mio romanzo – Modesta – era lì e dovevo vederla. Ma non mi dilungo in spiegazioni della mia avventura. Voglio solo, essendo per il momento uscita, ringraziarla tanto e col tempo – sempre che io abbia la forza di uscire mentalmente da quel “carcere” – avere la speranza di poterla incontrare e parlarle.

(Sapienza 2021: 375)

Questa lettera che Goliarda Sapienza scrive a un anonimo destinatario (che le ha inviato un messaggio di solidarietà nei giorni della prigionia) all'indomani della conclusione del breve periodo di detenzione a Rebibbia, scontato a causa del furto di gioielli a danno di un'amica, è la prima di una serie pubblicate di recente all'interno del suo epistolario e che aggiungono un prezioso tassello alla costellazione di scritture dedicate alla sua esperienza carceraria. Come è noto, il racconto dei giorni trascorsi nella prigione ro-

mane confluisce ne *L'università di Rebibbia* (pubblicato da Garzanti nel 1983) e nel sequel, *Le certezze del dubbio* (edito da Pellicano edizioni nel 1987), nelle cui pagine Sapienza ripercorre alcuni momenti difficili che fanno seguito all'uscita dalla galera e le vicende delle amiche conosciute al suo interno. A questi nuovi capitoli del ciclo dell'*Autobiografia delle contraddizioni*¹, si associano alle pagine del diario datate 1980-1982 (*Il vizio di parlare a me stessa*, 2011), al progetto della trasposizione scenica de *L'università di Rebibbia* (compreso nel volume delle pièce del 2014) e ad alcuni articoli pubblicati poche settimane prima dell'uscita del romanzo, fra i quali il più importante è certamente l'inchiesta sul carcere di Voghera ("Atrofia e vertigine bianca per le detenute di Voghera") che appare su *Quotidiano Donna* l'8 marzo 1983.

Si tratta di testi che invitano a una riconsiderazione complessiva del periodo detentivo, che segna una svolta e caratterizza una nuova stagione della narrativa di Sapienza², e inducono a una rilettura dell'*Università di Rebibbia* che tenga conto della centralità dell'«avventura» carceraria. Un'avventura che riattiva, del resto, il ricordo di altre esperienze di reclusione (prima fra tutte quella vissuta nell'ospedale psichiatrico in cui le è stato praticato l'elettroshock e di cui parla nel *Filo di mezzogiorno*) e le memorie di 'spazi chiusi' che costellano costantemente le sue opere: dalla stanza materna, da cui prende il via la 'ricerca del tempo perduto' di *Lettera aperta*, con l'insistenza sulle immagini della cassapanca e del piccolo cortile di via Pistone dove ha trascorso l'infanzia, alla clinica del *Filo di mezzogiorno*, il cui ricordo nel caos del recupero memoriale si sovrappone a quello della carcerazione del padre arrestato dai tedeschi nei mesi dell'occupazione di Roma, o ancora ai dedali labirintici e claustrofobici della Civita di Io, *Jean Gabin* (2010), del quartiere catanese cioè dove ha trascorso l'infanzia. Un catalogo di pratiche di reclusione-affrancamento esplorate anche sul fronte della fiction nelle diverse tappe del percorso compiuto da Modesta, la protagonista dell'*Arte della gioia* (2008), in cui

¹ *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* si inseriscono, infatti, all'interno del ciclo autobiografico che aveva preso avvio con i primi memoir (*Lettera aperta* del 1967 e *Il filo di mezzogiorno* del 1969), a cui appartiene anche il romanzo postumo *Io, Jean Gabin* (2010). A tal proposito si rimanda alle pagine dei taccuini in cui l'autrice definisce le linee poetologiche della sua personale declinazione della scrittura del sé: cfr. Sapienza 2013: 25-26.

² In questa direzione, volta a rileggere l'esperienza della carcerazione sottolineando la personale declinazione militante della scrittura giornalistica e drammaturgica, insistono i recenti contributi di Alessandra Trevisan 2018 e Mara Capraro 2021.

matura la sua «arte della libertà»³: dalla minuscola casa materna, al convento, alla villa Brandiforti, fino alla parentesi detentiva conseguente alla partecipazione alla Resistenza.

Nel presente saggio si intende rileggere *L'università di Rebibbia* tenendo conto dei testi di più recente pubblicazione, provando ad applicare le categorie ermeneutiche formulate nell'*Atlante delle emozioni* da Giuliana Bruno (2015), che prende come modello cartografico la *Carte de Tendre* disegnata fra le pagine del romanzo *Clélie* (1654-1660) di Madeleine de Scudéry e dalla eccentrica lettura di quest'opera prende spunto per ricostruire una storia culturale dei rapporti fra viaggio, architettura e cinema fondata sull'«arte delle mappatura» emozionale, sulla possibilità di una narrazione che impiega «l'esterno per dare conto di un interno» (Bruno 2015: 12), mostrando tutte le più feconde correlazioni fra visualità, senso aptico e cinestetico, fra la rappresentazione tattile e visiva degli spazi e le traiettorie che si generano dallo spostamento fisico e mentale.

Si vuol tentare dunque, in altri termini, sulla scia di Bruno, di rin-tracciare le stazioni fondamentali dell'«itinerario emotivo» compiuto da Sapienza in carcere, la cui topografia viene descritta mostrando varie corrispondenze fra «sight» e «site» (*ibid.*: 17), entro la quale 'dentro' e 'fuori', «motion» ed «emotion» (*ibid.*) mostrano una perfetta sincronia.

La lettera scritta dall'autrice il 10 ottobre del 1980, da cui prende avvio questa rilettura, oltre ad essere di fatto la più recente narrazione di Rebibbia pubblicata, riassume molti dei caratteri che si metteranno in evidenza nell'analisi proposta a partire dalla tematizzazione della dimensione mentale dello spazio carcerario («l'inconscio-galera») e la conseguente difficoltà a uscirne, con la problematizzazione e non corrispondenza del binarismo dentro-fuori nello spazio reale e nella sua proiezione psichica. Come pure, appare chiaro sin da questa prima lettera che Sapienza considera l'esperienza di Rebibbia come una verifica necessaria («toccare con mano») di quanto le era stato raccontato dalla madre e di quanto lei stessa aveva scritto dello spazio di reclusione della protagonista del suo capolavoro⁴.

³ Per una possibile lettura complessiva dell'opera di Goliarda Sapienza in questa chiave mi permetto di rimandare al mio libro (Rizzarelli 2018).

⁴ Nelle pagine del diario Sapienza ricorda infatti la mitologia eroica dei familiari che ha alimentato la sua fantasia di bambina «nutrita dai racconti di carceri e confini» (2011: 107) e il compimento della prova diretta di quanto ha immaginato lei stessa nei panni di Modesta: «Al sesto giorno (che qui diviene almeno sesto mese) sono sicura che tutti i miei temi sul carcere dell'*Arte della gioia* sono esatti», *ibid.*: 106.

1. La topografia del «regno del tutto possibile»

Sin dalle prime pagine, il percorso compiuto dalla protagonista nel «regno dell'eccesso» (questo è uno dei tanti epitetti formulati da Sapienza per addomesticare con la penna e risemantizzare il senso della detenzione a Rebibbia) mostra un'ambivalente oscillazione fra la ricerca di conferme rispetto alla mitologia carceraria che ha alimentato la sua fantasia e la continua sorpresa per l'eccedenza emotiva provocata dall'«esserci con il corpo» (Sapienza 2012: 45) e il toccare con mano lo spazio claustrofobico tante volte immaginato a partire da parole e fotogrammi contenuti nei racconti dei familiari o nei libri letti e nei film visti.

L'ingresso a Rebibbia e la prima notte nella cella d'isolamento disegnano un itinerario discendente lungo gli oscuri e freddi camminamenti della sua architettura, evocato come una personale catabasi infernale in cui si mescolano rimandi intertestuali di diversa provenienza. Le sfumature infernali fanno risuonare echi danteschi del «cieco carcere», perifrasia coniata dal poeta nella prima cantica (*Inf.*, X, 58-59) e poi ripresa ampiamente dalla memorialistica carceraria⁵ che ripropone di continuo il topos del buio e della privazione della vista. Ma il racconto dello shock sensoriale legato al primo approccio alla prigione risuona anche di voci dostoevskiane e genettiane⁶. Nell'insistenza con cui Sapienza tenta di superare tale shock, paragonando le pratiche coercitive applicate dalle secondine che l'accolgono la sera del suo arrivo ad altre esperienze sedimentate nella sua memoria infantile e in particolare ai ricordi scolastici (il sintagma «come al primo giorno di scuola», Sapienza 2012: 4, viene ripetuto con leggere varianti ben tre volte nelle prime tre pagine e poi ricorre insistentemente in tutta la trama del romanzo), si riconosce forse una reminiscenza dell'incipit del *Miracle de la rose* (1952) di Jean Genet il quale innesta sin dall'inizio il suo racconto della reclusione nella prigione di Fontevrault (doppio finzionale di quelle di Fresnes e del Camp de Tourelles, dove egli è stato realmente rinchiuso nel biennio 1943-1944) a vari flashback che lo

⁵ Per la fortuna letteraria del sintagma dantesco «cieco carcere» nella memorialistica carceraria si rimanda a Traina 2008: 24.

⁶ Trevisan 2018: 9 riporta, a tal proposito, le parole (conservate nell'archivio audio di Radio Radicale) pronunciate da Armando Guiducci in occasione dell'evento organizzato il 23 febbraio 1983 al Circolo Culturale Mondoperaio di Roma, in cui si indica proprio una precisa linea di rimandi intertestuali, che va da Dostoevskij a Gide fino a Genet, per sottolineare la profonda stratificazione letteraria del romanzo di Sapienza.

riportano indietro agli anni trascorsi da ragazzo nella colonia penitenziaria di Mettray.

Nel caso di Sapienza il segnale che le fa apparire con evidenza il *fil rouge* che lega le sue varie memorie di reclusione (reali e immaginarie) è il suono della chiave nella serratura e «il gesto antico» della guardia che chiude la sua cella e che le «evoca ricordi ancestrali: convento, segreta, cappella mortuaria, ripostiglio buio dove bambina ti chiudevano» (Sapienza 2012: 5). Si tratta in fondo di quel «continuum carcerario» di cui parla Foucault (2015: 334 e sgg.) quando sottolinea la contiguità discorsiva che congiunge e pone in un'unica «rete» scuola, ospedale, manicomì, istituti di detenzione, cioè tutti «dispositivi disciplinari» della società contemporanea, con il loro «potere normalizzatore» contro il quale per altro la scrittrice si è sempre schierata. Sempre in una chiave foucaultiana si può leggere, inoltre, la descrizione attenta del disciplinamento dello sguardo legato all'architettura degli spazi. Sapienza insiste sin dalle prime pagine anche su questa correlazione bruniana fra *sight* e *site*, quando si sofferma sui dettagli delle due finestre che negano la sua comunicazione visiva con l'esterno: il «riquadro a sbarre di metallo, unica fessura aperta nel “tutto chiuso” di tutte le celle conosciute attraverso libri, racconti, film» (Sapienza 2012: 6) e che riconosce come simbolo condiviso dell'isolamento carcerario; e la «finestra rettangolare con vetri molto spessi, di colore simile a quelli delle latrine di terza categoria», posta così in alto che, malgrado sia priva di sbarre, «s'apre a bocca di lupo ma solo di quindici centimetri, così che in nessun modo (anche se fosse all'altezza d'uomo) si può vedere fuori» (*ibid.*: 8). Pare evidente da questi dettagli, ai quali la voce narrante aggiunge quello relativo alla luce artificiale di una lampadina sempre accesa («un sole immobile, maligno», *ibid.*: 7), che ogni aspetto sensoriale fa parte di un progetto di disciplinamento complessivo che nega la libertà in ogni più elementare direzione.

Sapienza dunque legge con molto acume il sistema di segni iscritto nell'architettura carceraria e intuisce sin da subito il messaggio implicito che, attraverso il canale visivo, nella interdizione continua del raggio dello sguardo l'«architetto», creatura mitologica responsabile di tale progetto, ha incluso nel disegno degli spazi. Anche quando pian piano il protocollo coercitivo comincia ad allentare la morsa con l'uscita dal regime di isolamento, e le viene concessa la prima ora d'aria nel cortile interno, intravede il cielo che la avvolge con la luce e il suo «calore di primavera avanzata» e avverte quella seducente memoria del mondo esterno come una tentazione delle «sirene carcerarie» che non deve ascoltare, perché in quel luogo tutto è predisposto per far percepire «l'inverno eterno che stagna là sotto» (*ibid.*: 13). In altri termini, appare evidente da queste prime linee traccia-

te dalla cartografia generata dalla voce narrante di Sapienza la volontà di mettere a fuoco e denunciare l'esistenza del progetto consapevole sotteso al dispositivo architettonico volto a incidere, orientare in modo molto rigido e a manipolare la reazione percettiva delle detenute. Oltre alla vigilanza costante delle guardie dietro il riquadro della porta della cella d'isolamento o sulla torretta che osserva il cortile nell'ora d'aria (*ibid.*: 14), Sapienza si sofferma nelle pagine seguenti, man mano che procede nel processo di mappatura dello spazio reclusivo, su altri particolari dell'arredamento di base di ogni cella: ognuna di esse «reca incassato nello stipite della porta uno specchio orientato in modo che passando si può controllare ogni particolare della zona dei letti» (*ibid.*: 78). La mediazione interpretativa foucaultiana di *Sorvegliare e punire* si impone anche in questo caso⁷: sembra infatti che a Rebibbia si ritrovino condensati due modelli di controllo tipici dei meccanismi disciplinari descritti da Foucault (2015: 228): il paradigma della «disciplina-blocco» fondato sulla chiusura e quello della «disciplina-meccanismo» incarnata dal «panoptismo», cioè dalla sorveglianza visiva di ogni aspetto della vita degli individui.

Eppure Sapienza pare interessata a mettere in luce anche un'altra visione dello spazio carcerario, più personale e strettamente legata al valore positivo che darà all'esperienza detentiva. La voce narrante, cioè, è pronta a declinare le corrispondenze fra *sight* e *site* anche in un'altra chiave (che coesiste con quella faucaultiana), legata all'arte visiva da lei conosciuta più a fondo, esplorata a trecento sessanta gradi nella sua prima vita da «cinematografara» (che precede la seconda da scrittrice), lungo l'asse che l'ha condotta dall'appassionata formazione spettatoriale alla breve e intensa esperienza attoriale, con un assidua frequentazione del mondo dello spettacolo accanto a Citto Maselli, suo compagno per quasi vent'anni, insieme al quale ha svolto tutti i mestieri del cinema. È in questa prospettiva che si comprende il ruolo dei filtri cinematografici che si intrecciano alla spessa trama intertestuale letteraria. Un film fra i tanti, che appare come un rimando evidente, è costituito da *Nella città, l'inferno* di Renato Castellani (adattamento tratto dal romanzo autobiografico di Isa Mari *Roma, Via delle Mantellate*, 1953)⁸. Il paesaggio sonoro segnato da gridi, strepiti e canzoni, dal «bailamme insensato,

⁷ Morelli 2016 propone appunto una lettura dell'*Università di Rebibbia* e delle *Certezze del dubbio* in chiave foucaultiana, sottolineando la valenza eterotopica del rispecchiamento di Goliarda nelle vite e nelle storie delle altre detenute.

⁸ Sulle risonanze di questo film all'interno della trama del romanzo si rimanda a Cardone 2018: 123-124.

dissonante, al limite dello strazio auditivo» (Sapienza 2012: 36), che investe la protagonista dell'*Università di Rebibbia* nel transito dall'isolamento alle celle condivise con le altre detenute, e che rappresenta uno degli aspetti più traumatici evidenziati nel corso della narrazione, sembra un'eco molto chiara del basso continuo del coro di voci delle detenute raccontate dalla pellicola di Castellani, fra cui spiccano quelle di Egle e Lina interpretate rispettivamente da Anna Magnani e Giulietta Masina. Del resto, il percorso compiuto da quest'ultima nella trama diegetica del film, che dopo l'iniziale spaesamento viene gradualmente inserita nella comunità carceraria grazie alla solidarietà rude ed esuberante delle sue compagne di sventura, presenta non poche analogie con quello di Goliarda, la quale dopo un iniziale accoglienza fredda e sospettosa, viene presa a ben volere dalle trucide detenute comuni Marrò e Annunciazione e poi ammessa nella cella 27, abitata dalle élite carceraria delle prigioniere politiche Marcella e Roberta. Ma al di là di questi rimandi specifici, il mondo del cinema offre un catalogo di fisionomie umane, che Sapienza evoca per la sua mappatura antropologica del carcere. Nel pantheon delle pseudo star in vacanza forzata trovano posto la «piccola Marilyn invecchiata» (*ibid.*: 18), la «ragazza in jeans e giaccone nero» in cui si riconosce il «passo alla James Dean» (*ibid.*: 38), la Barbara-«Mamma Roma», che presenta una sorta di volto-palinsesto che ricorda la «snella Magnani» e il «cipiglio altezzoso della Bacall», e nella sua storia d'amore e di rapine rimanda nostalgicamente all'epoca di «Bonnie e Clyde», che si somma a qualche riflesso del film di Arthur Penn (*Gangster Story*, 1967) dedicato alla leggendaria coppia di criminali.

Le memorie dell'universo divistico intervengono però già quando appare evidente l'inversione della direzione del percorso fisico ed emotivo che Goliarda sta compiendo. *Dal fondo* (si potrebbe dire segnalando l'eco proveniente dalla descrizione dell'universo concentrionario contenuta nel primo capitolo di *Se questo è un uomo* di Primo Levi), esperito nell'itinerario labirintico compiuto con l'ingresso a Rebibbia, la protagonista lentamente risale su lungo un cammino compiuto all'insegna della rieducazione emotiva, sotto il cui segno matura lentamente la conversione verso la gioia e l'acquisizione di una nuova forma di libertà compiuta in questa università un po' speciale.

2. L'università della gioia

Anche il parallelismo fra movimento nello spazio carcerario e registrazione della risposta emotiva (riprendendo adesso la correlazione *motion-emotion* indicata da Bruno) viene tematizzato sin dalle prime pagine,

in cui Goliarda reagisce all'iniziale disorientamento dovuto al trattamento che viene riservato, una volta «varcato il grande portone verde cupo», al suo corpo «depositato come pacco di poco conto» (Sapienza 2012: 3), denudato ed ispezionato. Come scriverà, al momento del rilascio, nella lettera a Sergio Pautasso del 27 ottobre 1981, a cui propone la pubblicazione del «resoconto del suo viaggio nel pianeta carcere», lo sguardo della scrittrice si è mosso in quel pianeta come una «macchina da presa che osserva e filma» (Sapienza 2021: 370-371).

L'aspetto più interessante del dispositivo di registrazione percettiva restituito dalla sua scrittura risiede nel doppio obiettivo innestato nel corpo-macchina da presa, orientato a catturare il senso delle reazioni emotive sia delle persone incontrate sul suo cammino, sia della sua stessa persona. Così subito le prime guardie le appaiono come «persone che mi scrutano, e non agenti senza emozioni» e, poche righe oltre, annota:

Quel lungo corridoio largo e basso, rischiarato ogni dieci, quindici metri da fioche lampade verdastre, è così nuovo per le mie emozioni consuete che per un attimo arretro. Anche le due donne si fermano e mi fissano, il loro sguardo dice: non puoi che seguirci. (Sapienza 2012: 4)

Il giorno seguente, dopo il primo approccio abbastanza negativo con una detenuta, Goliarda analizza ciò che del suo aspetto può avere indispettito la donna incontrata durante l'ora d'aria. Sui vestiti, le scarpe, i capelli non può intervenire, sul «modo di muoversi, di gestire sì»; dovrà cioè osservare attentamente come la «guardano e agire di conseguenza», senza abbandonarsi alla corrente delle «emozioni» derivanti dalla «bellezza del cielo e delle nuvole» (*ibid.*: 15). In altri termini, dovrà controllare con attenzione le reazioni emotive sue e altrui nella consapevolezza che «l'esterno [...] dà conto dell'interno» (Bruno 2015: 12). In questa direzione per Sapienza deve aver avuto un peso significativo il ricordo del training attoriale della giovinezza e la lezione di tutta una bibliografia dedicata alla formazione performativa che va dal *Paradoxe sur le comédien* di Diderot ai libri sul 'metodo' scritti da Stanislavskij (*Il lavoro dell'attore su se stesso* e *Il lavoro dell'attore sul personaggio*), che da differenti prospettive propongono un lavoro teso al dominio e all'esame costante del sistema emozionale dell'interprete⁹. Ma al di

⁹ Per questo aspetto, e per un'indagine volta a sondare la puntuale presenza di rimandi all'opera di Diderot e di Stanislavskij e a valutare il loro peso nell'arco dell'intera opera letteraria di Sapienza si rimanda ad un lavoro di approfondi-

lì del valore di questi rimandi intertestuali, quel che appare più importante è che l'intera narrazione si regge proprio sull'«itinerario emotivo» compiuto dalla protagonista, che registra le reazioni corporee sue e altrui lungo tutte le traiettorie sensoriali, percorrendo una via che la conduce gradualmente verso la gioia dell'amicizia. Il passaggio dalla zona dell'isolamento alla «seconda piazza», ovvero al piano delle detenute comuni, è segnato dall'irrompere del «brusio di una grande folla» (*ibid.*: 32) vocante, che ribalta la situazione di inquietante privazione di suoni della prima notte. L'ingresso nella zona dei camerotti è marcato da altre tracce sensoriali olfattive che indicano la vicinanza umana e l'incontro brusco fra il «profumo» di pulito che insospettisce le altre detenute e il «fetore sordido che stagna nell'aria» (*ibid.*: 35) della cella 23 che Goliarda condivide con Marò e Annunciazione. «L'acre lezzo stagnante di gabbia dei leoni» (*ibid.*: 35) le accoglie dopo le scorribande ai piani alti delle celle delle detenute politiche, dove viene travolta da «una folla colorata ed elegante, profumata di buon sapone, tabacco di lusso, incenso e qualche scia di haschish» e dove compare il profumo del tè, la cui percezione sinestetica la consola di «giorni e giorni di sapore di plastica» (*ibid.*: 70-71). Anche la 'via del gusto', del resto, accompagna progressivamente la protagonista alla rinascita percettiva che corre parallela alla metamorfosi intersoggettiva che si realizza lungo i camminamenti di Rebibbia: il sapore del latte, per esempio, è inizialmente privo di alcuna notazione, il gusto del cibo le appare irrilevante nel momento dell'incontro con la prima amica, Giovannella:

Quanto tempo è che non mangio con qualcuno accanto? Mi
sembrano anni ma non me ne importa niente, non voglio guastarmi
questa gioia con considerazioni inutili, perché è gioia, gioia vera se mi
fa divorare ogni cosa, anche se non ne sento il sapore, come avessi una
fame da lupo.

Saziata di cibo, una fame più ansiosa di parole mi spinge a dire: -
Sai che cosa ho fatto per finire qui? (*Ibid.*: 20)

La solidarietà e l'amicizia che Goliarda incontra nei corridoi del carcere sembrano rispondere in fin dei conti a questa fame di parole e di storie

mento più ampio, che si colloca dentro al progetto di ricerca (PRIN 2017 *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing* || D.A.M.A. | *Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono* || D.A.M.A.) dedicato alla scrittura delle attrici, che è in corso d'opera e all'interno del quale si inserisce anche il presente contributo.

che le detenute reciprocamente si donano, in un misto di tenerezza e di violenza, fino a colpire in profondità la configurazione intima della loro soggettività. Se nell'attraversare l'orlo del carcere si sente avvolta dal buio e dal silenzio, l'itinerario a gironi compiuto dentro «il regno del “tutto possibile”» fa maturare la riconquista della luce e del suono della parola, e così può compiere un vero risveglio relazionale grazie a una serie di incontri decisivi: con Giovannella, la prima detenuta che le racconta la sua storia; con Edda che le impedisce le più elementari brevi lezioni di vita carceraria; fino alla sofferta amicizia nata inspiegabilmente con Marrò e Annunziazione e all'approdo nel ‘salotto’ di Suzie Wong per la cerimonia del tè descritta come vero e proprio rito della rinnovata socialità, e che segna il compimento del suo piano di studi all'Università di Rebibbia.

In questa proposta pedagogica del grado zero dell'apprendistato dell'arte della gioia' la dimensione aptica, visiva e cinestetica (anche qui le coordinate dell'*Atlante delle emozioni* di Bruno appaiono assai feconde)¹⁰ giocano un ruolo decisivo proprio nel loro intreccio fra le maglie del racconto.

Il percorso delle emozioni tattili si distende lungo le pagine del racconto: prima il lieve tocco delle mani della guardia, che le porge il latte nella prima colazione in carcere e che le restituisce «vigore» (*ibid.*: 9); poi l'affettuoso gesto di Suzie Wong, che vorrebbe cancellare con la mano, come «a scacciare una mosca che si è posata» su Goliarda, il velo di malinconia apparso sul suo volto e riconosciuto soltanto grazie a quell'esercizio costante dell'«arte dell'“attenzione all'altro”» (*ibid.*: 90). Il «corso accelerato di vita» (UR: 49) offerto dall'Università di Rebibbia propone un ciclo preliminare di alfabetizzazione emotiva:

La piccola cinese già mi conosce. Come tutte qua è approdata al linguaggio profondo e semplice delle emozioni, così che lingue, dialetti, diversità di classe e di educazione sono spazzati via come inutili mascherature dei veri momenti (ed esigenze) del profondo: questo fa di Rebibbia una grande università cosmopolita, dove chiunque, se vuole, può imparare il *linguaggio primo*. (UR: 90-91)

Si tratta di un itinerario fondato sul riconoscimento reciproco che si svolge anche sull'asse percettivo dello sguardo. Il momento emotivamente più forte, sotto questo aspetto, è segnato dalla testimonianza visiva del

¹⁰ Si veda a tal proposito in particolare la quarto parte dell'*Atlante delle emozioni* dedicato all'*Arte della mappatura* (Bruno 2015: 251-335).

dettaglio di una parete che attesta la condivisione di un immaginario comune. Il muro della «dimora» di Marcella, Barbara e Roberta, dove Goliarda giunge nella parte finale della sua esplorazione del pianeta carcere, è tappezzato di foto e ritagli che ritraggono le star del cinema e del mondo dello spettacolo:

Girando lo sguardo scopro che tutta la parete di fronte alla solita finestra a bocca di lupo è ricoperta di carta argentata. Sempre con l'intento di nascondere la mia malinconia mi avvicino per capire come hanno fatto: sono tanti pezzetti di carta stagnola – quella delle sigarette – attaccati a mosaico con una precisione che solo in galera si può raggiungere. Tutta questa stagnola attrae la poca luce della finestra moltiplicandola, è semplice, ma non capisco perché mi fa venire le lagrime agli occhi, e a nulla vale cercare di ricordare i nomi delle attrici (come sempre solo donne) che a tratti spezzano il mosaico argentato. C'è la Valli col colbacco da russa di *Addio, Kira!*, Greta Garbo di Maria Waleswska, sempre in colbacco, e la protagonista del *Dottor Zivago* – come si chiama – anche lei col colbacco. (*Ibid.*: 116-117)

Attraverso questa sorta di atlante warburghiano, che espone un ampio catalogo di figure proiettive che riflettono sogni e aspirazioni, le detenute vorrebbero rubare un po' di luce, cercando nelle storie di celluloide incarnate nei corpi delle dive una breccia alla reclusione degli occhi e dei pensieri a cui sono sottoposte.

Tale atlante materializza e rende visibile, per mezzo del collage realizzato sulla parete, l'incrocio delle traiettorie degli sguardi che permettono a Goliarda, Marcella e Roberta di riconoscersi. La mappa del tenero di Madeleine Scudery costituisce davvero un modello molto efficace per visualizzare il percorso di reclusione della scrittrice: la protagonista, infatti, in compagnia delle detenute politiche sembra essere approdata dalle 'terre sconosciute' alla regione della 'Nuova amicizia' (la «*Neuvelle amitié*» disegnata nella *Carte du pays de Tendre*), toccando con mano davvero 'la tenerezza della riconoscenza'.

3. Dentro e fuori

Riflettendo a più riprese sulla dimensione *gendered* dell'arte della mappatura e ritornando più volte sulla figura di Madeleine de Scudéry, Giuliana Bruno si sofferma sulla pratica della conversazione mondana, situata geograficamente ed emozionalmente nello spazio del salotto, snodo

centrale della cartografia all'interno del quale individua l'origine di una genealogia di lunga durata delle esperienze creative collettive, fra cui si colloca anche il cinema. Come afferma acutamente Bruno:

La cultura dei salotti – un mondo letterario diretto da donne, consacrato alle donne e interessato alla politica del corpo – attribuiva valore alle relazioni interpersonali e le trasformava in uno spazio pubblico di autorialità femminile. Lo faceva promuovendo imprese creative di gruppo che più tardi si sarebbero meccanizzate in attività d'équipe quali la realizzazione di film. (Bruno 2015: 263)

Sapienza conosce molto bene il lavoro di squadra del cinema e non è certo aliena da intense e profonde avventure amicali con donne che hanno accompagnato la sua vita fino all'ingresso a Rebibbia (e anche dopo l'uscita) e che compaiono sempre fra le pagine autobiografiche delle sue opere. Eppure l'esperienza del carcere lascia una traccia molto profonda sulla relazione che la dimensione intersoggettiva sperimentata nello spazio di reclusione imprime sul suo stile. Una parte consistente della narrazione di Rebibbia è occupata dalle storie delle detenute raccontate esibendo una postura testimoniale (attraverso uno sguardo in grado di «osservare e filmare»), che segna una cesura molto netta all'interno della sua scrittura memoriale. Da *L'università di Rebibbia* in poi si assiste a una sorta di decentramento dell'io che fa spazio alle vicende di altre figure¹¹, in particolare a Roberta (pseudonimo di Renata Bruchi), conosciuta appunto nel penitenziario e ritrovata fuori nelle strade di Roma: a lei è dedicato *Le certezze del dubbio*, mentre ad Erica *Appuntamento a Positano* (2015), ultima sua opera postuma.

Nelle pagine del romanzo carcerario su Rebibbia le conversazioni con le detenute occupano gran parte della narrazione, mettendo in scena una originale declinazione del modello del salotto di cui parla Bruno. Le pseudo sedute d'autocoscienza nella cella 27¹² e nel salotto di Suzie Wong dichiarano esplicitamente la presenza di tale pattern di «spazio pubblico di autorialità condivisa», ma in fondo tutte le microstorie ricevute in dono dalle varie compagne d'avventura contribuiscono a dare il senso della coralità diegetica della prigione, che appare in fin dei conti come una grande mac-

¹¹ A tal riguardo si rimanda ai contributi di Mariagiovanna Andrigò (2012 e 2016) sull'evoluzione dello stile autobiografico di Sapienza che individuano proprio nell'Università di Rebibbia uno snodo decisivo.

¹² Sulla pratica femminista dell'autocoscienza nell'università di Rebibbia si rimanda a Barbaruli 2011 e Bazzoni 2018.

china mitopoietica, capace di alternare modalità rappresentative e narrative differenti, in cui convivono *showing* e *telling* (diremmo con Henry James).

Le sfumature della performance quotidiana, cui Goliarda assiste durante la sua breve permanenza in prigione, toccano tutte le corde che vanno dal comico al tragico. Alle note malinconiche del canto notturno della zingara Ramona, che irrompe da solista in mezzo all'«infinita canzone dodecafonica, costante sonora di questo regno», intonata dal coro di voci che gridano «Voglio uscì! Voglio uscì! Voglio uscì!» (Sapienza 2012: 99), si sovrappongono le scene grottesche di rivolta, in cui le detenute sembrano dare libero sfogo agli istinti repressi più brutali. Ma dentro le mura di questo grande dispositivo drammaturgico è la performance del suicidio di Barbara, che si taglia le vene per uscire di galera, a toccare l'acme del tragico (anche per l'alta temperatura emotiva che rappresenta nell'immaginario di Sapienza la declinazione di tale gesto estremo come affermazione di libertà):

Fra l'assordante applauso che continua anche se ormai i protagonisti dello spettacolo devono essere fuori dalla portata di tutti gli sguardi – nello specchio che riflette l'interno della mia cella assisto per pochi secondi a una specie di danza o rito muto così intenso ed essenziale da sembrare ripreso al rallentatore: Barbara s'è sfilata il golfino e tende le braccia a qualcuno, il suo viso pietrificato è rivolto verso l'alto, due donne le serrano la vita. [...]

Ferma con le spalle alla ringhiera assisto alla conclusione di quella scena primordiale: [...] le donne escono furtive disperdendosi lontane... Un'altra, che aspettava fuori tenendo d'occhio la porta, s'incammina rapida dicendo forte: – vado da Barbara a vedere se l'è rimasto del vino, – e appena sparisce nell'interno della cella ne riesce subito urlando come un'ossessa: – S'è svenata, aiuto! Guardiane! Barbara s'è svenata! Aiuto, Barbara sta morendo! [...]

La marea di donne [...], che prima applaudiva, ora comincia a urlare solidarietà, consigli, congratulazioni. Barbara, sorretta dalle braccia di quattro energumene, compunta e ispirata nello sguardo, sembra il corpo di una santa portata in processione e trionfo. (*Ibid.*: 128-129)

La ritualità performativa dell'atto di Barbara resta impressa nella memoria di Sapienza, così che nel *progetto teatrale del romanzo*, scritto anni dopo, sarà uno dei pochi ad essere ripreso¹³. Nelle pagine scarne confluite nella

¹³ Cfr. Sapienza 2014: 325-9. A proposito dell'importante ripresa del racconto carcerario nel progetto teatrale ha scritte pagine molto acute Mara Capraro (2021).

raccolta delle pièce e dei soggetti cinematografici, la scrittrice immagina di tradurre sul palcoscenico il romanzo carcerario costruendo la figura della Mariuola (che incarna e condensa molte personaggi di Rebibbia: Barbara, Ramona, e tutte le donne che raccontano la propria storia), per mettere in scena l'estremo gesto «liberante» di ogni detenuta.

La proteiforme natura della narrazione romanzesca lascia convivere divergenti paradigmi libertari, come si è in parte già mostrato, e così perfino nel luogo repressivo per antonomasia c'è spazio per la gioia e la rinascita emotiva. Di fronte alla 'mappa del tenero' messa in evidenza grazie alla lente interpretativa bruniana, la geometrica coercizione dell'architettura degli spazi dell'*Università di Rebibbia* pare crollare su se stessa nel contatto con l'umanità che la abita, ed è in questo contatto che si invera e si rende immaginabile la coesistenza di due concezioni antitetiche di libertà (quella foucaultiana dell'ordine dominante e quella paradossale di Sapienza):

Sono approdata nel regno del "tutto possibile" (violenza, abbandoni, contraddizioni), fondato sulla coscienza profonda di essere "ormai perdute" per sempre alle leggi che regolano il mondo di fuori. Infatti quando metti il piede nel lido del "tutto perduto" non è proprio allora che scatta la libertà assoluta? Che potrebbero farti più che tenerti chiusa – cosa che già fanno – o guardarti con disprezzo – cosa che già fanno? Valicato il muro del lecito che è dentro di noi il suolo selvaggio delle passioni proibite si spalanca davanti, immensa materia incustodibile. (Sapienza 2012: 81)

Il ribaltamento del rapporto dentro-fuori si compie in modo palese nelle ultime pagine del romanzo. La sintonia bruniana fra interno ed esterno descrive bene la geografia intima del racconto, ma in verità – lungo tutto il testo – le categorie topiche sono sottoposte a una continua risemantizzazione. Goliarda afferma chiaramente, ad un certo momento, di aver voluto «esserci col corpo», per sottoporre a verifica correlazioni e simmetrie fra il carcere e il mondo che sta all'esterno:

Volevo solo, entrando qua, tastare il polso del nostro paese, sapere a che punto stanno le cose. Il carcere è sempre stato e sempre sarà la febbre che rivela la malattia del corpo sociale: continuare a ignorarlo può portarci a ripetere il comportamento del buon cittadino tedesco che ebbe l'avventura di esistere nel non lontano regime nazista. (*Ibid.*: 110-111)

Tale presunto sistema di corrispondenze fra microcosmo carcerario e macrocosmo del paese e della città rivela, al compimento dell'itinerario emotivo dentro Rebibbia, tutta la sua fallacia perché in fondo la percezione autentica della libertà può riscoprirsi proprio nel luogo della sua massima interdizione; di fronte alla subdola negazione di ogni forma di auto-determinazione nello spazio apparentemente aperto e senza confini della metropoli romana, l'Italia non può che essere definita come un'«immensa colonia penale» (*ibid.*: 71).

La fluidità della dialettica dentro-fuori non resta confinata tra le pagine de *L'Università di Rebibbia* ma torna a circolare ne *Le certezze del dubbio*, nel quale si assiste al rovesciamento della polarizzazione fra spazio coercitivo (quello dove è stata «sbattuta fuori» - come recita l'incipit), e spazio della libertà (quello delle celle in cui ha ritrovato la gioia dell'amicizia e per le quali si strugge di nostalgia). Ma al di là della marcatura della instabilità del binarismo dentro-fuori, ciò che appare più interessante nei testi composti dopo Rebibbia, in particolare nelle lettere o nell'inchiesta sul carcere di Voghera, è la tenace volontà di mantenere viva e di rendere visibile la rete di scambi epistolari che gettano un ponte fra i due mondi, provando ad infrangere i confini fra dentro e fuori. *L'Università di Rebibbia* si chiude con Roberta che prende la penna in mano e scrive una lettera teorizzando la necessità di quel gesto («devo assolutamente scrivere due lettere»), e Goliarda la segue («anch'io prendo carta e penna. È necessario», *ibid.*: 138). Nelle pagine de *Le certezze del dubbio* Goliarda e Roberta, una volta ritrovatesi fuori, lavorano a un progetto che mira alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica in merito alle tematiche carcerarie raccogliendo le testimonianze delle detenute. Nell'epistolario appena pubblicato dalla Nave di Teseo, le missive inviate a Renata Bruchi (alias Roberta) confermano l'esistenza di questo progetto e accennano all'idea della scrittura di un libro a quattro mani (Sapienza 2021: 380-3).

L'articolo sul carcere di Voghera, come ha evidenziato Alessandra Trevisan (2018: 37-57), apre una parentesi militante nell'opera di Sapienza, e si inserisce probabilmente all'interno di tale programma di scrittura collettiva. In quelle pagine però, in realtà, Goliarda racconta di non essere riuscita ad ottenere l'autorizzazione ad entrare dentro. La sua 'inchiesta' molto speciale si svolge nel colloquio con un'ex detenuta, che avrebbe dovuto guiderla come «un'esile e bionda Arianna nel dedalo carcerario» (Sapienza 1983), e con la quale percorre il perimetro lungo il muro esterno, discutendo delle condizioni delle ottanta prigionieri rinchiuse all'interno, di cui entrambe hanno notizie proprio grazie alla rete della «trasmissione orale» e scritta che è giunta fino a loro. Nella conversazione con la sua

accompagnatrice, a cui si aggiunge poi una donna che viene fuori dopo una visita alle detenute e che porta altre notizie dall'interno, vengono tratteggiati i caratteri di questo nuovo modello carcerario sperimentato a Voghera, con i muri bianchi, la messa impartita dal cappellano attraverso lo schermo televisivo, i cancelli automatici e i semafori. Nel rinnovato circolo fra *motion* ed *emotion*, che riattiva memorie comuni che si sciolgono in una muta «passeggiata-preghiera», si fronteggiano nostalgicamente due modelli di prigione. Nell'«era della rimozione» incarnata dall'architettura asettica e quasi invisibile di Voghera, il romanzo di Rebibbia (a cui si fa cenno nelle ultime battute del dialogo) si conferma come un atto necessario per ricordare, che Sapienza rivendica come «unica testimonianza di quando le nostre carceri, e con esse la nostra società, erano umane». È importante ricordare che il libro sta per essere pubblicato e la scrittrice in questo articolo lo riconosce come l'espressione di un'autorialità collettiva condivisa («per questo ho dovuto scrivere quel libro insieme a voi»), che tenta dunque di indicare una nuova strada nella propria personale 'mappa del tenero', capace di mettere in comunicazione i due territori, al di là di ogni muro e di ogni più invisibile confine tracciato dal conformismo e dalla rimozione pubblica del «grande carcere» del mondo di fuori.

Bibliografia

- Andrigo, Mariagiovanna, “L’evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza: stile e contenuti”, *«Quel sogno d’essere» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Ed. Giovanna Providenti, Roma, Aracne, 2012: 117-30.
- Ead., “Goliarda Sapienza’s Permanent Autobiography”, *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, Eds. Alberica Bazzoni, Emma Bond, Katrin Wehling-Giorgi, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, kindle edition, chapter 1.
- Barbarulli, Clotilde, “Essere o avere il corpo. «L’università di Rebibbia»”, *Appassionata Sapienza*, Farnetti 2011: 132-47.
- Bazzoni, Alberica, *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza’s Narrative*, Bern, Peter Lang, 2018.
- Bazzoni, Alberica – Bond, Emma – Wehling-Giorgi, Katrin (eds.), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, Fairleigh New Jersey, Dickinson University Press, 2016, Kindle edition.
- Bruno, Giuliana, *Athlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film* (2002), trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Ed. Maria Nadotti, Milano, Johan & Levi, 2015.
- Capraro, Mara, “Le narrazioni del carcere di Goliarda Sapienza: una commistione di pratiche, generi e codici”, *Cahiers d’études italiennes*, 32 (2021), <https://journals.openedition.org/cei/9090>, (ultimo accesso 24/11/2021).
- Cardone, Lucia, “Vita e cinema. La grande bugia di Goliarda Sapienza”, *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, Ed. Stefania Rimini – Maria Rizzarelli, Lentini (SR), Duetredue edizioni, 2018: 119-36.
- Catalano, Maria Pia, “Goliarda Sapienza e le «libere donne» di Rebibbia”, *Carceri vere e d’invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Atti del Convegno internazionale di Ragusa-Comiso (14-15-16 novembre 2017), Eds. Giuseppe Traina – Nunzio Zago, Roma, Bonanno, 2009.
- Farnetti, Monica (ed.), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011.
- Foucault, Michel, *Les hétérotopies* (2004), trad. it. *Utopie eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2014.
- Id., *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Ed. Alceste Tarchetti, Einaudi, Torino, 2015.
- Genet, Jean, *Miracle de la rose* (1951), trad. it. *Miracolo della rosa*, Ed. Alberto Capatti, prefazione e trad. di Dario Gibelli, Milano, il Saggiatore, 2019.
- Guglielmi, Marina – Iacoli, Giulio (eds.), *Piani sul mondo. Le mappe dell’immaginazione letteraria*, Quodlibet, Macerata, 2013.

- Morelli, Maria, "The Heterotopic Space of the (Female) Prison in Goliarda Sapienza's and Dacia Maraini's Narratives", Bazzoni – Bond – Wehling-Giorgi 2016: Kindle edition, chapter 13.
- Rizzarelli, Maria, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018.
- Sapienza, Goliarda, *L'università di Rebibbia* (1983), Torino, Einaudi, 2012.
- Ead., "Atrofia e vertigine bianca per le detenute di Voghera", *Quotidiano Donna*, inserto speciale di *Paese Sera*, 8 marzo 1983.
- Ead., *Le certezze del dubbio* (1987), Torino, Einaudi, 2013.
- Ead., *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, Ed. G. Rispoli, prefazione di Angelo Pellegrino, Torino, Einaudi, 2013.
- Ead., "L'università di Rebibbia. Progetto teatrale dal romanzo omonimo", *Tre pièces e soggetti cinematografici*, Ed. e intr. di Angelo Pellegrino, Milano, La Vita Felice, 2014, pp. 225-9.
- Ead., *Lettere e biglietti*, Ed. Angelo Pellegrino, Milano, La nave di Teseo, 2021.
- Trevisan, Alessandra, "«Fermare la fantasia»: leggere "L'università di Rebibbia" di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti", *Diacritica*, 24 (2018): 37-57, <https://diacritica.it/lettura-critiche/fermare-la-fantasia-leggere-luniversita-di-rebibbia-di-goliarda-sapienza-at-traverso-lettere-e-documenti-inediti.html> (ultimo accesso 24/11/2021).

L'autrice

Maria Rizzarelli è Professore Associato all'università di Catania, dove insegna Letterature Comparate. La sua ricerca si concentra sulla relazione tra letteratura e arti visive, sulla narrativa italiana del ventesimo secolo e sugli studi di genere. Dirige la rivista «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità» (www.arabeschi.it). Le sue principali pubblicazioni sono: *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia* (Carocci, 2018); *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema* (Duetredue, 2019).

L'articolo

Data invio: 30/05/2021

Data accettazione: 20/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Maria Rizzarelli, «*Un presentimento di “quasi libertà”*». Rebibbia secondo Goliarda Sapienza

Come citare questo articolo

Rizzarelli, Maria, “«*Un presentimento di “quasi libertà”*». Rebibbia secondo Goliarda Sapienza”, *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 171-190, www.betweenjournal.it

The room of the other. From spaces of confinement to spaces of asylum freeing

Giuseppina Scavuzzo

Abstract

The article investigates the enclosed space of asylum confinement and its transformations up to the opening advocated by the movements of contestation of institutionalized psychiatry. The history of former psychiatric hospital in Gorizia, where Franco Basaglia started the process of negation of the psychiatric institution, also through action on space, can help us read the stages of this transformation. An acknowledgment of the role of architecture differentiates him from Foucault (who however admires Basaglia's experiments in Gorizia). The reading is carried on by analysing photographic documents, documentaries filmed in the park, and archive materials (texts and architectural drawings).

Such materials show how Basaglia fostered a new idea of architecture devised to support forms of resistance against the normalization imposed by the institution – but also by contemporary society. Brand new places enabling their residents/dwellers to find their own meaning in the place where they live.

Keywords

Architecture; Spaces of psychiatry; History of space; Total institutions; Asylum

La stanza dell'altro. Dagli spazi dell'internamento a quelli della liberazione manicomiale

Giuseppina Scavuzzo

Introduzione

La battaglia per la liberazione manicomiale degli anni '60 e '70 in Italia ha misurato la salute democratica del paese e ne è stata poi la difficile medicina, dosaggio di mediazioni tra diritti, spazi, città. L'architettura ha indubbiamente contribuito a produrre gli spazi chiusi dell'internamento, poi messi al bando dalla Legge 180, oggi ne rimedita un futuro affidandosi a una possibile redenzione dei luoghi, e così di se stessa, attraverso riconversioni, riusi, rigenerazioni urbane.

È rimasto, invece, quasi sempre in ombra quanto accaduto a quegli spazi nel momento cruciale del passaggio che prepara l'approvazione della Legge 180, i tentativi, che pure ci sono stati, di definire architettonicamente nuove relazioni tra diritti, potere e spazi.

La narrazione della 'rivoluzione' avviata da Franco Basaglia, attraverso immagini emblematiche di reti e cancelli divelti, ci ha tramandato la traccia di un gesto radicale, che nega qualsiasi possibilità di riforma dell'istituzione. In realtà, come si cercherà di mostrare, la negazione basagliana dell'istituzione passa attraverso un processo più complesso di trasformazione fisica dei luoghi e dell'architettura.

Il presente saggio intende approfondire quella fase di passaggio e il luogo in cui si colloca, il piccolo ospedale psichiatrico di Gorizia dove Basaglia inizia la sua azione. Attraverso alcuni documenti inediti e altri dimenticati o trascurati si cerca di ricostruire il rapporto tra architettura e potere e tra diritti e uso degli spazi, nella convinzione di poter trarne elementi utili a ripensare, anche nel contemporaneo, la questione del tempo e dello spazio di vita e di guarigione che una società produce e immagina per chi non è considerato 'sano'.

L'ex Manicomio Provinciale, poi Ospedale Psichiatrico di Gorizia, è un luogo cruciale per la storia della psichiatria, non solo italiana. Le vicende di cui è teatro sono, per molti versi, paradigmatiche del destino di tanti manicomì e dei loro sventurati abitanti. Contemporaneamente si tratta di un luogo segnato dall'unicità della sua collocazione geopolitica: schiacciato su un confine di Stato, oggi quello italo-sloveno, coincidente con uno dei suoi bordi. Questa co-incidenta, dovuta unicamente a una contingenza storica, produce, come in una reazione chimica tra sostanze, un'energia in grado di illuminare con grande chiarezza alcune questioni che non sono solo psichiatriche.

Sono la questione dell'identità e della paura di perderla – a causa della follia o di uno spostamento di confine – quella, simmetrica, dell'alterità – che sia l'altro il folle o lo straniero – e della loro dislocazione nello spazio. Della paura dell'alterità, l'alienato, 'alius' per eccellenza, è la personificazione più irriducibile. Ma in questa terra di confine anche lo straniero è per definizione 'alius', è 'allogeno' o 'alloglotto', come negli anni del fascismo vengono definiti gli italiani di lingua slovena. Nell'ospedale goriziano queste condizioni si trovano incarnate negli stessi corpi, da controllare, contenere, dislocare in spazi prevalentemente chiusi. L'architettura ha un ruolo in questi processi in cui il bisogno di dislocare e contenere l'alterità si traduce nel tracciare fossati, costruire recinti, alzare muri, ma anche nel compartmentare, incasellare, distribuire in celle e stanze.

A Gorizia si succedono, nello stesso sito, tre declinazioni del tipo architettonico del manicomio a padiglioni: quella dei manicomì austroungarici, inaugurata dallo Steinhof viennese, quella diffusa in Italia e presente qui dagli anni del fascismo fino al '78, e quella che Basaglia tenta di realizzare in una fase di transizione, delineando un modello, anche spaziale e architettonico, rimasto incompiuto, paradossalmente per sopraggiunta libertà.

Il manicomio austriaco

Il manicomio nasce, come spiega Michel Foucault, dalla volontà di mettere ordine in quelle zone fragili del mondo in cui già Medioevo e Rinascimento avevano sentito la minaccia dell'insensato. In seguito interviene il proposito di riportare alla produttività persone dai comportamenti spesso sconvenienti, indecorosi, e di peso per le casse pubbliche, attraverso l'istituzione di manicomì con colonie agricole, economicamente convenienti.

Quanto il manicomio sia un luogo conveniente per gente sconveniente, si capisce bene ripercorrendo la storia del manicomio Franz Joseph I costruito nel 1911 a Gorizia, allora Görz, città dell'Impero Austroungarico. Le

principali decisioni relative alla scelta del sito, all'impianto planimetrico, a padiglioni simmetrici rispetto all'asse dei servizi, e al carattere stesso dell'architettura sono improntate a criteri di produttività ed economicità imposti da agronomi e ingegneri. Le loro direttive prevalgono spesso sui principi terapeutici sostenuti dagli psichiatri e su quelle dell'architetto Ludovico Braidotti, autore anche del manicomio di Trieste, che redige il progetto ma che, nelle fasi esecutive, è sostituito dall'ingegnere capo dell'ufficio tecnico provinciale (Plesnicar 2011). Tuttavia il progetto risente anche del dibattito sviluppatosi intorno allo Steinhof viennese sull'equilibrio tra libertà e controllo e tradotto nello studio di variazioni di spazi interni: dalle stanze di prima classe, il cui modello sono le camere d'albergo, ai dormitori di terza classe, fino ai camerini di contenzione (Topp 2016: 85). Tutte tipologie presenti nel piccolo manicomio goriziano, in cui i villini per i paganti differiscono dai padiglioni comuni, dove i dormitori si alternano a gruppi di celle di isolamento.

Gli spazi chiusi dell'internamento

La cella è l'unità spaziale fondamentale della struttura dei primi manicomi, del XVII e XVIII secolo. Dal XIX secolo la cella comincia a diventare oggetto di discussione.

La questione dell'isolamento condensa, infatti, le contraddizioni del manicomio, emerse già poco dopo la sua istituzione. L'asilo per gli infermi di mente nasce per dare rifugio e protezione dalla violenza del mondo esterno. Il nome stesso, dal greco 'ásylon', letteralmente 'senza cattura', cioè inviolabile, si riferisce a luoghi sacri (altari, boschi sacri o poi, nel Medioevo, conventi) dove chi è minacciato dalla violenza (dei tiranni o delle leggi) è in salvo, non può essere preso a forza. Così Philippe Pinel, considerato l'inventore del manicomio, mette in salvo gli insani di mente dalle prigioni comuni in cui sono costretti, insieme ad assassini e delinquenti. Il rifugio in cui trovare asilo si tramuta però, abbastanza presto, in luogo di segregazione, abbandono e abuso.

La contraddizione si concentra nella cella perché questa assimila l'asilo al carcere, da cui gli psichiatri, e gli architetti, vogliono distinguerlo fin da principio come luogo di cura e non di criminalizzazione. La questione si fa dunque spaziale e architettonica, toccando i temi del rapporto tra struttura collettiva e spazio individuale e delle caratteristiche materiche di quest'ultimo, dei suoi effetti sui sensi del malato.

Il dibattito su utilità o danno dell'isolamento ha un momento decisivo in Inghilterra, tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40 dell'Ottocento, quando alcuni medici introducono il principio del 'no restraint', cioè

l'abolizione degli strumenti di contenzione fisica. All'interno dello stesso movimento prendono forma due diverse posizioni rispetto all'isolamento e dunque alla cella (Topp 2018: 754-773).

C'è chi ritiene l'isolamento potenzialmente terapeutico perché allontana il malato dalle cause di irritazione, dai rumori e dallo spettacolo delle crisi degli altri malati, consentendogli di ritrovare uno stato di calma. C'è, invece, chi lo considera la forma più estrema di contenzione, agente sull'intero corpo dell'internato, in grado di intensificare le sensazioni negative: i rumori provenienti da un esterno che non si riesce a vedere sono più spaventosi e la solitudine accentua la sofferenza. Anzi, lo stare chiusi a chiave, da soli, in una cella è considerata una condizione che, se protratta, può portare essa stessa alla follia.

I sostenitori dell'uso terapeutico dell'isolamento teorizzano la realizzazione di celle imbottite, che impediscono al malato di provocare e provocarsi dei danni. In questo modo, però, letteralmente si ispessisce il limite con l'esterno rendendo più labile la capacità del malato di relazionarvisi.

Altro argomento utilizzato contro l'isolamento è la mancanza di trasparenza dell'istituzione: le celle si prestano a divenire luoghi dell'abuso e dell'abbandono degli internati, lasciati nell'incuria per periodi indefiniti di tempo. Per questo si discute della collocazione più opportuna delle stanze d'isolamento nell'edificio: posizionarle nelle vicinanze di dormitori e spazi collettivi serve a far partecipare i malati in isolamento alla vita comune dell'istituto; evitare di collocarle in recessi periferici della struttura impedisce che abusi e incuria rimangano nascosti e impuniti.

Lo psichiatra inglese John Conolly, principale esponente del movimento contro la contenzione fisica, è il primo a contrapporre all'idea di cella quella di stanza singola. Conolly raccomanda agli architetti degli asili di predisporre camere semplici ed essenziali per fornire la calma necessaria ai convalescenti e garantire la riservatezza e il raccoglimento difficili da ottenere in dormitori comuni. Il carattere innovativo della proposta del medico inglese sta nel suo estendersi senza distinzioni anche ai degenzi poveri. La stanza da letto singola è, all'epoca, caratteristica dell'abitare della classe media. Conolly è consapevole che convertire la cella in stanza significa fornire ai più poveri dei benefici a cui hanno accesso per la prima volta proprio con l'istituzionalizzazione, e questo costituisce un primo elemento di cura.

La commissione con la quale Conolly deve confrontarsi, preoccupata di contenere i costi, chiede invece di commisurare gli spazi alle abituali condizioni di vita degli internati: uno spazio individuale va utilizzato nei casi di gravi alterazioni o pericolosità, e in tal caso è una cella, o per «i pazienti la cui educazione o abitudine rende l'uso del dormitorio un'infl-

zione dolorosa alla loro sensibilità e autostima» (Conolly 1976: 30).

Le considerazioni sulla stanza e le condizioni sociali dei degenti, si articolano nei manicomì austriaci degli inizi del Novecento che, per quanto frutto della psichiatria e dell'architettura più illuminate, mantengono la differenziazione tra pazienti poveri, oggetti passivi della cura psichiatrica, e pazienti paganti.

La terapia stessa si differenzia socialmente. Per i poveri è considerato terapeutico il lavoro nei campi, nelle fattorie, nelle cucine e nelle lavanderie e qualche altra attività (teatro, chiesa). Per i paganti sono invece terapeutici i giochi, le conversazioni nelle sale comuni, la pittura, e per loro la stanza singola è un luogo in cui ritirarsi dagli aspetti di socialità di questo genere di terapia.

Il manicomio è un mondo a sé ma profondamente connesso al contesto sociale, sia perché ne riproduce le divisioni, sia perché i tipi spaziali che vi si ritrovano rispecchiano l'evoluzione e le tendenze dell'abitare.

Nello Steinhof ciò è particolarmente evidente nel disegno del complesso, costituito da una sezione più grande, pubblica, per cui i pazienti non pagano rette, e una sezione più piccola per i pazienti paganti che ne riproduce, in scala ridotta, lo schema distributivo: diviso al solito in due parti, per pazienti maschi e femmine, separate da un asse centrale di edifici di servizio comuni. Sono letteralmente due mondi paralleli, simili nel disegno complessivo ma con decisive differenze negli spazi interni.

Le stanze singole sono di due tipi: nei reparti per pazienti paganti, o di prima classe, sono studiate per garantire la privacy e proteggere la sensibilità individuale, nei reparti di assistenza pubblica, sono luoghi per l'isolamento temporaneo e l'osservazione di pazienti in forte stato di alterazione. Sono, cioè, delle celle. Il piccolo servizio igienico ricavato in un angolo della stanza, tagliato a 45°, è il tratto distintivo, in pianta, di un ambiente da cui non si esce per usare i bagni.

La sistemazione spaziale per gli assistiti dallo Stato è demandata agli uffici tecnici interni alle strutture e orientata dalle priorità funzionali di chi gestisce il manicomio. I padiglioni della prima classe sono invece studiati dagli architetti fino a divenire un campo di sperimentazione che riflette l'enfasi crescente sulla solitudine e la privacy individuale che caratterizza la cultura degli interni del tempo in Europa e a Vienna in particolare. Viene introdotta allora, nelle case borghesi, la tipologia della stanza per l'adolescente: un ragazzo troppo grande per la nursery, per cui occorre pensare una camera che serva anche per lo studio. Viene prevista una scrivania e il letto, perché non determini il tono della stanza, durante il giorno viene schermato da tende. La posizione del paziente abbiente negli ospedali psi-

chiatrici è simile a quella dell'adolescente: condivide alcuni spazi con gli altri degenti come prescritto dal programma di cure, ma ha bisogno di un rifugio per i rituali del mattino e della sera.

La cella, al contrario, non offre mai rifugio, sospensione rispetto al controllo medico, anzi ne è una manifestazione estrema.

L'altro riferimento degli interni di prima classe è la stanza d'albergo. Come le camere di un hotel, le stanze singole dello Steinhof hanno gli ingressi mediati da disimpegni e sono in zone protette dell'edificio, diversamente dalle celle di isolamento le cui porte, con i loro spioncini, sono poste direttamente sui corridoi per consentire una più facile sorveglianza.

Esiste già, del resto, una tipologia ibrida tra hotel e spazio ospedaliero: il sanatorio, diffuso nelle campagne del centro Europa per il riposo dei nervi delle classi agiate. Con questo termine si indica anche la casa di cura per i tubercolotici. A metà del XIX secolo i medici ipotizzano che la tubercolosi possa essere curata sottponendo i pazienti a un regime di aria fresca, luce solare e una buona alimentazione. Nel sanatorio, quindi, si realizza in pieno il concetto di macchina per guarire: è il vivere nell'edificio stesso a costituire il trattamento. I sanatori sono costruiti in aree rurali e spesso montuose e la loro architettura è progettata per offrire un confort domestico ai pazienti massimizzando il contatto con l'aria fresca e la luce solare. Criteri che hanno influenzato molto l'architettura modernista (Theodore 2016: 186) oltre a quella dei manicomì austriaci – la sezione di prima classe dello Steinhof è chiamata *Pensionat* o *Sanatorium*.

Questi studi sugli interni, sulla stanza e la cella, pur partendo dalle condizioni limite di un'istituzione totale e segnate da un forte classicismo, costituiscono un tentativo da parte degli architetti di condurre una ricerca, operativa, applicata, sul ruolo dello spazio nel processo di cura. Una ricerca che, in seguito e per molto tempo, è quasi scomparsa nel discorso psichiatrico.

Foucault, che non prende mai in esame questi istituti, descrive la struttura spaziale del manicomio, anche quello a padiglioni, come la trasposizione del 'panopticon', in cui la negazione di uno spazio privato e l'azzeramento dello status sociale dell'internato sono fondamentali per l'efficacia del dispositivo (Foucault 2015: 79). È stato già evidenziato come nella ricostruzione 'genealogica' del filosofo francese, lo sforzo compiuto da architetti e psichiatri di studiare il ruolo terapeutico dello spazio sia trascurato e sottostimato (Topp 2017). Questa posizione rispetto al ruolo dell'architettura differisce molto da quella assunta da Basaglia che, come vedremo, opera sullo spazio e soprattutto avanza precise richieste all'architettura per la psichiatria.

L'ospedale fascista

Il manicomio goriziano, raso al suolo dai bombardamenti della Prima guerra mondiale, viene riscostituito sotto il fascismo, nella Gorizia ormai italiana, e inaugurato nel 1933. Il progetto, dell'architetto Silvano Barich, ricalca l'impianto planimetrico del vecchio complesso per recuperare le fondazioni dei padiglioni distrutti.

Una differenza indicativa rispetto al primo impianto è la scomparsa, nel nuovo Ospedale Psichiatrico Provinciale, dei due villini paganti: lungi dall'essere una scelta orientata all'uguaglianza nella cura, la modifica sancisce quanto l'ospedale psichiatrico sia ormai il 'manicomio dei poveri', come sosterrà il movimento per la liberazione manicomiale, mentre i ceti più agiati si rivolgeranno alle case di cura private. Scompare, così, la declinazione in diversi livelli di *privacy* studiata dagli architetti austroungarici negli spazi interni come nell'articolazione di giardini aperti, cortili chiusi, recinzioni dissimulate da siepi, che misurava diversi gradi di negoziazione tra libertà e controllo, sul modello dei giardini dello Steinhof. A parte il giardino centrale, nel nuovo ospedale goriziano i padiglioni si affacciano tutti su cortili chiusi da recinzioni in muratura e rete metallica; al loro interno i lunghi dormitori si alternano a gruppi da tre di celle di isolamento.

L'arrivo di Franco Basaglia

L'ospedale, irrigidito dal regime, come tutti i manicomi durante la Seconda guerra mondiale conosce la fame e l'incuria. Poi, nel '47, Gorizia viene tagliata in due dal confine, parte della cortina di ferro che per anni avrebbe diviso in due il mondo. Quando i soldati americani tracciano con la calce il confine, si trovarono un muro bell'e pronto, quello del manicomio, che da anni già divide il mondo tra normali e alienati.

Nel '61 arriva qui, al primo incarico da direttore, Franco Basaglia. Questo luogo marginale diviene allora la fucina di un esperimento inedito la cui eco arriva ovunque. Jean Paul Sartre dirà: «Se volete vedere una realtà dove si elabora un sapere pratico, andate a Gorizia»¹. La storia dell'ospedale dimostra quanto il 'sapere pratico' non possa che confrontarsi con la realtà fisica dei luoghi e dell'architettura.

Anche Foucault si interessa a quanto Basaglia sta realizzando a Gori-

¹ La frase di Sartre è riportata in Babini 2009: 178.

zia (Foucault 1994: 209) e per il libro *Crimini di pace*, curato dallo psichiatra italiano, scrive il saggio *La casa della follia*. Pur intitolando il suo scritto con un riferimento al luogo in cui la follia ‘dimora’, parlando del ruolo dello spazio nelle istituzioni totali, il filosofo francese manifesterà sempre sfiducia nella possibilità dell’architettura di invertire il senso di tali istituti.

In *Spazio, sapere e potere*, trascrizione di una conversazione-intervista con l’antropologo americano Paul Rabinow del 1982, Foucault affronta il nesso tra esercizio della libertà e distribuzione dello spazio. A Rabinow, che gli chiede di indicare progetti architettonici che rappresentino forze di liberazione risponde: «Non credo all’esistenza di qualcosa che sarebbe funzionalmente – per propria natura – radicalmente liberatorio» (Foucault 2001: 55). Coerentemente, il filosofo francese attribuisce una responsabilità limitata all’architetto rispetto alle figure chiave delle configurazioni che implicano oppressione e dominio, privazione di libertà:

Bisogna collocare l’architetto in un’altra categoria – il che non vuol dire che egli non ha nulla a che vedere con l’organizzazione, la realtà del potere, e con tutte le tecniche attraverso le quali il potere si esercita in una società. Direi che occorre tener conto di lui – della sua mentalità, della sua attitudine – come dei suoi progetti, se si vogliono comprendere un certo numero di tecniche di potere che sono operanti nell’architettura, ma egli non è paragonabile a un medico, a un prete, a uno psichiatra o a una guardia carceraria. (*ibid.*: 63)

Quello che Foucault sembra trascurare è quanto la qualità di spazio, le condizioni dell’abitare possano sostenere forme di resistenza.

Questo pur citando nella stessa intervista Erving Goffman che, nel suo *Asylums*, tra le tecniche di resistenza indispensabili alla costruzione del sé, inserisce anche varie forme di ‘abitare sotterraneo’ e di progetto clandestino di spazi sottratti al controllo dell’istituzione.

Foucault non prende in considerazione l’eventualità che, partendo da queste forme di resistenza, l’architettura non fornisca tanto delle soluzioni, univocamente positive o negative, ma possa sollevare questioni.

La fase basagliana della storia dell’ospedale di Gorizia sembra, in parte, confutare questa visione tendenzialmente riduttiva del ruolo dell’architettura, raccontando quanto la negazione dell’istituzione muova anche dalla trasformazione fisica dei luoghi, in parallelo a un intenso confronto tra Basaglia e diversi architetti.

Sotto la direzione di Basaglia vengono sospese le forme di contenzione fisica (camicie di forza, letti di contenzione, l’uso di legare agli alberi i pa-

zienti) e ai malati viene restituito il diritto di parola attraverso l'istituzione delle assemblee cui partecipano insieme pazienti, medici e infermieri. Dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio, vengono aperti i reparti, divelti cancelli e abbattute, dagli stessi pazienti, le recinzioni dei cortili.

I primi interventi sugli interni sono mirati a riportarvi luce e aria con colori chiari alle pareti e l'eliminazione delle scure zoccolature a olio tipiche di tutti i vecchi ospedali psichiatrici. Nei soggiorni, luogo delle assemblee, vengono realizzate grandi pitture murali che Antonio Slavich, nel racconto della sua esperienza goriziana come collaboratore di Basaglia, definisce «alla Mondrian» (Slavich 2018: 86).

È possibile scorgere queste pitture murali, ormai perdute, in alcuni fotogrammi di documentari girati dentro l'ospedale (Peltonen 1968). Seppure in bianco e nero, queste immagini forniscono un'idea dei murali che, in verità, non ricordano tanto Mondrian, quanto la pittura astratta italiana di quel periodo, opere come quelle di Capogrossi o della Accardi. Non è tanto lo stile pittorico che importa – anche se questa attualità rende i murali meno ingenui di quanto suggerisca la descrizione di Slavich – quanto il ruolo che lo psichiatra affida a queste pitture che ricoprono per intero le pareti.

I grandi murali non servono solo a vivacizzare e decorare, all'estremo opposto delle cornici floreali e dei quadretti di paesaggi presenti nel manicomio austriaco e poi in quello fascista, pensati per consolare e tranquillizzare, sono interventi di arte civile: danno dignità al luogo in cui si esercita la più alta forma di terapia, la libertà. Come reciterà, infatti, uno dei più famosi slogan della battaglia per la chiusura dei manicomi nel periodo triestino: «la libertà è terapeutica».

Il recupero dell'identità dei pazienti che, prima la malattia, poi l'ospedale hanno messo in crisi, passa per interventi, anche minimi, di riconquista di uno spazio: come la consegna ai pazienti di comodini in cui conservare gli effetti personali requisiti al momento del ricovero. Questi piccoli elementi di arredo, come tutti gli oggetti che contengono, custodiscono, celano allo sguardo estraneo e permettono di stabilire un proprio ordine personale, sono, come insegnava Bachelard, delle architetture 'in nuce': serbando oggetti e ricordi in uno spazio delimitato e protetto, contribuiscono alla ricostruzione di una soggettività e di una memoria, base indispensabile per una progettualità rivolta al futuro.

Gli spazi progettati da Basaglia

Basaglia va oltre questi interventi puntuali, come dimostra un docu-

mento recentemente ritrovato negli archivi della Regione Friuli Venezia Giulia. Si tratta dello *Studio preliminare per il riordinamento dell'ospedale psichiatrico di Gorizia*, datato giugno 1962, e firmato da Basaglia e dall'architetto veneziano, docente allo Iuav di Venezia, Daniele Calabi. Il documento, privo di disegni, è un testo programmatico che espone una visione chiara di quello che i due pensano debba essere il nuovo ospedale psichiatrico goriziano².

Il programma smantella, senza provocazioni ma sistematicamente, l'ospedale come luogo di internamento: si propone la costruzione di un nuovo edificio, un «centro diagnostico», con 150 posti letto e tutte le tecnologie aggiornate per la diagnosi e la terapia, e la trasformazione degli attuali reparti in spazi domestici, definiti «case degli assistiti», con camere, soggiorni, servizi, laboratori di pittura e di teatro. I padiglioni cessano, quindi, di essere luoghi della terapia che non si identifica più nella vita all'interno dell'istituzione in quella coincidenza tra cura e dispositivo terapeutico-architettonico alla base dell'internamento.

Non essendo ancora maturi i tempi per negare legalmente l'ospedale psichiatrico, questo viene negato architettonicamente.

La scomparsa di Calabi e la lentezza nell'approvazione dei finanziamenti al progetto di riordino inducono Basaglia ad avviare, intanto, dei lavori di trasformazione interna dei padiglioni, mentre il padiglione malattie infettive viene trasformato, alla fine del '64, in un «Ospedale di giorno», versione ridotta del centro diagnostico pensato con Calabi.

Del progetto di modifica viene incaricato un tecnico locale, Lucio Cerani. I disegni di Cerani, ritrovati negli archivi della Regione Friuli Venezia Giulia³, mostrano come Basaglia intenda smontare il meccanismo manicomiale agendo dall'interno: i muri delle celle di isolamento sono demoliti e i grandi dormitori sono frazionati in camere per piccoli gruppi di pazienti. La relazione che accompagna il progetto viene scritta dallo stesso Basaglia che definisce l'intervento un'operazione di «nucleizzazione». I nuclei sono camere di capacità variabile da due a sei letti, dotati di nuovi blocchi servizi, che si raccolgono intorno a degli ambienti soggiorno-pranzo. Un

² Calabi, Daniele – Basaglia, Franco, *Studio preliminare per il riordinamento dell'ospedale psichiatrico di Gorizia*, 1° giugno 1962. Archivio Regione Friuli Venezia Giulia, Fascicoli Ospedale psichiatrico di Gorizia 1955-1990. Riprodotto in Scavuzzo 2020: 248.

³ Archivio della Regione Friuli Venezia Giulia, Fascicoli 1955-1990, *Ampliam. e sistemaz. dell`OPP. di Gorizia. Progetto e contributo statale*. Fascicolo n. 2444, disegni riprodotti in Scavuzzo 2020: 250-253.

ulteriore soggiorno comune serve tutto il piano, per ospitare le assemblee.

La nuova disposizione prevede spazi di disimpegno tra le camere, i servizi e il corridoio, assenti nella precedente distribuzione in cui i dormitori e le celle, per facilitare la sorveglianza, hanno accesso diretto dai lunghi corridoi.

La differenziazione in spazi riservati a piccoli gruppi di pazienti e i disimpegni nel passaggio agli spazi comuni ricordano i distributivi dei padiglioni austriaci di prima classe, in cui gli spazi filtro mediano tra privato, socialità, spazi di servizio.

L'esperienza di Basaglia a Gorizia si chiude nel 1968, quando un omicidio commesso da un paziente in permesso di uscita, i conseguenti procedimenti legali e il clima di ostilità diffuso in città, portano alle dimissioni dello psichiatra. L'azione di de-istituzionalizzazione prosegue a Trieste e qui trova il compimento nella prima chiusura ufficiale di un ospedale psichiatrico sostituito dalla Comunità terapeutica.

Le trasformazioni progettate, e parzialmente realizzate, fin qui descritte, non vanno viste semplicemente come l'azione di un buon direttore che apporta migliorie al complesso di cui è responsabile ma si collocano in una visione più ampia del possibile ruolo dell'architettura, come confermano gli scritti e i confronti di Basaglia con diversi architetti.

Gli scritti su architettura e psichiatria

Il primo tra questi testi è l'articolo *Exclusion, programmation et intégration*, che Basaglia scrive, nel 1967, insieme allo psichiatra Gian Franco Minguzzi e a Franca Ongaro per il numero speciale della rivista francese *Recherches* intitolato *Programmation, architecture et psychiatrie* e dedicato ai luoghi e alle architetture per la psichiatria.

L'articolo, giudicato troppo radicale, non verrà inserito nello speciale ma pubblicato in una sezione nel numero 5 della rivista, intitolata *En marge du numéro spécial «Architecture, Programmation, Psychiatrie»*.

La rivista *Recherches*, fondata nel 1965, è l'organo di divulgazione della FGRI, *Fédération des Groupes d'Études et de Recherches Institutionnelles*, il collettivo di gruppi di ricerca operanti in diverse discipline – architettura, pianificazione urbana, linguistica, etnografia, cinema, psichiatria – espressione di un movimento intellettuale e politico trasversale a correnti comuniste, anarchiche, socialiste, che si raccoglie intorno al filosofo e psicanalista Félix Guattari. Trasformatosi poi in CERFI, *Centre d'études, de recherches et de formation institutionnelles*, il collettivo intenderà fornire alle istituzioni, psichiatriche ma anche educative, giudiziarie e sanitarie in senso ampio,

proposte e progetti di rinnovamento.

Il testo degli psichiatri italiani contesta la «corsa per la costruzione del più bell’Ospedale psichiatrico “pensato” dal più “bravo” architetto», dove il paziente sarà «costretto ad adattarsi alla cornice in cui è circoscritto come se la sua vita fosse destinata a svolgersi in un’altra dimensione» (Minguzzi - Basaglia - Basaglia 1967: 82). All’architettura, invece, si chiede:

Come poter costruire qualcosa che contenga in sé la possibilità di autodistruggersi per mutare, prima di iniziare ad agire sul malato come uno spazio che gli si impone e non più il luogo in cui egli trovi il proprio significato? (*Ibid.*)

Le richieste mosse all’architettura nell’articolo possono forse aiutare a interpretare il movente più profondo delle modifiche apportate agli interni dei padiglioni: migliorano senza dubbio le condizioni di vita dei ricoverati ma questa azione sullo spazio sembra avere il fondamentale obiettivo di ospitare e sostenerne le pratiche di resistenza, dando letteralmente spazio alla contestazione dell’istituzione da parte dei malati nelle assemblee. Non puntano a riformare l’istituzione ma a metterla in discussione dall’interno.

Un altro documento che testimonia l’attenzione di Basaglia per lo spazio e l’architettura è un testo dattiloscritto, datato 1976, conservato nell’archivio della Fondazione Basaglia con la dicitura «Schema di articolo per Casabella, titolo provvisorio Psichiatria ed Architettura», autori Franco Basaglia, Franca Basaglia, Giorgio Bellavitis, Nani Valle⁴.

Nel dicembre del 1971 lo Studio Architetti Bellavitis & Valle è incaricato della redazione di un *Piano programma per la riabilitazione del Parco di San Giovanni*, sede dell’Ospedale psichiatrico di Trieste di cui Basaglia è divenuto direttore lo stesso anno.

L’attività di Bellavitis e Valle sul complesso durerà cinque anni e comprenderà il ridisegno della viabilità interna, il restauro e riuso dei padiglioni per funzioni residenziali, ospedaliere e laboratoriali per l’Università di Trieste, fino agli interventi sugli interni e l’arredamento (Pastor 2016: 170).

Tuttavia, mentre l’iter di elaborazione, approvazione, finanziamento dei progetti procede con i tempi delle procedure amministrative e della burocrazia, l’azione di deistituzionalizzazione messa in moto da Basaglia avanza velocemente: prima che gli interventi di riconversione vengano realizzati, i degenti si sono già trasformati in ‘ospiti’, secondo il riconosci-

⁴ Riprodotto in Scavuzzo 2020: 254-260.

mento giuridico previsto dalla legge e si procede con il decentramento in nuclei di assistenza esterni, diffusi nella città. Quando l'ospedale è ufficialmente dismesso, non si è ancora organizzata una gestione collettiva degli edifici del complesso, condannando alcune parti all'abbandono.

La bozza di articolo muove dal 'progetto mancato' per Trieste ma sembra conseguenziale all'articolo per *Recherches*. Lì si chiede all'architettura la disponibilità a progettare la propria trasformazione anche in termini di rappresentazione sulla scena urbana, qui è la dismissione dell'ospedale esistente a coinvolgere la città stessa.

Il tema principale dello scritto è il confronto tra architettura e psichiatria che la vicenda dell'ospedale di Trieste fa emergere «come sintomo di una crisi che coinvolge il rapporto fra gli architetti e le istituzioni»⁵.

Le sfide aperte dal fallimento dell'ospedale psichiatrico sembrano mettere in crisi più l'architettura che la psichiatria. La psichiatria istituzionale tradizionale consentiva la trasmissione di istruzioni tecniche all'architetto che elaborava tipologie e le perfezionava in senso autoprotettivo per la società e per lo psichiatra, come la storia dei manicomi austroungarici conferma. La sfida, che a Trieste non si è fatto in tempo a cogliere, è progettare un'architettura per una pratica psichiatrica che smette di fornire istruzioni, rifuggendo le classificazioni e gerarchie in cui il corpo e il destino del malato sono incasellati.

La riconversione del parco di S. Giovanni interroga anche la riutilizzabilità di questi spazi chiusi da parte di una città che si vorrebbe meno emarginante e a-problematica.

Basaglia chiede all'architettura non solo di sostenere il malato mentale nella ricerca della propria dimensione ma di svolgere questo ruolo problematizzante per tutti, anzi a maggior ragione per chi, diversamente dal folle, che a modo suo contesta il controllo imposto, lo interiorizza inconsapevolmente.

Conclusioni

L'ultimo testo in cui Basaglia parla di architettura, lo stesso anno della sua scomparsa, il 1980, è la prefazione al libro di un architetto e docente al Politecnico di Torino, Sergio Santiano, dal singolare e programmatico titolo: *B come architettura, z come salute. Per un uomo che sembra doversi liberare, per sopravvivere, e della medicina e dell'architettura diventate mercificazione*.

⁵ Schema di un articolo per Casabella in Scavuzzo 2020.

Al centro della prefazione è la metafora del manicomio come rappresentazione teatrale, come «farsa», in cui psichiatra e architetto sono i «capocomici» e per cui «l'architetto prepara sempre le stesse quinte» (Bragaglia 1980: 5).

Quella rappresentata è una farsa perché la falsa razionalità della malattia mentale nasconde l'irrazionalità temuta, impedisce di vedere la tragedia vera della follia che è «il viversi altrimenti per non poter vivere se stessi» (*ibid.*). Si invita, dunque, l'architetto ad «aprire occhi e orecchie» per vedere e sentire, al di là delle pretese della ragione dominante, le richieste di questo committente ‘sconveniente’.

La responsabilità limitata che Foucault attribuisce all'architettura è ammissibile finché all'architetto sono richieste solo soluzioni in risposta alle istruzioni dello psichiatra. Se, invece, gli si chiede di porsi delle domande, di problematizzare la propria posizione, allora se chiude occhi e orecchie a chi già dalla follia è indotto a viversi altrimenti per non poter vivere se stesso”, ebbene, in quel caso, anche l'architetto è imputabile di ‘crimini di pace’.

Il dialogo tra psichiatria e architettura che a Gorizia ha preso forma, e che proprio l'esito della battaglia iniziata qui ha interrotto, pone questioni oggi assolutamente vive: il rapporto tra architettura e potere, istituzionale e disciplinare, e quello tra diritti, cura e spazi.

L'istanza che sembra scaturire dalla vicenda goriziana è che l'architettura debba aprirsi a usi non programmati, sostenere i tentativi di resistenza alla pressione a essere performanti imposta dal trend normalizzante della città contemporanea, mettere il suo sapere al servizio di un sovvertimento invece che di un mantenimento delle condizioni date se queste contraddicono una missione fondamentale del fare abitare: mettere in condizione di essere se stessi nel luogo in cui si vive.

Bibliografia

- Babini, Valeria, Paola, *Liberi tutti: manicomì e psichiatri in Italia: Una storia del novecento*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Parigi, PUF, 1957, trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006.
- Basaglia, Franco (ed.), *L'Istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico* (1968), Milano, Baldini&Castoldi, 2010. Basaglia, Franco, Ongaro Basaglia, Franca (ed.), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi, 1969.
- Basaglia, Franco, Ongaro Basaglia, Franca (ed.), *Crimini di pace. Ricerche sugli intellettuali e sui tecnici come addetti all'oppressione*, Torino, Einaudi, 1975.
- Basaglia, Franco, "Prefazione", Santiano, Sergio, *B come architettura, z come salute. Per un uomo che sembra doversi liberare, per sopravvivere*, Perugia, Bertoni, 1980: 5.
- Conolly, John, *Trattamento del malato di mente senza metodi costrittivi* (1856), Torino, Einaudi, 1976.
- Di Vittorio, Pierangelo, *Foucault e Basaglia. L'incontro tra genealogie e movimenti di base*, Verona, Ombre Corte, 1999.
- Di Vittorio, Pierangelo, "Togliersi la corona. Foucault e Basaglia", *aut aut*, 351, 2011.
- Foot, John, "Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s. The case of the photobook *Morire di Classe* (1969)", *History of Psychiatry*, 26, 2015: 19-35.
- Foucault, Michel, "Space, Knowledge and Power", conversazione con Paul Rabinow, *Skyline*, marzo 1982:16-20, trad. it. "Spazio, sapere e potere", *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Ed. Salvo Vaccaro, Udine-Milano, Mimesis, 2001: 53-72.
- Foucault, Michel, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, Paris, Gallimard, 2003, trad. it. *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. 2.
- Goffman, Erving, *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, New York, Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1961, trad. it. di F. Ongaro Basaglia, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 1968.
- Guglielmi, Marina, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.

- Minguzzi, Gian Franco – Basaglia, Franco – Ongaro Basaglia, Franca, “*Exclusion, programmation et intégration*”, *Recherches*, 5, 1967: 75-84.
- Ospedale psichiatrico provinciale di Gorizia, L'*, Gorizia 1933, testo stampato in occasione dell'inaugurazione presso la locale tipografia.
- Pastor, Barbara, “Progettazione di ospedali: l'organizzazione dello spazio tra specializzazione e flessibilità, ovvero la ricerca del tipo neutro”, Maffioletti, Serena (ed.), *La concretezza sperimentale. L'opera di Nani Valle*, Padova-Venezia, Il Poligrafo 2016: 155-178.
- Plesnicar, Marco, *Un campo fecondissimo di vedute discordanti. L'ospedale psichiatrico di Gorizia. Francesco Giuseppe 1. Nascita e sviluppo dell'istituzione manicomiale nel dibattito politico provinciale (1861-1911)*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011.
- Scavuzzo, Giuseppina, *Il Parco della guarigione infinita. Un dialogo tra architettura e psichiatria*, Siracusa, LetteraVentidue, 2020.
- Slavich, Antonio, *All'ombra dei ciliegi giapponesi. Gorizia 1961*, Merano, Edizioni alpha beta verlag, 2018.
- Theodore, David, “The Decline of the Hospital as a Healing Machine”, Schrank, Sarah, Ekici, Didem (eds.) *Healing Spaces, Modern Architecture and the Body*, Abingdon, UK, Routledge, 2016.
- Topp, Leslie, “Isolation, Privacy, Control and Privilege: Psychiatric Architecture and the Single Room”, Schrank, Sarah – Ekici, Didem (eds.) *Healing Spaces, Modern Architecture and the Body*, Abingdon, UK, Routledge, 2016.
- Ead., *Freedom and the Cage: Modern Architecture and Psychiatry in Central Europe, 1890–1914*, Pennsylvania University Park, 2017.
- Ead., “Single Rooms, Seclusion and the Non-Restraint Movement in British Asylums, 1838–1844”, *Social History of Medicine*, 31. 4, 2018: 754-773.
- Weissbach, Karl, *Wohnhauser (1902)*, Whitefish (MT), Kessinger Publishing, 2009.

Filmografia

Peltonen, Pirkko (dir.), *La favola del serpente*, 1968, Italia.

L'autrice

Giuseppina Scavuzzo

Professoressa associata di Composizione architettonica all'Università degli studi di Trieste e vicecoordinatrice del Dottorato di ricerca in Ingegneria Civile-Ambientale e Architettura. Responsabile scientifica per Units della ricerca "La casa sensibile SensHome", finanziata dall'Unione Europea sull'architettura per Autismo, Asperger e altre neurodiversità.

La sua ultima pubblicazione è *Il Parco della guarigione infinita. Un dialogo tra architettura e psichiatria*, LetteraVentidue, Siracusa 2020.

Email: gscavuzzo@units.it

L'articolo

Date sent: 30/05/2021

Date accepted: 18/10/2021

Date published: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Scavuzzo, Giuseppina, "La stanza dell'altro. Dagli spazi dell'internamento a quelli della liberazione manicomiale", *Spazi chiusi. Prigionieri, manicomi, confinamenti*, F. Fiorentino – M. Guglielmi (eds.), *Between*, VIII.22 (2021): 191-208, <http://www.betweenjournal.it/>

Claustrophobic Visions of the Asylum: The Photobooks of the Italian Psychiatric Reform

Alvise Sforza Tarabochia

Abstract

In this article, I compare the strategies of visual representation employed in the two 1969 photobooks *Gli esclusi* (D'Alessandro-Piro) and *Morire di classe* (Berengo Gardin et al.). These photobooks have been the photographic protagonists of the reform of psychiatric health care that, fed by the upheavals of the late 1960s, brought about the closure of psychiatric asylums in 1978 thanks to the famous Law 180. I will specifically focus on the representation of claustrophobic spaces in their relationship with the bodies of inmates compared to the traditional iconography of madness. This article aims to show that these photobooks (while employing radically different strategies of representation) aim at providing a visual translation of the pivotal philosophical coordinates that guided the reform of psychiatric health care.

Keywords

Photobook; Asylum; Psychiatry; Photojournalism; Italy; Madness; Iconography

Claustrophobic Visions of the Asylum: The Photobooks of the Italian Psychiatric Reform

Alvise Sforza Tarabochia

Introduction

In this article, I compare the strategies of visual representation employed in the two photobooks of 1969 *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale* (D'Alessandro-Piro 1969) and *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* (Berengo Gardin et al. 1969). These photobooks have been the photographic protagonists of the reform of psychiatric health care that, fed by the upheavals of the late 1960s, brought about the closure of psychiatric asylums in 1978 – through the famous Law 180. I will focus in particular on the representation of claustrophobic spaces, its relationship with the bodies of the inmates and how these relate to the traditional iconography of madness. The aim of this article is to show that, even though they employ radically different strategies of representation, these photobooks aim at translating into visual terms the pivotal philosophical coordinates that guided the reform of psychiatric health care. I also aim at showing that in order to do so they both engage with the traditional iconography of madness, either by exploiting it or subverting it. In this article, I build on two of my preceding works (Sforza Tarabochia 2018; 2019), to which I refer the reader for a more comprehensive contextualisation of *Gli esclusi* and *Morire di classe* and also for a wider review of existing scholarship on the subject. In my previous articles, I draw more wide-ranging conclusions on each of the two photobooks, relating them to the history of visual culture and more specifically to the ‘phototext’ and analysing the relationship between images and textual apparatuses. For reasons of space constraint, in the present article I will limit my analysis to a comparison of the visual strategies employed by the photographers vis à vis the militant stances of the reformist psychiatrists who commissioned their work.

Contextual Note and Brief Review of Existing Literature

Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale is a photobook that contains 98 photos by Luciano D'Alessandro (1933-2016), a famous Neapolitan photoreporter and photojournalist who worked with major Italian and international magazines and newspapers such as *Corriere della sera*, *Europeo*, *Life*, *Le Monde*, *Stern*, and so on. The photos in *Gli esclusi* are the result of a work of photoreportage carried out in the *Materdomini* psychiatric institution in Nocera Superiore between 1965 and 1967. The work was commissioned by Sergio Piro, phenomenological and reformist psychiatrist, as part of his anti-institutional strategy, similarly to what Basaglia was doing in Gorizia with Berengo Gardin and Cerati for *Morire di classe*. *Gli esclusi* was published by Il Diaframma in 1969 some weeks after Piro had been fired because of his reformist ideas.

Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, published by Einaudi in 1969, collects photos taken by Carla Cerati and Gianni Berengo Gardin in the asylums of Gorizia, Colorno, Florence and Ferrara. The photoreportages had been commissioned by Franco Basaglia and Franca Ongaro with the overt intention of creating an 'anti-institutional' photobook.

For the purpose of this comparative analysis suffice it to mention that in terms of scholarly work D'Alessandro's *Gli esclusi* has so far been overshadowed by *Morire di classe* and received limited scholarly attention. *Gli esclusi* was well-received by critics at the time (see e.g. Grassi 1969 and Stefanile 1969). According to Cesareo, «le immagini elaborate da Luciano D'Alessandro [...] sono strumenti di indagine dell'istituzione, strumenti di denuncia e di analisi, di mobilitazione e di lotta» (Cesareo 1981: 29).

Several scholars have mentioned *Gli esclusi* in passing but no one to date has highlighted the individuality of D'Alessandro's photography: all scholars who mention *Gli esclusi* count it together with *Morire di classe* as one of the two photobooks of the reform.

Manzoli maintains that D'Alessandro, and other photographers, such as Berengo Gardin and Cerati, «entrano negli ospedali psichiatrici per documentarne l'orrore» (Manzoli 2004: 4). Schinaia sees in *Gli esclusi* the shift from the «non detto o [...] dire scandalistico» of the previous (rare) reportages on asylums, to the «tentativo di raccontare delle storie e di avvicinare emotivamente l'altro» (Schinaia 2004: 467); D'Autilia considers both *Gli esclusi* and *Morire di classe* as the initiators of the trend «estetico-emotivo» of

the representation of psychiatric matters in Italian photojournalism (D'Autilia 2012: 342), which, according to Schinaia derives from «chiamare come testimoni dell'esistenza manicomiale fotografi [...] che [...] avrebbero potuto 'costruire' immagini ad alta risonanza emotiva» (Schinaia 2004: 467). According to Russo, *Gli esclusi* and *Morire di classe* are the first Italian «fotoreportage umanitar[i]» of the 1960s–1970s (Russo 2011: 314). Babini includes *Gli esclusi* and *Morire di classe* in her history of Italian asylums (Babini 2009: 252-54). Carli maintains that «se la denuncia dell'istituzione totale è uno dei tratti caratterizzanti de *Gli esclusi*, la necessità della sua abolizione costituisce il *leit motif* di *Morire di classe*» (Carli 2014: 107). The only two substantive contributions in English on *Morire di classe* (Foot 2015 and Forgacs 2014) move criticisms I do not share to the photobook, while at the same time they mention *Gli esclusi* in passing and somewhat implicitly extend their criticisms to it.

While *Gli esclusi* might have been slightly overlooked by scholars, many maintain that *Morire di classe* actively contributed to the reform of psychiatric health care of 1978, to different extents and in different ways (see for instance: Ongaro 1998; Pitrelli 2004; Manzoli 2004; Giannichedda 2005; Curti 2013). This is the main focus of Foot's criticism. While Foot recognises *Morire di classe* as co-initiator with *Gli esclusi* of the wave of «asylum photography» (Foot 2015: 29-30), he also maintains that its influence cannot be measured and, if anything, it has to be debunked, since the photobook only sold approximately 11,000 copies and went out of print in the early 1980s (Foot 2015: 28). Additionally, some of the photos in *Morire di classe* were taken in Gorizia, where, by the late 1960s some change was already in progress thanks to Basaglia's reformist work. For this reason, Foot claims that the fact that inmates are represented in a «passive state, a state from which many had escaped», to a certain extent re-victimises them «in order to serve the needs of the movement» (Foot 2015: 24). According to Forgacs, photography has a very limited «capacity to record any kind of complex social information» (Forgacs 2014: 233) and photos such as those in *Gli esclusi* or *Morire di classe*, are taken by photographers «from the outside [who are] perhaps inevitably, intrusive» (Forgacs 2014: 239). Ultimately, such images «reproduce the condition of the mentally ill person as the object of an outsider's curiosity. [...] The camera, and consequently the viewer, peers into their "habitat" through a fence» (Forgacs 2014: 232).

Gli Esclusi

An initial selection of 21 of D'Alessandro's photos was published in 1967, in the 117th issue of *Popular Photography Italiana*, under the title "Il

mondo degli esclusi” (D’Alessandro 1967). The images were accompanied by a short presentation by D’Alessandro and by an article by Piro, entitled “Fotografia e alienità” (Piro 1967). This first selection explores, according to the photographer D’Alessandro, the «solitudine del malato mentale, rispetto al suo mondo di provenienza, rispetto agli altri, una solitudine che nasce dalla malattia» (D’Alessandro 1967: 54). This premise draws him close to what was Basaglia’s position in his first writings, the ones that he published before the traumatic experience of his first entrance in the asylum of Gorizia as its director. Basaglia then considered mental illness as a «rimpicciolimento» of the existential structure of the subject (Basaglia 2017a):

Rimpicciolimento dell’“esserci” significa restringimento delle possibilità esistenziali verso una possibilità esistenziale ben determinata, non più dotata di libere possibilità ma dettata dal mondo (Basaglia 2017a: 57).

D’Alessandro’s photos indeed seem to focus on shrunk subjects, who do not entertain any relationship with each other. They focus on hands, on silent gestures that do not express any reciprocity. In the article that accompanies D’Alessandro’s photos, Piro highlights this aspect and maintains that «le mani [sono] un fatto importante spiritualmente perché permettono di manipolare il mondo [...] le mani dell’uomo che vive la sua alienità sono mani abbandonate, inerti, contratte, violentemente aduncate [...] esse parlano, nel loro modo occulto, il linguaggio della solitudine, dell’isolamento, dell’abbandono, dell’impotenza a vivere [...] della resa totale» (Piro 1967: 88). What is more, in the photos there is no recognition of the institutional context, the spaces are completely absent from the representation, which concentrates on the individual, shrunk, existences.

Two years later, D’Alessandro releases *Gli esclusi*, whose subtitle, not by chance, now refers to Goffman. *Gli esclusi* is a *Fotoreportage da un’istituzione totale*, the asylum is defined as a total institution: «a place of residence and work where a large number of like-situated individuals, cut off from the wider society for an appreciable period of time, together lead an enclosed, formally administered round of life» (Goffman 1961: xiii). *Gli esclusi* offers a wider selection of images – 98 rather than 21, in the format of a photobook: save for Piro’s introduction, there is no textual apparatus.

The photos are charged with a much clearer political meaning, perhaps also thanks to Sergio Piro’s preface, which frames them quite differently to “Il mondo degli esclusi”. «Il vuoto è stato pienamente colto nelle immagini» – writes Piro – «ma questo non è il vuoto della malattia come

ineluttabile condanna biologica, è invece il vuoto che l'apatia, l'inerzia e l'abbandono hanno creato in coloro che sono esclusi da qualunque movimento e da qualunque dinamica» (Piro 1969: no page numbers). This is an institutional violence: «Se già lo spazio dell'uomo era ristretto dalla sua alienità, esso viene ulteriormente ristretto dalla violenza e dall'abbandono» (Piro 1969: no page numbers). In 1969, the devastating effect that internment in the asylum had on psychiatric patients had already been acknowledged and it had a name. Burton called it «institutional neurosis», whereas Basaglia called it «istituzionalizzazione», and defined it as a «comportamento legato al processo di "rimpicciolimento" dell'io cui il malato mentale è sottoposto dal momento del suo ingresso nell'asilo», which creates «un complesso sindromico che spesso può venir confuso coi sintomi della malattia stessa: inibizioni, apatia, perdita di iniziativa, di interessi, ecc.» (Basaglia 2017b: 271). The «rimpicciolimento» that Basaglia described as an effect of mental illness in his early writings is now recognised as an effect of the institution itself, that 'shrinks' the subject's existence.

These considerations translate into the visual grammar in D'Alessandro's photos in a way that we might consider unexpected. In *Gli esclusi*, much like what he had already done in "Il mondo degli esclusi", D'Alessandro omits almost entirely the spatial and institutional context. The approach remains the intimate approach of "Il mondo degli esclusi", that drew on artistic and portrait photography. All pictures, apart from the two 'establishing shots' of the male and female ward courtyards, are individual or small group portraits. The 27 images that are not portraits are details of hands. Differently from *Morire di classe*, which I will discuss shortly, there is no textual component to caption the pictures, apart from Piro's preface of course. It is therefore neither in a direct message nor in establishing a relationship between the body of the inmate and the space or the means of physical constraint that D'Alessandro expresses the 'existential shrinking' that the institution imposes. On the contrary, in applying an intimistic style reminiscent of the first photographic neorealism, D'Alessandro focuses on expressions, gestures of the hands and the posture of bodies. The eyes of the subjects are slightly more varied. Some look towards the lens (e.g. pp. 4, 26, 27, 37), some lean their head (e.g. pp. 7, 23), others have a distracted gaze (e.g. pp. 36, 73) or are simply looking at something beyond the frame (e.g. pp. 73, 92). Posture is less varied: when hands and gestures are not the protagonists of the picture, the subjects are portrayed with crossed arms or hands concealed between the legs. They are sitting, laying, crouched (e.g. pp. 6-7, 64, 77, 86-87) (Figure 1).



Fig. 1: Luciano D'Alessandro, two pages from *Gli esclusi*, pp. 6 and 7. © Archivio Luciano D'Alessandro. Courtesy of Studio Bibliografico Marini

Their gestures and posture recall the traditional iconography of melancholy. The print *Melancholia I* by Dürer (1514), for instance, personifies melancholy as an angelic woman, sitting in the position of the thinker, her head leaning on the hand, gazing towards the emptiness beyond the frame. In his book of emblems, the *Iconologia*, Cesare Ripa describes melancholy as:

Donna, mesta, e dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcuno ornamento, starà a sedere sopra un sasso, co' gomiti posati sopra i ginocchi, e ambe le mani sotto 'l mento, e vi sarà a canto un albero senza fronde, e frà i sassi. Fa la Malinconia nell'uomo, (il quale è un ritratto di tutto 'l Mondo) quegli effetti istessi, che fà la forza del Verno ne gli alberi, e nelle piante, le quali, agitate da diversi venti, tormentate dal freddo, e ricoperti dalle nevi, appariscono secchi, sterili, nude, e di vilissimo prezzo, però non è alcuno, che non fugga, come cosa dispiacevole la conversatione de gli uomini malinconici. Vanno essi co'l pensiero sempre nelle cose difficili, e quei rischi cattivi, li quali sarebbe mera, e somma disgratia se avvenissero, essi se li fingono

presenti, e reali, il che mostrano i segni della mestizia, e del dolore. È mal vestita, senza ornamento. (Ripa 1645: 384) (Figure 2)



Fig 2: *Malinconia* from Cesare Ripa, *Iconologia*, p. 384. Woodcut, Public Domain.

Finally, we could think of the 1610 painting *An Allegory of Joy and Melancholy* by Abraham Janssens van Nuyssen, which portrays a bacchic and young personification of joy in the foreground with an old woman in the background. The old woman, who personifies melancholy, is crouched, in the position of the thinker, crossed arms, head leaning on one of the hands, gazing into the void.

Traditional iconography of melancholy often overlaps with that of acedia or idleness: the melancholic person (in iconography most commonly a woman) is often acedious and idle. Ripa, in the *Iconologia*, describes acedia as a «donna vecchia, brutta, mal vestita che stia a sedere et che tenghi la guancia appoggiata sopra alla sinistra mano [...] et il gomito di detta mano sia posato sopra il ginocchio, tenendo il capo chino» (Ripa 1645: 6): all of these are characteristics that overlap with his representation of melancholy (Figure 3).

In addition to posture, D'Alessandro depicts idleness, which in *Gli esclusi* is represented as caused by the institution and not as a characteristic of mental illness, through hands and gestures. All details of hands or portraits in which hands are in the foreground depict the two hands of the



Fig 3: *Accidia* from Cesare Ripa, *Iconologia*, p. 6. Woodcut, Public Domain.

same person. These rub each other, hold each other, are in the position of prayer with outstretched or interlaced fingers (e.g. pp. 43, 47, 55). Alternatively, they are depicted in gestures of suffering, anxiety or are contracted (e.g. pp. 33, 76, 79). Only in two cases hands are depicted in communicative gestures (pp. 32, 52) or in the act of writing (pp. 13, 14-15). The spread at pp. 30-31 is particularly striking as it depicts old, wrinkled, hands that play with a crumpled scrap of newspaper: a visual simile that associates the inmate with waste, 'dumped' in the asylum like garbage is dumped in the bin. Also the sequence at pages 18 and 19 is very telling (Figure 4).



Fig. 4: Luciano D'Alessandro, two pages from *Gli esclusi*, pp. 18 and 19. © Archivio Luciano D'Alessandro. Courtesy of Studio Bibliografico Marini

It depicts hands that pick up a used match from the ground and play with it, evoking the ‘staff of madness’, a ubiquitous visual prop associated with fools and madmen (see Sforza Tarabochia 2021) that often appears in representations of melancholy. This is the case for instance in Lucas Cranach’s 1532 painting *Melancholia*, in which an angelic woman casts an empty gaze towards playing *putti* while distractedly carving her thin stick (Figure 5).



Fig. 5: Lucas Cranach, *Melancholie*, Oil on Panel, 1532. Public Domain.

While D’Alessandro set out to document an existential and ontological condition – arguably common to all humans – we cannot accuse *Gli esclusi* of what Barthes called, in reference to the exhibition *The Family of Man*, «a ‘lyricism’ which only make the gestures of man look eternal the better to defuse them» (Barthes 1991: 102). It’s true that D’Alessandro, by omitting visual reference to the spaces and the specific institutional context of his artistic portraits, risks making them metaphors of a universal human condition. However, by employing traditional iconographic tropes of melancholy and idleness to signal the context of these images, he makes institutionalisation – rather than a generic ontological condition – evident through the effect that it has on the bodies, on gestures and on posture. The absence of a textual component, other than Piro’s introduction, encourages in readers an empathetic approach, that takes them closer to the inmates and makes them closely share their spaces.

Morire di classe

Morire di classe features a very different approach. As I have discussed elsewhere (Sforza Tarabochia 2018), Cerati and Berengo Gardin represent the asylum in a style that saddles photographic neorealism and Italian concerned photography – which Cerati and Berengo Gardin co-initiated by signing its manifesto publication “Fotografia di impegno civile” (Berengo Gardin et al. 1973: unnumbered page between 18 and 19). In *Morire di classe* socio-political criticism is much more patent and the photographic assemblage in a series displays a clear narrative intention. This is evidenced by Cerati and Berengo Gardin’s preference for group and large group portraits, rather than individual ones; by the presence of pictures of structures and wide-angle shots that portray not only people but also the contextual space; and by the presence of photos that were not taken in the asylum (ads, protests, etc). These contribute to the construction of a visual narrative and a sequence montage that we could define protocinematographic – in that it reveals the profound influence that cinema had on still photography and on narrative more generally. The language and conventions of cinema (e.g. assemblage in sequence as editing or different angles of shots) are deployed to overcome the alleged stillness of photography – that Forgacs (2014: 233) considers its most prominent limit. Such protocinematographic elements leverage on photography’s «complex engagement with time and movement» which goes beyond «flash photography and long exposures» to include «all the procedures of assembly» such as «photo essay, sequences, juxtapositions, montage» (Campany 2008: 18).

As opposed to *Gli esclusi*, *Morire di classe* features a complex textual apparatus that includes citations from psychiatry textbooks, texts that criticise psychiatry, poems, literature and theatre. Citations are formatted and laid out in a rather varied way and are always in some kind of relationship with the photos they caption. The association is not always immediately evident and seems to encourage readers to develop a critical awareness and their own interpretation. As I have argued in my previous article on the subject, unlike *Gli esclusi*, *Morire di classe* should be regarded as a ‘phototext’, defined as a «struttura retorica, fondata sul dialogo e l’interazione [...] fra l’apparato fotografico e la parola scritta» (Carrara 2020: ch 2.1, para 9).

Whereas *Gli esclusi* declaredly explores the neglect and the ‘existential shrinking’ of those interned in the asylum, *Morire di classe*, on the contrary, aims at «unmasking institutional violence» as the first (or at least a fundamental) step to reform psychiatry. As Basaglia and Ongaro write in their introduction to *Morire di classe*:

Ogni azione di rinnovamento nel campo specifico ha inizialmente questo significato: smascherare la violenza dell'istituzione psichiatrica [...] Questo atteggiamento essenzialmente pragmatico, ha consentito di svelare la faccia nuda del malato mentale, al di là delle etichette che la scienza gli aveva imposto e delle sovrastrutture che l'istituzione aveva provocato (Basaglia-Ongaro 2017: 568).

«Senza questo smascheramento», Basaglia continues in another text, «che viene ad assumere un significato essenzialmente politico, ogni soluzione tecnica si riduce ad agire da copertura a problemi che non hanno niente a che fare con la malattia e con la scienza» (Basaglia 2017c: 515).

Psychiatry, from its earliest years, even before it was known as 'psychiatry', has always attempted to make madness visible, and to do so it has looked at the body of those suffering from a mental disorder. Suffice it to mention for instance physiognomics as employed by Pinel, Esquirol and Morison – aimed at pinning physical traits to mental disorders and impairment; or the photographic archives of lunatic asylums, such as the ones of the San Lazzaro (Reggio Emilia) or San Servolo (Venice), which visually catalogued all patients upon admission, sometimes pinning them to their diagnosis and sometimes comparing admission and discharge pictures. *Morire di classe* inverts the relationship between tools of visualisation and 'psychiatric power' – as Foucault called it. Photography is no longer called upon to make mental illness visible to the gaze of the psychiatrist. On the contrary, it is employed as a tool to unmask, to reveal what institutional psychiatry – traditionally practiced behind the walls and gates of the asylum, far from public visibility – conceals.

In *Morire di classe*, there are of course several images of neglect and loneliness, individual or small group portraits, that do still recall traditional iconographic tropes much like *Gli esclusi* (see for instance pp. 10, 13, 15, 16, 18, 19). The photobooks are different for two pivotal reasons, that evidence, in the photographic language, the two different premises of *Gli esclusi* and *Morire di classe*. The first difference is that *Morire di classe*'s images are always shot with wide-angle lenses, 35mm or 28mm. Groups and individuals are always framed within the spatial context within which these images are captured. What emerges is no longer only the neglect, loneliness and desperation of the individual, but also the decrepit structures, the means of constraint, the insurmountable walls, the hospital-like aisles. Some of the pictures in *Morire di classe* are lifeless images: they depict the baths, the toilets, the empty courtyard (pp. 48, 49, 50, 52). The second difference is that all pictures but one in *Morire di classe* are taken at the level

of the eyes of the subjects portrayed, whereas in *Gli esclusi* several images are high-angle, *plongée* shots. High-angle shots put the photographed subject in a subordinate position to the photographer, or, at least, they suggest a shrinking of the subject. Arguably, this is controlled intentionally by D'Alessandro, who wants to communicate in this way the 'existential shrinking' that is imposed on inmates. Cerati and Berengo Gardin do not, however, take the risk of using a visual code that, while effectively communicating the misery of the lives of those interned in the asylum, at the same time risks putting the photographer and thus also the viewer in a position of superiority towards patients.



Fig. 6: Carla Cerati, from *Morire di classe*. © Carla Cerati, courtesy Elena Ceratti.

The only *plongée* shot in *Morire di classe*, taken by Cerati, is very important in the overall economy of the photobook (pp. 20-21) (Figure 6). The image is paired with a citation from the *Manuale per gli infermieri di ospedale psichiatrico* by Umberto De Giacomo (1959). The citation describes what should be done in case of bites – either by insects, animals or inmates. The subject photographed is very attentive and present, thus the reader might be left puzzled by this association, if it is not interpreted in a contrastive manner: why would one assume that a person should bite? In an interview released to Francesca

Orsi, Cerati herself revealed that the photographed subject actually did jump at her and bit her, right after she had taken the picture. Cerati comments: «io gli ho dato ragione. Come mi permettevo di fotografare uno che non era d'accordo?» (Cerati in Orsi 2008: 176). The photo alludes to this in the photographic grammar. The photographer, having used a wide-angle lens, must have gotten rather close, and she must have done it from above, to capture the only *plongée* shot that was selected to be included in *Morire di classe*: a photographic gesture that the photographer herself regards as aggressive.

Pages 26 and 27 are another peculiar combination, that exemplifies both the narrative and the protocinematographic approaches (Figure 7).



Fig. 7: From *Morire di Classe*, pp. 26-27 © Gianni Berengo Gardin, courtesy Susanna Berengo Gardin and Alberta Basaglia

The image on the left portrays a group of female inmates in an asylum courtyard. They lay on the floor, crouched, crossed arms, gaze to the floor, tattered look. One of them, crouched on the floor, is in a straitjacket. The image on the right portrays what is probably a bourgeois soirée. A group of elegantly dressed young people chats on a sofa in front of a marble coffee table. They smoke and drink wine from stem glasses. Two paintings loom over them. This picture is captioned by a citation from the play *Marat/Sade: The Persecution and Assassination of Marat as performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the direction of the Marquis de Sade* by Peter Weiss (1964). This is a complex mis-en-abyme that stages the marquis de Sade, interned in the Charenton asylum, while he directs a play on Marat's assassination. The citation is an exclamation by Coulmier, the director of the Charenton asylum, who interrupts Sade's *Marat* rehearsals saying: «Signor De Sade sono costretto a protestare / qui eravamo d'accordo di tagliare» – «I must protest / here we agreed to cut». If we read this in protocinematographic terms this sentence binds very clearly the two pictures.

Foucault, one of the main points of reference to Basaglia and to critics of institutional psychiatry, had hypothesised that internment in the asylum ultimately served the purpose of maintaining the bourgeois social order, through the removal from society of unproductive individuals. This seems to be the reason for Coulmier's protest in the context of *Morire di classe*: the photographers decide to 'cut' from the asylum courtyard to the bourgeois *soiree*, revealing that these are two sides of the same coin. But this, says the fictional director of the Charenton asylum, should not have been revealed – the film should have been 'cut' before revealing that psychiatry serves the purpose of maintaining the bourgeois social order.

Gli esclusi focuses on the signs that madness and internment in the asylum leave on the bodies of inmates – expressions, gestures, posture. In *Morire di classe* the signs of madness and segregation are external, to emphasise the marginalisation of inmates and their social conditions of being rejects of society – «relitti, bucce di uomini» says Rilke in his *Quaderni* as quoted in *Morire di classe*. Numerous photographs are taken from behind a fence (e.g. p. 16), gate (e.g. p. 59) or bars (e.g. p. 61). Images often reveal tall (and decrepit) walls behind the inmates (e.g. p. 15). The condition of madness is that of being caged or imprisoned, segregated, marginalised. In his paintings, Goya had already used a similar strategy of visual composition to convey a comparable meaning. For instance, in *La casa de locos* (1812-1819)

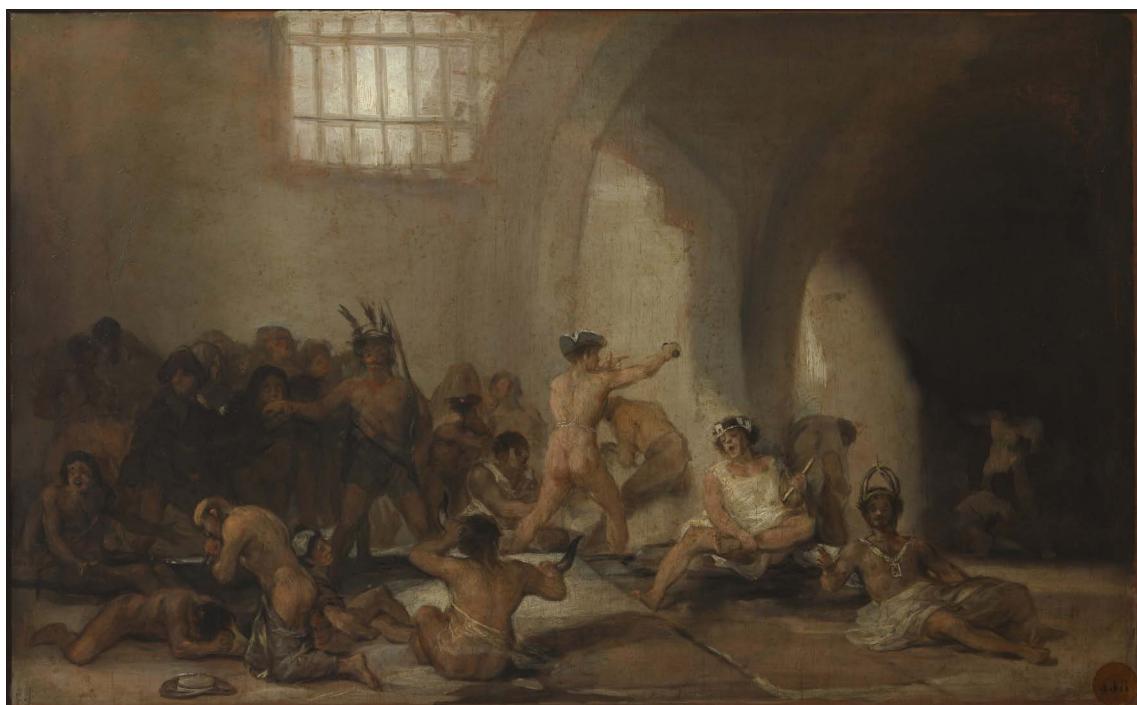


Fig. 8: Francisco de Goya, *La casa de locos*, Oil on panel, 1812. Public Domain.

(Figure 8) we can see that the whole upper half of the painting is a wall, with a window with bars, whereas in the *Corral de locos* (1794 ca) the central portion is entirely occupied by a featureless wall that separates the lunatics (bottom third) from the light (upper third).

To conclude, *Gli esclusi* and *Morire di classe* visually contribute to the cultural climate that surrounds the Italian psychiatric reform between the 1960s and 1970s and they do so in different ways. In *Gli esclusi*, D'Alessandro deploys a neorealist and intimistic approach to convey the phenomeno-existentialist considerations by Sergio Piro, who employed him to document life in the asylum. *Gli esclusi* thus portrays the loneliness and the individual neglect that inmates live because of the psychiatric institution – and this adds up to the suffering created by the mental disorder. *Morire di classe*, on the contrary, perhaps because it was commissioned by the very militant Franco Basaglia and Franca Ongaro, takes a much clearer political direction. Its visual grammar and its montage and assemblage strategies show the overcoming of neorealist intimism and the opening towards concerned photography. The complex narrative and communicative strategies adopted, along with the protocinematographic editing, create a multifaceted narrative that aims at the unmasking of institutional psychiatry for which Basaglia and Ongaro advocated.

Works Cited

- Barthes, Roland, *Mythologies*, New York, The Noonday Press, 1991.
- Basaglia, Franco, "Il mondo dell'incomprensibile schizofrenico", in Franco Basaglia, *Scritti 1953–1980*, Milano, il Saggiatore, 2017a [1953]: 47-70.
- Id., "La 'Comunità Terapeutica' come base in un servizio psichiatrico: Realtà e prospettive", in Franco Basaglia, *Scritti 1953–1980*, Milan, il Saggiatore, 2017b [1965]: 271-90.
- Id., "La comunità terapeutica e le istituzioni psichiatriche", in Franco Basaglia, *Scritti 1953–1980*, Milan, il Saggiatore, 2017c [1968]: 507-16.
- Basaglia, Franco – Ongaro, Franca, "Introduzione a Morire di classe", in Franco Basaglia, *Scritti 1953–1980*, Milan, il Saggiatore, 2017: 567-72.
- Berengo Gardin, Gianni et al., *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata*, Torino, Einaudi, 1969.
- Berengo Gardin, Gianni et al., "The Concerned Photographer: gruppo italiano", *Il diaframma: fotografia italiana*, Maggio 1973, no page numbers.
- Bordini, Silvia, *Photobook. L'immagine di un'immagine*, Milan, Postmedia Press, 2020.
- Campany, David, *Photography and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- Carrara, Giuseppe, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020, Kindle Edition.
- Cesareo, Giovanni, "Follia ed informazione nella stampa italiana", in ed. Carlo Pirovano (a cura di), *Inventario di una psichiatria*, Milano, Electa: 29.
- Curti, Denis, *Gianni Berengo Gardin. Stories of a Photographer*, Venice, Marsilio, 2013.
- D'Alessandro, Luciano, "Il mondo degli esclusi", *Popular Photography Italiana*, CXVII, 1967: 51-4.
- D'Alessandro, Luciano – Piro, Sergio, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, Milano, Il Diaframma, 1969.
- D'Autilia, Gabriele, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.
- Forgacs, David, *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Foot, John, "Photography and Radical Psychiatry in Italy in the 1960s: The Case of the Photobook *Morire di classe* (1969)", *History of Psychiatry*, 26.1, 2015: 19-35.
- Giannichedda, Maria Grazia, "Introduzione", in Franco Basaglia. *L'utopia della realtà*, Ed. Franca Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi, 2005: vii-lii.

- Goffman, Erving *Asylums: Essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York, Anchor Books, 1961.
- Grassi, "L'obiettivo penetra nel mondo degli 'esclusi': Eccezionale inchiesta nella 'fossa dei serpenti'", *Roma*, March 11, 1969.
- Manzoli, Federica, "La follia per immagini", *Journal of Science Communication*, 3.2, 2004: 1-7.
- Ongaro, Franca (ed.), *Per non dimenticare*. 1968. *La realtà manicomiale di "Morire di classe"*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1998.
- Orsi, Francesca, *Il ritratto della follia: la fotografia psichiatrica in Italia dal 1850 al 2000*, Tesi di laurea, Università La Sapienza di Roma, 2008.
- Parr, Martin and Badger, Gerry, *The Photobook: A History*, Vol. 1, London and New York, Phaidon, 2004.
- Piro, Sergio, "Fotografia e alienità", *Popular Photography Italiana*, 117, 1967: 55 and 88.
- Piro, Sergio, "Prefazione", in *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, Milan, Il Diaframma, 1969: n.p.
- Pitrelli, Nico, *L'uomo che restituì la parola ai matti: Franco Basaglia, la comunicazione e la fine dei manicomii*, Rome, Editori Riuniti, 2004.
- Ripa, Cesare, *Iconologia overo descrittione d'immagini delle virtù. Vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*, Venezia, Cristoforo Tomassini, 1645.
- Russo, Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Schinaia, Cosimo, "Fotografia e psichiatria", *Storia d'Italia. Annali 20: L'immagine fotografica 1945–2000*, Ed. Uliano Lucas, Torino, Einaudi: 459-76.
- Stefanile, Mario, "Un reportage fotografico di Luciano D'Alessandro", *Il Mattino*, March 6, 1969.
- Sforza Tarabochia, Alvise, "Photography, Psychiatry, and Impegnò: *Morire di classe* (1969) between Neorealism and Postmodernism", *The Italianist*, 36. 1, 2018: 48-69.
- Id., "Mental, Social, and Visual Alienation in D'Alessandro's Photography", in Alessandra Diazzi – Alvise Sforza Tarabochia (eds.), *The Years of Alienation in Italy*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2019: 211-28.
- Id., "The Staff of Madness: the Visualization of Insanity and the Othering of the Insane", *History of Psychiatry*, 32.2, 2021: 176-94.

The Author

Alvise Sforza Tarabochia

Alvise Sforza Tarabochia is Senior Lecturer in Italian and Head of the School of Cultures and Languages at the University of Kent. He has published on Franco Basaglia and the Italian reform of psychiatric health care, on Italian psychoanalysis and biopolitics and on the history of visual culture. He is currently carrying out a long-term research project on the cultural history of the visual representation of mental disorders.

Email: a.sforza-tarabochia@kent.ac.uk

The Article

Date sent: 23/05/2021

Date accepted: 20/10/2021

Date published: 30/11/2021

How to cite this article

Sforza Tarabochia, Alvise, "Claustrophobic Visions of the Asylum: The Photobooks of the Italian Psychiatric Reform", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, F. Fiorentino – M. Guglielmi (eds.), *Between*, VIII.22 (2021): 209-227, <http://www.betweenjournal.it/>

The Chambers of Geography: Hypotheses on Places Where Other Places are Simulated

Marcello Tanca

Abstract

The present study dovetails with topics previously discussed in my recent book *Geografia e fiction* (Tanca, 2020), with a particular focus on the link existing between geography and simulation. More specifically, I will reflect on places where simulations of the actual world take place. The hypothesis stems from the fascination exerted by simulating machines like magic lanterns, Wunderkammern, peepshows, panoramas, and dioramas, perspective boxes, virtual reality, etc. These ‘geographic chambers’ are all constructed situations producing an illusionistic *mise en scène*: the space compression occurring inside them enables us to immerse ourselves in places that are geographically very distant from us.

Keywords

Geography; Simulation; Space-time compression; Immersive experience; performance

The Chambers of Geography: Hypotheses on Places Where Other Places are Simulated

Marcello Tanca

The windows that look down on it are like loges from which one gazes into its interior, but one cannot see out these windows to anything outside. (What is true has no windows; nowhere does the true look out to the universe).

W. Benjamin, *The Arcades Project*, p. 532

Geography in a chamber

At first glance, the idea of compressing geography within a very small place may raise perplexity. As a matter of fact, the concept of enclosed spaces is apparently anti-geographic or, at the very least, outside the research interest of a geographer, according to whom the 'truth' does not reside inside a 'room', but rather in the outside world. The word 'Geography' immediately and invariably conjures up images of travelling and the physical and emotional encounter with unconfined spaces such as continents, oceans, deserts, and savannahs. Geography is synonymous with demanding journeys, unbridgeable distances, and most diverse voices, tastes, and time zones – «a geography of the unfurled sails» (*une géographie de plein vent*), to use an interesting expression of Eric Dardel (who, in turn, borrowed it from Lucien Febvre; see Dardel 1952: 112). Geography is also associated with field research carried out outdoors, or *en plein air*. In a book written a few years ago, *De plain-pied dans le monde: écriture et réalisme dans la géographie française au XXe siècle*, Olivier Orain (Orain 2009) highlighted the 'realism' typical of the French approach as

one of the most influential geographic trends of the 20th century, according to which the description of a place (*physionomie*) had to comply with criteria of immediacy, exactness, practicality, and visibility. Geographers were not supposed to work in libraries or archives, and they inevitably had *les pieds crottés*, or mud on their feet (another beautiful expression much-loved by Armand Frémont, who borrowed it from René Musset; see Frémont 2005: 28-29). Geographers cannot conduct their studies indoors, except for the armchair geographers of the 18th century. In such cases, however, geographers –as officials directly serving the king– were actually cartographers, and, not surprisingly, often portrayed at work in their scientific laboratory with a compass in their hands by the iconographers of the time (Tanca 2021). In contrast to these examples, we can clearly mention the portray of Alexander von Humboldt painted by Georg Friedrich Weitsch, dispelling the myth of the geographer seen as a bookworm. Rather than inside a scientific laboratory, Von Humboldt is portrayed in an open space, without maps, globes, and– most of all –compasses around him; in his hand, he is holding –and nearly offering us– fresh flowers of *Meriania Speciosa*, a shrub found in Southern Colombia and typically growing at an altitude of 1800- 2200 m above sea level. With this painting, Weitsch pays a clear homage to the *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, the journey across the tropical regions of Latin America from which Humbolt had just returned (1806). As an art meant as an “encounter with the world”, Geography is an exploratory practice constantly projecting us outside indoor spaces. It is a journey that enables us to meet with new people and experience new things, smells, tastes, and sounds. The idea that Geography can be learned indoors, in silent and neutral spaces is, at least, a nonsense, for it would be deprived of its substantiality.

However, the concept of a ‘chamber geography’ is not entirely groundless. In his *Voyage autour de ma chambre* Xavier de Maistre applied this logic to the literary field. The book, which was published anonymously in 1795 in Lausanne, is the account of a sedentary journey, since de Maistre wrote it after spending 42 days in a forced confinement (i.e., home arrest). Sarcastically, the author claims that the world is useless for travelling: «After all, is there any person so unhappy, so abandoned, that he doesn’t have a little den into which he can withdraw and hide away from everyone? Nothing more elaborate is needed for the journey» (de Maistre 2013: 3).

However, rather than focusing on imaginary travels and armchair

travellers, the aim of the present study¹ is to assess the potential of a possible research area –which I've been considering for a while– based on the idea of a 'chamber' meant, in a paradigmatic sense, as a circumscribed area where all the knowledge pertaining to the outside world is spectacularly summarised: «Before we knew how to circle the earth, how to circumscribe the sphere of human habitation in days and hours, we had brought the globe into our living rooms to be touched by our hands and swirled before our eyes» (Arendt 1998: 251). This is precisely the principle shared by magic lanterns (Mannoni, Pesenti Campagnoni 2009), Wunderkammern (Mauriès 2002), peepshows (Balzer 1998), panoramas and dioramas (Oetermann 1997; Comment 1999; Dohm, Garnier, Le Bond and Ostende 2017), perspective boxes, and the recent virtual reality (Grau 2003). Here, we have a series of elements – *naturalia*, *artificialia*, images, sounds, etc. – gathered into a single place and providing a scale-based, deferred and mediated world experience; *a living hypotyposis*, that is, a machine to represent something not present as though present. It was David Harvey to coin the expression «space-time compression» to define a peculiar feature of post-modernity resulting from globalisation: the reduction-simplification-implosion of distances and travel-times produced by technological and social innovations (phones, fax machines, mass media, Internet, dissemination of cultural models and standardization of lifestyles), mobility (rail, cars, trains, jets and reduction of their costs), and economy (creation of new markets, speed up production, decentralization of fiscal authority, electronic banking) (Harvey 1989). Before being a recent phenomenon, the space-time compression is a distinguishing feature typical of the so called 'chambers' (*theatra mundi*, *cabinets de curiosité*, etc.), namely all those places hosting a miniature world whose function is to provide, with the aid of a simulation process, an experience which would be otherwise impossible to achieve². In other words, the 'chambers' are places where other places are simulated by resorting to the inventory and display of *objets lointains*, distant objects, as Myriam Marrache-Gouraud called them (Marrache-Gouraud 2013). It is important to point out that in the present

¹ In the present study I resume some topics covered in my recent *Geografia e fiction. Opera film canzone fumetto* (Tanca 2020), to which I refer the reader willing to delve into the relationship between geography and simulation. In this work, I make a distinction among: places which are a simulation of other places; places where other places are simulated; and places which are entirely simulated (i.e. fictional places).

² On this topic: see Besse 2003; Sohier – Gillet – Staszak 2019.

study the term “simulation” is very specific. Firstly, despite undoubtedly featuring mimetic elements, simulation does not coincide with the concept of a mere imitation. Imitation and simulation are similar, but also immeasurable, and must not be mistaken for each other. When dealing with imitation and simulation I intend to follow, more or less, the different approach that Plato and Aristotle had towards poetry. Whilst the first, Plato, condemns and banishes poets from his ideal Republic due to the merely imitative quality of their art (poetry does not produce the objects of real life, but reproduces their appearances only; as such, is far from the truth; see the book 8 of *The Republic*), the latter, Aristotle, assigns to poetry a different role: the function of the poet is not to tell what has happened, but – in accordance with likelihood and necessity – the sort of things that might happen; see *Poetics*, 1451a 36). Thus, from this perspective, *imitating* is equal to producing a duplicate, or a copy of something, sharing one or more features with that object and merely reproducing its appearance. In this way, we can imitate a style, a voice tone, a gesture. *Simulating*, on the other hand, refers to something that might have happened. The simulation process creates an artificial event sharing one or more features with a similar real event – e.g., we can simulate malaises, mountain erosion phenomena or the experience of flying a plane. From this point of view, the “chamber” is what I call a simulating machine, the device *actively co-ordinating the elements of the simulation process*. It incorporates different languages, knowledge, techniques, spatial schemes, media, and imaginaries. In the absence of the above-mentioned device, the single elements of the simulation could not be assimilated and assembled together. The performance staged inside is, instead, the “simulated machine”, meaning the object, the content, and the actual result of the simulation. In short, the simulation process invariably includes at least two elements: the simulated machine and the simulating machine, or the produced effect and the means used to achieve it. The relationship between such elements can be described in *chronological* (with the simulating machine coming before the simulated machine), *genetic* (the simulating machine is the cause, and the simulated machine the effect) and *ontological* (the simulating machine is potentiality, whilst the simulated machine actuality) terms.

The previous assertions should not make us forget the subjective component of the phenomenon, that is, on the one hand, the *simulating subject* as the individual who either stages the simulation (or is its material or ideal maker) or has the control over the production means, and, on the other one, the *final user*, or the addressee of the simulative performance. The *homo simulans* has a relevant role in the above-described machine, since he

is the only one who can unravel the mystery of the simulation, the reason why it is staged. The underlying reasons can indeed be the most diverse: deceit, fraud, fun, art performance, learning, business, and so on. Given his crucial role in the whole process, the importance of the user should not be underestimated either. When using the term “addressee”, I mean that the performance is suited to his interests, wishes, expectations and even possible reactions.

Therefore, simulating machine is the stage for a simulative-immersive performance – in this case, a geographic experience allowing the appearance (or which is made possible by the appearance) of a place that, though not present, it is as if it was actually present.

Enter the chamber, be somewhere else

In order to help the reader to better understand the operation of a simulating machine, I will mention the comic strip *Zio Paperone e le vacanze in scatola* (Uncle Scrooge and a Holiday in a Box) written by Giorgio Pezzin and drawn by Giovan Battista Carpi, which was published for the first time in 1977. The two authors did a great job in delivering an extremely useful “making of”, with reference to the procedures, stage effects etc. enabling to generate a place which is derived from dioramas, Wunderkammer and the “machine theatre” typical of the 16th and 17th century. The plot is simple. Due to high costs, traffic along the motorway and sold-out hotel rooms, Donald Duck finds himself unable to go on holiday. To solve the problem, he decides to construct a “holiday box”, a small, cubic-shaped building inside which a “perfect illusion” comes alive with the help of ingenious stage effects; wallpaper patterns resemble the sky and the sea; the sand on the floor allows for playing games and sandblastings; a tanning lamp as the sun; a tape recorder playing the sound of waves; a fan hidden inside a fake palm produces a light breeze; last but not least, the inevitable beach loungers and beach umbrellas (Fig. 1). Uncle Scrooge immediately seizes the opportunity and decides to commission 200 new projects (!) of as many boxes, tailored to accommodate specific needs – e.g., a sailing holiday box, a mountain holiday box (with tanks diffusing pine essence, helium, and oxygen to reproduce high altitude conditions, and horizontal and vertical conveyor belts) and so on. Unfortunately, Rockerduck, Uncle Scrooge’s bitter rival, steals the designs and is the first to launch the project on the market. Holiday boxes turn out to be extremely successful, with a consequent, dramatic impact on Duckburg’s tourism industry (owned at 50% by Uncle

Scrooge). People no longer spend their holidays at the seaside or in the mountains since they prefer the cheaper and homely boxes. Consequently, the traditional leisure system becomes obsolete, and tourist resorts, boarding houses, hotels, and inns lose all their appeal and are sadly empty. However, against all odds and by means of skilful stratagems, Uncle Scrooge manages to turn the situation to his advantage, with, of course, a happy ending for the protagonists.

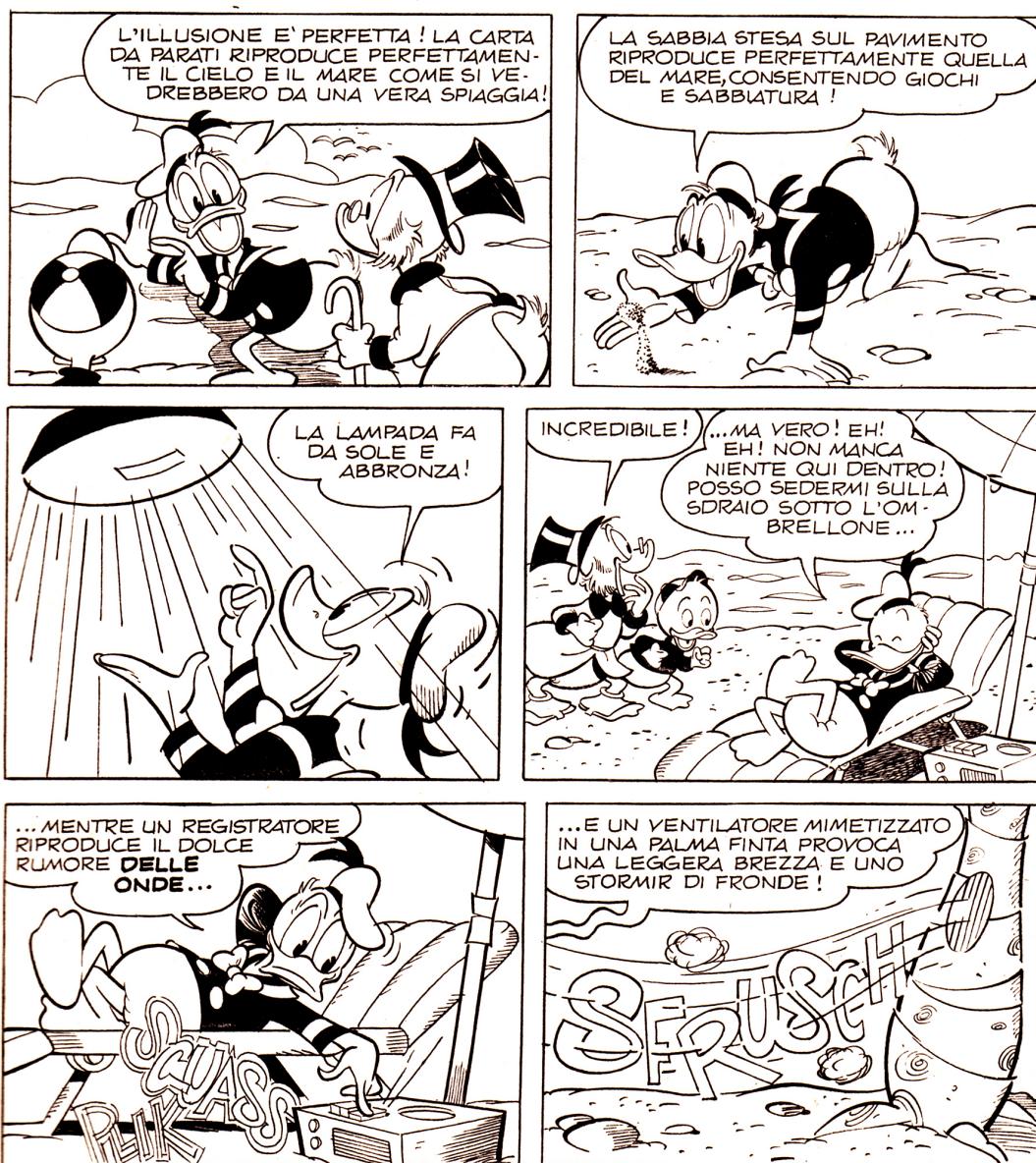


Fig. 1 – A page from the comic story *Zio Paperone e le vacanze in scatola* (*Uncle Scrooge and a Holiday in a Box*) written by Giorgio Pezzin and drawn by Giovan Battista Carpi (1977).

The story is obviously centred around the production of a simulating machine as a genuine “geographic chamber” where there is a clear distinction between the chamber and the box, or the simulated place (inside) and the place where the simulation takes place (outside). In fact, in this case, the simulation occurs after crossing a *limes*; only by entering and crossing a threshold we can experience the simulation.

Therefore, Pezzin and Carpi’s story has a paradigmatic value in that it shows how the combined effect of several “devices” replacing the absent features –the tanning lamp as a substitute for the sun, the tape recording playing the sound of the waves, etc.– necessarily requires entering a delimited space especially designated for the purpose. Inside “the box”, the presence of the simulating machine is explicitly flaunted, and the reader is aware that this is where a simulation will take place. The intention to reproduce reality is thus apparent and those who buy the box are perfectly aware of what they are about to get, for the box is tailored to their individual requirements (Donald Duck carries out at least 200 projects, one for each specific need). Likewise, the buyers know that what awaits them is a mere simulation of holiday places («I’m going to sit on the beach chair and switch on the ultraviolet-sun», one of them says). Thanks to its visibility, the simulating machine is recognised and accepted as such by the user.

Paperone e le vacanze in scatola is not “just” a comic strip. Let us examine the case of *Sun & Sea (Marina)*, an installation-opera (Lithuanian Pavilion) that won the Venice Biennale in 2019. Hosted in a “room” of the Marina Militare near the Arsenale, the performance was curated by Lucia Pietrojasti and staged by Lina Lapelytė (music), Vaiva Grainytė (libretto) and Rugilė Barzdžiukaitė (director). I intentionally make use of terms like “installation”, “performance” and “opera”, but I may also define the project as a *tableau vivant*. In fact, *Sun & Sea* provided the visitors with the opportunity of a unique experience: for nine hours a day, it was possible to view from a balcony the *mise en scène* of a beach, with around 24 performers walking on the sand, lounging on chairs and towels, partaking in beach activities such as eating, playing with frisbee and looking phones, and singing alternatively and in choir (we must not forget that the installation is also, or most of all, an opera)³. Drawing on the situationism language (Debord 1957) scholars describe this art form as a “constructed situation” to indicate the production of situations triggering a reflection on the spectacularisation of life and “what we do” by rethinking the limits separating the artwork from the view-

³ The performance can be viewed online: <https://youtu.be/VIfYtNGhrE0>.

er (Bishop 2012)⁴. *Sun & Sea* focuses on the awareness of both performance and use, i.e., viewers and actors *are perfectly aware that they are not on holiday on a beach but inside a warehouse of the Venice Arsenale*. What we have here is thus a fictional stage, a simulated machine made of sand, plastic, daily gestures, stage objects and costumes, retired people, mothers, children, teenagers, couples, and animals. Behind all this, one can sense the presence of a complex simulating machine conceived and brought to life by simulating subjects (the authors), so that the audience of the Biennale could enjoy a voyeuristic view of it from a balcony (the users). *Sun & Sea* stages a fictional reality – but the audience is fully aware of the fact that *ceci n'est pas une plage*: the beach that the viewer is watching is not real, and the bathers put on the sunscreen to protect their skin from an absent sun. The seemingly natural reality unfolding in real-time before their eyes is a wisely staged scene, based on a *canovaccio*; a “genuine fake”, as David Brown would say (Brown 1996). This scenario gives us clear hints of the performative and experiential quality of the simulation. As a performance, its meaning is activated only when someone establishes a contact with it. As long as this does not happen, the simulation is in a state of inertia and has no meaning in itself.

I would also like to give two more examples of similar “chambers” housing daring simulations of peculiar climatic conditions. The first one is the Ski Dubai, an indoor ski resort inaugurated in 2005 and stretching across over 22,000 square metres. The building can be described as an application, on a large scale, of the same principles inspiring Donald Duck’s project. Ski Dubai hosts five snowy slopes, a chairlift, a snow park, a sledding slope and even a typical Alpine hut. Temperatures range between -1° C during the day and -6° C at night. The second one is Tropical Islands, a tropical water park housed in a former airship hangar and located approximately 60 kilometres south of the centre of Berlin. This gigantic geographic chamber is the largest indoor water park – its surface is 66,000 m² – and is home to the biggest indoor rainforest in the world, a beach, many tropical plants and several swimming pools, bars and restaurants. Temperature is 26 °C (78 °F) and air humidity is around 64%.

⁴ «When the Lettriste International was superseded by the Situationist International in 1957, a third term came to prevail: the ‘constructed situation’. This was defined in the first issue of I.S. as ‘a moment of life, concretely and deliberately constructed by the collective organisation of a unitary ambiance and a game of events. One of the key characteristics of the constructed situation was its participatory structure, devised in deliberate opposition to spectacle’s principle of ‘nonintervention’ and its corollary, alienation» (85-86).

In most cases, what apparently brings together places simulating other places –showing us the value of their inner geography– is the *educational quality* of the experience they provide. These places are *learning environments that produce behaviours*, where people *get familiar with techniques, skills, and action schemes*, incorporating their automatisms. We know, for example, that to assess their eligibility for space missions, potential astronauts undergo specific tests simulating the absence of gravity⁵. During the training process, apprentices get familiar with this environment aboard an Airbus A-300 – where they experience, at an altitude of about 6,000 m, the hyperbolic flight, making them weightless for about 25 seconds – and in the floating tanks of the Sonny Carter Training Facility (Johnson Space Center, Texas). The whole Johnson Space Center is a huge “holiday box”, just like the *Centre d’entraînement aux actions en zone urbaine* of Jeoffrécourt, France, and the *Militärische Übungsstadt* [City of military training] opened in Schnöggersburg in 2015, the largest site of military training in Europe. Upon its completion – most likely in 2021 – the complex will include over 500 (and precisely 520) buildings, a motorway, an artificial river, bridges, an industrial area, residential buildings, skyscrapers, a cemetery, a market, a religious building (for Christians and Muslims), an aerodrome, a prison and a stadium. Furthermore, it will also be equipped with a sewer system. In this urban simulation – the perfect example of what Stephen Graham calls “New Military Urbanism” (Graham 2010: 183-225) – up to 1,500 soldiers will be able to train simultaneously.

This circumstance suggests how these spaces of representation should be regarded as a subgroup where places like Carson City and AstaZero, both in Sweden, will also find place. Here, *simulating is synonymous with testing*: Carson City, in the nearby of Vårgårda and an hour away from Volvo’s headquarter, is a ghost city specifically built to test active security systems – i.e., vehicle-installed devices helping us prevent car accidents (like sensors warning on dangers and obstacles on the road, automatic correction of driving errors, wheel lock, etc.). The city’s name refers to the model selected by the designers who have invented this simulating machine *en plein air*, where an estimated number of one thousand tests are carried out for BMW, Mercedes, and Audi every year (Atiyeh 2012). AstaZero, near Göteborg, is a “Test Track”, or a road safety track, where self-driving vehicles are tested. The facility features 4 different road scenarios simulating

⁵ It should be actually referred to as a “microgravity simulation”, since small amounts of gravity can be found everywhere.

as many traffic conditions. One of them is a natural size reproduction of Harlem, with pictures of residential buildings' facades printed on canvas hung on steel frames (Dickson 2018).

Conclusions

At the core of the geographic chambers issue is the innate need of human beings to fantasize on places they have never travelled to, thus filling the gap between "near" and "far". The "chambers" are specific environments, constructed situations and compression spaces that exemplify such needs. By eliminating distance, they enable the access to places which are geographically very distant from us. The same applies to dioramas, meant as «windows onto the world, mirroring their age, but also places of mental projection enhancing the extension of the imaginary sphere» (Dohm - Garnier - Le Bon - Ostende 2017: 13).

Denis Cosgrove once defined imagination as «the human capacity to shape mental images, especially of things not directly witnessed or experienced» (Cosgrove 2008: 8). Within this context, what we term *geographic imagination* is a peculiar form of imagination especially addressing places and providing a knowledge and description of the world that, according to philosopher Emilio Garroni, comes to our aid «when knowledge in strict sense is not (or not yet) available » (Garroni 2010: 165). As a simulating machine, the geographic chamber is the material expression of the geographic imagination, compensating for the impossibility to achieve our geography of the unfurled sails with an illusionistic *mise en scène* aimed to produce an immersive experience. The performance reduces distances and compresses the space into a chamber, enabling to establish a contact with what is actually far away from us. However, this raises a series of ethic and simulation policy-related concerns: who owns and controls the production means? What are the aims or objectives of the simulation? How many fields and circumstances of social life can it be applied to? Do we always interact consciously with the simulations, or, in other words, are we able – since we have the proper means to recognise and unmask them – to reject the deceit? And if so, what kind of control (and, consequently, which degree of responsibility) do we have over the effects it produces? I hope I'll soon be able to provide the answers to these questions.

References

- Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1998.
- Atiyeh, Clifford, "Driving in a Fake Swedish Town", *Car and Driver*, May 15, 2014, <https://www.caranddriver.com/features/a15119907/how-auto-motive-safetytech-is-developed-feature>.
- Balzer, Richard, *Peepshows: A Visual History*, New York, Harry N. Abrams, 1998.
- Besse, Jean-Marc, *Face au monde: atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso, 2012.
- Brown, David, "Genuine fakes", *The Tourist Image. Myths and Myth Making in Tourism*, Eds. Tom Selwyn, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 1996: 33-47.
- Comment, Bernard, *The Panorama*, London, Reaktion Books, 1999.
- Cosgrove, Denis, *Geography and vision: seeing, imagining and representing the World*, London-New York, Tauris, 2008.
- Dardel, Eric, *L'Homme et la Terre: nature de la réalité géographique*, Paris, PUF, 1952.
- de Maistre, Xavier, *A Journey around My Room and A Nocturnal Expedition around My Room*, London, Alma Classics, 2013.
- Debord, Guy, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris, n.p., 1957.
- Dickson, Andrew, "A World Tour of Fake Places That Fool the Eye", *The New York Times*, July 12, 2018, <https://www.nytimes.com/2018/07/12/arts/design/gregorsailer-potemkin-villages.html>.
- Dohm, Katharina – Garnier, Claire – Le Bon, Laurent – Ostende, Florence, *Dioramas: Palais de Tokyo*, Paris, Flammarion, 2017.
- Frémont, Armand, *Aimez-vous la géographie?*, Paris, Flammarion, 2005.
- Garroni, Emilio, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Graham, Stephen, *Cities Under Siege: The New Military Urbanism*, London-New York, Verso, 2010.
- Grau, Oliver, *Virtual art: From illusion to immersion*, Cambridge (MA)-London, MIT Press, 2003.
- Harvey, David, *The condition of postmodernity: an inquiry into the origins of cultural change*, Oxford, Blackwell, 1989

- Mannoni, Laurent - Pesenti Campagnoni, Donata (eds.), *Lanterna magica e film dipinto: 400 anni di cinema. Catalogo della Mostra presentata a Parigi nel 2009-2010 e a Torino nel 2010-2011*, Milano, il castoro, 2009.
- Marrache-Gouraud, Myriam, "Naissances de l'exotisme, ou comment inventer la place des lointains", *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosité*, Eds. Dominique Moncond'huy – Myriam Marrache-Gouraud, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2013: 159-167.
- Mauriès, Patrick, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.
- Oetermann Stephan, *The Panorama: History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997.
- Orain, Olivier, *De plain-pied dans le monde: écriture et réalisme dans la géographie française au XXe siècle*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- Sohier, Estelle – Gillet, Alexandre – Staszak, Jean-François (eds.), *Simulations du monde. Des panoramas à la réalité virtuelle*, Genève, MétisPresses, 2019.
- Sun&Sea (Marina)*, Lapelyte, Lina – Grainyte, Vaiva – Barzdziukaite Rugile, 58th International Art Exhibition, 11 May-24 November 2019.
- Tanca, Marcello, *Geografia e fiction. Opera film canzone fumetto*, Milano, Franco Angeli, 2020.
- Tanca, Marcello, "Compasso, fiore, fucile. La parabola della geografia tra Sette e Ottocento", *Odeporica e colonizzazione tedesca in Africa / Reiseberichte und deutsche Kolonisation in Afrika*, Eds. Mauro Pala – Valentina Serra, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2021: 111-129.

The author

Marcello Tanca

Associate professor at the Department of Literature, Languages and Cultural Heritage of the University of Cagliari. His research interests are focused on landscape, relations between geography and philosophy, the geography of fiction. Among his publications: *Geografia e filosofia. Materiali di lavoro* (2012); *Travelling without moving: mappe e geografia tra Xavier de Maistre e Kant* (2012); *Entre la Province et l'ailleurs. Les chansons de Paolo Conte: une contribution à penser l'espace* (2016); *A Different Popularity, a New Beginning: Mozart at the Freihaus* (1791) (2017); *Geografia e fiction. Opera film canzone fumetto* (2020).

Email: mtanca@unica.it

Marcello Tanca, *The Chambers of Geography*

The article

Data invio: 29/05/2021

Data accettazione: 04/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

How to cite this work

Tanca, Marcello, "The Chambers of Geography: Hypotheses on Places Where Other Places are Simulated", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 229-242, www.betweenjournal.it

Seclusion and Intersubjectivity in 19th Century Leper Colonies

Fabio Vasarri

Abstract

A novella inspired by a true story, Xavier de Maistre's *Le lépreux de la cité d'Aoste* (1811) had a considerable influence throughout the 19th century, from Romanticism to Aestheticism. In their tales, Flaubert, Villiers, and Schwob deal with the biblical motif of leprosy, which affects excluded and isolated characters in closed spaces, be they social outcasts or fallen aristocrats. Their towers, castles, or huts are modern versions of the old leprosaria. I propose here a socio-cultural reading of this corpus, within the framework of the counter-revolutionary and anti-modern currents of 19th century France. The seclusion of the contagious patient and the difficulties of intersubjective communication refer to the impossibility for anti-bourgeois authors of finding their place in a new cultural and economic system.

Keywords

Leprosy; Seclusion; Intersubjectivity; Xavier de Maistre; Gustave Flaubert; Auguste Villiers de l'Isle-Adam; Marcel Schwob

Réclusion et intersubjectivité dans les léproseries du XIX^e siècle

Fabio Vasarri

Lorsque Xavier de Maistre publie sa nouvelle “Le Lépreux de la cité d’Aoste” (1811), la lèpre est désormais un sujet périmé et même anachronique. Les léproseries, c’est-à-dire les lieux éloignés des villes où l’on confinait les malades pour conjurer la contagion, avaient été désaffectées en Europe au moins depuis la Renaissance. Michel Foucault le rappelle au début de son *Histoire de la folie*, en insistant sur le nombre considérable de ces établissements vides, qu’on va convertir en hôpitaux ou en asiles (Foucault 2015 I: 9-13). Mais si l’épidémie de lèpre qui avait sévi du XI^e au XIV^e siècle avait cessé, la maladie n’avait pas disparu pour autant (Malet 1967; Vitaux 2020).

À ce sujet, Sainte-Beuve affirme même que l’idée du récit de Maistre serait née lors d’une conversation à Saint-Pétersbourg, pour montrer à un public sceptique que la lèpre existait toujours: «quelqu’un dit que cette maladie n’existait plus; ce fut une occasion pour le comte Xavier de parler du lépreux de la Cité d’Aoste qu’il avait connu [...]. La pensée lui vint de l’écrire» (Sainte-Beuve 1870: 46). En effet, la nouvelle se fonde sur la rencontre réelle, vers 1797, de l’auteur et de Pietro Bernardo Guasco, un lépreux qui avait été confiné dans une tour médiévale d’Aoste. L’anecdote de Sainte-Beuve reste conjecturale; pourtant, selon un autre témoin, Lamartine, Maistre aurait écrit dans une lettre à sa sœur Marie-Christine que, même si «les léproseries [...] sont éteintes partout», la lèpre «subsiste encore aujourd’hui dans nos hautes montagnes», c’est-à-dire dans les Alpes (Lamartine 1865: 17).

Quoi qu’il en soit, il ne fait pas de doute que, dans la France post-révolutionnaire, «la grande lèpre antique» (Villiers 1986 I: 602) apparaît chargée de réminiscences bibliques et médiévales, anachronique et liée à un imaginaire clérical, voire obscurantiste. Comme l’observe Susan Sontag dans son essai sur le Sida, la lèpre constitue sans doute la maladie la plus infamante, puisqu’elle défigure et animalise le visage (Sontag 1989, trad. it.: 36-44). Dans la tradition judéo-chrétienne, elle est perçue comme un signe visible du péché et un châtiment de Dieu. Qui plus est, après la Révolution de 1789, son exploitation littéraire peut fonctionner comme un retour du

refoulé féodal et catholique de l’Ancien Régime, tel que l’a montré Orlando (1997: 26) à propos des châteaux ou des couvents dévastés qui reviennent souvent chez Chateaubriand.

Dans la perspective religieuse, la figure du lépreux s’avère de fait ambivalente: objet d’horreur et d’exclusion selon la vision vétérotentame-taire, objet de pitié selon la vision évangélique (Vitaux 2020: 95). Le baiser au lépreux de François d’Assise ou celui de saint Julien l’Hopitalier dans la légende reprise par Flaubert sont des voies d’accès à la sainteté¹. La maladie défigurante, lèpre ou autre affection cutanée, apparaît comme le signe sensible d’une punition divine du péché originel, punition qui reste obscure et insondable, comme le montrent les cas de Job ou du lépreux d’Aoste. À la fin du XIX^e siècle ce fantasme, lié en l’occurrence à la judéité, se manifeste d’une manière obsessionnelle chez Marcel Schwob (Oster 1993; Fabre 2003). Fantasme qui n’est pas dépourvu de sa contrepartie réelle: on sait que Schwob a souffert d’une mystérieuse maladie intestinale qui l’a tué à trente-huit ans, et que son ami Remy de Gourmont a été atteint en 1891 d’un lupus qui déformait son visage et qui l’a déterminé à mener longtemps une vie de reclus. Cependant, par un processus de réversibilité, la maladie peut être aussi une épreuve préludant à une récompense métaphysique. Ainsi, selon Foucault (2015 I: 12-13), l’« exclusion sociale » du lépreux, « cette figure redoutable qu’on n’écarte pas sans avoir tracé autour d’elle un cercle sacré », se double-t-elle d’une « réintégration spirituelle »².

“Le Lépreux de la cité d’Aoste” connaît un succès considérable à partir de sa diffusion en France sous la Restauration. Par exemple, il constitue un modèle pour Claire de Duras, qui explore dans ses récits cet « état contre nature » qu’est l’isolement des marginaux, rejetés par la société (Duras 2007 : 327)³. On a fait allusion à l’épisode final de “La Légende de saint Julien l’Hospitalier” (*Trois contes*, 1877) de Flaubert; or, la lèpre réapparaît d’une manière encore plus voyante dans la littérature fin-de-siècle. En particulier, les contes d’Auguste Villiers de l’Isle-Adam (“Duke of Portland”,

¹ *Le baiser au lépreux* (1922) est aussi le titre métaphorique d’un roman de François Mauriac, dont le héros a un aspect physique disgracieux.

² Sur le caractère sacré des espaces clos, en particulier au Moyen Âge, voir Salvador 2005.

³ Extrait du journal inédit de la romancière, daté du 20 novembre 1821. On sait que le récit de Xavier de Maistre fit l’objet d’une réécriture édifiante par Olympe Cottu, inspirée par Lamennais et publiée en 1824. Signalons aussi, au XX^e siècle, la reprise du Polonais Gustaw Herling dans sa nouvelle *Wieża* (*La Tour*, 1958).

Contes cruels, 1883) et de Marcel Schwob ("Le Roi au masque d'or", 1892; "L'Origine", 1893; "Le Récit du lépreux", 1896)⁴ reprennent les motifs du lépreux et de la léproserie avec des développements importants. Maistre et Villiers se fondent sur des modèles réels pour leurs protagonistes, en altérant les faits dans une mesure variable: pour ne citer que l'invention la plus radicale, les circonstances de la contagion de John Cavendish, cinquième duc de Portland, « dernier lépreux du monde » reclus et excentrique, n'ont aucune base historique; d'ailleurs, l'auteur précise dans une note qu'il a voulu présenter cette histoire « *telle qu'elle aurait dû se passer* » (Villiers 1986 I: 598, 602; cf. 1280-1283). De son côté, Flaubert suit un intertexte médiéval et romantique, hagiographique et légendaire, tout en le réinventant (Schwob 2002: 748-760; Cigada 1957). Quant à Schwob, il s'inscrit dans le conte fantastique ou, comme Flaubert, médiévaliste, plus rarement dans le présent; c'est pourtant le cas de "L'Origine", court récit sous forme de journal intime daté de « 189... » (Lhermitte 2002).

Par delà leurs différences, tous ces textes présentent des rencontres avec la maladie et avec l'exclusion sociale, que cela se produise dans son propre corps ou chez autrui. Dans les deux derniers textes de Schwob, ce sont les lépreux eux-mêmes qui racontent leurs histoires à la première personne, alors que les autres récits adoptent la troisième personne, en pratiquant la narration omnisciente et/ou la focalisation interne. La nouvelle de Maistre consiste pour l'essentiel en un dialogue entre "le militaire" (projection de l'auteur) et "le lépreux", ce qui renforce la confrontation des deux voix distinctes et solidaires, se rapprochant et s'écartant tout au long de l'échange. Ces rencontres et ces dialogues se déroulent dans des espaces de confinement qui ne sont pas fortuits, lieux d'exclusion dont la clôture est moins physique que psychologique et sociale. Nous voudrions en effet analyser ce corpus selon deux axes successifs: l'espace clos du malade contagieux et son rapport à autrui dans le cadre de son confinement. Ces deux aspects sont liés entre eux et peuvent être réunis dans une perspective historique et culturelle.

⁴ Le premier de ces trois contes ouvre le recueil au même titre, le second fut publié dans *L'Écho de Paris* le 6 mai 1893 et le troisième constitue la deuxième section de *La Croisade des enfants*. Schwob a aussi préfacé le conte de Flaubert (texte repris dans *Spicilège*, 1896).

De la tour à la cité

La nouvelle de Xavier de Maistre a donc un rôle inaugural dans la galerie des lépreux du XIX^e siècle. Dans la réception actuelle, “Le Lépreux de la cité d’Aoste” a sans doute souffert de la comparaison avec l’ouvrage le plus connu de son auteur, *Voyage autour de ma chambre* (1794). Face à cet anti-roman à la Sterne, excentrique et fantaisiste, le dialogue austère du lépreux et du militaire a pu paraître comme une régression vers le récit exemplaire et édifiant, très probablement influencée par la pensée contre-révolutionnaire de Joseph de Maistre, frère de l’auteur. Or, cette opposition macroscopique gagnerait à être nuancée. Comme l’a noté Gilbert Durand dans une étude éclairante, toute l’œuvre narrative de Xavier de Maistre tourne autour de quelques thèmes récurrents qui en assurent la cohérence: l’emprisonnement, la réclusion, l’exil, le voyage physique ou mental dans des espaces ouverts ou clos (Durand 1972: 77-81). Et les deux textes en question peuvent révéler une certaine symétrie : si le *Voyage autour de ma chambre* montre qu’on peut voyager tout en étant enfermé et immobile, “Le Lépreux” prouve que, à l’inverse, on peut rester reclus tout en évoluant à l’air libre.

En effet, les espaces vitaux du lépreux d’Aoste, que Xavier de Maistre désigne avec une certaine précision, ne sont pas forcément clos. Le lépreux dispose même d’un jardin où il cultive des fleurs. Dans la tour, son endroit préféré est une sorte de promenoir surélevé, d’où il peut regarder le paysage et les passants (Maistre 1984: 130). Ainsi, il observe sans être vu des jeux d’enfants et un cortège de noces, et il contemple les montagnes selon le goût du sublime alpin de l’époque. Parfois, il sort furtivement et se promène à la campagne, toujours seul, prisonnier de son corps infecté. De son côté, dans le conte de Villiers, le duc de Portland se promène la nuit au bord de la mer, accompagné de plusieurs serviteurs. Ces lépreux ont donc une certaine liberté de mouvement, et c’est surtout dans leur « gangue hideuse » (Schwob 2002: 485) qu’ils sont enfermés, selon la tradition orphique, platonicienne puis chrétienne du *sôma/sèma*: corps-tombeau ou corps-prison (Brombert 1975: 27; Genette 1976: 20-21).

Le lépreux d’Aoste a une sœur qui est atteinte à son tour par la maladie, et qui s’installe avec lui dans la léproserie. C’est une cohabitation intense mais distanciée et à peu près télépathique. Le frère et la sœur se promènent le long de sentiers distincts et séparés par une haie, comme des voies parallèles; ils prient en synchronie mais à distance; ils ne se touchent pas et le plus souvent ne se voient même pas; ils se parlent à travers des portes fermées.

Or, toutes ces précautions s'avèrent inutiles, car l'état de santé de la jeune femme s'aggrave et elle meurt la première, de nuit et en plein air, dans le jardin où elle s'est fait transporter. C'est aussi le cas du duc de Portland, qui expire près de la mer et en présence de sa fiancée, convoquée au château à la suite d'un pressentiment de mort. Quant au roi au masque d'or de Schwob, il meurt d'inanition alors qu'il a quitté son palais et qu'il va enfin arriver dans la léproserie après une longue marche. Ces variations révèlent la claustrophobie de ces reclus, et leur recherche d'un soulagement dans l'air libre.

La « *tour de la frayeuse* » à Aoste (Maistre 1984: 127) et le château anglais, « *massif manoir à créneaux* » (Villiers 1986 I: 597), sont à l'évidence des icônes médiévales. Villiers, en particulier, s'éloigne du modèle réel du château, qui avait été reconstruit au XVII^e siècle, et il insiste sur la stratification temporelle de ce chronotope bakhtinien. Rappelons que, dans son essai sur le chronotope, Bakhtine évoque le château du roman noir anglais, « tout pénétré par le temps [...] du passé historique » (1978: 387). La tour médiévale constitue donc un chronotope saturé à la fois d'Histoire et de légendes. Le duc de Portland habite même le donjon de sa fastueuse demeure, et cette tour maîtresse devient une sorte de léproserie privée et d'élection. Par ailleurs, dans un sens plus large, le chronotope de la tour caractérise le roman décadent, qui campe souvent une figure solitaire de reclus; selon la formule de Gide dans *Paludes* (1895), il s'agit la plupart du temps de « l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais » (Bertrand – Biron – Dubois – Paque 1996: 109-130)⁵.

Le militaire observe à propos de la tour du lépreux: « On est dans une ville, et l'on croirait être dans un désert » (Maistre 1984: 130). Il est tentant dès lors d'analyser les léproseries du XIX^e siècle à l'aune de la notion foucaldienne d'hétérotopie: notion complexe d'un espace "autre", réel mais différent, situé quelque part et nulle part, fermé et ouvert à la fois. Le jardin en constitue une version heureuse (Foucault 1994: 758-759)⁶. Quant à la tour-léproserie, on pourrait la définir comme une hétérotopie de déviation, à l'instar de la prison ou de l'asile d'aliénés. Elle pourrait nous sembler d'abord une hétérotopie de crise, selon la distinction de Foucault (*ibid.* : 756-757), puisque dans notre culture actuelle la maladie est bien (ou devrait bien être) une crise et non une faute; mais on a vu le lien immémo-

⁵ Le corpus analysé dans cet essai comprend Villiers (*L'Ève future*, 1886) et Schwob (*Le Livre de Monelle*, 1895).

⁶ Pour la première version de ce texte, voir Foucault 2015, II: 1238-1247.

rial entre la lèpre et l'infamie, et si on enfermait les lépreux au Moyen Âge et même plus tard, c'était moins pour les soigner que pour les isoler de la communauté.

On peut aussi s'interroger sur la présence ou plutôt l'absence des miroirs dans les léproseries du XIX^e siècle. Foucault insiste sur le statut indécidable du miroir, utopie et hétérotopie à la fois, puisque c'est un objet réel qui nous montre là où nous ne sommes pas. Pour nous voir, nous sommes obligés à en passer par la médiation de cette image virtuelle (*ibid.*: 756). Or, le lépreux ne tolère pas le spectacle de sa propre déformation physique. Dès qu'il se sait atteint par la maladie, le narrateur de "L'Origine" brise tous les miroirs de son habitation. Les miroirs sont interdits aussi au palais du roi au masque d'or, et c'est dans l'eau d'un fleuve que celui-ci, repoussé par une jeune fille, voit pour la première fois sa propre figure ravagée et qu'il prend conscience de sa vraie condition. Villiers introduit une variation intéressante dans ce motif: il n'est pas question de miroirs pour le duc, mais les souterrains où ses fêtes somptueuses ont lieu sont tapissés d'énormes glaces. Triomphe du narcissisme mondain dont le duc est nécessairement exclu, mais qu'il essaie pourtant d'aborder de manière oblique, en insistant sur sa propre absence dans les cartes d'invitations, en plaçant son fauteuil vide à la place d'honneur et en se faisant représenter par un ami pendant ces soirées (Villiers 1986 I: 599-600). Pour les lépreux, le miroir se précise donc d'abord comme un instrument de prise de conscience de la réalité, à l'opposé du masque et du déguisement; mais la vision de l'image réfléchie constitue de fait pour le sujet une expérience d'étrangeté ou de dépossession de soi.

Les corps malades sont recouverts par des couches épaisses de vêtements et de coiffures. C'est l'iconographie médiévale du lépreux revisitée: chapeau aux bords rabattus pour le lépreux d'Aoste, masque noir et capuce pour le duc, capuchon blanc pour le narrateur du "Récit du lépreux", masque blanc et maillot recouvrant tout le corps pour le diariste de "L'Origine". On va jusqu'à reprendre l'usage médiéval de la clochette annonçant le passage du malade et servant à tenir à distance la population: c'est le cas du page qui précède le duc dans ses promenades, de la lépreuse dans "Le Roi au masque d'or", ou encore du lépreux de *La Croisade des enfants*, qui fait sonner un cliquet de bois.

Quant aux descriptions des corps et surtout des visages, Xavier de Maistre est bien sobre au début du siècle, et gomme de fait la dimension physique: « Le militaire fut quelque temps immobile d'étonnement et d'effroi à l'aspect de cet infortuné, que la lèpre avait totalement défiguré » (Maistre 1984: 128). Le portrait du roi de Schwob (2002: 249) est plus détaillé

lé, s'inspirant sans doute de l'hyperréalisme cru et terrifiant de Flaubert. En effet, le mendiant déguenillé qu'accueille et nourrit Julien dans sa cabane montre au grand jour ses plaies horribles: « des plaques de pustules écailleuses » ou « un trou à la place du nez » (Flaubert 1984: 120). Cigada (1957: 468-473) a montré le lien entre ce portrait et les notes de Flaubert sur des lépreux observés en Égypte et surtout en Syrie. Mais, justement, dans ce texte le rapport s'inverse entre l'apparence et la vérité, l'extérieur et l'intérieur. L'horreur de la lèpre est une épreuve à dépasser pour le parricide Julien. L'humilité et la générosité de celui-ci déclenchent la transfiguration du lépreux en Jésus-Christ et l'ascension au ciel du pénitent sanctifié. On verra que ce modèle est partiellement repris, sur un mode plus dysphorique, dans “Le Roi au masque d'or”.

Chez Flaubert, on dirait donc que l'utopie métaphysique l'emporte sur l'hétérotopie. C'est du moins le sens manifeste de cette apothéose finale. On peut la lire aussi en tant que “sacre de l'écrivain” ou renaissance par la littérature (Donatelli 2008: 86-87, 109-114); ou encore dans une optique païenne de métamorphose, voire dans une perspective érotique, puisque l'étreinte de Julien et du lépreux, « bouche contre bouche, poitrine sur poitrine » (Flaubert 1984: 122), mime l'acte sexuel (Vinken 2007: 843-847), ou pour le moins une hybridation du genre (Colonna d'Istria 1988: 376). Selon Agosti, il s'agit d'une « compénétration corporelle » (Flaubert 1984: 143) qui, dans la structure très rigoureuse du texte, fait écho à d'autres épisodes, tels que la naissance, l'enfance ou le mariage de Julien. Dans notre perspective, cette étreinte constitue à coup sûr une amplification des contacts physiques effectifs ou imaginaires, baiser ou poignée de main, que nous retrouverons chez les autres auteurs.

Dans l'ensemble, les espaces des lépreux du XIX^e siècle sont donc chargés de connotations médiévales et plus généralement passées, qu'ils soient liés à un prestige ancien (tour d'Aoste, château anglais, palais royal fabuleux) ou misérables (cabane de Julien, caverne du lépreux chez Villiers). Le recours à l'exotisme est aussi sensible, et renvoie aux hypothèses sur l'origine extra-européenne de la lèpre. Le duc de Portland est contaminé au Levant, et les ancêtres du narrateur de “L'Origine” se sont tous retirés en Polynésie, dans des sortes d'îles-léproseries. Ces détails trahissent une tendance à exorciser le mal infamant en le situant dans une altérité culturelle menaçante ou pour le moins inquiétante, et bien distinguée de la civilisation occidentale. « Pourquoi serais-je marqué isolément, au milieu des sociétés d'Europe, par une maladie barbare ? », s'écrie non sans ironie le diariste de Schwob (2002: 665).

Quant aux traces de l'Histoire dans ces chronotopes, on retrouve les

Croisades chez Schwob, l'Angleterre victorienne chez Villiers et surtout, nous y reviendrons, la Révolution française dans le contexte du récit de Maistre. Flaubert se fonde sur une tradition hagiographique et, selon son habitude, sur une documentation scrupuleuse, bien qu'il ne la suive pas toujours: entre autres différences, il sépare Julien de son épouse après le parricide involontaire, il substitue le Christ à l'ange des légendes et il ajoute l'ascension au ciel. Le décor contemporain de "L'Origine" est raréfié mais somme toute plausible. Seul "Le Roi au masque d'or" appartient pleinement au conte fantastique, dont il suit l'indétermination des coordonnées spatiales et temporelles. En revanche, c'est dans ce conte qu'on peut repérer l'exemple le plus pertinent de la léproserie en tant qu'hétérotopie de déviation. Il s'agit de la cité des Misérables, située à une distance considérable du palais, entourée de marais comme dans *Paludes*, et accueillant des malades, des pauvres mais aussi des criminels:

Alors le roi se souvint qu'il y avait, dans un endroit écarté de son royaume, un asile où se réfugiaient ceux qui avaient été repoussés de la vie pour leurs maladies ou leurs crimes. Ils existaient dans des huttes bâties par eux-mêmes ou enfermés dans des tanières creusées au sol. Et leur solitude était extrême.

Le roi résolut de se rendre dans cette cité.

[...] La brume des marais flottait autour. (Schwob 2002: 255-256)

Un mendiant aveugle et une jeune lépreuse y habitent, et le roi s'y dirige après sa prise de conscience. Dans ce conte, l'intemporalité est donc balancée et contrecarrée par la référence à une dimension socio-culturelle (Lhermitte 2011: 191). C'est aussi la seule occurrence dans notre corpus d'une communauté de marginaux, décentrée et sordide, puisque les espaces dégradés qui s'en approchent le plus, la cabane de Julien et la caverne du lépreux dans le conte de Villiers, sont de fait des ermitages, et que la tour d'Aoste accueille plutôt une cellule familiale.

À peine évoqués ou décrits avec plus de précision, les espaces de ces léproseries modernes sont éloquents et jamais anodins. Motivés sur les plans historique et culturel, ils montrent les mécanismes d'exclusion ou d'autoexclusion qui sont en jeu. On constate une réclusion physique très relative, et une dialectique de l'espace clos et ouvert. On arrive même au paradoxe du conte de Villiers, qui présente un lépreux se promenant et des invités bien portants enfermés dans des souterrains. Enfin, on notera une insistence sur la réclusion intérieure, psychologique. C'est en effet également sur le plan des rapports intersubjectifs que s'exprime l'exclusion sociale du reclus.

Empathie et contagion

L'isolement frappe tous ces héros solitaires, malades ou pénitents, et les pousse à la recherche d'un contact humain. Dans son exil volontaire après le parricide, réprouvé et « repoussé de partout » comme un pestiféré, Julien éprouve pourtant « le besoin de se mêler à l'existence des autres » (Flaubert 1984: 108). D'ailleurs, comme son attribut l'indique, Julien incarne l'hospitalité: passeur, il accueille tout passager dans sa barque et, selon la légende, il fonde un hospice pour les pauvres et les malades⁷.

De son côté, le lépreux d'Aoste va jusqu'à serrer le tronc d'un arbre pour établir un contact:

Dans mon transport, vous l'avouerai-je ? j'ai quelquefois serré dans mes bras les arbres de la forêt, en priant Dieu de les animer pour moi, et de me donner un ami ! Mais les arbres sont muets; leur froide écorce me repousse; elle n'a rien de commun avec mon cœur, qui palpite et qui brûle. (Maistre 1984: 135)

Cette tentative désespérée d'un contact animiste, pour ainsi dire, est donc vouée à l'échec. Certes, le lépreux d'Aoste est relativement mieux placé que ses semblables, car il a un chien, Miracle, et une sœur. Or, celle-ci meurt et le chien est tué par des habitants craignant la contagion. La sœur, cependant, continue à exercer son soutien après sa mort: tenté par le suicide, le lépreux découvre une lettre "posthume" à lui adressée et il surmonte sa crise.

Dans la réalité, d'autres membres de la famille Guasco avaient été confinés dans la tour (Berthier 1918: 63-64), mais Xavier de Maistre ne mentionne que cette sœur dans son récit, ce qui nous porte à nous interroger sur ce parti pris. La relation adelphique dans la réclusion n'est pas sans évoquer *René* (1802) de Chateaubriand, auteur contre-révolutionnaire comme les frères de Maistre, malgré leurs différences respectives. Dans *René*, l'inceste potentiel du frère et de la sœur qui sont les seuls survivants de leur famille se donne à lire en tant que clôture endogamique et narcissique de l'aristocratie vaincue par la Révolution (Berchet 2012: 38-43), et le récit de Xavier de Maistre peut se situer dans cette perspective. Dans la réalité, l'auteur combat dans l'armée savoisienne contre les troupes révo-

⁷ Sur la notion d'hospitalité dans "La Légende" de Flaubert, étendue aussi à son acception littéraire d'intertextualité, voir Matthey 2008.

lutionnaires françaises; qui plus est, Guasco aurait quitté sa ville d'origine, Oneille, à l'arrivée de ces mêmes troupes, comme les "émigrés" de l'aristocratie (Sainte-Beuve 1870: 47; Maistre 1877 I: 215). Dans sa biographie de Xavier de Maistre, Berthier (1918: 64, n. 3) exclut cette possibilité, mais il est certain que, dans le texte, le lépreux incarne une dévotion catholique d'Ancien Régime, mêlée d'inquiétude mais opposée à la laïcité révolutionnaire; quant à l'auteur, qui détestait et qui ne se retrouvait pas dans la France bourgeoise de la monarchie de Juillet (*ibid.*: 175-178), on pourrait le situer à bien des égards dans la lignée des antimodernes (Compagnon 2005).

Or, le parallèle avec la nouvelle de Chateaubriand n'a pas échappé aux premiers lecteurs. Tant Vinet (1990: 158-159) que Sainte-Beuve (1948 I: 312-314) ont vu dans "Le Lépreux de la cité d'Aoste" le pendant positif et édifiant de *René*, grâce à l'acceptation chrétienne de la souffrance qui s'y exprime et au caractère chaste et épuré du rapport adélique. Mais le parallèle lui-même confirme l'existence d'une question endogamique chez Xavier de Maistre, et jette un nouveau jour sur la lettre de la sœur, qui écrit, sur un ton passionnel, à propos de la réunion avec son frère dans l'au-delà: « alors je pourrai te montrer toute mon affection. Rien ne m'empêchera plus de t'approcher, et rien ne pourra nous séparer » (Maistre 1984: 143). Le lépreux, de son côté, évoque la tendresse et la sollicitude de celle qui était « [s]a compagne », et se demande: « qui peut mettre des bornes à l'affection d'une sœur ? » (*ibid.*: 143, 139).

L'origine aristocratique revient constamment dans les autres textes. On a évoqué le haut rang du duc anglais; Julien aussi est bien né. Dans les contes de Schwob, on insiste sur le fantasme de l'hérédité de la lèpre, démenti par le savoir scientifique. Le roi et le diariste sont les derniers rejetons de races maudites, marquées par l'infamie. « Ma royauté a été tendue sur ma lèpre » (Schwob 2002: 254), dit le roi, ce qui pose une équivalence entre la monarchie et le mal; équivalence fondée en l'occurrence sur l'hypocrisie des ancêtres, tous atteints par la maladie, qui ont vécu dans le mensonge et imposé des masques à tous leurs courtisans⁸.

Il importe en outre d'examiner les contacts intersubjectifs à l'extérieur de la famille et de la classe sociale d'appartenance. Le militaire se montre très attentif et empathique vis-à-vis du lépreux d'Aoste: « Je suis souvent solitaire par choix, et il y a peut-être plus d'analogie entre nos

⁸ L'écho du "Roi au masque d'or" est sensible dans la "vie imaginaire" du prophète masqué Hakim de Merv par Borges (*Historia universal de la infamia*, 1935); cf. Fabre 2003: 239.

idées que vous ne le pensez», dit le premier au second (Maistre 1984: 132). Or, l'empathie du militaire frôle l'identification; elle peut donc aboutir à la contagion et, par là, à l'autodestruction. « Pour faire mon histoire du *Lépreux*, j'ai eu la lèpre pendant deux mois », écrit Xavier à son frère Nicolas en 1810 (Berthier 1918: 103). Ce n'est peut-être qu'une formule; mais on dirait que, dans la réception de l'époque, la participation émotive peut s'étendre du militaire au lecteur, bouleversé par les souffrances du protagoniste. Alexander von Humboldt l'avait bien senti, qui déclare à propos du "Lépreux" dans une lettre de 1821: « on se sent attiré vers le malheur comme vers un précipice » (Humboldt 2016: 184). À la fin du dialogue, le militaire, ému, veut serrer la main du lépreux et lui propose un échange épistolaire, mais celui-ci refuse l'une et l'autre proposition, par méfiance et par désillusion. C'est d'autant plus remarquable que, dans un moment précédent du dialogue, lorsque le militaire avait effleuré la main du lépreux, celui-ci s'était écrié: « Ce serait la première fois que ce bonheur m'aurait été accordé » (Maistre 1984: 137).

Le potentiel autodestructeur et suicidaire du geste du militaire trouve sa réalisation la plus évidente dans le conte de Villiers. En effet, le duc contracte la lèpre en serrant la main d'un mendiant d'Antioche, « Lazare funèbre »⁹ auquel il a fait l'aumône: « le lord avait hérité du mendiant ». Le narrateur commente le geste téméraire en ces termes: « forfanterie de grand gentilhomme », « bravade », « mouvement trop noble » (Villiers 1986 I: 602). Ces commentaires oscillent donc entre dérision et admiration (Le Feuvre 2002). Reste que cet orgueil ou cette nonchalance de grand seigneur marquent la crise définitive d'une classe, dépassée par l'Histoire et qui plus est ruinée, du moins dans le cas de Villiers. Schwob va encore plus loin, en prolongeant cette situation dans une autre direction: le lépreux et le roi au masque d'or, contaminé dès sa naissance par une monarchie corrompue, ne font qu'un. Seul le lépreux-Christ de "La Légende" garde « une majesté de roi » intemporelle (Flaubert 1984: 118), et seul Julien peut s'approcher sans danger de cette figure horrible, jusqu'à une identification heureuse qui paraît impossible dans les autres cas.

Dans l'ensemble, nous sommes donc bien loin d'une perspective chrétienne d'épreuve et de salut, celle de saint François ou de saint Julien; à plus forte raison, nous sommes loin d'un salut par l'amour-passion, comme il arrive dans la *Nouvelle Héloïse* (III, 14) de Rousseau, où Saint-Preux contracte

⁹ Le mendiant de la parabole (Luc, 16, 19-31) que l'homme riche ne secourt pas, se damnant de la sorte.

la petite vérole en serrant la main de Julie malade, mais il est épargné par Dieu ou plutôt par la force même de son sentiment, lors de cette « inoculation de l'amour » (Rousseau 1967: 245). La dimension amoureuse est en effet absente dans notre corpus, ou mieux, elle aboutit à l'échec ou prend des formes endogamiques et stériles.

« Le Roi au masque d'or » montre une variante complexe du motif spiritualiste de la rédemption. Alerté par le discours du mendiant aveugle au début du conte, le roi ose affronter la vérité et soulever tous les masques, y compris le sien. On a souligné (Fabre 2003: 239) le baiser au portrait du premier ancêtre, qui pourrait donner lieu à une rédemption du roi; et il est certain que celui-ci expie sa faute héréditaire en se crevant les yeux, lui qui n'a pas su voir la vérité. Le sang copieux versé par le roi a l'effet miraculeux de le guérir de la lèpre, ce qui confirme la valeur rédemptrice de son geste.

Pourtant, la suite du conte est pour le moins problématique. Le roi ignore sa propre guérison et se croit encore marqué par l'infamie. Ainsi, lorsqu'il rencontre une jeune fille qui est en réalité lépreuse, il croit qu'il peut la contaminer et n'ose pas, comme il le voudrait, l'embrasser et toucher à son pain. La fille, elle, dissimule sa maladie et est seule à voir le visage du roi redevenu beau et lisse dans la mort. Cette rencontre est donc marquée par l'échec total de l'échange interpersonnel, et scellée par la mort du héros. L'ignorance d'un côté et le mensonge de l'autre empêchent les deux sujets de s'approcher.

Le motif du sang rédempteur, lié bien entendu au Christ, revient dans le "Récit" de *La Croisade des enfants*, où un lépreux révolté et malveillant voudrait vampiriser un enfant dans une tentative désespérée de se soigner. Or, l'agression de l'enfant est bloquée justement par le dialogue avec celui-ci. Dans ce texte où l'aristocratie est absente, le lépreux est un homme d'une classe indéterminée qui se sent oublié de Dieu et se révolte contre son sort. Éprouvant pourtant « le désir d'entendre encore une voix humaine » (Schwob 2002: 486), il s'adresse à l'enfant, et c'est cet échange qui le dissuade de son dessein homicide. L'enfant, de son côté, n'a pas peur du lépreux, car il confond la blancheur de ce dernier avec l'image du Seigneur: autre exemple de la réversibilité de la lèpre. Dans ce cas, c'est l'innocence de l'enfant qui empêche le crime. Mais peut-on parler d'un véritable échange intersubjectif, et l'innocence ne serait-elle pas ici ignorance, inconscience et peut-être indifférence ? L'élan communicatif du lépreux le sauve de la damnation mais il poursuit son existence pénible; le petit pèlerin est épargné, mais il est voué à la mort comme tous les enfants de la croisade.

Contrairement au militaire et au duc, le roi au masque d'or s'élève au sacrifice de soi voire au martyre, mais il n'aura pas rejoint la cité

des Misérables. Dans notre corpus, l'interaction du sujet noble avec le monde marginal reste douteuse, à l'exception, encore une fois, de Julien, qui connaît la dégradation et l'exclusion sociales avant la rencontre avec le lépreux. Ailleurs, le mouvement vers le marginal est soit suspendu (Maistre, Schwob), soit suicidaire (Villiers), puisque l'empathie aboutit à la contagion et à la mort. Dans « Duke of Portland », Villiers n'expose même pas en détail la rencontre avec le mendiant, et se borne à en relater les conséquences néfastes.

Autrement dit, sur le plan socio-culturel, l'aristocratie a du mal à trouver sa place dans le monde contemporain et n'est pas viable dans la société bourgeoise. Ces histoires donnent à lire la paralysie d'une classe dépassée par les événements historiques. Au début de l'ère napoléonienne, l'alter ego de Xavier de Maistre survit sans doute parce que ce dernier est un cadet de la petite aristocratie provinciale, qui sait s'illustrer dans la carrière militaire; il accomplit d'ailleurs un choix idéologique précis, en rejoignant la Russie tsariste (Banderier 2003). Quoi qu'il en soit, la tentative généreuse d'ouverture au malheur qu'il attribue au militaire dans son récit est refusée par son interlocuteur marginal et elle n'a pas de suite.

Il en va bien autrement dans un texte qui constitue un antécédent possible du "Lépreux", *La Chaumièvre indienne* (1791) de Bernardin de Saint-Pierre, qui, au début de la Révolution et donc avant la Terreur, présente le dialogue empathique et fructueux d'un savant anglais et d'un paria; dialogue qui est même scellé par un échange de dons (Bernardin 1791: 126). Dans ce conte, l'Indien intouchable mène une vie obscure et vertueuse selon un idéal rousseauiste d'état de nature, malgré l'exclusion sociale extrême dont il est fait l'objet. On relève même un mélange des classes, puisque sa compagne appartient à la caste des brahmanes. Autre contre-exemple: sous l'Empire, selon la propagande officielle véhiculée par un tableau célèbre d'Antoine Gros (*Les pestiférés de Jaffa*, 1804), Napoléon touche hardiment le bubon d'un pestiféré sans se contaminer. Le grand homme issu de la Révolution réussit là où la vieille aristocratie doit quitter la partie, ou se perdre. Ces modèles d'audace guerrière ou d'optimisme philosophique sont impraticables dans le corpus post-révolutionnaire, romantique et décadent, qui les ignore ou les subvertit.

Chez Villiers ou Schwob, d'anciennes dynasties s'éteignent, conformément à l'obsession décadente de la "fin de race". La définition hyperbolique du duc de Portland en tant que « dernier lépreux du monde » suggère l'équation paradoxale de la lèpre et de l'aristocratie, sous le signe de l'inactualité (Villiers 1986 I: 602). Chez Xavier de Maistre, bien plus que chez Flaubert, le contact et la réunion des êtres sont renvoyés dans la dimension

métaphysique du christianisme. C'est dans l'au-delà que le lépreux pourra retrouver sa sœur et le militaire: « *nous nous reverrons en [Dieu]* » (Maistre 1984: 145). À en juger par les derniers mots du duc, « *Au revoir, Hélена!* » (Villiers 1986 I: 602), on pourrait avancer que c'est aussi le seul contact possible pour ce dernier et pour sa fiancée, qui se convertit au catholicisme et prend le voile.

Tout se passe donc comme si la vraie communion était métaphysique, située dans une perspective eschatologique face à laquelle la communication intersubjective apparaît fragile ou trompeuse. On notera pourtant que ces récits témoignent d'une prise de conscience lucide de cet isolement de la part des auteurs. Leurs tours et autres léproseries renvoient aussi à une solitude essentielle, liée à l'activité même de l'écriture, et, en l'occurrence, à la marginalisation de la littérature dans la société bourgeoise et dans la culture positiviste. Il est possible dès lors de lire ces contes cruels en tant que portraits de l'écrivain en lépreux intouchable et reclus, et de les situer parmi les représentations d'une impasse culturelle de la modernité.

References

- Bakhtine, Mikhaïl, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), trad. fr. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Banderier, Gilles, "Le monde russe comme refus de l'Histoire: l'exemple de Xavier de Maistre", *Mémorialistes de l'exil. Émigrer, écrire, survivre*, Éds. François Jacob – Henri Rossi, Paris, L'Harmattan, 2003: 193-210.
- Berchet, Jean-Claude, "Le frère d'Amélie ou la part du diable" (1992), *Chateaubriand ou les aléas du désir*, Paris, Belin, 2012 : 13-43.
- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques, *La Chaumièrre indienne*, Paris, Didot, 1791.
- Berthier, Alfred, *Xavier de Maistre, étude biographique et littéraire*, Lyon-Paris, Vitte, 1918.
- Bertrand, Jean-Pierre – Biron, Michel – Dubois, Jacques – Paque, Jeannine, *Le Roman célébataire d'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.
- Brombert, Victor, *La Prison romantique*, Paris, Corti, 1975.
- Cigada, Sergio, "L'episodio del lebbroso in *Saint Julien l'Hospitalier* di Flaubert", *Aevum*, 31.5-6 (1957): 465-491.
- Colonna d'Istria, Denise, "Sur *La légende de saint Julien l'Hospitalier*", *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 47 (1988): 365-78.
- Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- Donatelli, Bruna, *Le perle, il filo e la collana. Figure e luoghi nell'opera di Flaubert*, Rome, Nuova Arnica, 2008.
- Durand, Gilbert, "Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre", *Romantisme*, 4 (1972): 76-89; repris dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979: 157-74.
- Duras, Madame de, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret*, Éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Gallimard, 2007.
- Fabre, Bruno, "L'image de la maladie dans les contes de Marcel Schwob: de la terreur à la pitié", *Écriture et maladie: du bon usage des maladies*, Éd. Arlette Bouloumié, Paris, Imago, 2003: 231-41.
- Flaubert, Gustave, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier/La leggenda di San Giuliano l'Ospitaliere (Trois contes, 1877)*, Éd. Stefano Agosti, Milan, Rizzoli, 1984.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), *Œuvres*, Éd. Frédéric Gros, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2015, I.
- Foucault, Michel, "Les utopies réelles ou Lieux et autres lieux" (1966), *Œuvres*, Éd. Frédéric Gros, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2015, II: 1238-1247.

- Foucault, Michel, "Des espaces autres" (1984), *Dits et écrits*, Éds. Daniel Defert – François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, IV: 752-762.
- Genette, Gérard, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.
- Humboldt, Alexandre de, *Lettres à Claire de Duras* (1814-1828), Éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Manucius, 2016.
- Lamartine, Alphonse de, "Le Lépreux de la cité d'Aoste, par M. Xavier de Maistre", *Cours familier de littérature*, Paris, chez l'auteur, XX, 1865 : 5-79.
- Le Feuvre, Anne, "Le discours scientifique dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam: une poétique de la figure et du secret", *Frontières de la fiction*, Éds. Alexandre Gefen – René Audet, Nota Bene, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002: 279-94.
- Lhermitte, Agnès, "L'Origine de Marcel Schwob, un mythe personnel énigmatique", *Eidolon*, 61, 2002: 271-8.
- Lhermitte, Agnès, "Les signes d'infamie dans les contes de Marcel Schwob", *La Souillure*, Éd. Danielle Bohler, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011: 191-202.
- Maistre, Xavier de, "Le Lépreux de la cité d'Aoste" (1811), *Nouvelles*, Éds. Pierre Dumas – Piero Cazzola – Jacques Lovie, Genève, Slatkine, 1984: 127-46.
- Maistre, Xavier de, *Œuvres inédites de Xavier de Maistre*, Éd. Eugène Réaume, Paris, Lemerre, 1877, 2 tomes.
- Malet, Christian, *Histoire de la lèpre et de son influence sur la littérature et les arts*, s.l.n.d. (thèse de médecine, Paris, 1967), trad. it. *La storia della lebbra*, Bologne, Nigrizia, 1968.
- Matthey, Cécile, *L'Écriture hospitalière, l'espace de la croyance dans les Trois Contes de Flaubert*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008.
- Orlando, Francesco, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), Turin, Einaudi, 1997.
- Oster, Daniel, "Le Lépreux", in Marcel Schwob, *La Lampe de Psyché*, Paris, P.O.L., 1993: I-XXXVII.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou La nouvelle Héloïse* (1761), Éd. Michel Lauhay, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, "Le comte Xavier de Maistre" (1839), *Portraits contemporains*, III, Paris, Michel Lévy, 1870: 33-63.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1860), XV^e leçon, Éd. Maurice Allem, Paris, Garnier, 1948, I: 299-314.
- Salvador, Xavier-Laurent (éd.), *La clôture*, Bologne, Clueb, 2005.

- Schwob, Marcel, *Œuvres*, Éd. Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, 2002 ("Le Roi au masque d'or", 1892: 245-56; "L'Origine", 1893: 663-6; "Saint Julien l'Hospitalier", 1895: 748-60; "Le Récit du lépreux", 1896: 485-7).
- Sontag, Susan, *Aids and its Metaphors* (1989), trad. fr. *Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989, trad. it. *L'Aids e le sue metafore*, Turin, Einaudi, 1989.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, "Duke of Portland" (*Contes cruels*, 1883), *Œuvres complètes*, Éds. Alan Raitt – Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1986, I : 597-602.
- Vinet, Alexandre, *Chateaubriand* (1848), Éd. Jean-Marie Roulin, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.
- Vinken, Barbara, "Marked: Flaubert's *Légende de Saint Julien l'hospitalier* and the Crux of Literature", *MLN*, 122. 4 (2007): 830-847.
- Vitaux, Jean, *Histoire de la lèpre*, Paris, PUF, 2020.

The Author

Fabio Vasarri

Fabio Vasarri is full professor of French literature at the university of Cagliari (Italy). He authored *Chateaubriand et la gravité du comique* (Paris, Garnier, 2012) and co-edited the new Italian edition of the *Mémoires d'outre-tombe* (Turin, Einaudi, 2015). His other interests include the literary myth of the androgyne, avant-garde, and translation studies. He is currently working on the representations of masculinity in the 19th century.

Email: fvasarri@unica.it

The Article

Date sent: 08/05/2021

Date accepted: 13/09/2021

Date published: 30/11/2021

How to cite this article

Vasarri, Fabio, "Réclusion et intersubjectivité dans les léproseries du XIX^e siècle", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 243-262, www.betweenjournal.it

A room of their own. Goliarda Sapienza's *Il filo di mezzogiorno* from the page to the stage. A conversation with Ippolita di Majo

Edited by Maria Rizzarelli

Abstract

The theatre rendition of *Il filo di mezzogiorno* by Goliarda Sapienza – edited by Ippolita di Majo – is a perfect example of the adaptation of a complex, stratified and extremely fascinating text by an author/actress whose writing possesses a strong, intrinsically performative vocation. This conversation with the dramaturg follows the steps of her embracing of Goliarda Sapienza's novel, and allows us to put into focus the approaches she took in her intense, passionate work of conversion into a theatre pièce, as well as in creating the characters and the stage background.

Keywords

Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*; Ippolita di Majo; Literature and performance; Theatre; Intermediality; Dramaturgy

Una stanza tutta per loro.
Il filo di mezzogiorno di Goliarda
Sapienza dalla pagina alla scena.
Conversazione con Ippolita di Majo

A cura di Maria Rizzarelli

Il filo di mezzogiorno (1969) è il secondo romanzo di Goliarda Sapienza e costituisce anche il secondo capitolo, dopo *Lettera aperta* (1967), del ciclo dell'*Autobiografia delle contraddizioni*, il progetto memoriale al quale appartengono quasi tutte le opere dell'autrice (*L'università di Rebibbia*, 1983; *Le certezze del dubbio*, 1987; *Io, Jean Gabin*, 2010; *Appuntamento a Positano*, 2015), ad eccezione del suo capolavoro, *L'arte della gioia* (2008), delle poesie e delle pièce. I primi due romanzi, ancorati al modello della pratica terapeutica come medium per il recupero della memoria, documentano la stretta connessione dell'esordio narrativo della scrittrice siciliana con l'esperienza dell'analisi. *Il filo di mezzogiorno*, in particolare, mette a tema l'esercizio analitico, raccontando l'incontro decisivo con il dottor Ignazio Majore e mimando, nella struttura diegetica disarticolata, che sovrappone diversi piani cronotopici, il riemergere dei ricordi che vengono a galla nel corso della cura. L'esito tragico, dovuto all'impasse del controtransfert e alla incapacità di Majore di far fronte al travolgente innamoramento della sua paziente, non compromette la più importante acquisizione che la scrittura di *Lettera aperta* e de *Il filo di mezzogiorno* sanciscono, ovvero il raggiungimento della consapevolezza della vocazione letteraria di Sapienza. Se si leggono insieme, l'uno di seguito all'altro, i due testi si offrono anche come il racconto di una "conversione" dell'autrice, che dopo il training attoriale e la breve ma fondamentale esperienza sul palcoscenico e sul

set cinematografico (vissuti come un esercizio estetico appassionante e al tempo stesso fagocitante), approda all'arte della parola scritta. Una parola che però conserva una indelebile traccia performativa, nell'attenzione alla dimensione corporea, nel costante *embodiment* degli eventi narrati, come pure nell'interpellazione continua del destinatario, chiamato a prendere parte alla recita in presa diretta del racconto, come infine nella tematizzazione e nella ripresa persistente di motivi e immagini legati al mondo dello spettacolo. Del resto, Sapienza proverà anche la strada della scrittura per la scena: proprio degli stessi anni de *Il filo di mezzogiorno* è *La grande bugia*, la prima delle tre pièce pubblicate postume (2014) e di fatto fino a questo momento mai messe in scena da una produzione teatrale regolare.

A conferma della impronta performativa della scrittura di Sapienza, il primo importante approdo della sua parola a teatro è determinato dal lavoro di adattamento de *Il filo di Mezzogiorno*, firmato da Ippolita di Majo (candidata al premio Ubu per la migliore scrittura drammaturgica) e diretto da Mario Martone. Lo spettacolo ha debuttato, con una produzione del teatro Mercadante di Napoli, a maggio al Teatro India di Roma, per poi proseguire a giugno al Parenti di Milano. Le repliche, interrotte per l'emergenza epidemica, riprenderanno dall'inizio dell'anno prossimo (dal 5 gennaio al Mercadante di Napoli e poi in vari altri teatri italiani).

Attratta da sempre da personalità eccentriche, la cui natura di soggetti imprevisti fa attrito con il tempo e lo spazio in cui si sono trovati a vivere, la coppia di Majo-Martone non poteva non incontrare Go-liarda Sapienza. La figura di Leopardi ne *Il giovane favoloso*, ma anche quella di Scarpetta in *Qui rido io*, mostrano come non soltanto cinema e teatro siano per loro due mondi contigui e sempre coesistenti, ma anche come la costruzione dei personaggi nasca dal confronto fra la loro personale lettura dei testi e dei documenti, lo studio di fonti e testimonianze, e l'immagine canonizzata degli artisti, in bilico fra realtà e mito.

Nel caso de *Il filo di mezzogiorno*, di Majo riscrive il testo di Sapienza facendo una scelta molto netta nella semplificazione del sistema dei personaggi e delle vicende narrate. Dalla folla dei fantasmi che si avvicendano sul palcoscenico della memoria edificato dalla penna della

scrittrice, la sceneggiatrice sceglie soltanto la figura dell'analista; dei molteplici piani temporali, come dei luoghi che vengono evocati nelle pagine del romanzo, rimane solo lo spazio-tempo dell'analisi (anche le sedute vengono dimezzate), attraverso un processo adattivo di condensazione e riallineamento del caos della narrazione che nulla toglie allo spessore e alla ricchezza semantica dell'ipotesto originario.

Donatella Finocchiaro e Roberto De Francesco, che danno corpo e voce a Goliarda e all'analista, nei dialoghi e nelle sedute analitiche mettono in scena l'anomalia di un *setting* (lo spazio domestico) che nasconde e rivela al tempo stesso l'anomalia di un percorso segnato da una personalità eccedente, che ribalta il rapporto terapeutico, facendolo deflagrare nella conclusione con un grande inno alla libertà (che è a mio parere oltretutto una delle pagine più belle di Sapienza).

Il gioco di rifrazioni e rispecchiamenti che anima le pagine del testo viene recuperato e reso plasticamente dalla costruzione drammaturgica e poi registica dello spazio scenico. di Majo immagina, infatti, che la voce di Goliarda si 'muova' in due luoghi differenti del palcoscenico che – come scrive lei stessa nel programma di sala – rappresentano «due 'zone' del mondo interno» della protagonista: lo «spazio vuoto, buio, onirico» dell'inconscio e quello «della realtà, della relazione», della casa in cui «i fantasmi prendono corpo ma sono arginati dall'incontro con il dato reale». Nella messa in scena questa seconda zona viene ulteriormente raddoppiata, con una soluzione registica particolarmente suggestiva, che presenta quasi sempre i due personaggi che parlano da due stanze identiche, speculari eppure separate da una parete che viene infranta, quasi a proiettare sul disegno della scenografia i drammi interiori che si agitano nella mente di Goliarda e Majore. Ne viene fuori uno «spettacolo sulla vulnerabilità della *talking cure* e la sua pericolosa bellezza – come afferma Vittorio Lingiardi ancora nel programma di sala – Un testo ambivalente, come il canto di vita di una suicida». E proprio della sua bellezza e ambivalenza abbiamo avuto la fortuna e il piacere di poter discutere con la sceneggiatrice. Quella che segue è la trascrizione della conversazione telefonica che si è svolta il 12 settembre 2021.

La prima domanda che vorrei farti riguarda l'esperienza nella trasposizione dei testi, che mostra un filo di continuità molto evidente nel passaggio dalla scena al grande schermo, nonostante cinema e teatro si reggano su principi e funzioni diversi. Potresti dirci qualcosa sui modi con cui lavori all'adattamento per il teatro e per il cinema? Come i diversi linguaggi "monstrativi" (diremmo con Linda Hutcheon) influiscono per te sulla trasposizione dei testi, sulla scrittura scenica, sull'interpretazione del senso del racconto?

Nella scrittura cinematografica conta la macchina da presa, e se i dialoghi, i ritmi, lo scandaglio dei personaggi, gli appuntamenti del testo, la simbolizzazione degli oggetti, sono analoghi a quelli della scrittura teatrale, è diversamente presente l'aspetto visivo, lo sguardo si moltiplica e il tempo si dilata.

Quando ho lavorato alla sceneggiatura de *Il sindaco del rione Sanità*, che era un adattamento e anche un'attualizzazione del testo di Eduardo De Filippo, per esempio, mi sono imbattuta in alcune parti che nella pièce venivano raccontate, episodi ricordati dai vari personaggi e avvenuti in altro tempo e in altro luogo, ecco nel film sono diventate vere e proprie scene. Al cinema puoi dare conto di uno stato d'animo attraverso le immagini, i dettagli di un paesaggio, senza parole, e questo rende profondamente diverso il modo di pensare la scrittura. Naturalmente ci sono anche profonde linee di continuità basta pensare a *Carnage* di Polanski la cui sceneggiatura è una pièce teatrale e funziona benissimo, ma potrei citare molti altri casi simili.

Da Il giovane favoloso in poi, nella tua attività di sceneggiatrice e soggettista, sia per il cinema che per il teatro, ti sei confrontata con grandi figure di "celebrità", che occupano un posto importante nell'immaginario collettivo, ma che al tempo stesso presentano una dimensione controversa, uno scarto dalla norma che affascina e inquieta. È per questo che a mio parere l'incontro con Goliarda Sapienza era inevitabile. Vuoi raccontarci come è avvenuto? Quale traiettoria vi ha condotto alla scrittura bruciante e provocatoria di questa autrice? E perché la vostra attenzione si è poi concentrata su Il filo di mezzogiorno?

Avevo letto *L'arte della gioia* con un certo ritardo rispetto alla sua pubblicazione e ne ero rimasta folgorata: scoprivo una grande scrittrice del Novecento della quale fino a quel momento non avevo saputo nulla. Come era possibile? Per un periodo con Mario Martone abbiamo accarezzato l'idea di fare un film da questo romanzo, l'abbiamo letto e studiato, abbiamo flirtato a lungo con quelle pagine e alla fine abbiamo scritto un altro film, *Capri-revolution*, dove nel personaggio di Lucia, la giovane protagonista, è possibile leggere in filigrana alcuni aspetti derivati dalla Modesta di Goliarda Sapienza. E proprio sul set di *Capri-revolution*, con Donatella Finocchiaro, che interpretava la madre di Lucia, ci siamo ritrovate a parlare di Modesta e del nostro amore per Goliarda Sapienza. Donatella mi ha parlato de *Il filo di mezzogiorno*, e lì è cominciato tutto. L'ho letto una prima volta e mi sono detta «è troppo difficile, non lo so fare». L'ho chiuso e l'ho messo sulla scrivania. Ho lavorato ad altri progetti, è passato del tempo, poi l'ho letto di nuovo e ho pensato che volevo provarci.

Il filo di mezzogiorno è un romanzo complesso, un'opera che a mio parere tocca uno dei vertici della scrittura di Sapienza. La drammaturgia dello spettacolo mostra un intenso corpo a corpo con questa scrittura rispetto alla quale mi pare che tu ti sia mossa trovando un equilibrio e una misura perfetti, sfuggendo ai due pericoli estremi che le operazioni di adattamento rischiano spesso di determinare. Credo infatti che tu abbia trovato una via alternativa alla dicotomia implicita di ogni riscrittura di un testo letterario, che impone una scelta fra "omaggio" e "oltraggio". La grandezza della parola di Goliarda, la sua intensità, rimangono intatte all'interno della partitura pur nella profonda trasformazione della struttura del racconto. Come hai lavorato all'adattamento del testo? Su quali assi si è fondato il tuo sguardo e come hai costruito l'impianto drammaturgico? Quali aspetti volevi mettere a fuoco?

Quando ho deciso di tentare, ho letto tutto quello che Goliarda aveva scritto, dal primo all'ultimo romanzo. In particolare *Lettera aperta*, che ovviamente mi ha aiutato molto a capire e a rileggere *Il filo di mezzogiorno*. Mi sono completamente immersa nel mondo della scrittrice e questo mi ha messo in condizione di conoscere e riconoscere i suoi

fantasmi, i personaggi che abitano i suoi ricordi e le sue pagine. Dopo questo affondo, ho iniziato a immaginare la struttura della scrittura drammaturgica. Come si sa, bisogna avere un modello, possibilmente altissimo, e io avevo in mente Pinter e Beckett, pensavo a dialoghi incalzanti, a un ambiente borghese disturbante, volevo concentrarmi su due personaggi. Anche questa è una scelta. Avrei potuto fare spazio anche alla sorella di lei, alla madre, a Enzo, a Citto, ma ho preferito creare una struttura semplice che in maniera piana raccontasse le sedute analitiche, rimettendo ordine nel magma del racconto. Ho condensato, sintetizzato e semplificato l'evoluzione del rapporto con il dottore, in modo che allo spettatore potesse arrivare dritto al cuore. Ho polarizzato l'attenzione sulla relazione fra Goliarda e l'analista puntando su una sorta di ribaltamento del rapporto terapeutico. Questo aspetto mi è molto servito nella costruzione del personaggio del dottore che nel romanzo è una figura tutta interna alla voce narrante di Goliarda, intrappolato dentro lo sguardo di lei, invece per me doveva avere una sostanza diversa, per evitare il rischio di banalizzare il senso della loro relazione. Credo che il valore del processo terapeutico che ha accompagnato Goliarda Sapienza in quegli anni della sua vita sia stato fortemente compromesso dall'assenza del *setting* analitico, che ha fatto deflagrare la cura. Per certi versi mi pare che il romanzo sia la prova del nove dei discorsi di Freud sull'importanza del *setting*, sulla sua centralità, sulla necessità assoluta che la terapia analitica si svolga in un luogo neutro, che protegga il paziente ma anche l'analista dal controtransfert e dal pensiero onnipotente. L'ambiente domestico porta con sé una familiarità, una vicinanza, che contribuisce alla confusione dei piani e così nel romanzo poco a poco il dottore ci appare completamente sopraffatto dall'intelligenza, dalla imprevedibilità, dalla seduzione e dalla libertà di sguardo di Goliarda che lo disorienta di continuo. Volevo mostrare questa dialettica come un duello. Nei primi anni Sessanta, del resto, la psicoanalisi in Italia era a uno stadio ancora pionieristico, i confini della disciplina non erano così netti, si poteva cadere in errore, il fascismo prima e la cultura marxista poi l'avevano osteggiata in tutti i modi possibili. Cesare Musatti non aveva ancora finito di tradurre l'opera completa di Freud. Il racconto di Sapienza va contestualizzato

in questa fase sperimentale della psicoanalisi in Italia, come sperimentale è la scrittura di lei. Pure da questo punto di vista il romanzo mi pare fortemente originale, mi colpisce soprattutto per la struttura narrativa. Ho avuto l'impressione a un certo punto che il fluire del racconto fosse pensato e "montato" come un documentario, come se ci fossero le interviste a lei e poi i filmati di repertorio che raccontano il passato, e tutto messo insieme con una totale libertà di associazione di momenti e immagini che fa perno sulla compresenza dei piani temporali. Si tratta della stessa intersezione di livelli narrativi che si adotta quando si monta un documentario: puoi utilizzare le fotografie per il passato, la voce che narra al presente, le testimonianze che aprono un altro livello ancora. Proprio in quegli anni, d'altra parte, Goliarda aveva collaborato con Citto Maselli alla realizzazione di numerosi documentari e film come ricorda lei stessa. Mi sono interrogata molto su questo aspetto della scrittura del romanzo, proprio perché mi pare di averlo vivisezionato per riscriverlo per il teatro. E anche la sua forma mi pare decisamente fuori dal canone.

Uno degli elementi della riscrittura performativa che colpisce (lo metti in evidenza anche tu nel testo pubblicato nel programma di sala) riguarda il disegno dello spazio scenico in cui le scelte drammaturgiche si incontrano poi molto felicemente con quelle registiche, determinando anche una raffinata trama visuale che a mio parere costituisce un valore aggiunto dello spettacolo. Del resto, nel romanzo di Sapienza (e un po' in tutta la sua opera) la correlazione fra spazio e tempo è una marca stilistica molto forte, nel senso che la scrittrice proietta spesso sull'asse spaziale le intermittenze dei ricordi e la sovrapposizione e l'alternanza dei piani temporali e memoriali. L'architettura scenica e drammaturgica affida allo spostamento sul palco dei corpi dei personaggi, in particolare della protagonista, il senso del complicato intrecciarsi delle prospettive del racconto. Ma forse c'è anche qualcosa di più. Ci racconti come hai immaginato tale spazio?

Dal punto di vista spaziale io avevo pensato a due zone separate del palcoscenico, anche illuminate diversamente: una che rappresenta la realtà della sua pratica analitica, e l'altra è il luogo del mondo inter-

no. Mario Martone poi ha avuto l'idea geniale di sdoppiare la stanza dell'analisi e di mostrare le dinamiche speculari, proiettive, in cui si alternano vicinanza e lontananza improvvise, che è un'idea molto bella e dà grande forza al testo.

Una delle costanti stilistiche della tua scrittura drammaturgica, al cinema e a teatro, è quella di lavorare spesso in modo molto originale nel confronto con la biografia di un personaggio, nel difficile accostamento al tema scivoloso e appassionante della vita di una figura nota e delle versioni di questa vita che la "letteratura" ci ha consegnato. Nel caso di Goliarda Sapienza uno dei nodi programmatici della sua opera riguarda la tematizzazione esplicita dell'inestricabile groviglio fra verità e finzione, nonché l'amplificazione delle versioni della sua vita attraverso diverse forme di scrittura del sé. Nel lavoro di costruzione dei personaggi come hai sciolto l'ambivalenza tra fiction e autobiografia? Per semplificare tale ambiguità della scrittura autobiografica ha complicato l'opera di trasposizione?

Con Mario abbiamo lavorato anche all'adattamento teatrale delle *Operette morali* di Leopardi. Leopardi come Goliarda è un irregolare. È stata un'esperienza importante in cui mi sono giovata della mia provenienza universitaria, delle mie competenze letterarie, dell'avere maneggiato testi antichi, abbiamo lavorato sui dialoghi mantenendo la lingua di Leopardi è stato un grande successo ma inizialmente sembrava una follia. Da lì è nato *Il giovane favoloso* e per scriverlo abbiamo compulsato la sterminata bibliografia leopardiana, utilizzato le *Operette* ma anche le poesie e molti altri suoi scritti, lo *Zibaldone* in primo luogo. Anche per *Il filo di mezzogiorno* sono partita dalle fonti che avevo a disposizione su Sapienza, ho lavorato sui dati storici e poi sulla letteratura. L'elemento letterario o finzionale non ha mai complicato le cose, perché per me è benzina, è il cuore pulsante del testo, è la sua bellezza, e la bellezza rende tutto più semplice. Ne *Il filo di mezzogiorno* si sente assoluta l'urgenza della scrittura, è violenta la messa a nudo di sé e è impossibile distinguere tra realtà e finzione letteraria. E anche inutile, secondo me. È questo il suo mistero, il suo segreto, va accolto, e come è bello.

L'autrice

Maria Rizzarelli

Maria Rizzarelli è Professore Associato all'università di Catania, dove insegna Letterature Comparate. La sua ricerca si concentra sulla relazione tra letteratura e arti visive, sulla narrativa italiana del ventesimo secolo e sugli studi di genere. Dirige la rivista «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità» (www.arabeschi.it). Le sue principali pubblicazioni sono: *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia* (Carocci, 2018); *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema* (Duetredue, 2019).

Email: m.rizzarelli@unict.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Rizzarelli, Maria, "Una stanza tutta per loro. *Il filo di mezzogiorno* di Goliarda Sapienza dalla pagina alla scena. Conversazione con Ippolita di Majo", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 262-270, www.betweenjournal.it

Into Kafka's Burrow. Conversation with Luigi Lo Cascio

Edited by Francesco Fiorentino

Abstract

Luigi Lo Cascio's *Nella tana* is the theatre adaptation of Kafka's story *Der Bau* (*The Burrow*), the monologue of a strange creature that struggles to secure his labyrinthine burrow. This conversation with the actor and director put in the focus some important aspects of the process of converting Kafka's story into a theatrical performance.

Keywords

Kafka; *Der Bau*; Theatre adaptation; Luigi Lo Cascio

Nella tana di Kafka. Conversazione con Luigi Lo Cascio

A cura di Francesco Fiorentino

Le disposizioni governative che nel marzo 2020 hanno imposto il lockdown ci hanno fatto guardare allo spazio esterno come a uno spazio del contagio e di una minaccia mortale, e a quello interno, delle nostre case, come a uno spazio che preserva da questa minaccia e da questo contagio. A me, che sono lettore da anni contagiato da Kafka, è venuto spesso in mente, in quei giorni, in quelle settimane, in quei mesi, un racconto tardo di Kafka, *La tana*, un racconto che tu conosci bene, perché nel 2000 ne hai tratto uno spettacolo.

Mi sembravano tanti i paralleli tra la condizione dell'animale protagonista del racconto e quella in cui ci avevano messo le disposizioni del governo, che escludevano lo spazio esterno dalle nostre esistenze e confinavano le nostre esistenze nello spazio privato della casa, il quale appariva come l'unica zona di sicurezza possibile, da cui uscire solo per procurarsi il necessario per sopravvivere. Ma lo spazio esterno alla nostra casa non era solo uno spazio del pericolo, che era quindi da evitare, era anche oggetto di nostalgia in quanto spazio di una libertà che ci veniva negata. Simile mi sembrava la situazione in cui si trova l'animale protagonista del racconto, anzi: lui lavora per creare una tale situazione. Costruisce un edificio sotterraneo che ha due fini o funzioni: una funzione di protezione da possibili nemici esterni, e una funzione di magazzino delle provviste necessarie alla sopravvivenza. Nel mondo esterno, l'animale si avventura di tanto in tanto solo per cacciare altri animali più piccoli, cioè per procurarsi le provviste per poter vivere sicuro nella sua tana. Anche per lui lo spazio esterno alla sua tana ha un significato ambivalente: è spazio associato al pericolo, ma anche alla libertà, per cui la tana non è solo protezione ma anche prigione, come appunto le nostre case durante il lockdown. Tutto il racconto è la scoperta di questa doppia natura della tana, che all'inizio viene descritta come luogo della sicurezza, della certezza e della protezione, forse addirittura dell'intimità con sé stessi, ma poi diventa essa stessa una fonte di pericolo, diventa essa stessa fonte della minaccia contro cui era stata costruita. È una trincea e una prigione.

La prima domanda che vorrei farti è dunque questa: l'esperienza della pandemia ha in qualche modo cambiato l'idea che ti eri fatto di questo racconto, la tua lettura di questo racconto? Che cosa ti aveva attratto di questo racconto, tanto da decidere di farne uno spettacolo?

Durante la pandemia, a essere sinceri, non credo di avere mai pensato al racconto di Kafka *La tana* come a qualcosa di somigliante all'esperienza che stavamo vivendo. Sollecitato adesso dalla tua domanda, provo a capire come mai non mi sia venuto in mente di fare questo accostamento. Nonostante nei due casi (nel barricamento volontario della creatura di cui parla Kafka a e nel lockdown che abbiamo vissuto) si realizzzi un confinamento nello spazio privato della casa, ci sono delle differenze che rendono le due esperienze, a mio parere, sostanzialmente, radicalmente differenti.

Quella strana entità presente nel racconto (e che d'ora in poi chiamerò T. – un po' per alludere alla K. del nostro scrittore, un po' per riferirmi all'iniziale del nome Tano, nome con cui, in prova, io e i miei compagni d'avventura avevamo battezzato l'essere misterioso da me interpretato) considera la Tana come il suo habitat consueto e non come un rifugio d'emergenza. T. si rintana abitualmente, si trova già da sempre segregato, la sua è una scelta di vita preliminare. La tana è la sua casa. Potremmo dire che anche lui (lei) sia una parte della sua stessa *costruzione*. Tutto ciò che esiste è la diretta manifestazione del suo profluvio di parole, della sua costruzione ideale, messa subito in pratica, edificata, dall'attività frenetica della sua bocca, intendendo per bocca sia il luogo in cui si articola la sua parola (e quindi tutto il suo mondo), sia come muso che scava affannosamente cunicoli e piazze.

Noi invece ci siamo dovuti rinchiudere controvoglia, in conseguenza di un atto deliberato e possibilmente condiviso in forma di sacrificio collettivo. Lascerei per ora da parte tutta la polemica sulla effettiva necessità del lockdown. È ovvio che considerando l'indicazione prudenziiale della chiusura come un sopruso, come qualcosa di esagerato e di folle, sarà più facile individuare elementi di delirio anche nel lockdown. Su questo, ognuno potrà avere il suo particolare punto di vista. Io ho dato per buona la necessità di sfuggire al contagio e non mi sono sentito minimamente costretto da nessuno, neanche da me stesso. Ma a parte questo, ciò che mi sembra fondamentale è il fatto che T. ami la solitudine e la reclusione come dimensioni ideali della propria esistenza. Il povero T. inizialmente dava per certo che, rintanandosi, sarebbe stato al sicuro. Non credo che nessuno di noi invece abbia considerato il lockdown come un Eden in cui finalmente poter vivere lontano dall'Altro. Credo che si giochi qui, in questo passaggio,

tutta la differenza tra le due situazioni. T. sta chiuso, ama stare chiuso e a un certo punto si rende conto di quanto sia soffocante questa condizione (per noi che guardiamo da fuori entrano in crisi, insieme alle categorie di apertura/chiusura, anche quelle di libertà/costrizione e padronanza/assoggettamento). Noi, durante l'osservazione delle norme di isolamento, abbiamo sempre mantenuto come punto fermo il fatto di aspettare un ritorno alla normalità, una normalità esterna, una normalità sociale. Chiuderci era per noi disperante e non, invece, fortemente auspicabile come succede in T.

Per questo non mi è venuto in mente T. durante la pandemia ma ci ho pensato sempre, ci penso sempre, tutti i giorni che c'è stato (che ci sarà) un naufragio di migranti o tutte le volte che negli Stati Uniti o nell'Est dell'Europa si costruisce (o si costruirà) un muro. Ecco, qui sì che vedo quasi combaciare le due esperienze. Un'entità chiamata popolo sta dentro i suoi confini e li rimarca, li riveste di filo spinato a partire da una condizione di padronanza presunta, di dominio. E tutto quello che viene da fuori deve essere respinto, estromesso, eliminato. La nostra patria, la nostra tana. Una casa o una prigione? L'individuazione di una minaccia esterna (legittima? Per ora metterei tra parentesi la questione) che da preoccupazione più o meno lecita si trasforma in paranoia violenta. Noi, nelle nostre case, non abbiamo estromesso l'altro. Ci siamo chiusi con le nostre famiglie. Non abbiamo vissuto una radicale solitudine. Qualunque cosa abbia ispirato Kafka, questa condizione di esilio (di esul-tanza) autoinflitto è decisiva e, soprattutto, originaria. Ovviamente non c'è spazio adesso per una discussione su questo. Era solo per spiegare come mai non ho pensato al racconto di Kafka durante il lockdown. Non credo che nessuno di noi abbia pensato al proprio appartamento (nemmeno chi ha avuto la fortuna di vivere una detenzione dorata) come al luogo in cui sarebbe bello vivere a oltranza, in una pace solitaria e autoreferenziale.

Mi capita di pensare alla *Tana* anche in altre occasioni. Per esempio quando nella realtà si verifica qualcosa di simile all'esperienza del tragico: c'è un soggetto che pretende di dominare qualcosa (conoscenza di sé, controllo di un territorio...) e subito dopo cade, sprofonda, scopre, è costretto ad ammettere, la propria assoluta inadeguatezza (ciò che si pensava di dominare diventa una forza che soggioga...). Allo stesso modo T. pensa di avere costruito la Tana perfetta. Ma immediatamente dopo avere affermato questa cosa, il mondo esterno (che prende forma nelle sue stesse parole) smentisce questo sogno di perfezione. A guardare bene, anche il fastidio, anche l'elemento perturbante nasce e si sviluppa all'interno dello stesso delirio, di quello stesso uragano linguistico che aveva fantasticato la quiete, la pace assoluta. Ma parlare di dentro-fuori è molto problematico in Kafka.

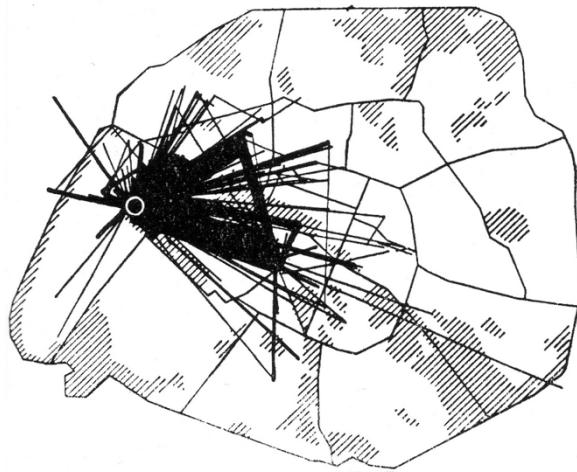
Interno/esterno sono categorie che vengono messe fortemente in discussione dall'autore della *Tana*.

Questo racconto ha cominciato a interessarmi verso il 1997. La prima volta che l'ho letto, alla fine del volume *Tutti i racconti*, mi sono detto: sarebbe bellissimo metterlo in scena. E in effetti *Nella tana* ha avuto una sua prima edizione nel settembre del 2000. Poi di nuovo a Prato, al Fabbrichino, nel 2005. Due edizioni molto diverse tra loro. Solo il testo era più o meno identico. Il desiderio di metterlo in scena è innanzitutto legato all'interesse che ho sempre avuto di lavorare su Kafka. E questo racconto si prestava molto, mi sembrava il testo più indicato. Intanto perché allora ero un attore essenzialmente di teatro, non avevo fatto cinema, ero piuttosto sconosciuto e non avrei potuto aspirare a fare uno spettacolo con una compagnia numerosa. In questo senso, il monologo era una precondizione essenziale. Inoltre, *La tana* è uno dei pochi testi di Kafka scritti in prima persona. L'elemento decisivo è poi l'immediatezza del dettato. Non solo è in prima persona, ma il soggetto che pronuncia questo profluvio di parole parla al presente. Ciò a cui si riferisce (a parte qualche allusione al suo passato) sta succedendo in quel preciso momento. Lo spettatore si trova a osservare le azioni che il soggetto parlante va descrivendo via via che accadono, com'è delle azioni teatrali (il famoso *hic et nunc*). Il più kafkiano dei suoi racconti (nudo, spoglio, essenziale, definitivo...) era anche quello che meglio si prestava – così pensavo infatti, e penso tuttora – immediatamente disponibile a una messa in scena...

Ovviamente, oltre a questi motivi, diciamo così, strutturali, il testo parla di cose che ci riguardano a più livelli. La natura emblematica della Tana può essere considerata a più livelli. Possiamo pensare: al soggetto della scienza, alla sua spasmodica volontà di sapere e soprattutto alla pretesa di esaurire, coi suoi calcoli, con le sue equazioni, la descrizione della realtà di ogni suo aspetto, di ogni suo significato; all'esperienza della scrittura che insieme protegge e imprigiona (ed esclude lo scrittore, lo arrocca in uno spazio d'isolamento irrimediabile); alla chiusura della società che si trincera dietro le sue mura e non ammette nessuna ipotesi di relazione con lo straniero (v. la diffusione, nelle recentissime patrie, di una vera e propria paranoia dell'assedio); alla Tana, stavolta intesa non come emblema di qualcosa che ha a che fare col discorso politico o col sociale, ma con qualcosa di più intimo, con la sfera individuale, psichica, in relazione cioè alla paura delle relazioni esterne, al terrore per l'età adulta. E ancora, tra le possibili suggestioni: il terrore per la malattia che incombe; c'è l'esercizio raffinato, smisurato, abnorme del pensiero calcolante, il tentativo di misurazione e controllo del mondo, il godimento che ne consegue come

risarcimento per la mortificazione del corpo, del proprio corpo allontanato dal mondo e sottratto a ogni possibile relazione con l'altro; lo spaesamento, il perturbamento provocato da qualcosa di sé che non si conosceva fino in fondo e che torna in forma di minaccia esterna... Si possono fare centomila pensieri a partire da questo testo. Tutte possibilità interessanti e che potrebbero guidare un'eventuale messa in scena. Mi sta venendo voglia di tornarci sopra, tanto inesauribile mi appare, da sempre, questa materia così pericolosa ed esaltante.

Il racconto di Kafka pone continuamente una domanda: quand'è che uno spazio può dirsi chiuso e quando aperto? Lo spazio della nostra vita quotidiana, per quanto esteso possa essere, talvolta diventa uno spazio chiuso. La città in cui viviamo può ridursi a uno spazio alquanto ristretto. All'inizio degli anni '50, Paul-Henry Chombart de Lauwe, uno dei precursori della sociologia urbana, pubblica questa carta, che riporta i tracciati di tutti i percorsi effettuati da una studentessa del XVI arrondissement di Parigi nel corso di un anno: una specie di triangolo i cui tre angoli sono la facoltà di scienze politiche dove studia, la casa dove vive, e l'abitazione del suo professore di pianoforte.



*Una grande metropoli si restringe fino a diventare uno spazio quasi opprimente. Il carattere ristretto di uno spazio non dipende soltanto dalle dimensioni, dunque. Non dipende neanche soltanto dalla libertà di movimento che ci è concessa. Dipende anche dall'uso che di uno spazio si fa, e dalla rappresentazione che di uno spazio si ha. Nel racconto, la tana è costruita dal protagonista, è costruita come spazio chiuso anche da un determinato modo di parlare, un parlare ossessivo, che si avvia continuamente su sé stesso, non va mai veramente avanti, non porta mai altrove, chiude ogni via d'uscita. Mi pare ci sia un rapporto stretto tra lo spazio della tana, la sua struttura ridondante e labirintica, e il monologo del protagonista. E mi pare che anche tu, nel tuo spettacolo tieni conto in modo particolare di questo rapporto. Questo già nella scelta del titolo. Il racconto si intitola *Der Bau*, cioè "la costruzione", ma la traduzione italiana suona da sempre *La tana*; il tuo spettacolo si intitolava invece *Nella tana*. E questo titolo mi è sempre parso molto azzeccato, forse più azzeccato persino di quello di Kafka, che però forse non voleva scoprire le*

carte e allora ha scelto quel titolo per sviare l'attenzione sulla costruzione, per non farci capire subito che – almeno così credo io – il tema del racconto, il protagonista del racconto non è tanto l'edificio-tana, ma il modo in cui si parla, si sente, si ragiona quando si è in una costruzione come quella tana, in uno spazio chiuso, in uno spazio in cui si cerca principalmente la protezione da una minaccia che viene da fuori. Per altri versi si può dire che la tana, che quel luogo chiuso costruito inseguendo il fantasma di una sicurezza assoluta, sia il prodotto, sia l'effetto di un determinato modo di parlare. Insomma tra quel particolare luogo descritto da Kafka e il modo in cui fa parlare il suo abitante mi pare ci sia una corrispondenza.

La mia domanda sarebbe dunque questa: perché hai operato questa piccola, ma – mi pare – determinante modifica del titolo? Quali altre trasformazioni hai apportato al testo di Kafka per la sua messa in scena?

Subito dopo avere deciso di provare a mettere in scena *La tana*, ho capito che non avrei mai potuto avanzare (né mi avrebbe davvero interessato), non solo al pubblico ma nemmeno a me stesso, una proposta d'interpretazione del testo che fosse davvero così tanto conclusiva e chiarificatrice (è il delirio di ogni regista pensare di avere individuato la cosa in sé, il significato più profondo che si cela nel contenuto manifesto dell'opera di un autore...) da riuscire a fornire indicazioni precise o linee guida per una traduzione scenica netta, definitiva, univoca di quest'opera narrativa. Il desiderio di lasciare la questione aperta mi ha accompagnato fin dalle prime fasi del lavoro. Quanto più lo spettacolo fosse sembrato aperto, indistinto, apparentemente senza direzione, tanto più avrei rispettato l'inesauribilità del racconto.

A parte questo, mi sono imbattuto immediatamente nei problemi che qualsiasi testo kafkiano pone a chi abbia in mente di trasporlo in uno spettacolo. Mi è capitato di parlarne altre volte e adesso non mi sembra il caso di riprendere il discorso, ma Kafka è veramente irrappresentabile (com'è intraducibile la poesia, che poi per fortuna viene tradotta...). A incoraggiarmi, a farmi decidere di non interrompere il mio studio e la mia determinazione a portare in scena questo testo è stata una frase contenuta nel celebre studio su Kafka fatto da Deleuze e Guattari. Quasi in avvio, a un certo punto si dice: «impedire... i tentativi d'interpretazione di un'opera che di fatto si propone unicamente alla sperimentazione». Ecco, spostare la mia attenzione dalla pretesa di interpretare il senso di questo racconto (racconto così evidente da diventare misterioso e così misterioso da darsi immediatamente come evidente) al semplice (si fa per dire) desiderio di viverlo, di sperimentarlo, di provare a sostenerlo in presenza di altri soggetti interessati, tutti in balia di quella colata di parole che accerchia il pensiero

di chi decida di ascoltarlo e mette fuori combattimento ogni tentativo di resistenza, ogni speranza di poterlo acchiappare una volta per tutte. Un moto di onestà mi ha spinto a dichiarare sin dal titolo che non si trattava della *Tana* di Kafka (anche perché, come dirò tra poco, nel restituire il testo di partenza avevo praticato un certo numero di tradimenti). Un rapporto autentico, diretto, immediato, con la *Tana* di Kafka può averlo forse solo il lettore, che si lascia soggiogare da questo testo senza che vi siano, per quanto possibile, intermediari (come ad esempio, per chi non è tedesco, i traduttori). No, il mio testo, il mio spettacolo, non sarebbero stati più *La tana* di Kafka, ma la rappresentazione dell'effetto che quel racconto poteva avere su un'altra persona, su un attore che avesse deciso di pronunciarlo. Un attore nella tana di Kafka, di questo infatti si tratta, di un attore che accompagna gli spettatori nel buio che gli si para davanti quando decida di sprofondare nelle parole concepite da questo gigante. Non prima di avere operato alcuni accorgimenti.

Kafka amava il teatro, ma ha scritto, se non sbaglio, solo quella brevissima operetta intitolata *Il custode della cripta* (un'altra traduzione recita: *Il guardiano della tomba*). *La tana* è un racconto, scritto poi in quella lingua così essenziale (così mi è sembrato di capire ascoltando chi conosce il tedesco), così secca (ma elegante e a suo modo poetica, come tutte le cose scritte facendo attenzione a un'esattezza assoluta) che contraddistingue tutte le sue opere. Mi è venuto naturale fare qualcosa di simile all'espressione che usa Manzoni: "prendere i fatti di un manoscritto e rifarne la dicitura". Ho cercato, secondo le mie possibilità, di rifare la lingua di una traduzione basica, fedele alla lettera (ma sempre con l'occhio all'originale), tenendo presenti le necessità di attenzione dell'ascolto teatrale (anziché quelle, diversissime, della lettura di un testo di narrativa). Ho inoltre giocato a complicare, rendendola certe volte abnorme, la sintassi, (per restituire mimeticamente il senso di qualcosa che trivella, di qualcosa che scavando si fa largo e s'apre tutt'intorno corridoi svuotati e inaccessibili camere di labirinti) e a specificare il lessico nel senso di un'attitudine alla precisione propria di uno scienziato (con tutta la cura ossessiva dei suoi protocolli), di un esperto nel calcolo, che usa il linguaggio come un compasso o una squadra.

Una domanda sulla teatralità di questo racconto. Si tratta di un testo poco teatrale, in fondo, poco teatrale ovviamente se si pensa il teatro nel modo in cui la maggior parte di noi è abituata a pensarla: con un'azione, con più personaggi che dialogano ecc. Qui invece c'è un solo personaggio che sproloquia, per di più è un personaggio imprecisato; e non accade niente, se non il fatto che l'animale protagonista a un certo punto esce dalla tana per controllare se qualcuno vi entra, e poi

sente un rumore e non riesce a capire da dove viene. Ma in entrambi i casi non sappiamo se la cosa avviene veramente o se l'animale la immagina soltanto.

In che senso hai ritenuto questo testo adatto al teatro? A quale teatro? A quale modo di pensare il teatro?

Pur avendo cominciato a lavorare tanto tempo fa (il mio debutto in palcoscenico risale a un po' di tempo prima dell'89, anno in cui sono entrato all'Accademia Silvio D'Amico) ho fatto la regia soltanto di sette spettacoli. Non posso dire quindi di possedere un vero e proprio modo di pensare il teatro. Anche come spettatore m'interessano le cose più diverse. A parte il mio maestro Orazio Costa, nella mia formazione sono risultate importantissime le opere di due artisti diversissimi tra di loro, quasi antitetici (pur essendo stati, stranissimo a dirsi, entrambi allievi di Orazio Costa), due veri giganti del teatro mondiale: Luca Ronconi e Carmelo Bene. Ecco, prendo spunto dalla loro esperienza per provare a risponderti.

Se guardiamo alla produzione ronconiana, non esiste testo che non possa prestarsi, oltre che alla lettura, diciamo così, a un trattamento teatrale. Figuriamoci un testo letterario scritto così bene e immediatamente disponibile a una trasposizione scenica per via della sua enunciazione immediata, della consistenza verbale tipica delle autoconfessioni ad alta voce (molto attraenti per gli attori e per i registi che vogliono guidarli nell'impresa), dei temi trattati e di una caratteristica particolare che rende lo spettacolo della *Tana* particolarmente paradossale: l'attore in scena (o il personaggio di T., se vogliamo) continuamente rivendica l'assoluta necessità di essere solo, di non avere nessuno intorno a lui. Tutti i riferimenti a questa solitudine non possono che ribadire, comicamente, la presenza inscalfibile dello sguardo degli spettatori. T. dice di temere l'irruzione di qualcuno all'improvviso e invece l'Altro è già da sempre lì, sulle gradinate ad attenderlo, prima ancora che l'attore abbia lasciato il suo camerino per trasferirsi sulla scena.

E da C.B. (come preferiva presentarsi Carmelo Bene, una volta diventato macchina attoriale) mi sento di prelevare un'altra suggestione. Per testi come quello di Kafka può bastare una bocca spalancata. Da testi come *La tana* può darsi teatro anche soltanto contando sulla voce, lasciandosi sfiniti da quei suoni, con una semplice lettura insomma, come d'altronde faceva lo stesso Kafka quando, ridendo, in pubblico, leggeva i suoi frammenti.

Mi interesserebbe sapere che posizione hai preso, nella tua riscrittura del testo per il teatro, rispetto al problema del finale. Kafka scrive il racconto a Berlino tra la fine 1923 e l'inizio del 1924. Il racconto appare in una rivista nel 1928 e poi nel 1931 in un volume dal titolo Durante la costruzione della muraglia cinese, a

cura di Max Brod. Nel manoscritto di Kafka l'ultima frase recita: «aber alles blieb unverändert, das», cioè: «ma tutto restò immutato, il». La frase sta a fine pagina, quindi si può pensare che il testo proseguia e il seguito sia andato perduto, o che forse Kafka lo abbia lasciato incompiuto intenzionalmente. Max Brod, che ha pubblicato per la prima volta il racconto, assume invece che esso termini con la morte dell'animale e trasforma l'ultima frase in modo da renderla conclusiva: «Aber alles blieb unverändert». «Ma tutto restò immutato». Ovviamente questo finale trasforma tutto. Il testo diventa il racconto di una costruzione che giunge a uno stadio definitivo. Nel manoscritto invece non c'era conclusione e il processo di costruzione appare interminabile, il che coinciderebbe con altre costruzioni narrate da Kafka, come quella della Muraglia cinese. Anche qui si costruisce per difendersi da un nemico esterno, anche qui la costruzione non è adeguata a questo scopo, e quel che resta è un processo inconcludibile di costruzione senza scopo. Senza scopo è anche la tana di questo racconto, perché essa non assolve il suo compito di garantire la sicurezza del suo costruttore. In questo senso si potrebbe dire che il testo di Kafka mette in scena un collasso dell'idea di sicurezza, decostruisce l'idea di casa come zona della sicurezza, decreta l'illusorietà di ogni sicurezza e di ogni spazio che si ritiene sicuro. Il racconto comincia con le parole: «Tutto compiuto. Tutto ultimato. La tana è ben riuscita». Ma tutto il resto del testo mostra che non è così: che la tana non è ben riuscita, non è ultimata, forse non è ultimabile. Mi pare una questione interessante tanto più che quell'incipit può essere riferito al testo che leggiamo o che tu sulla scena reciti: il testo è compiuto ultimato, ben riuscito, e noi iniziamo a leggerlo e scopriamo un sacco di crepe nella sua compiutezza, in quella che ci sembrava la sua compiutezza. Concludere non è compiere. Cosa fa l'attore, cosa fa il regista: si inserisce in queste crepe? Riempie i vuoti del testo? Oppure ne fa altri? Scava altri buchi, magari alla ricerca di rumori che non si sa da dove vengono?

Mi affascina molto il tema dell'incompiutezza, e dell'incompiutezza in Kafka. Ma è davvero poco lo spazio per poterlo affrontare in questa sede. Scontato il fatto che non tutte le mancate conclusioni sono uguali e che c'è incompiutezza e incompiutezza, mi limiterò a fare alcune osservazioni di ordine generale scusandomi se sembreranno troppo vicine agli slogan, ad affermazioni poco sviluppate e senza l'adeguato sostegno di un ragionamento. Sono d'accordo con chi una volta ha detto che le opere, le grandi opere, non siano davvero mai concluse. È l'autore che a un certo momento decide (decide di decidere...) che l'opera sia finita e stabilisce che è tempo di consegnarla all'attenzione degli altri. In Kafka questa cosa avviene in maniera esponenziale. Anche in un segmento di racconto è presente l'infinito. Un po' come i paradossi di Zenone sul movimento, è impossibile, partendo da A arrivare veramente a B: non si approda mai, non si conclude mai, appunto.

Tornando alla *Tana*, tu giustamente notavi due possibilità, probabilmente le prime due che hai voluto proporre. Lasciando per un attimo da parte l'ipotesi della possibile morte dell'animale (che porrebbe una serie di difficoltà non solo al regista ma anche al narratore: come inserire la morte dell'animale in un testo scritto in soggettiva? Prima c'era una bocca spalancata che straparlava e poi, a quanto pare, non c'è più. Va bene, ma chi l'ha fatta tacere? Chi ci racconta l'episodio dello scempio? Era dunque previsto un narratore che descriveva da fuori questa aggressione conclusiva?), mi permetto di aggiungerne un'altra a cui sicuramente anche tu avrai pensato. Non ci sono solo le due alternative (la prima: se il testo è finito allora c'è conclusione; la seconda: se il testo continua allora non c'è conclusione). La terza possibilità che propongo consiste nel fatto che, se anche ci fosse un punto fermo alla fine dell'ultima frase, in ogni caso (e forse a maggior ragione) l'edificazione di questa costruzione sarebbe da considerare illimitata, non potrebbe avere mai fine. Saremmo infatti, in questo caso, tornati al punto di partenza, a una condizione di quiete presunta, a un piccolo momento di riposo che precede un nuovo scatenamento del pensiero calcolante, del pensiero che vuole tutto misurare, controllare, arginare... Inoltre quel "tutto invece è rimasto immutato" non lo dice un narratore esterno che blocca, che congela l'azione in un eterno, immutabile presente. È sempre T. che sta elucubrando e quindi la stasi a cui si riferisce potrebbe essere collegata a un frammento di durata molto contenuto, a uno spazio discreto e non alla tana considerata in sé e per sé, ora e per sempre. E a cosa si riferisce quel "tutto"? Siamo sicuri che si riferisca a "tutto quanto detto finora"? Siamo sicuri che si riferisca a "tutta la tana"? Se ad esempio si prendesse per buona la constatazione che il manoscritto termina con un articolo in fondo alla pagina, quel tutto potrebbe collegarsi solo alle frasi più vicine, a poche frasi che stanno portando avanti l'ultimo (in ordine di tempo) ragionamento, l'ultimo ruminamento.

Ecco, ci sarebbe tanto da pensare intorno a queste cose, sbattere la testa contro il muro di queste questioni fino a fare sanguinare la fronte o il muso, come succede al nostro T. Ma in sede di messa in scena bisogna scegliere un'unica cosa (se non si vogliono fare gli esercizi di stile di Queneau...). E a me è sembrato più convincente, scenicamente, tornare all'immobilità iniziale, al personaggio di T. che si ritrova (per un attimo?) nella stessa posizione dell'inizio, nella condizione di semplice pezzo di tana (in fondo non sappiamo se T è animale, vegetale, minerale, puro suono magari provocato dai venti di una caverna... la cosa non è precisata da Kafka). E perché non preoccuparci allora anche dell'inizio? Comincia questa storia o è già cominciata? E cosa c'era prima? Anche l'inizio confina con una zona non detta,

non precisata, e cioè con tutta la vita della tana che precede e che l'incipit, così definitivo, vorrebbe mascherare. Allora forse l'incipit guarda, punta il finale; incipit e finale si specchiano uno nell'altro come due pause dello stesso trambusto, con qualcosa che ricorda certe attese beckettiane, forse.

Tornando alla tua domanda (domande a grappoli le tue... una ne contiene cento... domande in puro stile kafkiano, per fortuna), pur rendendo-mi conto della rilevanza critica (e certamente anche esegetica) della questione del finale, diciamo che le ripercussioni di tutto questo sulla mia messa in scena sono abbastanza contenute. L'incompiutezza, l'infinitezza, il senso dell'illimitato, sono qualità che appartengono già di per sé (senza nessuna sovrapposizione, senza interventi esterni) all'instabilità dei testi kafkiani, alla loro brace d'irrequietezza nascosta sotto le ceneri calme e composte di quello stile così secco. Direi inoltre che, al di là della parola fine (che può esserci o ugualmente mancare), nonostante si possa chiudere uno spettacolo con un attore immobile e in silenzio, in Kafka non si raggiunge mai la fine, non ci si acquieta mai, non ci sarà mai più la pace. Finito? Non finito? Comunque sconvolto, comunque turbato. Comunque sprofondati in ogni suo frammento, in ogni buca inesauribile, in ogni abisso tra due punti inferni.

Il secondo corno della tua domanda: la pratica scenica riferita alle lacune del testo. In realtà questo materiale io lo vedo, lo sento come molto compatto. Vero è che confina con centomila altre possibilità di strapiombo, ma non si ha il tempo né l'infinita varietà di sguardo di un Argo ricoperto d'occhi per avvistare e intraprendere il cammino simultaneo su questi sentieri. Basta e sfianca già il sentiero proposto da Kafka col percorso accidentato e insidioso suggerito dalle sue parole.

Il racconto mette in dubbio la distinzione chiuso/aperto in tanti modi. Per esempio, l'animale resta in uno spazio chiuso anche quando lascia la tana per sorvegliare la sua uscita (o entrata). Si può stare in uno spazio chiuso anche in uno spazio aperto. La chiusura non riguarda la struttura dello spazio, la presenza di muri o pareti. La chiusura riguarda la possibilità del contatto sociale, dell'apertura all'altro. Qui l'altro sembra concepito solo nei termini di nemico. Di tutte le manifestazioni possibili dell'altro, l'animale ne fa valere solo questa. Tutto il pensare, tutto l'agire diventano un tentativo di tener fuori dallo spazio proprio il nemico che lo assedia. L'altro è tagliato fuori. La comunicazione diventa monologica. E questo monologo diventa una prigione, fatta di riflessioni incessanti, monotone, ripetitive, cioè ossessive, che prendono il sopravvento su tutto il resto, chiudono lo spazio del proprio esistere in un vortice di parole asfissiante. La struttura dello spazio della tana, come ho detto, mi pare rispecchiarsi nella struttura del tuo monologo. In entrambi i casi si tratta di una struttura che lascia poca tregua al corpo che vi cerca

ristoro, riposo. Ogni spazio agisce in un certo modo sul corpo. Ogni testo agisce in un certo modo sul corpo. Il testo-spazio della tana mi pare agisca sul corpo sfuggendolo, togliendogli il respiro. Si finisce intrappolati, leggendo, nei giri asfissianti di frasi, e per non esserne travolti, soffocati, si deve continuamente interrompere, introdurre delle pause, spezzarle. Oppure ammaestrarli, introdurre il mestiere, le pause, i rallentamenti opportuni. Allora si può scoprire che al di sotto di questa monotonia, di questo continuo tornare su sé stesso del monologo interminabile dell'animale, c'è una polifonia micrologica: ci sono tanti minimi spostamenti, slittamenti, oscillazioni, ambivalenze sul piano della temporalità, della prospettiva, della situazione di enunciazione. Il racconto dell'animale è insieme monotono e sfuggente a causa di questa permanente mobilità della voce, e della pseudo-logica dei ragionamenti. È come se la voce cercasse una via di fuga dai ragionamenti ossessivi che la tengono chiusa, da quella tana di parole che lo tiene prigioniero. Il fatto è che però quella tana è essa stessa sfuggente, perché in qualche modo resta invisibile, mantiene o acquista una certa invisibilità. È una costruzione che non può essere migliorata né compiuta, né lasciata per sempre né veramente abitata, che non è né propria né di altri, che è insieme protezione e trappola, è una costruzione che annulla ogni sua possibile funzione e in questo scomparire come casa, in questo divenire invisibile, lascia tutta la scena a qualcos'altro: a una voce che parla, parla senza la possibilità di controllare niente di quel che vorrebbe controllare, una voce parlata dalla paura, ma anche dal desiderio che qualcosa intervenga da fuori a interromperla.

Come hai dato presenza a questo spazio invisibile della tana nel tuo spettacolo? Quale scenografia hai scelto? Faccio questa domanda perché per me c'è come una consustanzialità tra la tana e l'animale che l'ha costruita. L'ha costruita solo per sé stesso. Si può dire che è diventato parte della tana e parla a partire dalla tana. Noi siamo parte dei luoghi che costruiamo, ne siamo sempre una parte, che però vorrebbe controllare e governare tutte le altre. Come hai strutturato dunque lo spazio scenico nel suo spettacolo? E come hai modellato l'aspetto fisico e i movimenti del protagonista in questo spazio?

La prima decisione da prendere, in riferimento allo spazio (e mai come in questo caso, in uno spettacolo che ha per titolo – e per protagonista – un luogo, la questione appare d'importanza cruciale) è stata: voglio un emblema? Voglio con la scena alludere a un'interpretazione particolare (realizzo, come scena, una grande scrivania con tanti cassetti? Ambiente tutto in un sanatorio? Piazzo sotto la lama di due fari accecanti un letto sfatto e ripenso all'inizio di quel divenire animale che troviamo giù sul limite iniziale della *Metamorfosi*? Insomma, una scena che ricapitoli in immagine un'ipotesi interpretativa particolare?) o preferisco piuttosto qualcosa di più ambiguo?

E ancora, come domanda preliminare, chi è il soggetto parlante? Dove si trova adesso? E di cosa sta parlando? Di qualcosa che esiste veramente? Le domande fioccano, ovviamente.

Nella prima edizione del mio spettacolo (settembre 2000), alla Vignicella di Palermo, non avevo avuto molto tempo per approfondire dentro di me la questione. Mentre facevo le prove non ero ancora un attore consciuto come sarebbe poi accaduto a partire da *I cento passi*. Non avevo mezzi produttivi particolari. Avevo bisogno di qualcosa di semplice. Ho pensato che T. era K. nel suo studio. La cosa più facile da immaginare. C'era poi Nicola Console (l'artista che ha poi lavorato con me e insieme ad Alice Mangano e Desideria Rayner nella seconda edizione di *Nella tana*) che, mentre io pronunciavo il testo, disegnava su una lavagna luminosa tutto quello che gli passava per la mente ascoltandomi. Disegnava e cancellava, scriveva e cancellava. Un sismografo, una sorta di registrazione visiva, di moltiplicazione nello spazio, di quanto stava accadendo nello spazio sonoro.

Tornando a lavorare sul testo (Prato, 2005) abbiamo pensato che l'identificazione T-intellettuale, T-studioso era non solo troppo immediata, troppo scontata, ma anche controproducente per il fatto stesso di essere univoca, definitiva. Inoltre (e soprattutto), vedere un uomo in carne ed ossa (ricordiamoci che Kafka non dice niente sulla natura del soggetto parlante) che rumina quelle parole, che proietta nello spazio quel genere di afferzioni fa pensare subito a un folle. E invece no. Non c'è niente di folle in quel delirio se proviene da una bocca anonima, indifferenziata, e non da un'esistenza umana culturalmente e socialmente connotata. «Ma che dice questo? È nel suo studio e vede cunicoli? Sta farneticando». Noi spettatori dobbiamo sospendere l'incredulità e seguire T. nel suo delirio, delirio che non consiste nel fatto che si sta inventando tutto (non scambia fischi per fiaschi) ma, ancora più terribilmente, che, a quanto vede e sente, ha deciso di dare questa forma, violentemente esatta, e proprio per questo disordinatamente letale.

L'idea è stata quella di voler fare qualcosa di simile a quanto tu stesso notavi nel preambolo della tua domanda: T. è un pezzo di tana, è fatto della stessa pasta della tana. Sono l'uno il prolungamento dell'altra. Là dove in un pezzo di roccia c'è uno scricchiolio, al livello delle labbra di T. nasce invece una parola scossa, un balbettio, una sillaba che pigola o fischia o s'interrompe, ferita dal morso dei denti. Spostamenti minimi, quasi da teatro No, per quest'essere millenario, che farnetica fin dalla notte dei tempi. E ho pensato, per questa immobilità, alle leggende del Prometeo kafkiano, inchiodato così saldamente alla roccia «fino a diventare con essa una cosa sola».

In fondo, questa tana è definita, è definibile anche come lo spazio dove risuona la parola dell'animale: un po' come il nostro spazio intimo. Lo spazio che abitiamo, possiamo dire, è lo spazio in cui può risuonare la nostra voce, ma sempre insieme alla voce di altri. Qui c'è solo una voce, che costruisce uno spazio solo per sé stessa, chiusa a tutte le altre. Forse l'unico evento che viene narrato in questo racconto è il sorgere di un rumore all'interno della tana, un rumore che sulla soglia che porta verso l'esterno svanisce, un rumore che si sente solo dentro, ma che il protagonista, che quella voce non si riesce a localizzare, non riesce a capire da dove venga. È l'altro, sono le voci escluse degli altri che tornano come fantasma, a manifestare l'irriducibilità del rimosso, del represso, del dimenticato, dell'ignoto cui si sfugge. Come hai fatto entrare questo rumore nella tua messinscena?

Sono questioni difficili per me, quelle che tu mi proponi in questa domanda. Per risponderti avrei bisogno di una maggiore dimestichezza con certe cognizioni che oltrepassano la sfera filosofica, l'esplorazione concettuale (già impervie per me, ma comunque incoscientemente abbordabili...) e affrontare la questione dal punto di vista psicoanalitico. A naso (a muso...) però ho la sensazione che già nella parola precisamente delirante di T. sia presente qualcosa di irriducibile, uno spalancamento, un baratro sigillato in cui si gioca il rapporto tra dentro e fuori, tra soggetto e presenza dell'Altro.

Eviterei di addentrarmi in cose così ardue e darei al rumore una connotazione quasi da comica keatoniana, un inciampo, una caduta. Sì, va tutto bene, c'è silenzio. E mentre si sta per completare la parola, s'inciampa su quel "...zio" così insicuro. Il silenzio è impossibile. Questa chimera è contraddetta durante tutto lo spettacolo non solo da suoni interni-esterni che T. finge di non sentire, ma, più evidentemente, dalla forma che i rumori prendono assumendo la consistenza d'immagini di sogno. Durante lo spettacolo, quando la vigilanza un po' si affievolisce e T. quasi cede al sonno, si spalanca uno schermo più notturno e il rumore prende corpo. Lo spettatore assisteva al lavoro di modulazione plastica del rumore operato dalla macchina onirica del povero T., sì, povero... (erano dei video di animazione fatti con una materia scura, un pugno di fango molto simile a quella pasta sintetica che usavamo da bambini, molto simile alla creta, una sostanza che si trasformava, si scomponiva, si muoveva tra lo spasmo e l'esultanza, ma sempre tra mille frenesie, provava sequenze di storie, si ricompattava sfinita...). A me faceva una pena straordinaria T., mi faceva piangere quell'essere così spezzato, quell'essere che tutti noi realmente non sappiamo di essere. Quella cosa che avevo deciso di chiamare T. mi faceva quasi più pena mentre riposava che non quando era impegnato nella sua inutile battaglia contro il mondo.

Dall'inizio alla fine l'animale rimugina su ogni percezione, ogni pensiero, ogni sentimento. Fa constatazioni, prende decisioni, ma poi subito le rigetta, sospesa alternative, ma poi subito le lascia cadere. Ogni presa di posizione è seguita da una "ma", un "tuttavia"… Neanche nel pensare, nel parlare, dunque, riesce a trovare quella quiete e quella stabilità di cui è alla ricerca spasmodica. Rileggendo il racconto ho pensato che in fondo chi legge è messo in una condizione simile a quella dell'animale nella tana. Il tentativo dell'animale di raggiungere una sicurezza completa, di tenere sotto controllo tutto, mi sembra trovare corrispondenza nell'inevitabile e vano tentativo del lettore di tenere sotto controllo i significati del testo, di fissarli in una interpretazione. Una interpretazione, in fondo, è anche questo: un tentativo di controllare il testo. Un tentativo che forse fallisce sempre, anche quando non crediamo sia così. Questo vale certamente anche per l'interpretazione dell'attore: è sempre un tentativo, un tentativo inevitabilmente fallimentare di controllare il testo, di addomesticarlo – tanto più in un caso come questo, in questo caso di un parlare ininterrotto e tortuoso che sfinisce già solo alla lettura silenziosa, un parlare che per un attore immagino debba porre problemi di respiro, di vacillamento, una fatica enorme. Ma non so, forse sto esagerando. Tu che ne pensi? Com'è stato per te parlare questo testo che toglie il respiro?

La difficoltà di questa tua domanda non è dovuta soltanto alle questioni che solleva (questioni teoriche fondamentali. Una su tutte: anche il testo di T. è già un'interpretazione, è già il trattamento che il personaggio fa per controllare, per addomesticare qualcosa di letteralmente insopportabile...), ma anche perché obbliga (a volerla prendere sul serio, fino in fondo) a parlare di qualcosa di molto personale. Ora non vorrei introdurre elementi che possono suonare come patetici, cose del tipo: «l'attore è come un mago che non può rivelare i suoi trucchi». Però è vero che alla fin fine quello che succede all'attore, al suo interno mentre recita di fronte al pubblico, dovrebbe forse rimanere affar suo. Anche per evitare certe delusioni negli spettatori che magari si sono emozionati e alla fine vengono a sapere che l'attore non ha provato niente, era impegnato esclusivamente nel controllo della situazione. Perché no? Magari un'occasione persa per lui, che non ha voluto mettersi in gioco, che non si è voluto divertire vivendo fino in fondo questo marasma, ma a parte questo, cosa imputargli se è stato bravo a precipitare lo spettatore nel maremoto che lui ha deciso di osservare dalla riva? Io quest'occasione non me la sono voluta perdere.

Mi è sembrato meno faticoso vivere fino in fondo lo stesso spaesamento della prima volta che ho letto il racconto, la stessa nausea, lo stesso scombussolamento che mi auguravo arrivasse fino al pubblico. Per potere meglio aggredire, diciamo così, il sistema nervoso dello spettatore, per

svuotarlo di ogni traccia di respiro, per fargli sentire sul collo il fiato del testo che non smette per un attimo di minacciarlo (e, mi permetto di supporlo, di divertirlo... sul comico in Kafka, magari la prossima volta...), lo spettacolo avveniva in un luogo molto piccolo, in un antro, in una tana appunto. Il rapporto col pubblico (assiepato su pance non comodissime per la verità) era di assoluta prossimità. Circa ottanta spettatori per volta, in un semibuio interrotto solo quando T. usciva allo scoperto, sempre lì sulla soglia della tana, completamente avvolti dai suoni (un disegno sonoro di Mauro Forte molto, molto coinvolgente), con la speranza di far diventare anche loro, insieme a me, un unico tremore, quello che io avvertivo al culmine di quello sproloquio, stanco, estenuato, disperatamente sudato. A mia madre arrivavano messaggi di mie zie sparse per l'Italia che le dicevano, dopo aver visto lo spettacolo: «Aiduccia, fagli smettere a Gigi questa cosa. Questo muore. Questo si ammazza se continua a fare 'sto spettacolo. Finisce lo spettacolo che è uno straccio. Diglielo tu a tuo figlio che è meglio se la finisce». Sì, è vero, finivo così. Con il costume zuppo, senza più forze. Non sono, come vorrebbero certi Giapponesi (che dicono che l'attore più è bravo e meno suda) non sono affatto capace di dominare ogni cosa. Mi perdevo. Mi smarrivo in questa cosa meravigliosa che è *la tana* di Kafka. Ma questo rimanga tra noi.

Edited by Francesco Fiorentino, *Conversazione con Luigi Lo Cascio*

Bibliografia

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (1989), trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

L'autore

Francesco Fiorentino

Insegna letteratura tedesca all'Università Roma Tre. Si occupa di letteratura e teatro tedesco del Novecento, su questioni riguardanti gli studi culturali e la teoria letteraria, in particolare il rapporto tra geografia e letteratura.

Email: francesco.fiorentino@uniroma3.it

L'articolo

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Fiorentino, Francesco, "Nella tana. Conversazione con Luigi Lo Cascio", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, Between, XI.22 (2021): 271-288, [ww.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)

En Garde!: Staging the Duel

Edited by Clotilde Bertoni e Niccolò Scaffai

with contributions by
Clotilde Bertoni, Flora de Giovanni,
Vincenzo Maggitti, Matteo Palumbo

Abstract

In this issue, we focus on antinomic couples: oppositions from afar, actual rivalries, symbolic confrontations; after an introduction, contributions on Foscolo and Leopardi, Forster and Woolf, Davis and Crawford.

Keywords

Literature; Cinema; Rivalries; Debates.

En garde!: il duello è di scena

A cura di Clotilde Bertoni e Niccolò Scaffai

Clotilde Bertoni

Introduzione

*«Par un ennemi qu'on sait digne de soi»:
la lunga traccia delle coppie antinomiche*

Questa rubrica è basata sulla controversia, nell'accezione più ampia e flessibile: dibattiti frontali come nel primo numero, vari punti di vista su una questione calda come nel secondo; oppure, come in questo, elezione della controversia a tema del discorso. Perché stavolta parliamo di una costante storica, fatta apposta per suscitare e rilanciare discussioni a volontà: le “coppie antinomiche”, talora rivalità effettive bruciate o cristallizzate dalla memoria, talora rivalità a distanza forgiate dai posteri; le figure autentiche entrate nel mito e le figure inventate installate nel mito da sempre, gli autori o personalità dell’arte, dello spettacolo, dello sport, continuamente paragonati e continuamente in grado di spaccare gli animi, fomentare dispute, impersonare istanze opposte.

Beninteso di durata e spessore eterogenei; ma che sprigionano comunque un’attrattiva irresistibile. Viene voglia di chiedersene il motivo. Gli interventi che presentiamo, pur attraverso casi e prospettive molto differenti, individuano tutti la ragione di fondo nella loro apertura: se gli antagonismi spiccati sembrano porre un’alternativa secca, e esigere imperiosamente una scelta definita (chi è superiore, quale preferisci, per chi tifi, con chi ti identifichi), di fatto poi hanno senso (e sapore) in quanto non c’è classifica o predilezione che li risolva davvero. Resistono coriacei, perché si sviluppano, o sono poi sviluppati dalla ricezione, in dialoghi fecondi, in imprevedibili simbiosi; perché si configurano,

anziché come contrapposizioni categoriche, come polarizzazioni fluide, in cui ognuno dei due poli guadagna nerbo mediante il confronto (concreto o astratto, reale o simbolico) con l'altro. Qualche esempio introduttivo di ambito nostrano può fornirne un primo assaggio.

1. *Un duello sempiterno*. «The Virtuosi in Italy have disputed for a long while and still contest which of the two Ariosto or Tasso deserves the Precedency. But every where else the chiefest Exception that Men of Understanding take to Tasso, is that of having too much of Ariosto in him».

Così, nel suo *Essay on the Epic Poetry* (1727, pubblicato in inglese), Voltaire prova a liquidare l'eterno conflitto a distanza tra Ariosto e Tasso, o meglio tra *L'Orlando Furioso* e *La Gerusalemme Liberata*, fulcro di un dibattito già secolare. E lo fa nel modo allora più scontato: superiore senz'altro la *Liberata*, perché più vicina all'epos puro stretto intorno a un tema elevato, salvo appunto per il suo eccesso di elementi 'ariosteschi', per le sue digressioni avventurose e sentimentali. Però, Voltaire non resta fermo a questo giudizio: riconosce poi a più riprese il fascino e lo spessore della pluralità di trame e della varietà di toni del *Furioso*; e se quando prova a cimentarsi nel poema epico classico approda all'esito fallimentare dell'*Henriade*, è soprattutto dell'influsso di Ariosto che nutre il ben altrimenti riuscito poema eroicomico e satirico *La Pucelle d'Orléans*.

Al di là delle sue specifiche fluttuazioni tra scelte di poetica e vocazione creativa profonda, il suo pronunciamento, che si vuole definitivo e non lo è affatto, è un esempio sintomatico dell'impossibilità di serrare l'antinomia Ariosto-Tasso in una gerarchizzazione irrevocabile, della sua infinita e vitalissima apertura. Non a caso, nelle letture empiriche (e nelle fantasie che sollecitano), questa antinomia può risolversi in sovrapposizioni libere e volubili, come altre opere letterarie hanno mostrato (la Clara delle *Confessioni d'un Italiano* si identifica alternativamente con la Fiordiligi ariostesca e con l'Erminia tassiana – oltre che con Orlando stesso). E nella riflessione critica ormai sgombra da intenti normativi, alle contrapposizioni nette seguono confronti elastici, che, smantellando i cliché riservati a entrambi i poemi, colgono la potenza di entrambi

proprio nell'autonomia da ogni modello e anche da ogni modo letterario rigido: mettendo a fuoco gli interrogativi inquieti e le tensioni drammatiche che si celano dietro la cortina di sorridente armonia del *Furioso*, e rintracciando la forza della *Liberata* nella discrepanza tra la chiusura dell'argomento eroico di fondo e la molteplicità degli, a volte sospesi, intrecci minori, e nella sfasatura tra l'assolutezza del messaggio morale e la polifonia dei sensi impliciti. Il contrasto, anziché imporre una scelta drastica e una precisa scala di valore, si traduce in chiave di lettura, in spinta ulteriore a esplorare le stratificazioni dei due testi.

2. *Un duello dimenticato*. «Ragazza di prima impressione, e colla testa piena di versi del Chiari, non ebbi riguardo veruno a dichiararmi per questo autore contro tutto il goldoniano partito. [...] Ero tutta Chiari, ora tuttissima sono Goldoni».

Così la narratrice di un dimenticato romanzo dell'altrettanto dimenticato Antonio Piazza, *Il Teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere* (1777, nel 1984 ripubblicato con il titolo *L'attrice*), rievoca una rivalità ravvicinata e da tanto dimenticatissima a sua volta, che divampa nella Venezia di metà Settecento, per spegnersi in una manciata d'anni, i nomi (oltre alla ritrattazione del personaggio stesso) già dicono a vantaggio di chi: Carlo Goldoni resta uno degli autori teatrali per eccellenza, letto, rappresentato, noto ovunque, mentre all'abate Pietro Chiari, anche lui autore teatrale e inoltre romanziere prolifico, dopo la breve stagione di fama, tocca solo il fiebole interesse di un pugno di studiosi; un caso in cui, per riecheggiare i versi più famosi di sempre sugli antagonismi artistici, un Guido toglie definitivamente all'altro la gloria della penna. Ma a suo tempo, la produzione farraginosa ma anticonvenzionale di Chiari, che trapianta disinvoltamente nel contesto veneziano trame di derivazione francese o inglese, e accavalla spericolatamente registri diversi, è per Goldoni insieme croce e pungolo: il confronto obbligato impostogli dalle passioni del pubblico lo costringe a soluzioni a lui poco congeniali, come le ambientazioni esotiche o i dialoghi in versi martelliani, ma, probabilmente al di là della sua stessa consapevolezza, lo sferza pure all'ampliamento del suo orizzonte tematico e all'affrancamento dai vincoli ancora incombenti della *Stiltrennung*, agli spregiudicati scavi nelle

relazioni tra i sessi e alle contaminazioni di tragico e comico che rimangono punti di forza del suo lavoro. Il rivale funge *malgré lui* da suggeritore segreto: l'antinomia sprofondata nell'ombra risulta molla propulsiva, forse nevralgica, di un'opera sotto i riflettori per sempre.

3. *Un duello mitologico.* «Fausto Coppi certo non ha la gelida crudeltà di Achille: anzi, tra i due campioni, è certo il più cordiale e amabile. Ma in Bartali anche se scostante e orso, anche se inconsapevole, c'è il dramma come in Ettore, dell'uomo vinto dagli dei».

Così il Dino Buzzati grande scrittore e grande cronista racconta l'acme raggiunto nel Giro d'Italia del 1949 da un contrasto ravvicinato che si sedimenterà nella memoria. Sono gli anni della ricostruzione: l'Italia, forse anche per reazione al devastante trauma di massa della guerra, adora riproporre in senso figurato la pratica esaltante della singolar tenzone, un culto si oppone a un altro, i fanatismi generano fazioni avverse, solo con gradi di motivazione vari. La Renata Tebaldi «voce d'angelo» secondo la definizione classica usata da Arturo Toscanini, e la Maria Callas «splendida vociaccia», secondo la definizione più originale coniata da Tullio Serafin, una soprano lirico puro, continuatrice della tradizione del bel canto, l'altra soprano drammatico di inaudita estensione vocale e attrice versatilissima, capace di attraversare e sconvolgere tutte le tradizioni, incarnano due visioni diverse dell'opera lirica e in assoluto del teatro, catalizzano propensioni e gusti diversi altrettanto; invece, quella tra Gina Lollobrigida e Sophia Loren è una concorrenza tra dive molto più estemporanea, perché entrambe sono viste come semplici variazioni del tipo della maggiorata fisica allora furoreggiante (la concentrazione sul loro sex appeal porta a trascurare la notevole verve umoristica di cui in principio erano entrambe dotate, ma è un altro discorso); se poi la contesa tra Fausto Coppi e Gino Bartali lascia un'impronta più forte di ogni altra, è verosimilmente per un miscuglio di fattori.

Innanzitutto, lo sport e il tifo suo retaggio sono il campo per eccellenza destinato a resuscitare le perentorie e totalizzanti emozioni dell'epos, specie dopo che l'orrore delle guerre mondiali ha mostrato con categorica evidenza l'impossibilità di rinnovarle attraverso i conflitti effettivi: i campioni sportivi sono gli eroi dei nostri tempi, come quelli

dell'epos individui eccezionali e insieme intensamente rappresentativi della collettività, anzi capaci di ricompattarla, di restituire a tutti un senso di appartenenza. Inoltre, come scrive Buzzati, lo scarto tra la lieve, prodigiosa velocità del Coppi "airone" e lo sforzo ostinato e vistoso del Bartali inseguitore, richiama, malgrado le tante differenze, un'altra coppia antinomica radicatissima nell'immaginario, quella formata dall'Achille fiero, quasi invulnerabile semidio, e dal valoroso ma più umano e infine soccombente Ettore. E c'è un ultimo aspetto, non irrilevante: Coppi e Bartali giocano pure a esibire la loro competizione, prima, quando è ancora in pieno corso, con la partecipazione nel 1948 nei ruoli di sé stessi al film di Mario Mattoli *Totò al Giro d'Italia*, poi, quando si è ormai conclusa, con quella nel 1959 al "Musichiere", popolare programma televisivo di Antonello Falqui, di poco precedente alla prematura scomparsa che assimila definitivamente Coppi a Achille e ne corona il mito.

Per l'occasione i due campioni cantano una spassosa riscrittura della celebre *Come pioveva*, ideata per loro da Pietro Garinei e Sandro Giovannini (altra strepitosa coppia, anziché antinomica complementare); e la *performance* (che li vede sempre differenti, Coppi preciso e intonato ma più statico, Bartali che stona di brutto e sbaglia le parole ma dimostra maggior senso della scena) appare insieme abile prolungamento, scanzonata dissacrazione e ulteriore consacrazione della loro antinomia. Se la nobiltà del duello epico invocata da Buzzati è già spesso illusoria (Achille appunto vince Ettore grazie a un inganno ordito da Atena), la canzone rivela spawaldamente che quella del duello sportivo è spesso illusoria altrettanto, perché inquinata dal doping (allora meno vigilato di adesso): i versi di Garinei e Giovannini permettono a Coppi di umiliare Bartali con la sua smagliante superiorità («Ed io ripenso a quel tempo lontano / Le nostre lotte sui monti e sul piano / E sulle Alpi coperte di nevi...» / «Come perdevi, come perdevi...»), ma concedono a Bartali di rinfacciargli che probabilmente la sua imbattibilità degna di Achille era come quella truccata in partenza («Giri d'Italia ne ho vinti tanti / Senza mai prendere droghe eccitanti» / «Giri d'Italia lui sì ne vinceva / Ma le prendeva... oh se le prendeva!»). E infine, dopo il botta e risposta a colpi di punzecchiature in cui si snoda il pezzo, i due cantano

insieme l'ultima strofa, prima ostentando la gran bontà da «cavallieri antiqui» che hanno appena demistificato («Fummo rivali però cordialmente / Fummo nemici ma sempre lealmente»), ma poi defilandosi entrambi, per ammettere che più di loro due era appunto la loro antinomia a catturare il pubblico («L'antagonismo che ci divideva / Come piaceva, come piaceva!»). Naturalmente, questa messinscena dello scontro si può ricondurre a dinamiche ormai assodate e commentate pure troppo: l'egemonia della società dello spettacolo, il depotenziamento della realtà, la sottomissione incondizionata allo *show business*. Indiscutibile, scontato. Ma pur attraverso tali dinamiche, al di là di tali dinamiche, risulta arguta, ironica e seria esaltazione dell'energia del conflitto: della sua capacità non solo di accendere o rimobilizzare il talento, ma anche di stimolare la ricezione all'infinito.

4. *Dalla letteratura al cinema: un torneo senza traguardo.* I contributi che seguono sviluppano il discorso più a fondo: considerando altre copie antinomiche, sempre diversissime e sempre significative.

Matteo Palumbo esamina il confronto a distanza tra Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi, mostrando che il secondo si misura con l'opera del primo proprio per rifiutarne il senso, opponendo alla sua idea della lirica come fondazione di valori saldi e condivisi, una lirica invece effusione di una tormentata, irriducibile soggettività; peraltro, tutti e due accampano le loro incompatibili poetiche anche attraverso presentazioni del proprio aspetto e della propria vita amorosa altrettanto divaricate, ma che entrambe si rivelano costruite, drammatizzate volutamente; tutti e due, inseguendo concezioni della letteratura antitetiche, raccontano la complessità del rapporto tra immaginario e vissuto, l'illimitato gioco di specchi tra finzione e realtà.

Flora de Giovanni analizza l'interazione ravvicinata tra E.M. Forster e Virginia Woolf, nutrita insieme di stima e conflittualità, affondata in due percorsi difformi, ma entrambi meno rettilinei di quanto si sia spesso voluto, costellata di giudizi sulle rispettive opere a volte trancianti, a volte più sfumati, talora spiazzanti, comunque mai prevedibili: dimostrazione che la narrativa almeno in superficie ancora classica e quella decisamente sperimentale, contrapposte da tanti diverbi,

polemiche, certificati di morte e dichiarazioni di rinascita, non sono in effetti rigidamente divergenti; che l'approccio realista può risorgere in nuove forme, e che quello sperimentale riesce soprattutto quando, anziché seguire programmi volontaristici, ibrida liberamente vocazioni e procedimenti più innovativi o più classici.

Vincenzo Maggitti approfondisce la rivalità tra le Bette Davis e Joan Crawford grandi dive hollywoodiane, o meglio la sua incidenza sul famoso film di Robert Aldrich *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) che le vede protagoniste (riportato all'attenzione dal primo capitolo della recente serie televisiva *Feud*, ideata da Ryan Murphy [2017]): la sua storia di un sofferto legame, tramato di inganni e sopraffazioni vicendevoli, tra due sorelle attrici entrambe, si alimenta, in un'incessante altalena di rimandi, della competizione e dei dissensi tra le interpreti, e mette a nudo, in chiave iperbolica e straniata, le logiche dello *star system* e i meccanismi della finzione scenica.

A seconda dei casi doloroso, enfatizzato, recitato, veleggiante tra le dispute, incardinato nella memoria, lievitante nella fantasia, l'antagonismo rimane principio fertile: le coppie antinomiche seguitano a scatenare la creatività e a offrire alla riflessione polarità di riferimento spesso instabili, anche destabilizzanti, sempre preziose.

Matteo Palumbo

*L'«ardito aspetto» di Foscolo, il «vigor febbrile» di Leopardi:
il crepuscolo di un mondo e l'alba di un altro tempo*

1. *Il gioco delle coppie.* Nella *Storia della letteratura italiana* Francesco De Sanctis costruisce la sua interpretazione su antinomie esplicite, che rivelano i principi assiologici su cui l'opera si fonda. Nel quadro delle differenze, un autore incarna il bene, il principio positivo, il modello di riferimento: l'altro, invece, assume il ruolo negativo del male e mostra, nel sistema argomentativo, le tendenze da rifiutare e da combattere. La forza di tale schema trova una testimonianza esplicita in due coppie conflittuali. Dante rappresenta il ruolo civile della poesia. Petrarca, al contrario, impersona l'archetipo dell'arte come consolazione privata,

impermeabile ai conflitti esterni. In maniera analoga, Machiavelli esprime una letteratura pensata per trasformare il mondo e la società. Contro di lui, la figura di Guicciardini riassume le tentazioni dell'interesse privato e l'indifferenza al bene comune. Nell'impianto dell'opera di De Sanctis, queste alternative servono per rendere evidenti alcuni caratteri che costituiscono il fondamento etico dell'intera costruzione. Contano soprattutto nell'economia dell'intero sistema a cui appartengono. Anche quando l'opportunità delle tesi di De Sanctis è stata successivamente messa in discussione e contrastata se non perfino rovesciata, quei giudizi restano utili per intendere il pilastro storico ed estetico su cui la *Storia della letteratura italiana* si sostiene.

Nel caso del ragionamento che segue l'accostamento tra due autori non ha un presupposto assiologico. Intende piuttosto, attraverso la comparazione di destini e il raffronto di principi estetici completamente diversi, identificare i tratti costitutivi che caratterizzano ciascuno dei due personaggi. Il parallelo che qui si propone riguarda Foscolo e Leopardi. Negli anni passati un'altra opposizione aveva maggiore peso, quella tra Leopardi e Manzoni. Tuttavia, in questo caso il confronto tra i due autori aveva un'impronta fortemente ideologica e rassomigliava alle antitesi desanctisiane. La prevalenza dell'uno sull'altro implicava, negli anni in cui maturavano svolte politiche inedite, l'elogio di un'arte antagonista ai compromessi con la società (sarebbe stato il caso di Leopardi) oppure, al contrario, la celebrazione di un'ideologia capace di mediazioni con i limiti imposti dalla realtà.

Il confronto tra Foscolo e Leopardi sfugge a questo aut-aut e assume soprattutto una finalità ermeneutica. La differenza dei diversi punti di vista o delle differenti situazioni vissute aiuta a definire la specificità dei rispettivi destini, qualificando le singolarità degli atteggiamenti e delle idee che li accompagnano.

2. *Un corpo.* Per identificare meglio i due autori si possono prendere le mosse dalla maniera con cui guardano al loro corpo. Per Foscolo ci si può riferire a un ritratto in versi, che è la proclamazione di una fiera e originale bellezza. Si tratta del sonetto VII (*Solcata ho fronte, occhi incavati intenti*) pubblicato nella raccolta *Poesie* del 1803. I lineamenti,

accompagnati da un epiteto che illustra ciascuno di loro, sono analiticamente classificati nella prima quartina: *fronte, occhi incavati intenti, crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto, labbro tumido acceso, denti tersi, bel collo e largo petto*. Alcuni attributi aggiungono un ornamento generico alla parte a cui si riferiscono. Altri riguardano tratti distintivi (per esempio il colore rosso dei capelli). Altri aggettivi, invece, hanno la funzione di isolare, attraverso il fisico, gli aspetti del carattere: gli occhi intenti, l'aspetto ardito. Queste allusioni all'interiorità fungono da premessa alla seconda quartina e alle due terzine, che s'incaricano di delineare il vigore di un temperamento appassionato e inquieto.

Rivedendo il testo nel 1827, Foscolo sostituisce l'attributo largo, riferito al petto, con il termine più specifico di *irsuto*. La variante non poteva sfuggire allo sguardo sarcastico di Carlo Emilio Gadda. Nel pamphlet *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale di Foscolo*, Gadda schernisce il desiderio ossessivo di Foscolo di promuovere la propria bellezza e, attraverso la seduzione del fisico, celebrare il proprio ingegno poetico: «vantarsi del pelo... è un'opinione da parrucchiere [...] L'opinione che il molto pelo voglia dire molta musica».

Leopardi, invece, non ha nessun orgoglio fisico da ostentare. Piuttosto, come è noto in modo quasi leggendario, ha un corpo di cui lamentarsi e che i suoi detrattori potevano perfino utilizzare come genesi del suo pensiero. I richiami ad acciacchi sono ricorrenti nelle lettere che egli invia e compongono un motivo di preoccupazione ordinaria. Di fatto, proprio a una fase della vita segnata dalla malattia agli occhi Leopardi attribuisce la radice di quella «mutazione» che lo trasforma, nel 1819, da anima antica in anima moderna e da poeta in filosofo: «privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso». Per Foscolo la salute del corpo è una qualità da descrivere ed esibire. Per Leopardi la malattia e la fragilità spingono a considerare quale sia l'antropologia degli uomini e quali creature deboli e inferme debbano essere universalmente giudicate.

3. *Amori*. Un riflesso particolarmente vistoso della diversità di rapporto con la forma del corpo si ha nelle relazioni amorose. Una

fenomenologia deludente dell'illusione d'amore si ripete per Leopardi, sostanzialmente intatta, dal *Diario del primo amore* ai canti di *Aspasia*. La maggiore evidenza dell'esclusione dallo sguardo e dall'immaginazione di un oggetto d'amore si ha nei versi della *Sera del dì di festa*. In questo caso, il contrasto tra la propria malasorte e il successo degli altri adolescenti è esplicitamente esibito: «Questo dì fu solenne: or da' trastulli / prendi riposo: e forse ti rimembra / in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti / piacquero a te: non io, non già, ch'io sperai / al pensier ti ricorro». L'attrazione è a senso unico. Resta sempre una passione privata, un'ossessione personale che non s'incontra mai con l'altra parte.

Eppure, Leopardi che va per la prima volta a Roma scrive al fratello Carlo, il 6 dicembre del 1822, parole sorprendenti, che lascerebbero pensare a esperienze diverse e a una conoscenza collaudata dei comportamenti femminili: «è così difficile il fermare una donna in Roma come in Recanati, anzi molto più, a cagione dell'eccessiva frivolezza e dissipatezza di queste bestie femminine, che oltre di ciò non ispirano un interesse al mondo, sono piene d'ipocrisia, non amano altro che il girare e divertirsi non si sa come, non *la danno* (credetemi) se non con quelle infinite difficoltà che si provano negli altri paesi. Il tutto si riduce alle donne pubbliche, le quali trovo ora che sono molto più circospette d'una volta, e in ogni modo sono così pericolose come sapete».

Foscolo, invece, esibisce una serie di amori e di legami che attraversano la sua esistenza e rimbalzano nei versi che compone. Il solito, spietato Gadda sospetta che gli inni alla bellezza delle donne nascessero dalla «solita speranza di farci all'amore pure lui, sacrificando, sull'ara dell'amore, una manatella di settenari» e che sua specialità fosse «inneggiare alle vergini e andare a nanna con le maritate». A dire il vero, Stendhal si fa portavoce, in una delle pagine del *Voyage en Italie*, di alcuni pettegolezzi che smentivano l'*ars amandi* foscoliana: «La notte si vestiva tutto di nero per non essere visto nel dar la scalata al muro di cinta di un giardino. Dicono gli indiscreti che la sua bella lo ricevesse in camera da letto e lo trattasse come l'amante del cuore: tuttavia tale fu l'impero della virtù su quei due cuori, ch'ella giunse vergine tra le braccia dello sposo indifferente, a cui fu dato di profanare un tale tesoro di grazie». Questa chiacchiera sarebbe la convalida dell'appartenenza di Foscolo alla

famiglia degli «eroi del sentimento», che «badano solo a dir belle frasi e se ne mostrano fierissimi».

4. *Quale idea di poesia lirica?* La differenza di poesia lirica che Foscolo e Leopardi mettono in gioco si aggiunge alla maniera opposta di sentire il proprio corpo e alla diversità dei rispettivi racconti d'amore. Un'idea di poesia *soggettiva, affettiva e sentimentale* (come suona pressappoco la definizione di idillio che Leopardi dà nel 1828) si contrappone a una poesia *teologica e legislatrice*, che corrispondono ai due attributi che Foscolo connette alla lirica come genere.

La lirica per Foscolo si rifà al modello dei poeti sacerdoti della cultura classica. È teologia perché, celebrando gli dei e gli eroi, mantiene fermi i principi eterni dell'*humanitas*. I miti, di cui il suo linguaggio ha bisogno, non sono un artificio più o meno originale, ma costituiscono una specie di «scrittura compendiosa della storia», giacché ne documentano, in maniera indiretta e figurata, le vicende esemplari. Le *allegorie* costituiscono, perciò, l'alfabeto di cui il pensiero si serve per tradursi in immagine e racconto: «ogni allegoria è, in verità, solo un'idea astratta personificata, che, agendo perciò più rapidamente e facilmente sui nostri sensi e la nostra immaginazione, ha una presa più immediata sulla mente». Questa lirica rappresenta il genere poetico più alto, che salva la memoria individuale dall'oblio e l'affida alla vita delle generazioni future. Rappresenta, dunque, la poesia del noi come comunità, che si riconosce in valori sostanziali e possibilmente eterni.

Se Foscolo costituisce il punto d'arrivo di un'intera tradizione classica, Leopardi tenta una strada del tutto originale. Egli stesso, classificando la poesia nata davanti alla cognizione del vero, la chiama «poesia senza nome». Si può perfino sostenere che Leopardi attraversi i testi di Foscolo per negarne radicalmente la sostanza. Valga per tutti gli esempi il caso del *Bruto minore*, concepito come antitesi alla necessità della tomba, rivendicata nei *Sepolcri* come simbolo vivente del ben fare, e indifferente fino al sarcasmo davanti all'illusione di un futuro migliore. Nella lingua del poeta moderno non resta nessun mito, in senso proprio e in senso figurato. A somiglianza di Hölderlin, Leopardi scrive che ormai «son vote le stanze d'Olimpo». La lirica non canta più i valori di un

mondo coeso, di cui è voce. Presuppone, al contrario, la soggettività più solitaria e indifesa. Il genere lirico costituisce la «vera e pura poesia [...]»; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo». Poesia, dunque, canto degli *affetti* dell'anima e, insieme, discorso, filosofia, pensiero. In un altro passaggio Leopardi annota: «l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile e straordinario [...] e quasi di ubbriachezza», può, «come per un lampo improvviso», afferrare «i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi».

La lirica foscoliana è il crepuscolo di un mondo. I *Canti* di Leopardi annunciano l'alba di un tempo appena incominciato.

Flora de Giovanni
Mr Forster e Mrs Woolf:
il dibattito sul romanzo a Bloomsbury

E.M. Forster e Virginia Woolf. Un accostamento che non evoca ostilità, ma piuttosto un duraturo rapporto all'ombra del Gruppo di Bloomsbury a cui appartengono entrambi, in posizione centrale lei, più defilata lui. «I like Forster very much» annota Woolf sul diario¹, riconoscendogli fascino indiscusso e attribuendo grande valore ai suoi giudizi sulla sua opera; mentre Forster l'ammira come scrittrice perché riesce ad attingere a un livello visionario che gli è precluso e la ritiene un'autorità in fatto di letteratura inglese². La loro amicizia si protrae sino alla morte di lei e c'è da credergli quando, concludendo la Rede Lecture che le dedica nel '41, afferma: «Like all her friends, I miss her greatly»³. Restano le molte

¹S.P. Rosenbaum, *The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs and Commentary*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1995: 93.

²Anne Henley, «But we Argued about Novel Writing»: *Virginia Woolf, E.M. Forster and the Art of Fiction*, «Ariel», 20. 3 (1989): 74-75.

³Rosenbaum 1995: 236.

serate trascorse insieme a conversare di arte e relazioni umane – quanto veramente conta nella vita secondo gli insegnamenti di G.E. Moore, il filosofo che esercita grande influenza sulla Cambridge di inizio secolo. Forster – Morgan, come lo chiamano gli amici – mostra una personalità elusiva e inafferrabile che Keynes, Lytton Strachey e Woolf stessa tentano invano di circoscrivere ricorrendo a una molteplicità d'immagini animali: puledro, talpa, topo, farfalla. Lui però non si sente appieno membro del gruppo: «I dont [sic] belong automatically»⁴. Sebbene di Bloomsbury apprezzi l'intelligenza critica, l'integrità spirituale, il cosmopolitismo e le opinioni liberali, sebbene ne riconosca l'influenza civilizzatrice sull'Inghilterra tra le due guerre, non condivide incondizionatamente il suo anticonformismo nella vita e il suo sperimentalismo nell'arte: occulta infatti la propria omosessualità, una condizione che invece il gruppo vive apertamente e declina in innovative soluzioni domestiche, e resta legato a forme letterarie più convenzionali. Con Virginia Woolf, impegnata a ridefinire le caratteristiche della narrativa, il confronto sul destino del romanzo è quindi inevitabile e non privo di qualche tensione, di qualche episodico dispiacere, che però non intaccano la sostanza della loro amicizia. Per più di trent'anni – dalla recensione di lei a *A Room with a View* (1908), alla Rede Lecture di lui – i due si scambiano opinioni sulla letteratura, mostrando spirito critico e capacità di dissentire, secondo l'uso di Bloomsbury, che lungi dall'essere un'associazione di mutuo soccorso e reciproca ammirazione, come vogliono far credere i detrattori, è invece luogo di trasmissione d'idee, accesi dibattiti e, talvolta, anche di reciproche, ingiustificate inofferenze.

Partiamo allora da *Mr Bennett and Mrs Brown* (1924), vero e proprio manifesto della narrativa primonovecentesca, in cui Virginia Woolf, inaugurando quello che è comunemente considerato uno dei miti fondativi del modernismo⁵, divide la scena letteraria contemporanea in edoardiani e georgiani: i primi – Bennett, Wells e Galsworthy – detti

⁴ *Ibid.*: 80.

⁵ Maria Di Battista, “Realism and Rebellion in Edwardian and Georgian Fiction”, *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century Novel*, Ed. Robert L. Caserio, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2009: 44.

anche materialisti perché saldamente ancorati a un realismo minuziosamente descrittivo, continuano, incuranti dei mutamenti della natura umana, a produrre romanzi ottocenteschi dotati d'intreccio e conclusioni definite. Invece i secondi – Joyce ed Eliot – detti anche spirituali, si concentrano sui «luoghi oscuri della psicologia» ma, sebbene dimostrino sincerità e coraggio sufficienti a rivoluzionare la letteratura, eccedono in furia distruttiva e non hanno ancora raggiunto un punto di equilibrio nella scrittura. Pur collocando nominalmente Forster nella categoria degli innovatori al fianco di Joyce ed Eliot, Woolf gli attribuisce in realtà una posizione mediana tra la tradizione edoardiana e lo sperimentalismo georgiano e lo accusa di avere sprecato i suoi doni cercando un compromesso tra i metodi degli uni e i temi degli altri. E siccome, riconoscendo al romanzo edoardiano una particolare enfasi sulla proprietà, Woolf riflette sull'importanza che assumono le abitazioni nella caratterizzazione del personaggio (si pensi, ad esempio, alla casa nella quale Bennett seppellisce la personalità di Hilda Lessways nel malaccorto intento di rivelarla), non stupisce che qualche anno dopo, alludendo alla duplice natura, alla duplice appartenenza dell'opera di Forster, scriva: «It is the soul that matters; and the soul, as we have seen, is caged in a solid villa of red brick somewhere in the suburbs of London»⁶.

Il loro dialogo sulla narrativa, che si snoda attraverso quattro saggi principali (*The Art of Fiction* e *The Novels of E.M. Forster* di Woolf, entrambi del '27; *The Novels of Virginia Woolf* e la Rede Lecture di Forster, rispettivamente del '26 e del '41), più varie menzioni incrociate in altri saggi, lettere e diari, diluisce e raffina, pur senza opacizzarle, le questioni e le tensioni che attraversano la scena letteraria dei primi anni del secolo in Inghilterra. Non si tratta di una contrapposizione netta e manifesta, come quella che vede Woolf e Arnold Bennett confrontarsi sulla nozione di personaggio, ma piuttosto di un dissenso misurato, più tenue in apparenza, che rivela tuttavia due tendenze divergenti: l'una in linea con il modernismo e la sua genealogia, l'altra rivolta all'indietro e ancora legata alle convenzioni che i modernisti cercano faticosamente di lasciarsi

⁶Virginia Woolf, "The Novels of E.M. Forster", *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1966: 346, I.

alle spalle. E sorprendentemente (ma forse non troppo), l'ombra di Bennett si allunga sul confronto tra i due. Se in *Why is the Novel Decaying* (1923) questi aveva messo in dubbio la capacità di Woolf di creare personaggi reali e convincenti, forti abbastanza da imprimersi nella memoria del lettore (e lei gli aveva risposto in *Mr Bennett and Mrs Brown* negando realtà e vita ai personaggi di lui, costruiti con l'incongruo strumento della descrizione), in *The Novels of Virginia Woolf* Forster si chiede: «Do her own characters live? I feel that they do live, but not continuously...»⁷. E quindici anni dopo è ancora della stessa opinione: «Does she get her people to live? [...] Life on the page she can give; her characters never seem unreal, however slight or fantastic their lineaments, and they can be trusted to behave appropriately. Life eternal she could seldom give; she could seldom so portray a character that it was remembered afterwards on its own account [...] They speak no more to us or one another as soon as the page is turned»⁸. Segno che, diversamente da quanto auspicava nel saggio del '26, Woolf non è riuscita a conciliare il suo impalpabile metodo di caratterizzazione con la meticolosità vittoriana, conferendo solidità ai suoi protagonisti.

Quando l'anno dopo pubblica *Aspects of the Novel*, che ha ancora oggi ampia risonanza se non altro per l'arcinota differenza tra *flat* e *round characters*, Forster sostiene una visione del romanzo tutto sommato canonica e conservatrice, che guarda con sospetto al tentativo modernista di riformulare il genere in termini estetici, di cui Henry James con la sua attenzione alla cura formale è certamente tra gli ispiratori. Il saggio, che F.R. Leavis giudica di stupefacente inconsistenza⁹, conserva il tono discorsivo e informale che gli deriva dall'essere stato originariamente una serie di conferenze e sebbene anni prima Woolf avesse affermato: «[Morgan] says the simple things that clever people don't say; I find him the

⁷ E.M. Forster, *The Novels of Virginia Woolf*, *Virginia Woolf: the Critical Heritage*, Eds. Robin Majumdar – Allen McLaurin, London and New York, Routledge, 2003: 176.

⁸ Rosenbaum 1995: 229.

⁹ Frank Kermode, *Concerning E.M. Forster*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2009: 3.

best of critics for that reason»¹⁰, c'è da credere che l'assenza di metodo e la voluta superficialità con cui affronta il tema, non manchino di infastidirla. In un'epoca in cui gli scrittori affiancano alla pratica di scrittura articolate osservazioni teoriche, in un'epoca in cui il ruolo del critico si va istituzionalizzando e la saggistica letteraria specializzando, Forster semplifica. E da buon empirista, evitando le astrazioni e procedendo per campioni, riporta provocatoriamente il romanzo alla sua ragione d'essere fondamentale, raccontare una storia, facendo affidamento sulla successione cronologica degli eventi e sulle relazioni causali tra di loro: «Yes—oh, dear, yes—the novel tells a story. That is the fundamental aspect without which it could not exist. That is the highest factor common to all novels, and I wish that it was not so, that it could be something different—melody, or perception of the truth, not this low atavistic form. [...] Qua story, it can only have one merit: that of making the audience want to know what happens next. And conversely it can only have one fault: that of making the audience not want to know what happens next»¹¹. Questa posizione si pone in aperto antagonismo con quanto teorizzano e praticano i modernisti e i loro progenitori: si pensi, ad esempio, a Woolf, che auspica un romanzo più votato a registrare visioni che a raccontare fatti o a James, che aveva già indicato nella veglia meditativa di Isabel Archer un'alternativa all'avventura tradizionalmente intesa. E diventa più esplicita nel corso del saggio, dove Forster ridimensiona l'importanza del punto di vista e nega che si possa fare a meno di un'ordinata scansione temporale, puntando così il dito contro due delle più significative innovazioni introdotte nella narrativa tra Ottocento e Novecento. Disapprova inoltre la tecnica di Henry James, che mutila e sfronda l'umanità del personaggio per farla stare nel disegno accuratamente pianificato dell'opera. Tanta enfasi sulla struttura impedisce alla vicenda di distendersi con naturalezza e bandisce la vita dalla pagina solo perché il romanziere possa soddisfare la sua pretesa di simmetria. L'effetto estetico, insomma, esige un prezzo molto alto: il sacrificio della

¹⁰ Rosenbaum 1995: 194.

¹¹ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, San Diego-London-New York, Harcourt, 1985: 26-27.

dimensione umana, che è quanto intercetta l'affetto del lettore e impedisce al romanzo di ridursi a una manciata di parole (una concezione, sia detto per inciso, molto lontana dal formalismo post-impressionista di Bloosmbury, che privilegia l'emozione estetica sull'emozione ordinaria, su quella, cioè, suscitata dal contenuto dell'opera).

Quando però recensisce *Aspects of the Novel*, Woolf decide di affrontare il problema alla radice, concentrandosi più sul metodo critico che sulle opinioni espresse nel testo. Probabilmente già la scelta di intitolare la recensione *The Art of Fiction*, come il famoso saggio di Henry James del 1884, indica la volontà di contrapporsi all'approccio vago e antiscientifico che risuona immediatamente nel titolo del volume di Forster e collocarsi in continuità con la visione jamesiana del romanzo come oggetto estetico, che il modernismo condivide e radicalizza. L'autore invece ha in sospetto la bellezza formale che gli sembra oscurare l'aspetto umano del romanzo, con il singolare risultato che scrive un libro sulla narrativa «without saying more than a sentence or two about the medium in which a novelist works»¹². E questo per Woolf è inaccettabile perché, dice, affinché la narrativa possa diventare arte, deve essere fatta oggetto di specifiche riflessioni e di definizioni rigorose e non restare materia molle e inerte. Forster, tuttavia, non vuole assumersi questo compito: preferisce non stabilire alcun criterio di giudizio che non sia il suo personale gradimento e si rifiuta di alzarsi in piedi ed esprimere con chiarezza le proprie opinioni (un giudizio di cui pare che l'interessato si risentisse molto). Tra l'altro, questa immagine sembra suggerire proprio la mancanza di quel coraggio che è invece il primo attributo dei georgiani, capaci di mettere a ferro e fuoco la letteratura. E sebbene Woolf non si occupi in quest'occasione della sua opera narrativa, termina il saggio assimilando il critico al romanziere ed estendendo anche al secondo la sua censura: «If the English critics were less domestic, less assiduous to protect the rights of what it pleases him to call life, the novelist might be holder too. He may cut adrift from the eternal tea-table and the plausible and preposterous formulas which are supposed to represent the

¹² Virginia Woolf, "The Art of Fiction", *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1966: 54, II.

whole of our human adventure. But then the story might wobble; the plot might crumble; ruin might seize upon the characters. The novel, in short, might become a work of art»¹³.

I romanzi di Forster, invece, non s'innalzano al livello di capolavori perché, come abbiamo già detto, battono una via intermedia, in cui realismo e simbolismo, separati, si ostacolano a vicenda, impedendo a una visione unitaria di prendere possesso dell'opera, che resta in bilico tra due correnti in contrasto. Woolf insomma tratteggia il ritratto di un romanziere senza una fisionomia bene definita (come ribadisce in fondo anche in *The Novels of E.M. Forster* quando si chiede se collocarlo tra gli artisti puri o i predicatori), almeno sino a *A Passage to India* (1924), a cui riconosce una diversa qualità grazie, soprattutto, a un modello narrativo in scala più ampia e al progressivo unificarsi della duplice visuale che aveva sciupato la sua produzione precedente. Il romanzo, giudicato dai critici recenti di Forster un'apertura al modernismo, esemplifica, grazie allo spazio indiano vasto e incoerente, la complessità epistemologica novcentesca in cui il reale rimane inspiegabile e la narrazione si rassegna all'impossibilità di circoscriverlo¹⁴, segnando, allo stesso tempo, l'abbandono della scrittura romanzesca da parte dell'autore, che non sa convertirsi sino in fondo a una narrativa priva di un messaggio conclusivo eticamente impegnato. Quando Woolf scrive che in questo libro Forster sembra lasciare il lettore libero di girovagare per il continente indiano, gli sta metaforicamente riconoscendo un approccio modernista, svincolato dal narratore onnisciente o comunque intrusivo che ha mutuato dalla letteratura precedente e di cui si è servito sino ad allora. Se in *Mr Bennett and Mrs Brown*, disapprovando l'assenza di codici di comportamento condivisi tra i georgiani e il pubblico, aveva auspicato che lo scrittore si comportasse come una padrona di casa capace di accogliere il lettore e di metterlo a proprio agio, ora riprende l'analogia e descrive il

¹³ *Ibid.*: 55.

¹⁴ Randall Stevenson, "Forster and Modernism", *The Cambridge Companion to E.M. Forster*, Ed. David Bradshaw, Cambridge, Cambridge University Press, 2007: 216.

Forster precedente a *A Passage to India*, come un'ospite assillante, troppo sollecita nel segnalare un gradino o una corrente d'aria.

Woolf termina il suo saggio chiedendosi in che direzione andrà Forster dopo il romanzo indiano: noi sappiamo che non scriverà più narrativa per il resto della sua lunga vita, mantenendo comunque il ruolo di grande vecchio della letteratura inglese. Forster, invece, ha la possibilità di racchiudere la produzione dell'amica in un unico sguardo, di tirare le somme e, nonostante nella lezione commemorativa del '41 ne critichi ancora l'evanescente caratterizzazione modernista facendo sue le perplessità di Bennett, pure a sorpresa, con un inatteso testacoda, giudica migliori proprio i suoi romanzi più sperimentali e innovativi, quelli che lei definiva «romanzi di visione», additando come fallimenti *The Years* e *Night and Day*, i «romanzi di fatti» in cui diserta la poesia. *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves*, *Between the Acts*, esprimono invece la qualità unica della sua scrittura, capace di tenere in equilibrio prosa e poesia: «Belonging to the world of poetry, but fascinated by another world, she is always stretching out from her enchanted tree and snatching bits from the flux of daily life as they float past, and out of these bits she builds novels»¹⁵. Come tutti gli autori che valga la pena di leggere, aggiunge, Woolf si allontana dalla tradizione, sottraendo importanza all'intreccio, che invece in *Aspects of the Novel* Forster aveva strenuamente difeso. Ora però siamo nel '41: che il modernismo abbia esaurito la sua forza propulsiva e il suo potenziale di rottura diventando *mainstream*, o che Forster si sia reso conto che Woolf ha saputo amalgamare quanto lui non è mai riuscito a mettere insieme grazie alla particolarità di un dono che consiste proprio nell'essere una poetessa che riscrive il romanzo, pure l'immagine di lei che stringendosi alla poesia si sporge verso la vita che potrebbe invece catturare più agevolmente se si lasciasse andare, resta un emblema straordinariamente intelligente e sottile della natura della sua ispirazione.

¹⁵ Rosenbaum 1995: 230.

Vincenzo Maggitti
What Ever Happened to Davis and Crawford?
Biografia e finzione di una faida

Feud (FX Network, US 2017) è il titolo di una serie televisiva che si propone di raccontare storie di rivalità che hanno fatto epoca in ambiti e periodi diversi. Ideata da Ryan Murphy, la serie ha mosso i primi passi e, finora, solo il primo capitolo della nutrita schiera di resoconti ha visto la luce degli schermi televisivi, quello che racconta le riprese del film *What Ever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, US 1962). Il set del film, l'unico in cui Joan Crawford e Bette Davis lavorarono fianco a fianco, diventa la cornice per riformulare i termini di accesa rivalità in cui le due dive combatterono a suon di ruoli nella casa cinematografica, la Warner, di cui fecero entrambe parte dal 1943, quando Crawford si staccò dalla MGM per fine contratto. Il film di Aldrich fornì un banco di prova su cui misurare i talenti di entrambe, ma, soprattutto, rappresentò un utile palcoscenico per riaffermare la propria persona cinematografica, per due attrici che avevano superato la soglia dei cinquant'anni, entrando, quindi, professionalmente in una zona d'ombra, povera di proposte nella logica produttiva hollywoodiana.

La peculiarità delle serie di Murphy è quella di creare un ibrido inedito tra due forme di scrittura audiovisiva, per via dell'appartenenza che la serie può pretendere sia al *making of*, quindi ai film che raccontano il backstage delle riprese, sia al *docufiction*, cioè alla resa finzionale di eventi documentabili, o, per meglio dire, all'uso della finzione per realizzare un documentario. Le diatribe tra le star erano certo oggetto di documentazione più da tabloid e da comunicati stampa delle case produttrici, ma è proprio questo spazio tra il verosimile e l'artificiale ad aver creato possibilità narrative per la serie.

Anche il film di Robert Aldrich in cui Davis e Crawford condivisero il set è un prodotto in cui si articolano discorsi di diversa provenienza trans-mediatica nell'ambito culturale del periodo. Se da un lato costituiva l'inizio di un filone di horror gotico made in USA, destinato a fiorire negli anni Sessanta del secolo scorso, facendo di *What Ever Happened*

to Baby Jane? un archetipo del genere, dall’altro il film era anche l’occasione di riformulare in termini grandguignoleschi una storia di conflitti e di dissapori che all’epoca della sua realizzazione vantava già una durata trentennale. I fan di entrambe le fazioni avverse non avrebbero fatidico a riconoscere nella trama di odio e incomprensione costruita attorno ai personaggi delle due sorelle la storia in filigrana della rivalità delle due attrici, per quanto trasfigurata iperbolicamente dal racconto gotico. Ma, a mio avviso, esiste ancora un terzo livello di lettura che ci aiuta a fare meglio il punto sulla centralità di questo film in uno snodo anche biografico, oltre che antropologico e mediatico, della ‘faida’ che la serie televisiva di Murphy è tornata a raccontare.

La vicenda del film, «fetido di disprezzo e disperazione»¹⁶, racconta una storia su Hollywood, e sul destino di oblio che accartoccia le esistenze di due ex attrici – e sorelle – dopo la loro uscita di scena per motivi anagrafici. La riflessione sul mezzo che il cinema elabora nel film di Aldrich permette alla trama di sviluppare un discorso sulla relazionalità femminile e sororale che scardina, nella violenza del testo, l’assunto di competitività spregiudicata fra attrici su cui si è nutrito l’immaginario cinematografico dello *stardom*. L’idea sicuramente provocatoria, e, per questo, potenzialmente commerciale di avere due star del cinema che recitano la parte di due “nemiche” sembra replicare sullo schermo le dinamiche relazionali avvalorate dalla politica produttiva della loro casa cinematografica. Nel corso del film, tuttavia, è come se il progetto iniziale si trovasse di fronte all’incepparsi del meccanismo che sostiene la sovrapponibilità e la coincidenza dei piani, tra vita e finzione, spingendosi oltre e rivelando una chiave dolente del rapporto, quasi fino a mostrare l’assurdità nel finale beckettiano sulla spiaggia affollata, che invito il lettore a rivedere.

¹⁶ La definizione è ripresa da un articolo del «Guardian» (pubblicato il 7/12/2012) del critico cinematografico John Patterson, che celebra la riedizione del film per il cinquantesimo anniversario della sua uscita nelle sale: «*What Ever Happened To Baby Jane?* should remind us of the talent of Robert Aldrich (ultimo accesso: 04/05/2021)

Quando Bette Davis arrivò a Hollywood nel 1930, la persona inviata dalla Universal a riceverla tornò a mani vuote, dicendo di «non aver visto nessuna donna che assomigliasse a un'attrice»¹⁷. In questo inversamente speculare alla Crawford, che aveva costruito le sue prestazioni attoriali di pari passo alla dimensione divistica della sua persona, Davis fa della sua personalità il fulcro della versatilità performativa che ne ha caratterizzato la carriera. Questo non impedisce che le due attrici vadano a competere su un terreno comune che è quello del cosiddetto “film di donne”, un prodotto cinematografico che privilegia i toni melodrammatici culturalmente (pre)destinati a un pubblico di genere specifico. La connotazione apparentemente limitativa ne faceva, comunque, un laboratorio di personaggi plasmati da un dolore che riformulavano in riscossa, anche sociale, oltre che personale e che faceva da *role model* per le numerose frequentatrici di sale cinematografiche. Spesso professionalmente costrette ad accettare ruoli non particolarmente significativi nell’attesa di una parte che rendesse merito del loro diverso, ma straordinario talento, ritrovano tardivamente l’occasione perfetta. Per la Crawford sarebbe stata *Mildred Pierce* (*Il romanzo di Mildred*, Michael Curtiz, US 1945), con cui ottenne l’ambita statuetta che poi la leggenda narra portasse ai produttori come feticcio per chiarire visualmente la sua intenzione di avere un secondo Oscar con uno script che valesse il suo nome. La Davis, invece, raggiungerà il suo climax di riconoscimento ufficiale in un film, che le viene proposto mentre stava lavorando in un altro set, e che diventerà un titolo di riformulazione biblica della competizione professionale fra donne e si potrebbe anche usare per definire la faida qui velocemente riletta: *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, US 1950), ancora più incisivo nella traduzione italiana (*Eva contro Eva*) che rielabora in senso contrastivo l’attitudine onnicomprensiva dell’originale, in piena e, almeno in questo caso, felice aderenza al contenuto e ai modi della trama. Entrambe Eve del mitico paradiso hollywoodiano,

¹⁷ L’aneddoto è narrato dal giornalista Shaun Concidine nel suo libro *Bette and Joan, the Divine Feud* (1989), Graymalkin Media, 2017, riedito (anche come ebook) in concomitanza con la programmazione televisiva della serie di Ryan Murphy.

Crawford e Davis si ritrovano, infatti, a celebrare in *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), in chiave già parodistica, il loro ingresso nel cinema dell'orrore che ne assorbirà, in particolare per la Crawford, le ultime energie attoriali, deformandone il viso in una smorfia ancora più espressiva, ma proprio in quanto grottesca, dei dolori che caratterizzarono entrambe sul lato performativo.

Come osserva Olivia de Havilland nel prologo fittizio che Murphy mette all'inizio della sua serie televisiva, «*Feud has nothing to do with hate, it has to do with pains*». In realtà non si tratta di un prologo, ma di una cornice che mette *en abyme* la vicenda riproposta dalla serie, scandendone il racconto attraverso i commenti che anche altre vecchie glorie, oltre alla menzionata de Havilland, offrono a un giornalista in uno studio televisivo, fingendo una segreta confidenzialità al potenziale spettatore. Noi, cittadini del mondo contemporaneo, dovremmo condividere lo stupore e l'incredulità con cui le attrici, chiamate come *testimonial* della trasmissione, ripensano, recitandone lo scompenso, all'inferno provocato da illazioni e dicerie opportunamente coperte e diffuse dalla stampa scandalistica, nonché da manovre interne agli *studios* per aumentare il gradiente adrenalinico veicolato dalle immagini cinematografiche dei "duelli" fra le due sorelle protagoniste del film. Di questo, comunque, erano ben consapevoli le protagoniste stesse della faida, che spesso nella serie *Feud* parlano di sé come alleate, vista l'impossibilità di un legame di amicizia, così come la segretaria personale del regista Robert Aldrich chiosa semanticamente quando dice al suo capo che, in fondo, stava girando un altro film di guerra, il genere di *B movies* in cui era stata specializzata e circoscritta la sua attività lavorativa. E allora resta il dubbio, sano, di quanto di quella faida sia stato anche finzione e recita di un ruolo che i *moviegoers*, affascinati dalle biografie delle star, si aspettavano dalle due attrici. Un gioco, anche qui funambolico, tra realtà e finzione, che non si risolve mai in un senso definito e compiuto.

Le loro storie personali erano senza dubbio molto diverse. Crawford veniva da un'infanzia difficile e da professioni umili da cui voleva senz'altro riscattarsi, mentre Davis era stata sostenuta dai genitori nella sua scelta lavorativa ed era cresciuta professionalmente in teatro, risultando sempre una "fuori sede" a Hollywood. L'epica battaglia fra le due

comincia proprio dai ruoli che vengono offerti alla Warner, quelli della Davis più interessanti, che Crawford si vedeva strappare di dosso come vestiti che pensava tagliati apposta su di lei, e che il *tycoon*, Jack Warner, invece, consegnava alla nemica in un'ottica di controllo e manipolazione politica delle risorse attoriali, anche se fu per un ruolo rifiutato dalla Davis che Crawford prese l'Oscar. Joan Crawford, come accennavo sopra, era più nelle corde del sistema hollywoodiano e aveva portato a un'articolazione così compiuta quella che possiamo definire la sua poetica recitativa che quando la usò in *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, US 1954) venne criticata per il suo manierismo, mentre avviene l'esatto contrario e il barocco contesto straniante di western melodrammatico del film ne esalta, invece, il realismo dell'interpretazione. Davis era considerata la vera attrice fra le due, quella che non deve usare un metodo, ma che impone al film la sua forma espressiva.

Quando si trovano a lavorare insieme per la prima volta sul set di *What Ever...*, vengono entrambe da un lungo periodo di disoccupazione e, anche a causa dell'età avanzata, per un'attrice dell'epoca, all'inizio non vengono considerate un investimento dalle potenzialità proficue. Il film, quindi, è anche una messa in scena finzionale della loro situazione precaria e borderline, e una rilettura gotica delle tensioni che ne avevano caratterizzato le carriere alla Warner. Il film fu una hit commerciale, ma non portò la medesima fortuna a entrambe le attrici. Negli anni seguenti Joan Crawford ebbe solo parti in film horror scadenti e di serie B senza avere un'ulteriore chance, e rifiutando inopportunamente un ruolo importante nel successivo grandguignol della Davis, il notevole *Hush...Hush, Sweet Charlotte* (*Piano...piano, dolce Carlotta*, Robert Aldrich, US 1964), mentre Bette Davis riuscì a capitalizzare il successo, distribuendo la sua presenza tra cinema, teatro e televisione per altri trent'anni. Entrambe autografarono con il loro film una denuncia della situazione deprecabile per la penuria di ruoli femminili, soprattutto se paragonata all'epoca di cui erano donne e attrici rappresentative. Questo elemento di verità viene, però, veicolato nel film attraverso le qualità

apparentemente contrarie del *camp*¹⁸ e dell'eccesso che al *camp* è correlato, grazie a una recitazione che recupera il dettato espressivo del cinema muto e lo reinveste, caricandolo, in un nuovo discorso filmico che farà poi la seconda fortuna, come scrivevo sopra, di numerose attrici del passato.

E così ci ritroviamo di nuovo sulla spiaggia del finale, assolata e ignara del dramma che sta avvenendo. La confessione di Blanche Hudson ribalta i ruoli di vittima e persecutore che credevamo di aver individuato e riporta Baby Jane, una volta libera dalla colpa primigenia che le era stata cucita addosso, a una infantile felicità, che lei trasforma in danza, attirando l'attenzione divertita e, al contempo stranita, del pubblico, di fronte al *freak* che nascondiamo dentro di noi e che le due attrici hanno saputo manifestare nella loro faida.

¹⁸ Anche se non viene citato direttamente, il titolo può trovare accoglienza nella categoria elaborata da Susan Sontag nel suo *Notes on Camp* del 1964, di cui condivide, appunto, l'amore per l'innaturale, l'artificio e l'esagerazione.

Gli autori e le autrici

Clotilde Bertoni insegna Critica letteraria e letterature comparate all'Università degli Studi di Palermo.

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

Flora de Giovanni insegna Letteratura inglese all'Università degli Studi di Salerno.

Email: fdegiovanni@unisa.it

Vincenzo Maggitti, studioso di Letterature comparate, insegna Lingua inglese al Liceo.

Email: vincenzo.maggitti@gmail.com

Matteo Palumbo è professore onorario di Letteratura italiana all'Università di Napoli Federico II.

Email: matpalum@unina.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Bertoni, Clotilde, de Giovanni, Flora, Maggitti, Vincenzo, Palumbo, Matteo, "En Garde!: Il duello in scena", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, Between, XI.22 (2021): 282-307, www.betweenjournal.it

Rebecca Suter

Two-World Literature.

Kazuo Ishiguro's Early Novels

Honolulu, University of Hawai'i Press, 2020, 145 pp.

Sulla scia dell'intensificarsi del dibattito critico generato dall'attribuzione del premio Nobel per la letteratura allo scrittore Kazuo Ishiguro nel 2017, lo studio di Rebecca Suter *Two-World Literature. Kazuo Ishiguro's Early Novels* si propone di indagare il posizionamento dell'autore anglo-giapponese nell'alveo della letteratura contemporanea, allo scopo di ri-considerare l'idea stessa di *world literature*. Nello specifico, Rebecca Suter intende, attraverso lo studio della prima produzione dell'autore, definire e analizzare la "two-world literature" di Ishiguro, ovvero una letteratura che, grazie al complesso posizionamento culturale dello scrittore, è sì *world literature* ma è anche in grado di superare la prospettiva eurocentrica, o meglio in questo caso anglocentrica, di questa categoria, e indirizzarsi verso tematiche universali (3).

La prima parte del saggio offre una ricognizione degli studi esistenti su Ishiguro, anche in funzione decostruttiva, per mostrare innanzitutto la lente essenzialista attraverso la quale l'autore è stato analizzato. Inoltre, specialmente dalla critica anglosassone, Ishiguro è stato spesso accostato ad autori come Timothy Mo e Salman Rushdie, all'interno dunque in un paradigma di lettura "multiculturale" o "postcoloniale" (12-15) che però non è completamente in grado di rendere conto della complessità di questo artista. Una terza chiave di lettura che definisce Ishiguro come autore "internazionale", seppure non scevra da problemi, appare quella più utile a fornire una linea interpretativa che tenga

conto sia delle specificità culturali dell'autore che dell'orizzonte d'attesa dei suoi lettori.

Ishiguro, tuttavia, costituisce per Rebecca Suter proprio l'esempio perfetto di un superamento del relativismo del punto di vista e di una conseguente destabilizzazione degli assunti aprioristici con i quali spesso ci avviciniamo all'altro; ciò avviene perché, per loro stessa formulazione strutturale e tematica, le opere di Ishiguro mettono in crisi il concetto di unicità di punto di vista, forzando invece il lettore a un continuo spostamento di focalizzazione e al riconoscimento dell'esistenza di più realtà. Secondo l'autrice, infatti, l'opera di Kazuo Ishiguro occupa una posizione culturale estremamente complessa e ciò ci permette di interpretare il suo lavoro come paradigmatico di quella che lei stessa definisce con il termine di "two-world literature" (4): sfruttando infatti il proprio doppio posizionamento culturale, Ishiguro è riuscito a problematizzare e dunque superare le aspettative etnocentriche dei suoi lettori. Grazie a questo è possibile abbandonare le definizioni tradizionali ed eurocentriche di *world literature* proposte da Damrosch e Moretti, formulazioni problematiche come hanno ampiamente dimostrato gli studi, fra gli altri, di Spivak, Apter e Walkowitz (3). Superando, quindi, l'idea di una letteratura mondiale che si ponga come relativista e permettendo la formulazione di una categoria a cavallo fra due posizioni, Rebecca Suter propone un approccio differente alla letteratura di Ishiguro (12-13): la "two-world literature" è una letteratura di due mondi che è capace di parlare all'umanità in generale senza però ripiegarsi e ammiccare unicamente ai valori di una singola cultura dominante ritenendoli universali (20).

Il saggio si concentra in particolar modo sui primi tre romanzi dell'autore: *A Pale View of Hills* (1982), *An Artist of the Floating World* (1986) e *The Remains of the Day* (1989), ma non tralascia brevi ed esemplificative incursioni anche nella narrativa successiva. Distanziandosi diametralmente dalla proposta morettiana di *distant reading*, la studiosa consolida la sua teoria su un attento e minuzioso *close reading* delle opere di Ishiguro come scrittore di portata globale. La scelta di concentrare l'analisi sui primi tre romanzi è funzionale allo scopo del libro: secondo Rebecca Suter, infatti, queste opere si pongono come essenziali per

comprendere il concetto di “two-world literature” da lei formulato. I romanzi in esame vengono introdotti nel secondo capitolo, che si concentra sullo stravolgimento dello stereotipo culturale e orientalista che asurge a paradigma di lettura dei primi lavori di Ishiguro. Poiché i primi due romanzi sono fortemente legati a un’ambientazione giapponese, spesso lettori e critici leggevano le opere dell’autore come influenzate da un generico spirito giapponese e un indebitamento nei confronti della cultura della madrepatria. Infatti, gli studiosi degli anni Ottanta hanno teso a ricercare nelle prime due opere di Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills* e *An Artist of the Floating World*, un forte simbolismo culturale giapponese (6-7), ricerca che però rischia di sfociare in una lettura orientalista, seppur non intenzionale. La presenza di influenze giapponesi non è, di fatto, mai stata negata da Ishiguro stesso, il quale però ha più volte sottolineato che questo dettaglio, per quanto importante e indubbiamente presente nei romanzi in questione, non è da intendersi come l’unico paradigma interpretativo della sua opera.

The Remains of the Day viene invece unanimemente considerato il romanzo più prettamente inglese di Ishiguro, il punto di svolta “europeo” della sua narrativa. Rebecca Suter rileva, piuttosto, in maniera inequivocabile come elementi ascrivibili alla cultura giapponese siano presenti all’interno della narrazione, seppure sapientemente mascherati da valori che fanno riferimento alla tradizione inglese. Per esempio, la fedeltà del maggiordomo Stevens per il suo datore di lavoro Lord Darlington è paragonabile a quella del samurai per il suo signore, o ancora l’uso nell’opera di un inglese eccessivamente deferente e al contempo ambiguo richiama fortemente il linguaggio formale giapponese (32-33).

La distanza da una lettura essenzialista è rimarcata anche dal fatto che questi tre romanzi sono tutti narrati in retrospettiva, anzi molto spesso la distanza dagli eventi non è solamente temporale ma anche spaziale e culturale, come nel caso di *A Pale View of Hills*. Suter dimostra come questa triplice distanza dagli eventi narrati mini l’attendibilità dei narratori delle vicende, che si devono misurare con tre diverse distanze dall’evento che stanno raccontando, con tutte le difficoltà e le ambiguità che la ricostruzione di ricordi lontani e sbiaditi comporta.

Il terzo capitolo sviluppa ulteriormente il concetto di inaffidabilità dei narratori, concentrando in particolar modo sull’annebbiamento della memoria e su ciò che viene dimenticato dai personaggi incaricati della narrazione. Suter, infatti, rileva come la selezione dei ricordi venga operata dai protagonisti dei romanzi non sulla base di un principio di realtà, secondo il quale è naturale che certe cose possano essere tralasciate, bensì su un procedimento selettivo che la memoria dei personaggi opera, seppur inconsciamente.

La complessità della memoria e l’oggettiva difficoltà nel conoscere la realtà nella sua essenza, senza dover rinegoziare di continuo il nostro rapporto con essa, sono alla base di quello che Rebecca Suter definisce la deliberata rottura da parte di Ishiguro del “one-world thinking” e metafora di quella “two-world literature” (55): collocandosi in un reame di incertezza, in una posizione di negoziazione fra punti di vista diversi, il lettore è portato a contemplare la complessità della verità e della realtà in tutte le sue sfumature ed è contemporaneamente costretto ad abbandonare la sua visione monolitica e stereotipata, dunque parziale, del reale.

Il relativismo della memoria e, di conseguenza, del punto di vista viene ulteriormente indagato nel quarto capitolo, a mio avviso il capitolo centrale della formulazione teorica di Rebecca Suter, che si sposta dal piano dell’analisi tematica a quello più prettamente strutturale nel discutere di strategie narrative come le ellissi, le parallissi e le parallessi, che non solo rafforzano l’idea di parzialità del punto di vista del narratore, ma coinvolgono attivamente il lettore di Ishiguro all’interno del gioco interpretativo del testo, in un dialogo dinamico fra mondi e culture. Rebecca Suter offre al lettore una visione precisa su ulteriori strategie utilizzate dall’autore, come l’*understatement*. Questa sezione è a mio avviso particolarmente importante perché riassume uno dei nodi tematici centrali della teoria della Suter: lo sforzo interpretativo del lettore è maggiore in Ishiguro proprio a causa del fatto che il lettore ideale creato dal romanzo abita un mondo diverso da quello del narratore della storia che sta leggendo (85). Altra strategia narrativa utilizzata da Ishiguro è quella della *mise en abyme*, che si discosta deliberatamente però dall’utilizzo prettamente postmoderno che ne veniva fatto nella letteratura

coeva e viene invece intesa da Suter come un sottile stratagemma per criticare il pensiero unico, ribadendo al contempo quello sguardo onnicomprensivo sulla condizione umana che l'autrice del volume definisce come facente parte della "two-world literature" (87).

L'ultimo capitolo, il quinto, si concentra sulla rappresentazione della responsabilità storica all'interno dei romanzi di Ishiguro e del ruolo, centrale o marginale, che i protagonisti hanno avuto nei grandi eventi storici che hanno fatto da cornice alle rispettive narrazioni.

Il lavoro di Suter è una formulazione teorica solida e convincente che permette di gettare una nuova luce e aprire diverse e interessanti linee di ricerca su uno degli autori più conosciuti e amati della letteratura contemporanea. Corroborato da un solido insieme di esempi testuali tratti prevalentemente dalla prima produzione di Ishiguro, ma con incursioni anche nelle opere contemporanee, il saggio costruisce un modello interpretativo che può essere esteso anche ad altre autrici e altri autori che vivono e scrivono a cavallo fra lingue e culture diverse. Lo studio presenta un convincente impianto critico a cavallo fra *Japanese Studies* e *Comparative Literature*, dunque di sicuro interesse per gli specialisti dell'una e dell'altra disciplina. Anzi, si potrebbe affermare che la ricerca di Rebecca Suter voglia proprio superare la rigida dicotomia fra gli studi di area e la comparatistica, gettando le basi per un punto di vista che si collochi in una zona intermedia a queste discipline.

Non da ultimo, la maneggevolezza del volume e l'impianto finemente strutturato, nonché la chiarezza espositiva seppure nell'alveo di un argomento così spinoso, ne fanno una lettura consigliabile anche alle studentesse e agli studenti di corsi avanzati di letteratura, come materiale didattico spendibile per corsi dal taglio trasversale.

L'autore

Francesco Eugenio Barbieri

Francesco Eugenio Barbieri è assegnista di ricerca e docente a contratto di lingua e letteratura giapponese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. Si interessa di letteratura giapponese contemporanea, specialmente dell'opera di Tawada Yōko, e del rapporto tra letteratura e globalizzazione.

Email: francescoeugenio.barbieri@unito.it

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Barbieri, Francesco Eugenio, "Rebecca Suter, *Two-World Literature. Kazuo Ishiguros' Early Novels*", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 317-321, www.betweenjournal.it

Riccardo Castellana

Finzione e memoria.

Pirandello modernista

Napoli, Liguori, 2018, VI-164 pp.

Benché l'inserimento di Pirandello in una cornice letterario-filosofica afferente al concetto di modernismo sia ormai un dato acquisito dalla critica letteraria italiana, il volume di Riccardo Castellana si distingue per una capacità di analisi che fa reagire le novità tematiche e formali introdotte, in ambito euro-americano, dalla galassia degli autori modernisti con la specificità della produzione pirandelliana seguita nei diversi generi prediletti dall'autore siciliano. Non si tratta dunque solo di sottolineare la partecipazione di Pirandello all'orizzonte letterario-filosofico di tipo modernista, ma anche di andare a seguire come le novità tematico-formali influenzino il trattamento pirandelliano dei generi letterari.

Distinto il modernismo, in apertura di volume, tanto dal vecchio e problematico concetto di decadentismo quanto dalla temperie avanguardistica (che ne è una divergenza interna), Castellana, anche seguendo il lavoro di Raffaele Donnarumma, pone immediatamente il concetto "modernismo" all'intersezione fra il tracollo, di tipo nietzschiano, dell'oggettività conoscitiva e lo sviluppo di modalità letterarie fondate sul primato soggettivistico della coscienza; modalità che non necessariamente rigettano un'idea di letteratura 'realistica', ma che sono però costrette a interpretarla, si potrebbe dire, come "realismo della coscienza", vale a dire come rapporto Io-Reale di tipo compiutamente dialettico, dunque soggetto tanto alle presbiti ipertrofie della co-



scienza soggettivista quanto (e sono temi entrambi eminentemente pirandelliani) al determinismo sociale ora espresso in “gabbia d'acciaio”.

Lontano tanto dalle utopie avanguardistiche quanto dal tripudio postmodernista che segue alla “crisi dei fondamenti” (che pure trova in Italia significanti anticipatori come Soffici e Palazzeschi), Castellana interpreta il modernismo, eliotianamente, come puntellamento che segue all’apocalisse: a un tempo coscienza della crisi nichilista e tentativo di strappare alla realtà spazi di coerenza e di analisi.

Chiariti i presupposti epistemologici, il volume passa a seguirli nelle opere pirandelliane, a cominciare naturalmente da un *Il fu Mattia Pascal* che, interpretato in controluce alla narrativa verista, si pone come opera di passaggio fra un’espressione tematica di tipo già modernista (eccellente l’intuizione di Castellana riguardo al ruolo giocato dal ‘giornalismo’ nel romanzo) e un’espressione formale che invece ancora risente di una logica narrativa che non riesce, soprattutto a livello di *plot*, a entrare compiutamente nell’ambito del fortuito e dell’accidentale che caratterizza il modernismo più maturo. Per usare la distinzione fatta sua anche da Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*, possiamo dire che persisterebbero nel romanzo in questione elementi che afferiscono alla tradizione del *Romance* e non a quella del *Novel*, sebbene il tracollo del principio di verosimiglianza potrebbe anche caratterizzarsi come “secondo livello” ironico. Ma, per Castellana, l’assenza di una reale polifonia (dunque l’assenza di uno scontro fra punti di vista teso a esprimere l’impossibilità di una lettura oggettiva degli eventi), l’implicito allegorismo e la trasmissione di una più o meno precisa interpretazione autoriale delle vicende, mantengono *Il fu Mattia Pascal* nel quadro di una temperie modernista digerita solo a livello ideologico, ma ancora incapace a trasporre tale ideologia tematica nell’ottica di una jamesoniana “ideologia della forma”. Tale interpretazione, del resto, è anche perfettamente in linea con quanto, negli stessi anni, sta accadendo nell’ambito della cultura più militante delle riviste, dove i temi modernisti si stanno diffondendo senza che ciò riesca davvero a esprimersi (la stessa soluzione vociana dell’autobiografismo è ancora di là da venire) a un livello formale.

Le cose cambiano, secondo Castellana, con i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, dove la forma del romanzo-saggio, incrociata con la riflessione sul cinema quale strumento espressivo centrale della svolta modernista, non solo rilancia la forma-romanzo quale veicolo principe dell'ideologia modernista (superando le mancata comprensione delle possibilità del genere propria dei futuristi e dei vociani), ma anche si serve di soluzioni formali, come ad esempio le coincidenze estreme, per "deridere" il primato della narrazione fattuale, facendo così emergere lo spazio della riflessione (ed è naturalmente un tema lungamente trattato in *L'Umorismo*) quale strumento epistemologico centrale nel nostro rapporto col reale. In tal senso l'impianto ancora melodrammatico di parte del romanzo non perterrebbe più alla sfera del *Romance* ma bensì a una degradazione ironica di questo che consente al *Novel* di emergere. Il sigillo ironico posto sul mimetismo esalta infatti lo spazio della riflessione (e anche della riflessione a vuoto) sui temi della coscienza, della rappresentazione, del punto di vista e, più in generale, del rapporto Io-Reale. Il cinema, d'altro canto, si fa sineddoche della mutazione in atto, tanto nel suo essere "degradazione" meccanica dell'arte (e del ruolo intellettuale dell'artista) quanto, e soprattutto, nella condizione di passività legata alla sua fruizione, una condizione che va a esaltare appunto lo spazio, "contemplativo" direbbe Lukács, della riflessione. Ciò del resto conduce, come giustamente nota Castellana, tanto a un "narratore debole" (costretto a riempire gli spazi della propria riflessione con interpretazioni arbitrarie e non-fondate) quanto a un'ipertrofia della stessa riflessione che, mentre vuole essere aspirazione alla *totalità* che manca, continuamente si rivela tanto come pensiero accidentale quanto come incapacità ad agire per modificare il reale. Inevitabile infine, a tali condizioni, la caduta di quell'allegorismo che ancora resisteva nel *Pascal* a favore di una narrazione che, almeno nelle premesse di Serafino, si immagina come narrazione del "casuale quotidiano".

A partire dal terzo capitolo Castellana passa a dedicarsi a temi più circostanziati, come quello dell'amnesia, che vengono seguiti – sempre sottolineando come gli stessi temi ricevano trattamenti differenti a seconda del genere e della fase storica – in un più ampio numero di ope-

re. La perdita della memoria, beniaminiamente intesa come epitome della reazione del soggetto dinnanzi al trauma e al ritmo della modernità, si caratterizza qui in quanto condizione “allegorica” (in senso benjaminiano) connessa alla possibile rappresentazione del moderno stesso. L’amnesia sarebbe cioè sia il sintomo della nuova condizione del soggetto, sia l’atto mediante il quale un tentativo di interpretazione del moderno, per quanto destinato a fallire (è del resto un atto per sua stessa specificità completamente “passivo”), viene comunque messo in atto. Citando un ampio numero di testi letterari (correlati soprattutto all’esperienza bellica) dedicati al tema, Castellana suggerisce in modo convincente, e analizzando in particolare *Come tu mi vuoi*, che tramite il *topic* dell’amnesia Pirandello riesca a mettere in atto un intento compiutamente “allegorico”, appunto perché il tema stesso viene a caratterizzarsi tanto come immagine degradata dell’esperienza conoscitiva del singolo soggetto nel mondo moderno, tanto come analisi e critica del moderno stesso che, proprio in quanto tale, può esprimersi solo come sintomo. Inoltre, ed è un punto molto importante, il tema stesso va a reagire con quelli che sono i presupposti canonici dell’opera pirandelliana (il crollo dell’oggettività, l’identità impossibile, il mimetismo sociale, ecc.), perché un soggetto amnesico è un soggetto in cui la “passività” (la stessa di Serafino) conduce appunto a un’identità assente, un’identità che può sperare di ricostruirsi solo mediante un meccanismo di imitazione di identità differenti, ed è un tema che, secondo Castellana, va a esprimersi al suo massimo grado nella novella *Una giornata*.

Proprio mediante questa novella il volume ci introduce a quello che è il tema formale a cui l’autore dedicherà le pagine conclusive: la narrazione simultanea, vale a dire la rappresentazione del narrato in presa diretta. Un tripudio del Presente indicativo che separa il personaggio da quello spazio di costruzione dell’identità che è ovviamente la memoria (il passato). Molto correttamente Castellana segnala qui una netta distinzione, anzitutto ideologica, fra tale soluzione e quella proposta nel finale di *Uno, nessuno e centomila*. Dove infatti là la condizione di anomia, di sradicamento e di totale a-fondatività viene interpretata come scelta del soggetto (è ciò che Giancarlo Mazzacurati defi-

niva come “il trarre l’antidoto dal veleno”), qui essa è legata alla stessa condizione di passività (di “contemplatività”) già vista operare e, come tale, non consente alcun superamento della barriera dell’alienazione, cioè non occulta gli effetti che dal sociale si riversano sulla psiche.

Il quarto capitolo è interamente dedicato alla ricognizione della novella pirandelliana interpretata come interna alla prospettiva modernista. Castellana distingue le modalità attraverso cui il romanzo si fa partecipe di tale prospettiva (impersonalità di tipo flaubertiano, flusso di coscienza, epistemologia psicologica, ecc.) da quelle della novella. Anche in questo caso, dunque, l’analisi di tipo ideologico-culturale (le tematiche dei due generi sono fondamentalmente le stesse e sono quelle tipiche del modernismo: metropoli, malattia, vita onirica, burocrazia, ecc.) va a svilupparsi mediante il riconoscimento di alcune specificità formali. La novella modernista, sostiene infatti l’autore, attua, a livello generale, una serie di sperimentazioni (anacronia, epifanie, sperimentazioni col punto di vista, sperimentazioni temporali, ecc.) che solo in parte ritroviamo nei romanzi coevi. Naturalmente, come noto, la poetica pirandelliana privilegia in particolare le soluzioni connesse all’emersione dell’eccezionale, dell’imprevisto, dell’imponderabile: elementi che vanno ad attaccare il presunto statuto di razionalità del reale. Qui Castellana ha buon gioco, anche sottolineando le diverse modalità della novella pirandelliana nei vari momenti della carriera del siciliano, a descrivere tali procedimenti come un progressivo allontanamento dalle soluzioni veriste (abbandono del narratore impersonale, acronie, ecc.). Dove però, dopo il 1915, un’attitudine modernista si esprime pienamente, ciò è secondo l’autore nell’*empowerment* del momento soggettivo teso alla ricostruzione, interpretativa e dunque sempre arbitraria, della componente fattuale. Ma, come già detto per il *Pascal*, anche qui ad una fase dove le tematiche moderniste sono spese nel semplice livello ideologico, segue una fase, negli anni ’30, dove innovazioni formali, come appunto la citata narrazione simultanea, vanno a inficiare – anche a livello formale – gli assunti “realistici” del medesimo statuto artistico.

In conclusione, *Finzione e memoria. Pirandello modernista* è un volume solido ed elegantemente costruito nella sua consequenzialità, e

che propone un modo di intendere la letteratura in cui la “documentalità” storica è costantemente incorporata (e dialettizzata) nel livello formale della narrazione che, se pur non la risemantizza, ne complica e ne eleva l’attitudine sintomatica.

L'autore

Mimmo Cangiano

insegna Critica Letteraria e Letterature Comparate presso l'Università Ca'Foscari Venezia. Ha pubblicato i volumi *L'Uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi, 1905-1915* (Firenze, SEF, 2011); *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura, 1903-1922* (Macerata, Quodlibet, 2018); *The Wreckage of Philosophy. Carlo Michelstaedter and the Limits of Bourgeois Thought* (Toronto, Toronto University Press, 2019).

Email: cangiano.mimmo@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Cangiano, Mimmo, "Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 322-328, www.betweenjournal.it

Thomas Harrison

Of Bridges.

A Poetic and Philosophical Account

Chicago – London, The University of Chicago Press,
2021, 284 pp.

Per riprendere il titolo del nuovo – e assai atteso – libro di Thomas Harrison, un ponte spirituale lega *Of Bridges* alla monografia del 1996, *1910. The Emancipation of Dissonance*: se quest’ultimo testo, per dirla con Benn (epigrafe e lente diacritica di 1910), mirava a mostrare come l’intorno simbolico del 1910 fosse per l’appunto la frazione di tempo in cui tutte le impalcature avevano cominciato a crollare di fronte all’implosione dell’espressionismo, *Of Bridges*, diversamente, affronta i modelli di unione e dis-unione (fisici e metafisici) di cui i ponti sono espressione nella storia della cultura orientale e occidentale, tenendo presente come punto di contatto il passaggio estetico e politico dell’emancipazione della dissonanza.

Metaforicamente, come un ponte, *Of Bridges* si muove lungo un percorso rettilineo che collega varî aspetti del pensiero (dall’architettura alla letteratura, dalla musica all’arte, dalla filosofia all’ingegneria), producendo una raggiera estetica transmediale intorno alle forme plurali dei ponti secondo un metodo di indagine che, partendo dalla critica tematica, finisce per lambire i confini metodologici della storia intellettuale. Ciò che, dunque, *Of Bridges* fa – efficacemente – è utilizzare le forme simboliche dell’arte per parlare del mondo storico delle idee, e allo stesso tempo attraversare il mondo storico delle idee per parlare delle forme simboliche dell’arte, in modo tale che le due dimensioni (empiriche ed estetiche) trovino nella forma-ponte un punto di incontro per riflettere, nuovamente, sul rapporto tra realtà e pensiero. E, parimenti,

ciò che Harrison fa in *Of Bridges* è dare una forma autonoma e onnicomprensiva a un fenomeno estetico (quale è l'idea di ponte nell'immaginario collettivo, occidentale) che non è mai stato affrontato in maniera organica nella storia letteraria, filosofica e culturale (almeno in tempi recenti; cfr. Frank Brangwyn – Walter Shaw Sparrow, *A Book of Bridges*, Londra, John Lane, 1915; J. Wilburg Watson, Sara Ruth Watson, *Bridges in History and Legend*, Cleveland (OH), J.H. Jansen, 1937; Frederick William Robins, *Bridges in History and Legend*, Cleveland, J.H. Jansen, 1937; Joseph Gies, *Bridges and Men*, New York, Grosset & Dunlap, 1963), se non nella sfera dell'architettura (Cassani, Alberto Giorgio, *Figure del ponte. Simbolo e architettura* Bologna, Pendragon, 2014).

Il libro in questione è strutturato in nove capitoli, la cui divisione però è puramente paratestuale, nella misura in cui gli argomenti che Harrison discute e affronta si muovono senza soluzione di continuità all'interno del volume, creando in questo modo uno spazio testuale fortemente unitario sul piano narrativo, cui l'autore oppone sistematicamente ciò che potremmo definire una ‘temporalità sincronica’: benché effettivamente *Of Bridges* proceda dall'antico all'iper-moderno, ogni capitolo presenta una temporalità ibrida, dove, per esempio, la letteratura antica giapponese è posta direttamente a confronto con gli spazi fisici e metaforici della cultura medievale occidentale (13-41), oppure dove i ponti musicali (77-104) della poesia di Leopardi (o di Hölderlin) diventano il punto di partenza per una riflessione più ampia intorno alla tonalità dell'arte (visuale, come quella cinematografica), cui Harrison contrappone successivamente i *Word Bridges* (123–143) della poesia lirica americana (Wallace Stevens, Hart Crane).

Per usare una felice espressione del libro, questo metodo di analisi, contrastivo e sincronico, significa *Living on the Bridge* (42-76), e ci permette di leggere il «motif of bridge» come un «locus of potential union» (55), anche quando, come accade in Kafka (oppure nelle canzoni dei Nirvana e dei Red Hot Chili Peppers), i ponti non portano da nessuna parte: «[they] are all bridges of separation, signaling differences between ontological realms. But they also signal a wish for transition, for redemption and expiation of guilt» (168).

Nelle pagine conclusive del sesto capitolo (*The Bridge as Gallows*, 144-168), che portano alla discussione filosofica ed esistenziale dei ponti da parte di Nietzsche (169-186), Harrison rimarca proprio la necessità di definire i contorni ontologici ed epistemologici che la presenza (o l'assenza) dei ponti comporta negli spazi che l'uomo abita – o non abita: i capitoli che chiudono *Of Bridges* sono infatti dedicati rispettivamente al mare e alla pluralità indefinita degli uomini, *Sea Bridges and Selves* (187-209), e alla (loro) frattura relazionale, *Bridged Disconnection* (210-236). In questo senso, il ponte è uno spazio liminale di *betweeness* che crea forme di interferenza (connessione e disconnessione, identità e differenza) tra chi costruisce ponti determinandone il senso politico e chi subisce queste azioni di costruzione e decostruzione degli spazi (politicamente ed ecologicamente), nel e attraverso il tempo.

Harrison non affronta direttamente questioni post-coloniali o ecocritiche, ma le relazioni dialettiche che crea e sviluppa all'interno del libro (in particolare nei capitoli sopracitati dove lo statuto del soggetto umano è deleuzianamente deterritorializzato) mostrano come il ponte diventi la «symbolic facilitation of cultural union between Europe and the Americas», sicché la «global unity itself is consubstantial with Faustian objectives of human understanding»; in questo senso, la natura intrinsecamente politica dei ponti all'interno delle forme simboliche dell'arte può essere intesa come un tentativo di «binding into one all conceivable events in nature and history» (141), sicché, «in a more concrete way, tunnels, viaducts, and megabridges can pull – or literally “abstract” – subjects out of civic contexts traditionally made up of affective and material ties into a condition of potentially unending suspension» (236). Se, come chiosa Harrison, l'intenzionalità territoriale dei ponti tende verso il futuro, *Of Bridges* apre, a tratti provocatoriamente, numerose strade che possono unire la storia del pensiero politico alle forme simboliche dell'arte: «To what exactly? An answer could provide one bridge to the future» (236).

Thomas Harrison, *Of Bridges* (Alberto Comparini)

L'autore

Alberto Comparini

Alberto Comparini (Ph.D., Stanford University) è ricercatore di Critica letteraria e letterature comparate all'Università degli Studi di Trento, dove si occupa di poesia lirica e di teoria del romanzo. Tra le sue principali pubblicazioni ricordiamo le monografie *La poetica dei «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese* (Mimesis 2017, premio Pavese 2018), *Geocritica e poesia dell'esistenza* (Mimesis 2018) e *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento* (Fiorini 2018), e la curatela *Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature* (Winter Verlag 2018).

E-mail: alberto.comparini@unitn.it

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Comparini, Alberto, "Thomas Harrison, *Of Bridges. A Poetic and Philosophical Account*", Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, X.22 (2021): 329-332, www.betweenjournal.it

Robert T. Tally Jr. (ed.)
*Spatial Literary Studies:
Interdisciplinary Approaches to Space,
Geography, and the Imagination*

Abingdon and New York, Routledge, 2021, X+342 pp.

C'è una frase a cui ho pensato spesso, quasi sempre per contrasto, leggendo questa raccolta di saggi curata da Robert Tally. È la frase che Francesco Orlando ha usato una volta per spiegare il successo di «studi famosi» – *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* di Michail Bachtin, *Mimesis* di Erich Auerbach e *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz tra gli altri – che per l'appunto devono la loro fortuna all'«aver reso immediatamente riconoscibile, durevolmente inconfondibile, un insieme di costanti prima non visto» (cito da “Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici”, il saggio che a partire dal 1996 accompagna proprio le riedizioni del classico studio di Praz, ininterrottamente in libreria dal 1930: pp. VII-XXIII dell'ottava edizione BUR uscita nel 2021, a p. IX).

Non è certamente la presenza di questa caratteristica l'unico criterio per stabilire la qualità di un lavoro, anche se la capacità di uno studio di segnare l'immaginario oltre il repertorio di casi che esamina o quella di un discorso teorico di «provocare gli esempi che non fornisce» (ancora F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1965), nuova ed. ampliata, Torino, Einaudi, 1992: 7) sono indici non dubitabili di efficacia, addirittura le prove della necessità di una determinata ricerca.

Se queste caratteristiche mancano, se cioè uno studio non trova nulla che prima non fosse stato visto o se una teoria non genera ulterio-



ri esempi rispetto a quelli che considera, ci si potrà chiedere se di quei lavori ci fosse davvero bisogno, se non forse come di semplici ‘ridescrizioni’: arte tutt’altro che da disprezzare, questa della ‘ridescrizione’ («gran parte della critica che più ammiro non spicca per le sue doti analitiche, ma è piuttosto una specie di appassionata ridescrizione», ha scritto ragionevolmente James Wood, *La cosa più vicina alla vita. Lezioni sul nostro amore per i libri*, trad. it. di Manuela Faimali, Milano, Mondadori, 2016: 73), ma che si concilia male con il vigore polemico di chi vuole delimitare un campo, che è invece lo scopo dichiarato di questo raccolta di *Spatial Literary Studies*, come si vede bene dal saggio che lo stesso curatore pubblica in posizione rilevata alla fine del volume.

Antefatto di questo articolo – “Spatial Literary Studies Versus Literary Geography? Boundaries and Borders Amidst Interdisciplinary Approaches to Space and Literature” il titolo completo del saggio, che da solo costituisce la quinta e ultima parte del lavoro, “Plus Ultra” (317-330) – è l’intervento, peraltro molto breve, con cui Sheila Hones ha voluto distinguere tra loro il settore degli ‘spatial literary studies’, campo che Hones presenta come ancora «emergente» nell’area delle ‘humanities’, e quello della ‘literary geography’, vista al contrario come un approccio più radicato e soprattutto come parte della geografia considerata nei suoi rapporti con le scienze sociali più che con la letteratura (“Literary Geography and Spatial Literary Studies”, *Literary Geographies*, 4.2, 2018: 146-149).

È un’impostazione quantomeno discutibile, tanto più se si guarda alla questione da un punto di vista non esclusivamente nordamericano (sui limiti del quale si vedano le considerazioni riguardanti la relazione tra ‘Ecocriticism’ nordamericano, appunto, ed ‘ecologia letteraria’, problema diverso ma metodologicamente istruttivo anche per il caso di cui si discute qui, proposte da N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017). A ispirare la reazione di Tally, però, non è un semplice problema teorico ma il fatto che il pezzo di Hones chiamasse a sua volta in causa alcuni lavori precedenti dello stesso Tally, in particolare il volume *Spatiality* uscito sempre per Routledge nel 2013 nella collana “The New Critical Idiom” e l’introduzione

“The Reassertion of Space in Literary Studies” alla raccolta *The Routledge Handbook of Literature and Space* del 2017 (1-6). A questi due lavori Hones contestava l'eccessiva ampiezza della categoria di ‘spatial literary studies’, così largamente intesa da comprendere secondo Tally «pressoché qualunque approccio al testo che si concentri sullo spazio, sul luogo e sulla mappa» e che «si muova sotto l'insegna della geocritica, della geopolitica, della geografia letteraria, delle ‘spatial humanities’ o di qualche cos'altro di questo tipo» (“The Reassertion of Space in Literary”, 2-3).

Ora, non si tratta tanto di dare ragione a Hones sul tentativo di riguadagnare alla geografia la specificità e insieme il territorio che Tally aveva cercato di conquistare alla letteratura con l'uso di una categoria intenzionalmente molto estesa come quella di ‘spatial literary studies’: anzi, se si dovesse parteggiare per qualcuno, non c'è dubbio che nel «gioco di scacchi» tra le discipline verrebbe facile a chi ha una formazione letteraria fare il tifo per chiunque porti avanti la causa della letteratura (a parlare di questa disputa come di un «gioco di scacchi» è stato N. Gabellieri, *Geografia letteraria dei paesaggi marginali. La Toscana rurale in Carlo Cassola*, Sesto Fiorentino, All’Insegna del Giglio, 2019: 11). Da notare, semmai, è l'uso di un'espressione addirittura colloquiale nella sua indeterminatezza, «qualche cos'altro di questo tipo», («something else along those lines», nell'originale inglese). Non è un caso isolato, e per verificarlo basta controllare la frequenza con cui in questo *Spatial Literary Studies* ricorre l'avverbio ‘broadly’ – «broadly imagined» (1), «broadly conceived» (1, 317), «broadly understood» (3), «understood so broadly as to include...» (323), sempre per dire quanto ‘ampiamente’ sono da intendere gli ‘spatial literary studies’ o la relazione tra la letteratura e lo spazio – nelle poche pagine scritte in prima persona da Tally. È una vaghezza rivendicata, e perciò strategica: con ragioni che sono in parte condivisibili – l'incertezza terminologica e l'indeterminatezza concettuale sono conseguenza della novità dell'approccio, sostiene Tally, e «una tale indeterminatezza si è anche dimostrata piuttosto produttiva» (1) – ma che spingono comunque a domandarsi che cosa questi ‘spatial literary studies’ non possano includere, che cosa non possano essere.

Se un articolo che correttamente insiste sull'importanza degli inizi nei romanzi di Toni Morrison («Sparano prima alla ragazza bianca. Per il resto c'è tempo»: *Paradiso*, trad. it. di Franca Cavagnoli, Milano, Frassinelli, 1998, p. 1) può entrare in una raccolta che si intitola *Spatial Literary Studies* perché parla di questi 'incipit' in termini di «disorientamento» (così Michelle Dreiding, "Rethinking the Beginning: Toni Morrison and the Dramatization of Liminality", 117-128), che cosa non può essere ricondotto alla relazione tra letteratura e spazio? Se bastano principi non sbagliati ma generalissimi – e come potrebbero essere sbagliati, se sono generalissimi? – per impostare la questione del rapporto tra cartografia e letteratura («disegnare una mappa per molti aspetti è raccontare una storia e viceversa»), per inquadrare il problema della spazializzazione («la scrittura stessa è una forma di spazializzazione che dipende dall'accettazione di numerose convenzioni da parte di chi legge», 5), per collegare un concetto come quello di 'genere letterario' alla cartografia («potrei dire che il genere stesso è una sorta di mappa»), che cosa non può essere spiegato in termini che abbiano più o meno a che fare con lo spazio e la letteratura?

Questi ultimi esempi provengono da uno dei libri precedenti di Tally (*Spatiality*, London and New York, 2013, nell'ordine a p. 4, p. 5 e p. 55), ma l'attitudine a indicare «qualcosa di più ampio e forse di più metaforico» (*ibid.*: 80) con le categorie critiche di volta in volta utilizzate, su tutte quella di 'spatial literary studies', vale anche per questa nuova raccolta, organizzata sì in cinque parti distinte – "Geocritical Theory and Practice", "Geographies of the Text", "Geographies in the Text", "The Problematics of Place" e la conclusiva "Plus Ultra", per un totale di diciannove articoli – ma con criteri di nuovo così poco definiti da far ammettere al curatore che i singoli saggi «certainly stand on their own» (2), che sono insomma da leggere senza aspettarsi che ci sia una qualche coerenza tra l'uno e l'altro.

Ecco perché torna in mente quella frase di Francesco Orlando, e perché torna in mente per contrasto. Un approccio ecumenico come quello promosso da Tally – che si descrive «fairly ecumenical» (317) come curatore e promotore del lavoro altrui considerandolo un pregio, ma è una qualità che posseduta a questo grado può essere anche un di-

fetto – sembra precludere o rendere remota la possibilità di individuare un insieme di costanti passate prima inosservate: troppo larghe, e più ancora indefinitamente allargabili, le maglie della rete teorica che dovrebbe servire a catturare ciò che fin qui ci è sfuggito («regola prima di legittimazione degli studi tematici», e precisamente tematica non può che essere l’accezione quanto mai estensiva di ‘spazio’ in letteratura proposta da Tally, è che «l’importanza attribuita alle costanti non soffraffaccia mai quella delle immancabili varianti», di nuovo F. Orlando, “Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici”, p. XI).

Diversi tra i saggi accolti in *Spatial Literary Studies* si fermano così al livello della ‘ri-descrizione’, oppure si limitano a ridiscutere senza vere novità spunti teorici certamente importanti ma ormai troppo noti perché li si veda apparire decine di volte nel corso del libro (valga il caso del Foucault di “Des espaces autres”, citato con immotivata insistenza; mentre non sono sempre eleganti le numerose citazioni che molti contributi prendono da altri lavori di Tally, anche quando si tratta di frasi del tutto generiche: «la cartografia letteraria, la geografia letteraria e la geocritica hanno dato vita a modi produttivi di riflettere su questioni legate allo spazio, al luogo e alla mappa dopo lo ‘spatial turn’ negli studi letterari e culturali», citazione da *Spatiality* che si legge in E. Peraldo e Y. Calbérac, “How to Do Narratives With Maps: Cartography as a Performative Act in *Gulliver’s Travels* and *Through the Looking-Glass*”, p. 31). Spesso non mantenute, infine, sono le promesse di alcuni contributi che pure dichiarano di avere obiettivi ambiziosi e interessanti: è il caso del primo saggio, che annuncia di volersi soffermare sul «processo di formazione di un paradigma spaziale coerente nella teoria letteraria» (M. Shymchyshyn, “Geocriticism at the Crossroads: An Overview”, p. 13) ma che poi manca di metterlo in luce; o ancora del secondo contributo, citato poc’anzi, che impiega più di dieci pagine sulla presenza delle mappe nei testi letterari per arrivare alla conclusione, sorprendentemente debole, che «sarebbe difficile elaborare una tipologia di queste mappe inserite nei testi» – difficile, e quindi proprio per questo perché non provarci? – ma che comunque «si può concludere che queste mappe sono raramente soltanto decorative» (E. Peraldo e Y. Calbérac, “How to Do Narratives With Maps: Cartography as a

Performative Act in *Gulliver's Travels* and *Through the Looking-Glass*", 41).

Molto più riusciti, invece, sono i lavori di chi ha ristretto il campo d'indagine a problemi magari più circoscritti, senza per questo rinunciare a una presa in considerazione di questioni teoriche o di metodo: ben formulata e persuasiva, per esempio, la proposta di Rogério de Melo Franco, che sceglie di valorizzare una lettura «più aperta» (63) – ‘referenziale’, si può dire, che punta sulla centralità del paesaggio – di un poeta come Mallarmé, per cui esiste una tradizione di letture prevalentemente formaliste (“Mallarmé, Poet of the Earthly World: On Spatiality in *L'Après-midi d'une Faune*”, 63-82); altrettanto valido il saggio di Julia Kröger, che soffermandosi sugli appunti preparatori di Zola studia il modo in cui l’esperienza vissuta dall’autore dello spazio parigino si traduce nei suoi romanzi (“Zola’s Spatial Explorations of Second Empire Paris”, 83-101, un lavoro che si serve della triade di ‘spazio percepito-concepito-vissuto’ teorizzata da H. Lefebvre, per cui cfr. ora F. Biagi, *Henri Lefebvre. Una teoria critica dello spazio*, Milano, Jaca Book, 2019); o ancora di sicuro interesse la messa a fuoco da parte di Dustin Crowley di alcune contraddizioni tra teorie che studiano il rapporto tra letteratura e spazio rifacendosi a premesse «postmoderniste e postcoloniali» (206) – l’esempio è soprattutto quello della ‘geocritica’ di Bertrand Westphal – e pratica della stessa letteratura postcoloniale, che nei casi esaminati di Chris Abani e di Ngũgĩ wa Thiong'o sembra resistere alle categorie utilizzate per interpretarla (“Transgression, Boundaries, and Power: Rethinking the Space of Postcolonial Literature”, 206-225).

La lista degli esempi si potrebbe allungare, tanto tra i saggi che presentano i risultati meno convincenti (J. Maucione, “Beyond Binaries and Metaphor: The Counterhegemonic Possibilities of Place”, 47-59) quanto tra quelli più fondati e compiuti (K. Siklosi, “Dr. Livingstone, I presume?: The Demonic Grounds of M. NourbeSe Philip’s *Looking for Livingstone: An Odyssey of Silence*”, 103-115). L’insieme resta però troppo eterogeneo, e in definitiva sbilanciato sul lato negativo della vaghezza o delle mancate novità, perché dalla lettura dell’intero volume si ricavi per la pubblicazione una ragione più stringente di quella onestamente chiarita da Tally: difendere il confine tra una disciplina e

l'altra – tra letteratura e geografia – offrendo con la dimostrazione concreta di questa raccolta un campione di ciò che gli studi letterari possono dare per l'interpretazione dello spazio. Diversamente, non si spiegherebbe perché una serie di contributi usciti nel 2014 su una rivista online al momento non più disponibile (*Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*) dovessero essere ripescati tutti insieme proprio ora. Ci sono alcuni ottimi lavori, è vero, ma non abbastanza perché il libro sia all'altezza della mappatura complessiva che ci si potrebbe aspettare, se non altro per il titolo e alcune dichiarazioni del curatore nell'introduzione.

Si dia pure per scontato – tanto più che si sa che non è così – che la letteratura vada difesa, e che siano da difendere gli studi letterari, sullo spazio e non solo. Ma a uno sguardo spassionato, che chi è impegnato a difendere o conquistare un territorio potrebbe senz'altro considerare ingenuo, poco importa che un'idea cada in un campo o in un altro, da un lato o dall'altro del confine: basta che quell'idea sia buona, possibilmente nuova, e che ne faccia venire altre. Condizioni che non si verificano, o che si verificano troppo poco, in *Spatial Literary Studies*.

L'autore

Corrado Confalonieri (Harvard, Ph.D. 2019) si occupa di Rinascimento, di intertestualità e di teoria della letteratura. Prima di trasferirsi negli Stati Uniti si è formato a Parma e a Padova, dove nel 2014 ha ottenuto un dottorato in “Scienze linguistiche, filologiche e letterarie”. Visiting Assistant Professor of Italian presso la Wesleyan University (2019-2020), è tornato a Harvard nel 2020 come Lauro De Bosis Postdoctoral Fellow con un progetto di ricerca sul motivo dell’incarnazione tra teologia, pittura e letteratura dal Medioevo al Rinascimento per cui il DAAD ha da poco finanziato un soggiorno di ricerca presso la Freie Universität di Berlino.

Email: confalonieri@alumni.harvard.edu

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Confalonieri, Corrado, “Robert T. Tally Jr. (ed.), *Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*”, *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 333-340, www.betweenjournal.it

Aidan Tynan

The Desert in Modern Literature and Philosophy. Wasteland Aesthetics

Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020, 264 pp.

Il recente studio di Aidan Tynan appare per i tipi di Edinburgh University Press, in una collana che si ispira, così scrive il curatore Christopher Watkin, alla «unique legacy of European thought as an inherently and irreducibly cross-disciplinary enterprise» (*Preface*, VII). Partendo da un proficuo, a volte persino dissonante accostamento di alcune tra le più feconde visioni del pensiero filosofico europeo fra Otto e Novecento, l'autore tematizza il *topos* letterario del deserto dal Romanticismo ai nostri giorni. Inteso non solo come spazio “geografico” ma come «a place of thought» (1), nel senso di una topografia speculativa di matrice nietzschiana nonché eminentemente occidentale, il deserto viene a delinearsi per l'essere umano come terreno e di perdita e di salvezza. Il libro si inserisce così, almeno in parte, nella crescente mole di studi sui temi urgenti legati alla crisi climatica e fatti propri dalle cosiddette *environmental humanities*; lo studio tenta, in ogni caso, di individuare un impianto metodologico autonomo, non del tutto aderente agli assunti dell'ecocritica.

Il testo si suddivide in cinque capitoli principali, in cui il tema del deserto viene affrontato attraverso altrettanti approcci, sintetizzati dai concisi titoli che di ogni capitolo sembrano essere rappresentazione e chiave: *Desert Desire*, *Desert Immanence*, *Desert Refrains*, *Desert Islands*, *Desert Polemologies*.

Il primo capitolo dispone l'assetto teorico-metodologico del saggio, a partire da un fondamentale assunto che funge, in generale, da le-



gittimazione per l'approccio “ambientale” nelle scienze umane e nelle arti: le concezioni umane dell’ambiente naturale sono da sempre connesse in modo complesso e profondo al piacere estetico, ovvero a forme di desiderio o disgusto. Nella fattispecie, nell’immaginario occidentale, legato a territori dalla morfologia profondamente diversa rispetto a quelli in cui si estendono le superfici del deserto sabbioso, il *topos* del deserto viene a lungo inteso come correlato geografico della morte, come lo spazio in cui, *par excellence*, si sperimentano i limiti della vita organica.

Per la società occidentale il deserto è stato dunque, per molto tempo, immagine simbolica della propria rovina, spazio di assenza di civiltà, e proprio per questo una possibile chiave di comprensione per l'uomo moderno, «a site from which modern experience comprehends the spatial alterity through which it must inevitably pass» (8). E, tuttavia, il deserto è un sensorio che non si lascia categorizzare come mera eterotopia.

I argue that deserts and wastelands in their various forms, evoking affects of wonder and joy or disgust and terror as the case may be, constitute a crucial but largely ignored component of our global environmental imaginary. From imperial travel writing to postmodernism, from the Old Testament to salvagepunk, the desert has been a terrain of desire over which the Western imagination of space and place has ranged. As our environmental and ecological crisis heads in increasingly catastrophic directions, a critique of the figure of the desert in literature, philosophy and wider culture can help us map an environmental affect that finds itself both attracted to and repelled by arid, depopulated, derelict or barren spaces of various kinds. (7)

Nel dettaglio, lo studio si sviluppa lungo due linee primarie: l’analisi filosofica e quella letteraria, unite sul comune terreno teorico dell’estetica. Nel primo caso, l’autore affronta il *topos* del deserto come luogo simbolico della critica alla modernità nella filosofia, da Nietzsche ai nostri giorni. Blanchot, Lévinas, Derrida, Baudrillard sono solo alcu-

ni dei pensatori che lo studio coinvolge nella sua riflessione sul piano filosofico; questa si concentra tuttavia, oltre che sul già citato Friedrich Nietzsche, soprattutto su due posizioni rilevanti nell'attuale discussione sull'estetica nell'era dell'Antropocene ovvero Heidegger da un lato e Deleuze e Guattari dall'altro. È proprio da questo azzardato affiancamento discorsivo fra l'etica dello «In-der-Welt-sein» heideggeriano e il concetto di «déterritorialisation» di Deleuze e Guattari che Aidan Tynan sviluppa il punto di vista più autonomo a proposito di luoghi immaginari e *oikos*. La linea dell'analisi letteraria, invece, si focalizza nei diversi capitoli su autori come T.S. Eliot, D. H. Lawrence, Thomas Pynchon, Paul Auster, Cormac McCarthy, William S. Burroughs, Angela Carter, Don De Lillo. Se l'antesignano dell'eroe moderno è individuato, seguendo lo studio di Marshall Berman (*All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, 1982), che Tynan cita, nel personaggio del *Faust* di Goethe, gli autori della tradizione letteraria europea raccontano il deserto anche come un luogo simbolico della preoccupazione per l'espansione del potere, della guerra, dell'imperialismo e del capitalismo.

Esattamente come il Faust goethiano (personaggio che non a caso molti studi attuali su ecologia e letteratura elevano a primario riferimento teorico-estetico), la civiltà industriale concepisce se stessa «as perpetual self-overcoming and renewal» (9), secondo quel principio di alternanza fra *Kultur* e *Zivilisation* che ha determinato lo sviluppo della moderna civiltà occidentale. Pertanto, l'estetica delle terre desolate non contempla solo l'esperienza del sublime che il viaggiatore europeo sviluppa e trascrive nelle forme della scrittura odepatica e finzionale sulla scia delle impressioni dell'immane deserto sabbioso, ma ci narra continuamente di quella espansione planetaria che devasta i paesaggi naturali per poterli poi rimodellare.

Il riferimento a Goethe non è di secondaria importanza e non solo perché il *West-östlicher Divan*, che molta influenza avrebbe esercitato su Nietzsche, presupponeva una prospettiva di maggior dialogo fra Occidente e Oriente rispetto a quanto facessero le coeve tendenze letterarie dell'orientalismo britannico e francese; in effetti, è proprio negli anni a cavallo fra Sette e Ottocento che nasce la moderna biologia e Goethe,

fra gli altri, ne recepisce alcuni importanti assunti nei suoi più noti scritti di scienza. Pochi anni dopo, in seno al nascente Romanticismo europeo – fautore principale di un processo di estetizzazione della natura a cui interpreti contemporanei come il filosofo Timothy Morton attribuiscono anche una sorta di “responsabilità” del distanziamento fra uomo e natura – viene recepito per la prima volta anche il valore estetico del deserto, che fino a quel momento poca bellezza evocava all’occhio del viaggiatore occidentale. È dalla fine del XVIII secolo, più propriamente nel secolo successivo, che il deserto comincia a svilupparsi come *topos* letterario.

Tynan analizza le diverse accezioni linguistiche e filosofiche del termine «deserto»; chiama in causa le possibilità creative del *topos* letterario, che trova una marcata convergenza nel Novecento letterario europeo. Di grande interesse è, ad esempio, il confronto con il concetto di «Verwüstung» di Heidegger [nel significato letterale di «devastazione», dal ted. «Wüste» ovvero «deserto»] e con l’ipotesi di una nuova «era di deserti» (26), quale del resto potrebbe divenire – secondo il biologo statunitense contemporaneo Edward O. Wilson – l’Antropocene. Se Wilson, padre del concetto di «biodiversità», vede sfociare la nostra società ipertecnologizzata in una sorta di «Eremocene», un’epoca di solitudine e impoverimento biologico, è evidente l’attualità del discorso su poesia e tecnica di Heidegger e l’importanza delle sue note interpretazioni dei testi poetici di Trakl, Rilke, Hölderlin (94-95) e aggiungerei anche Paul Celan, in cui egli pone in essere la sua concezione dell’abitare poetico, ovvero del poetare come essere nel mondo. La giovane tradizione ecocritica, come si è già avuto modo di accennare, fa un ampio ricorso ai concetti del filosofo tedesco e non senza contraddizioni; citando, ad esempio, il fondamentale saggio *The Song of the Earth* (2000) di Jonathan Bate – il quale riprende, in sostanza, il concetto heideggeriano dell’abitare nella lingua – Tynan pone a confronto la visione dagli esiti nazionalistici di Heidegger e quella geofilosofica della deterritorializzazione di Deleuze e Guattari (95), e preferisce la seconda.

Considerando che sia Heidegger sia Deleuze e Guattari recepirono gli studi del biologo baltico-tedesco Jakob von Uexküll, padre del

concetto di *Umwelt* (ambiente), Tynan trova la sintesi del suo approccio filosofico nel concetto di «ritornello». Se già Uexküll presuppone che la natura sia governata da leggi musicali e che le specie animali si relazionino tra loro nell’ambiente al pari di motivi e contrappunti all’interno di un’armonia complessiva (*Theoretische Biologie*, 1926), allora il «ritornello» – secondo la teorizzazione di Deleuze e Guattari – permette di cogliere la relazione tra segno e ambiente destituendo il primato ontologico dell’*oikos* (97).

Come dire che il territorio, laddove non nazionalisticamente inteso, si definisce con una “occupazione” o “delimitazione” attuata attraverso un segno espressivo e funzionale; come fa un canto d’uccello, che non solo segnala ma crea un habitat: «Territories of all kinds, from animal habitats to nations, are created by such rhythmic and melodic phrasings of sign elements by which matter becomes expressive and thus capable of coding a territory’s limits in relation to others» (98).

Sulla scia di queste rilevanti connessioni teoriche, il deserto appare ancor più come uno spazio di dislocazione, un bacino di simboli a cui l’Occidente attinge per parlare di sé e dello spettro della propria fine. Negli ultimi capitoli, ad esempio, l’autore legge l’isola di Robinson Crusoe come esempio di rappresentazione di uno spazio senza mondo, di una civiltà che mette in campo la violenza del danno ambientale fino all’autodistruzione. Con la polemologia del deserto si conclude uno studio che, delineando l’evoluzione di un *topos* letterario, chiama in causa l’uomo contemporaneo e la sua capacità visionaria; poiché, come nuovo Robinson, egli deve essere in grado di leggere la fine come nuova possibile origine.

Per molte ragioni il deserto rappresenta uno spazio complementare e speculare alla morfologia occidentale delle metropoli e dei giardini e questa circostanza può rivelarsi una preziosa occasione di riflessione sulle numerose contraddizioni che hanno determinato e determinano il nostro rapporto con l’ambiente. L’estetica dello spazio desolato ci mette a disposizione, soprattutto, una potenzialità immaginativa ovvero la capacità di pensare e ripensare il nostro modo di essere nel mondo.

L'autrice

Giulia A. Disanto

Giulia A. Disanto insegna Letteratura tedesca all'Università del Salento. Ha studiato germanistica e romanistica presso le Università di Bari, la *Westfälische Wilhelms-Universität* di Münster e la *Freie Universität* di Berlino, conseguendo il Dottorato di Ricerca in Scienze Letterarie nel 2006; in seguito, è stata borsista del DAAD presso la *Technische Universität* e la *Freie Universität* di Berlino. È autrice di numerosi studi di rilievo nazionale e internazionale, fra gli altri su I. Bachmann, P. Celan, J.W. Goethe, E. M. Remarque, H. W. Richter, K. Schwitters, G. Trakl, F. Wedekind.

Email: giulia.disanto@unisalento.it

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Disanto, Giulia A., "Aidan Tynan, *The Desert in Modern Literature and Philosophy. Wasteland Aesthetics*", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 341-346, www.betweenjournal.it

Francesco de Cristofaro – Stefano Ercolino (eds.)

Critica sperimentale.

Franco Moretti e la letteratura

Roma, Carocci, 2021, 282 pp.

Franco Moretti è stato – ed è tuttora – una figura chiave nel panorama critico degli ultimi trent'anni. A garantirgli tale posizione, oltre all'indubbio carisma con cui le espone, sono proprio le idee originali e le metodologie innovative da lui applicate all'analisi dei fenomeni letterari, spesso formulate traendo ispirazione da discipline considerate esterne all'area umanistica. Mettere in luce il carattere "sperimentale" che contraddistingue il lavoro di Moretti è infatti il primo merito dei due curatori, Francesco de Cristofaro e Stefano Ercolino: in tal modo, quello che poteva essere un momento di semplice celebrazione per il passaggio di testimone tra generazioni – il libro esce nell'anno di pensionamento di Moretti – viene commutato in una riflessione sulle sue opere affinché divengano il «trampolino di una discussione aggiornata e polifonica sugli statuti della teoria letteraria, qui e ora» (11). Lo conferma la scelta dei collaboratori: non solo comparatisti e teorici della letteratura, ma anche studiosi che si occupano di letterature nazionali, di sociologia e di informatica umanistica (meglio nota con la denominazione *digital humanities*). È chiara, insomma, l'intenzione di fare il punto della situazione sfruttando l'opera di Moretti come reagente; in un momento di crisi generale del sapere umanistico, in cui chi si occupa di letteratura – e in particolare chi tenta ancora di insegnarla, dal professore universitario al docente di scuola superiore – sente il bisogno di giustificarsi per ciò che fa, il suo percorso critico si pone come un modello di consapevolezza e lucidità: si fa carico del problema senza cedere a facili moralismi e riesce a



trasformare l'inquietudine in una serie di proposte che – con buona pace dei detrattori – testimoniano indubbiamente la capacità degli studi letterari di raccogliere la sfida posta dal villaggio globale digitalizzato.

Per comprendere come le provocatorie proposte di Moretti siano sempre state animate da questo spirito sperimentale, che affronta di petto le sfide poste dalla contemporaneità, è utile ripercorrere le tappe fondamentali del suo percorso critico. È questo l'obiettivo dei tre saggi dei curatori e di Giuseppe Episcopo. Ercolino affronta gli anni della maturazione critica che va dal primo volume del 1976, *Letteratura e ideologie negli anni Trenta inglesi*, al *Romanzo di formazione*, uscito nel 1986. Il 1976-86 è un decennio cruciale per la cultura italiana: un iniziale inasprimento della lotta sociale è seguito da un lungo periodo di disillusione contrassegnato da un ripiegamento intimista degli intellettuali che farà apparire velleitarie le posizioni più estreme della teoria critica marxista. Il merito del saggio di Ercolino è però quello di sottolineare come questo processo sia avvenuto prima – e per motivi in un certo qual modo autonomi – in Moretti, che già a partire dal 1976-77 riesce a trasformare la crisi politica vissuta «in un nuovo modo di esprimersi, in uno stile fortemente soggettivato e in un eclettismo teorico che esprimevano al contempo disagio, protesta e sfida» (37) verso una realtà storica in cui non si riconosce. Il fatto di aver anticipato una tendenza che si sarebbe palesata completamente solo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta con la definitiva ascesa del soggetto neoliberale – nota ancora Ercolino – è da annoverare tra le ragioni del successo ottenuto dalle opere di Moretti presso le più giovani generazioni.

Il saggio di de Cristofaro si concentra invece sulle innovative proposte metodologiche messe a punto da Moretti per lo studio delle Letterature comparate tra l'inizio degli anni Novanta e i primi anni del nuovo millennio. Negli anni Novanta, infatti, la figura del comparatista era entrata in crisi: passata l'onda lunga dei furori teorici degli anni Settanta, «nessuno capiva, nessuno sapeva che cosa fosse davvero un comparatista, né a che cosa servisse» (43) scrive de Cristofaro. Il problema? L'esaurimento dei modelli elaborati dallo strutturalismo e l'assenza di nuovi efficaci e condivisi strumenti di analisi. In questo panorama, *Opere mondo*, uscito nel 1994, dimostrava quindi un coraggio sconcertante.

Non solo metteva in relazione opere remote nel tempo e nello spazio, ma lo faceva per mezzo di un paradigma cognitivo che, utilizzato qui per la prima volta, informerà la metodologia di Moretti per lungo tempo e fungerà da lume guida anche nello studio della *Weltliteratur*: è la darwiniana teoria dell’evoluzione, dottrina che non ha nulla a che fare né con la teoria letteraria strutturalista né con l’estetica e la filosofia dell’arte. Da un lato l’adattamento e applicazione della teoria dell’evoluzione all’analisi letteraria offrivano al critico un paradigma “forte” per indagare i nessi tra forme e storia senza tradire le sue origini marxiste – infatti, come dichiara egli stesso, si tratta di un modello «altrettanto storico, e più materialista, dello stesso marxismo» (258); dall’altro lato, questa mossa appagava l’indole «intimamente cartesiana» (18) di un letterato sempre alla ricerca di un modo per avvicinare il discorso critico a quello scientifico rendendolo “falsificabile”.

Proprio questo aspetto viene discusso nel saggio di Episcopo che chiude la prima sezione del volume. Alla fine della stagione del *Romanzo* (2000-03), Moretti si era reso conto che le ricerche sul romanzo gravitavano quasi esclusivamente intorno al problema del realismo, nonostante fosse possibile intraprendere altri tipi di analisi morfologica ugualmente interessanti e stimolanti. Il desiderio di battere strade nuove, dunque, si mescola a quello di rendere la critica letteraria falsificabile, salvandola così dall’accusa di *causerie* rivoltale da Roman Jakobson (61): sono questi i motivi che spingono Moretti verso la critica quantitativa che sfrutta le risorse offerte dall’informatica.

Nella seconda parte del volume vengono approfonditi alcuni aspetti particolarmente rilevanti e problematici dell’opera di Moretti, avanzando anche alcune soluzioni innovative: dal darwinismo letterario alla svolta informatica passando per il *distant reading*, gli autori si focalizzano soprattutto su quel “formalismo sociologico” che – come afferma lo stesso Moretti in *Conguecce sulla letteratura mondiale*, vero e proprio manifesto programmatico per le Letterature comparate nel nuovo millennio – ha sempre caratterizzato il suo metodo interpretativo.

La sezione è aperta dal saggio di Guido Mazzoni che sottolinea come Moretti sia un saggista nel senso inteso da Lukács e Musil: sebbene sembri parlare solamente di letteratura, affronta i problemi

fondamentali posti dalla realtà in cui si trova a vivere. È in quest'ottica che deve essere letta anche la svolta quantitativa. L'intento – rilevato anche da Andrea Miconi – è quello di studiare le forme simboliche in una prospettiva non idealistica; in altri termini, sebbene sia vero che da lontano «tutti coloro che sono vissuti in una certa epoca si assomigliano» (90), pensare che ogni epoca storica abbia soltanto *un* contenuto ideale da manifestare sensibilmente attraverso *una* forma artistica significa ignorare che in ogni epoca vi sono più forme simboliche in lotta tra loro per la spartizione del capitale simbolico. Secondo Moretti – nota Mazzoni – ogni forma simbolica non è dunque un'emanaione dell'epoca, bensì «una delle risposte che la letteratura dà a uno stato di cose, a una condizione del mondo» (*ibid.*): se una certa forma diviene dominante, vuol dire che ha battuto la concorrenza. Compito della critica, però, è – scrive Miconi – di mettere in luce come la forma dominante sia «il *risultato* di un processo di canonizzazione, imprevedibile e conflittuale, e non la *premessa filosofica* della produzione artistica» (105), cosa che, invece, troppo spesso accade quando si tira in ballo la nozione di *Zeitgeist*. Per studiare questa lotta per la “sopravvivenza letteraria” – osserva Federico Bertoni rievocando l’immagine morettiana del “mattatoio della letteratura” – è chiaro che non ci si può limitare ai testi canonici: occorre considerare quello che Margaret Cohen ha chiamato il «grande non-letto». Ed è proprio qui che giungono in aiuto le risorse messe a disposizione dagli archivi digitali: se è innegabile che viviamo in un’epoca di “Big data e algoritmi” – per citare il titolo di un recente saggio di Teresa Numerico – sfruttarne criticamente le potenzialità è un atteggiamento più ragionevole rispetto a uno di totale chiusura e rifiuto. Possiamo dunque dire che, se l’*Ulisse* non è una semplice emanazione dell’epoca ma una delle possibili risposte che la letteratura dà a una condizione del mondo, l’analisi quantitativa è allora una delle possibili risposte della critica letteraria al tempo dei *big data*.

Giséle Sapiro, dal canto suo, capisce che l’obiettivo del “formalismo sociologico” è quello di scrivere una «storia materialistica delle forme letterarie» (131): si tratta di colmare il divario tra il contenutismo marxista e il formalismo che tendeva invece a trascurare la rappresentazione del mondo sociale nelle opere letterarie. È in questo senso – afferma la

studiosa – che vanno interpretati darwinismo letterario, *distant reading* e analisi quantitativa; infatti, nell'applicare queste modalità di lettura ai pattern sociologici forniti dal sistema-mondo di Immanuel Wallerstein, Moretti riesce non solo a proporre una «geografia della circolazione delle forme letterarie tra centro e periferia» (133), concludendo che in quasi tutte le culture extra-europee il romanzo moderno è comparso come prodotto ibrido di forma occidentale e materiali locali, ma anche a giustificare tale eurocentrismo, sostenendo che la forma-romanzo si presenta come «la forma simbolica dello Stato-nazione» poiché «mette in scena le tensioni e i conflitti generati dall'unificazione dello Stato-nazione, dal punto di vista geografico (tra campagna e città, provincia e capitale) e sociale (soprattutto tra borghesia e aristocrazia, come evidenziato da Lukács)» (135-36).

L'applicazione di modelli prelevati dal mondo scientifico – commenta Jérôme David – deve essere vista come un invito, rivolto alla teoria e alla storia della letteratura, «a dissipare gli equivoci e la vaghezza di alcune delle loro nozioni» (185). Nondimeno, la costruzione di quella popperiana “critica falsificabile” a cui accennavamo è un progetto tutt'altro che scevro da problemi. Per quanto riguarda le *digital humanities*, le critiche che vengono rivolte da David rimarcano l'impossibilità delle scienze umane e sociali di raggiungere le condizioni di oggettività scientifica formulate da Popper: da una parte la fase di “operazionalizzazione” – vale a dire la trasformazione di un concetto della teoria della letteratura in una serie di operazioni applicabili ai vari testi del corpus selezionato per poi ottenere una visualizzazione statistica del fenomeno analizzato – non è immune da arbitrarietà, dall'altra la visualizzazione finale che si ottiene non tiene conto né delle forze sociali esterne che generano le forme letterarie, né delle dinamiche interne.

Quest'ultima considerazione ci conduce a un altro problema, messo in luce da Miconi e Sapiro. Se il modello evoluzionistico funziona piuttosto bene per render conto della *divergenza* delle forme, la spiegazione della loro *convergenza* pare richiedere l'applicazione di modelli diversi: per dirlo con le parole di Sapiro, essa è infatti «tanto comune nell'evoluzione culturale quanto rara in quella biologica». Mentre Miconi dedica gran parte del suo saggio ad analizzare i limiti teorici che hanno portato

Moretti a interrompere la ricerca «proprio quando la sfida per la sua costruzione di un metodo scientifico falsificabile sembrava poter essere vinta» (103), Sapiro, dopo aver dimostrato la «complementarietà tra il *distant reading* e il *close reading* di Moretti e la teoria dei campi di Bourdieu», suggerisce un'integrazione completa dei due metodi critici. Così facendo, da una parte si risolverebbe il problema della convergenza, poiché gli scrittori operano in un campo sociale che è fatto di soggetti che programmano attivamente determinate strategie e non di semplici processi meccanici o organici; dall'altra si darebbe meglio ragione dell'idea – tipicamente morettiana – della forma artistica come conflitto: «se la forma può essere concepita come lotta, è perché è il frutto di lotte sociali» (147).

I saggi che compongono la terza e ultima parte del volume sono dedicati a uno degli oggetti di ricerca più cari a Moretti: il romanzo. Il primo, scritto da Francesco Fiorentino, è dedicato alla nozione di “stile serio”. Tale etichetta, proposta da Diderot, è stata resa nota da Auerbach che l'ha utilizzata per indicare il nuovo realismo del romanzo ottocentesco che ha superato la separazione netta fra gli stili rappresentando il quotidiano in chiave non comica. Nonostante le illustri origini, lo studio dello stile serio – nota Fiorentino – «non ha tuttavia ricevuto in seguito molti ulteriori approfondimenti» (211) prima che Moretti riaprisse i termini della questione ne *Il secolo serio* – unico contributo da lui firmato all'interno del primo volume del *Romanzo* – e poi nel *Borghese*.

I contributi di Françoise Lavocat e di Enrica Villari, pur nella loro diversità, ruotano attorno a un altro concetto fondamentale: come sintetizza Patricia McManus, Moretti considera il romanzo una “forma di compromesso” in quanto intende «il lavoro della narrativa come lavoro svolto in risposta a paure storiche per rappresentarle e domarle» (115). Lavocat e Villari mettono in luce propriamente come il critico dimostri in maniera chiara che il romanzo è la forma simbolica della modernità anche e soprattutto perché la logica compromissoria che lo informa si oppone al «momento della verità» (252) che contraddistingue invece la tragedia.

Il libro viene infine arricchito di tre saggi inediti dello stesso Moretti nei quali chiarisce il rapporto tra critica ermeneutica – che procede dal

testo ai problemi del mondo che l'opera intendeva trattare – e critica quantitativa, «imprigionata tra i libri» (207), sottolinea l'influenza che il lavoro di Lukács ha avuto nello sviluppo del suo “formalismo sociologico” e stila un bilancio provvisorio dei risultati ottenuti. Ciò che colpisce di questi saggi, oltre alla consueta acutezza, è l'onestà intellettuale con cui Moretti riflette sul suo percorso e su molte delle questioni poste dalle autrici e dagli autori nelle pagine del volume. In un panorama segnato dalla cosiddetta “crisi della critica” in cui tanti studiosi di letteratura tentano di crearsi uno spazio assecondando entusiasti le ultime tendenze dell'industria culturale o si ritirano nello specialismo della filologia, i contributi contenuti in *Critica sperimentale* appaiono in netta controtendenza: testimoniano la vitalità degli studi letterari che si dimostrano in grado di fronteggiare le complessità del mondo contemporaneo rinnovandosi senza però cedere alle mode del consumo culturale di massa.

L'autore

Lorenzo Graziani

Dottore di ricerca in Teoria della letteratura e docente nella scuola secondaria di secondo grado. Ha pubblicato saggi in riviste e in volumi collettanei soprattutto sui rapporti tra filosofia e romanzo. Si interessa in particolare alla relazione tra immaginazione e possibilità. Tra le sue ultime pubblicazioni ricordiamo il saggio *Lewis e Deleuze su possibilità e mondi possibili* ("Rivista di filosofia", n. 2, agosto 2021) e il volume *Che cos'è la fiction* (Carocci, 2021).

Email: grazianilorenzo20@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Graziani, Lorenzo, "Francesco de Cristofaro – Stefano Ercolino (eds.), *Critica sperimentale. Franco Moretti e la letteratura*, Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, Between, XI.22 (2021): 347-354, www.betweenjournal.it

Giuseppina Scavuzzo

Il parco della guarigione infinita. Un dialogo tra architettura e psichiatria

Siracusa, LetteraVentidue, 2020, 268 pp.

Architettura, psichiatria, potere: questi i tre cardini del denso volume che Giuseppina Scavuzzo – architetto e docente di Progettazione architettonica all’Università di Trieste – dedica al *case study* dell’Ospedale psichiatrico di Gorizia. I tre termini introducono la prospettiva particolare da cui scrive la studiosa, già autrice di ricerche sulla dimensione simbolica e narrativa dell’architettura (Giuseppina Scavuzzo, Sergio Pratali Maffei, Gianfranco Guaragna (eds.), *Riparare l’uomo. Lezioni da un manicomio di frontiera*, Siracusa, Letteraventidue, 2018; Giuseppina Scavuzzo, “Architetture tra sovrana ragione e diritti dell’altro”, *Ardeth*, 4, 2019). Dando per acquisiti sia gli studi esistenti sui complessi manicomiali italiani e sul loro futuro riuso urbanistico sia le ricerche collettive e i siti che sempre meglio censiscono le realtà territoriali degli ex ospedali psichiatrici, Scavuzzo si concentra esclusivamente sul caso di Gorizia, architettura manicomiale tanto «esemplare» quanto «eccezionale» (7). L’originalità di questo lavoro consiste nel posizionarsi *in between* tra lo studio sui progetti degli architetti, le posizioni del mondo psichiatrico e la riflessione filosofica – in particolare foucaultiana – su spazi istituzionali, controllo e potere, mediante la ricostruzione tanto dei nessi quanto dei punti di frizione che si sono avvicendati da fine Ottocento alla seconda metà del Novecento.

Se è infatti risaputo che la Legge 180 del 1978 ha portato alla chiusura dei manicomii in Italia e ne ha al tempo stesso interdetto la costruzione di nuovi, è meno noto che lo psichiatra Franco Basaglia, promotore di quella legge, ha tentato contestualmente di articolare lo scardi-

namento dell’istituzione manicomiale attraverso un processo «complesso di trasformazione fisica dei luoghi e dell’architettura» (8). Ciò che fino a oggi non era ancora emerso chiaramente negli studi sull’imponente cambiamento avvenuto all’interno del mondo psichiatrico negli anni ’60 e ’70 è la fase progettuale di trasformazione degli spazi manicomiali cui Basaglia si è dedicato con architetti locali e internazionali, alla ricerca di un dialogo ideale tra psichiatria e architettura. Il caso dell’ospedale psichiatrico di Gorizia preso in esame è esemplare in questo senso: luogo di confinamento collocato sulla frontiera di stato, ha rappresentato la sede storica sia della perdita di identità istituzionalizzata nei reclusi sia del generale disorientamento sociale provocato dagli smottamenti politici territoriali. Nella prima delle due parti del libro – *Tre progetti per un manicomio: una genealogia* – Scavuzzo ne ripercorre la storia in tre tappe. Costruito (come quello di Trieste) ai primi del Novecento, il manicomio Filippo Giuseppe I della città di Görz (poi Gorizia) rientrava in quei sette progetti realizzati dall’Impero Austro-Ungarico tra il 1890 e il 1910, fra i quali primeggiava a livello europeo per le dimensioni e la capienza lo Steinhof di Vienna. Basandosi sui documenti urbanistici, politico amministrativi e medici, consultati per ricostruire la fase austriaca, l’autrice apre qui un confronto serrato con la posizione sostenuta da Michel Foucault rispetto a psichiatria e architettura. Il primo progetto del manicomio di Gorizia introdurrebbe infatti una *dissonanza* rispetto alla preminenza che il filosofo ha attribuito al potere del medico su quello dell’architetto: «negli scritti di Foucault l’architettura è marginale nella definizione del dispositivo perché il ruolo centrale è attribuito alla medicina. La storia del manicomio di Gorizia in parte smentisce questa centralità. Altri sapori emergono come più determinanti nelle decisioni sull’organizzazione spaziale» (45). Sono infatti gli agronomi che scelgono il terreno più idoneo alla costruzione e alla futura “colonia agricola” in cui sviluppare l’ergoterapia (il lavoro non retribuito degli internati considerato ai tempi uno strumento terapeutico), sono i funzionari e i politici i responsabili incaricati di realizzare una macchina più produttiva che terapeutica. La seconda fase storica del manicomio di Gorizia va dal bombardamento del 1916 alla sua ricostruzione in epoca

fascista e all'inaugurazione nel 1933. Nel ripercorrerne la progettazione Scavuzzo sottolinea come la scelta di eliminare i padiglioni per i pazienti paganti abbia connotato la differenziazione sociale che si stava attuando negli ospedali psichiatrici destinandoli sempre più alle classi disagiate, argomento ampiamente ripreso dalla contestazione politica degli anni Sessanta e ben rappresentato dal titolo del fotolibro basagliano sui manicomì italiani: *Morire di classe* (1969). Le planimetrie e le piante del progetto riprodotte nel libro – che documentano ad esempio l'inserimento in posizione interna ma autonoma del "villino dell'econo" e l'estensione dello spazio riservato alla colonia agricola – insieme ai documenti amministrativi consultati, sono dunque i *testi* su cui l'autrice fonda la sua riflessione sui rapporti di potere, sui dispositivi di controllo e su quelli di sfruttamento lavorativo dei reclusi all'interno dell'ospedale psichiatrico. Nella progettazione di epoca fascista si rileva tuttavia – a fianco del lavoro dei tecnocrati ed economi per la struttura esterna – anche un'attenzione degli architetti per gli interni, le stanze e le celle, e un margine di collaborazione con gli psichiatri nello studio degli spazi privati e dei dettagli della vita quotidiana, primo segnale di una concezione terapeutica dello spazio. La terza fase storica vede il manicomio come luogo di emarginazione proiettato dentro la realtà di Gorizia diventata a sua volta città di confine con la Jugoslavia, attraversata dalle strisce di calce bianca con cui nel 1947 i soldati americani la dividono fra le due nazioni. Il degrado in cui versa il manicomio dagli anni successivi alla fine della guerra sarà descritto nel 1968 ne *L'istituzione negata*, il libro einaudiano curato da Franco Basaglia e scritto con la sua équipe: un successo editoriale immediato che costituirà il manifesto del nascente movimento di deistituzionalizzazione della psichiatria. Da quelle pagine Scavuzzo trae informazioni preziose sullo stato di degrado degli spazi del manicomio, paragonandoli con le descrizioni e le fotografie degli stessi all'inaugurazione del '33. L'implosione di questo e degli altri manicomì avviene dunque, afferma l'autrice, negli anni '60, quando l'Europa e gli Stati Uniti «scoprono con sgomento che le democrazie vittoriose sull'atrocità nazista ospitano al loro interno dei *lager*, campi di concentramento la cui perfetta legalità è garantita dalla negazione di ogni diritto civile agli inter-

nati» (83). In questo clima l'azione di Basaglia «non sarà un'azione isolata ma l'avanguardia di uno *Zeitgeist*» (*ibid.*). Il 1961, quando lo psichiatra veneziano prende la direzione del manicomio di Gorizia, è anche l'anno in cui Foucault pubblica *L'Historie de la folie*, Franz Fanon *Les Damnés de la terre*, Thomas Szasz *The Myth of Mental Illness*, Erving Goffman *Asylums* (poi curato dai coniugi Basaglia per l'edizione italiana di Einaudi nel 1968), e il ministro della salute inglese, Enoch Powell, mette al bando i grandi manicomi vittoriani, i *Lunatic Asylums*. In questa ondata europea anti-istituzionale il manicomio di Gorizia, da esito prevedibile della cultura austro-ungarica prima e fascista dopo, diventa «luogo eccezionale di un'azione d'avanguardia» (85). E se la storia della psichiatria e della cultura si è già ampiamente interrogata sul fenomeno, Scavuzzo intende con il suo studio rivendicare l'attenzione che l'architettura ha riservato agli ambienti psichiatrici e al rapporto con la psichiatria. La proposta dell'autrice è dunque quella di rileggere l'azione di Franco Basaglia a Gorizia a partire dalle trasformazioni degli spazi manicomiali che lo psichiatra veneziano ha voluto e tentato di mettere in atto per annullarne l'effetto patogeno sugli internati. Il confronto con le teorie di Foucault si arricchisce della rilettura di Jacques Derrida e del termine platonico *pharmakon* (*La Pharmacie de Platon*, 1972): analogamente al farmaco, l'ambiguità del manicomio è nell'oscillare fra ciò che cura e ciò che uccide, tra il rimedio e il veleno. Anche l'idea derridiana di *pharmakos* torna utile alla costruzione di un orizzonte semantico e teorico: il significato non si limita a guaritore, ma si allarga a capro espiatorio espulso dalla città per salvarla. Il rito di purificazione sociale identificato da Platone e riletto da Derrida, sottolinea dunque Scavuzzo, ben rappresenta la condizione manicomiale affrontata da Basaglia: un processo di espulsione dal tessuto sociale dei reietti mediante la loro inclusione coatta in un luogo che a sua volta, concepito idealmente come terapeutico, si rivela come origine di un processo di istituzionalizzazione e oggettivazione deleterio per i ricoverati stessi.

L'indagine architettonica parte dagli elementi d'arredo che Basaglia ripristina negli spazi interni dell'ospedale psichiatrico di Gorizia – colori alle pareti, comodini per gli oggetti personali, sedie, tavoli, spec-

chi – per estendersi a un vero progetto architettonico dell’ospedale da lui concepito insieme all’architetto Daniele Calabi. Il ritrovamento nell’Archivio della Regione Friuli-Venezia Giulia del documento inedito, *Studio preliminare per il riordinamento dell’ospedale psichiatrico di Gorizia*, e firmato dai due nel 1962, è riprodotto nella sezione “Apparati” del libro insieme allo schema di un articolo del 1976 preparato da Basaglia per *Casabella* dal titolo provvisorio *Psichiatria ed Architettura*. Dalla collaborazione con Calabi, già impegnato in altri progetti di ospedali psichiatrici, emerge l’idea basagliana di un ambiente che sostituisca la cura al ricovero mediante la trasformazione dei reparti in spazi domestici definiti “case”: «non essendo ancora maturi i tempi per negare legalmente l’ospedale psichiatrico, questo viene negato architettonicamente» (100). La morte prematura di Calabi non impedirà lo svolgimento di alcuni lavori di trasformazione dei padiglioni, modificati in ospedali diurni e frazionati in camere, sottratti così al dispositivo del controllo mediante quella che lo stesso psichiatra definisce una *nucleizzazione* degli spazi.

A partire dalla descrizione dei materiali ritrovati del “Basaglia architetto” si apre la seconda parte del volume – *Learning from asylums* – dedicata al dibattito su architettura, istituzioni totali, potere e psichiatria degli anni ’60 e ’70 riletto attraverso gli scritti di Goffman e Foucault. In particolare, perseguiendo l’obiettivo critico di considerare costanti e varianti del pensiero foucaltiano e basagliano, Scavuzzo ripercorre le posizioni con cui il filosofo francese sottolinea come la «ragione sovrana della psichiatria» riesca a dominare «l’organizzazione del manicomio, finendo per sovrastare sulla questione architettonica» (142). Diversamente da Foucault, Basaglia ritiene il ruolo dell’architetto decisivo nella gestione del potere, tanto da utilizzarlo per riuscire a scardinare dall’interno i luoghi dell’istituzione totale utilizzando, ad esempio, gli spazi delle assemblee generali nelle quali le voci dei reclusi vengono, per la prima volta, lasciate libere di esprimersi e dunque, di opporre resistenza all’istituzione stessa che li contiene. Il capitolo conclusivo della seconda parte ricostruisce i progetti, i discorsi e gli scritti anche inediti che Basaglia dedica all’architettura, rivelando un aspetto decisamente meno indagato della sua produzione, dal dibattito con gli

Giuseppina Scavuzzo, *Il parco della guarigione infinita* (Marina Guglielmi)

architetti francesi parzialmente pubblicato nel 1967 sulla rivista diretta da Félix Guattari, *Recherches*, all'articolo inedito del 1976 per *Casabella*. L'omaggio conclusivo dell'autrice all'oggetto delle sue ricerche è nell'ultimo capitolo, dedicato al lavoro di restituzione alla città di Gorizia degli spazi manicomiali attraverso la progettazione del Parco Basaglia, vale a dire di uno spazio carico di storia e di memoria alla luce di una di quelle che l'autrice considera le missioni fondamentali dell'architettura: «fare abitare nel senso di mettere in condizione di essere se stessi nel luogo in cui si vive» (222). Un progetto al quale Scavuzzo ha lavorato con gli studenti dell'Università di Trieste e a cui ha dato lo stesso titolo del libro, pensandolo come luogo in cui sia possibile *una guarigione infinita*, efficace citazione tratta da quanto discuteva Aby Warburg negli anni '20 con il suo psichiatra Ludwig Binswanger.

L'autrice

Marina Guglielmi

Insegna Letteratura comparata e Teoria della letteratura all'università di Cagliari. Ha fondato e co-dirige *Between*. Fra le ultime pubblicazioni: *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Firenze, Cesati, 2018; “È come essere in prigione”. La mobilità perduta in *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi”, *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento*, Eds. Giulio Iacoli, Davide Papotti, Giada Peterle, Lucia Quaquarelli, Firenze, Cesati, 2021.

Email: marinaguglielmi@unica.it

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Guglielmi, Marina, “Giuseppina Scavuzzo, *Il parco della guarigione infinita. Un dialogo tra architettura e psichiatria*”, *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 355-361, www.betweenjournal.it

Silvia Albertazzi (ed.)

Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive

“Studi Superiori. Teoria della letteratura e critica letteraria”, Roma, Carocci, 2021, 138 pp.

Nella vasta e qualificata offerta di strumenti metodologici e didattici messa a punto negli anni recenti dall’editore Carocci, e segnatamente nella collana degli “Studi Superiori”, l’agile volume coordinato da Silvia Albertazzi si presta da subito a un’analisi estrinseca, capace tuttavia di fornire dati indicativi a chi legga. Prescindendo dal considerare profili o storie letterarie propriamente italianistici o comparatistici (penso in particolare ai volumi collettanei curati da Massimiliano Tortora, e dedicati al modernismo italiano e al modernismo europeo, quest’ultimo in collaborazione con Annalisa Volpone), il precedente verso il quale l’*Introduzione* presente pare suggerire le maggiori somiglianze di famiglia è il volume dedicato agli studi culturali fra Regno Unito e Stati Uniti, curato da Nicoletta Vallorani, e uscito nel 2016.

Alla pari di *Introduzione ai Cultural Studies* – ospitato, però, nella sottocollana dedicata alle “Lingue e letterature straniere”, e non già in quella di “Teoria della letteratura e critica letteraria” in cui si situano i lavori di Tortora e Volpone e, fra gli altri, l’ottimo contributo all’analisi di *Fiction e non fiction* curato da Riccardo Castellana nel 2020 – il testo in questione affronta un ambito di lavoro, e forse più propriamente un’idea di cultura, una prospettiva metodologica. Inoltre, come il manuale curato da Vallorani, l’*Introduzione* curata da Albertazzi si caratterizza per una relativa libertà di esplorazione e conduzione discorsiva e per la discernibile eterogeneità dei metodi e, in parte, delle direzioni intrapresi dai collaboratori al volume.



Se motivata e salda appare la visione d'assieme espressa dal preambolo e dal capitolo introduttivo a firma della curatrice, gli autori dei saggi rimanenti, riuniti intorno alla comune attività di ricerca presso il CLOPEX (Centro studi sulle letterature omeoglotte dei paesi extraeuropei) dell'Università di Bologna, interpretano tutti in maniera personale l'idea al centro del volume, legandola alle culture e agli approcci propri delle discipline della filologia e della stranieristica da essi rappresentate, come pure a sviluppi interpretativi anch'essi difformi e originali.

Avremo così, prendendo a delineare una lettura intrinseca del volume, tipologie diverse di intervento, e, si aggiungerà, visioni della letteratura in prospettiva mondiale differenziate:

- l'analisi di questioni in gioco, significati, fortune e revisioni dell'idea goethiana di *Weltliteratur*, rilanciata e complicata da un denso dibattito, accesosi in particolare intorno alle *Conjectures* di inizio millennio di Franco Moretti, e codificata in un ampio disegno teorico da David Damrosch, il cui *What is World Literature?*, del 2003, echeggia opportunamente, con i suoi noti spunti interpretativi, fra i saggi del volume. Si tratta, chiaramente, dell'impulso fornito da Silvia Albertazzi nelle riflessioni metodologiche intitolate "Dal supercanone alla letteratura-caos", che tengono utilmente conto della pluralità metodologica e delle istanze multilinguistiche cui si sono rifatti, a seguire rispetto al dibattito riaperto da Moretti (e giunto a un punto certo di decentramento, da noi, nelle riflessioni sulla *Letteratura nell'età globale* di Benvenuti e Ceserani, del 2012), interventi e proposte di canone recenti, aggiornando dunque il dibattito stesso, per muovere verso un'idea, già affacciata nella *Letteratura postcoloniale* dell'autrice (2013), di *crossover literature*, ora arricchita di ulteriori spunti e riformulata, sull'onda delle suggestioni di Edouard Glissant, come "letteratura-caos" (13; 32);
- una rilettura dei concetti di mondo e mondialità, codice dei dominanti e risposte, o ideazioni proprie, dei dominati, centro e periferia, che si dà proprio spostando il punto di osservazione, con lucido rigore, sulle periferie: è il procedimento dispiegato in

“La terceira margem. Letteratura ispano-americana e World Literature” di Edoardo Balletta;

- la concezione di una letteratura non, *sic et simpliciter*, mondiale, quanto piuttosto letteratura mondo (in una visione anch'essa apertamente influenzata dalla teoria del *tout-monde* di Glissant), luogo delle connessioni e delle contaminazioni, inesausta rete di implicazioni intertestuali, come riflessa dal nodo narrativo della riscrittura, e in particolare dalle “riscritture a radice multipla” (102), distinctive di testi che rappresentano in modo ravvicinato la presente età e condizione globale: così la studiosa di letterature francofone Maria Chiara Gnocchi, nel suo contributo intitolato “Riscritture mondo”;
- la conduzione dell’idea di *World Literature* verso territori specializzati e ciò nonostante ampiamente immaginativi, interpretazioni personali che si snodano lungo percorsi alternativi, o quantomeno non pienamente compresi nelle dinamiche consuete della teorizzazione letteraria espressa a partire da due fulcri egemonici: l’Occidente e la sua forma simbolica-romanzo. Trovano così espressione, nel volume, due linee consonanti di ripensamento della tradizione e del presente, “*World Poetry*”, del filologo romanzo ed etnofilologo Francesco Benozzo, e “*World Literature* e le sfide etiche del mondo interconnesso” dell’americana Elena Lamberti, che si alimentano di performatività, transmedialità, temi etici e responsabilità nei confronti della cultura planetaria e dell’ambiente. Lamberti pensa in particolare a una letteratura-mondo che evolva come “funzione indispensabile nella ricerca della felicità planetaria [...] in un rapporto armonico, equo e rispettoso costruito ascoltando altre pratiche di vita, immaginando altre storie possibili” (82). Ciò comporta il ripensamento di generi, posture critiche: la poesia come arcipelago di voci e forme sottoposte/resistenti al problema della traducibilità, nella formulazione di Benozzo; la prospettiva *Alter-Native*, espressione delle voci indigene del Nord America, dalla quale riguardare la produzione culturale mondiale in chiave autonoma e rigenerativa, nelle note di Lamberti. Un procedimento,

quello dei due studiosi, che comunemente costruisce per citazioni, in forma aperta, pluricentrica e distintamente saggistica, un concetto di ‘mondialità’ altrimenti formalizzato solo in forma sporadica per i generi non narrativi (37-39), e soggetto a una certa generale elasticità di interpretazione, che Albertazzi e i diversi studiosi da lei convocati intorno al progetto invitano a osservare;

- un *case study* conclusivo, “Wuthering Heights in Giappone: un esempio di contaminazione transmediale”, di Francesco Vitucci, che, come suggerisce il titolo, al piano della teoresi affianca e, si può dire, antepone quello di un’analisi condotta dalle singolarità di una lettura “osmotica” (117) rispetto all’ipotesto, quella dell’adattamento *Arashi ga Oka* (letteralmente, “La collina tempestosa”), a opera del regista Yoshida Yoshishige, del 1988.

Dalla pur schematica e stringata ricomposizione di tali linee di intervento si possono trarre alcune considerazioni provvisorie. In primo luogo, dalla lettura del libro si esce un poco frastornati; e ciò non tanto per la molteplicità e varietà della materia trattata, di per sé al contrario indizio della capitalizzata pluralità di interessi e idee, quanto per via della già accennata difformità di visione, metodi e obiettivi riguardo al concetto al centro della discussione.

Colpisce, a confronto con il rigore analitico, la sicura categorizzazione per le letterature di lingua inglese, il postmoderno e il postcoloniale, in particolare, delle opere scritte o coordinate da Albertazzi nel tempo (mi permetto di insistere su questo elemento, avendo con piacere recensito sinora ben sei titoli dell’autrice), la tendenza divagatoria di alcuni approcci o la perifericità prestabilita di diversi oggetti critici (suggerendo che pensare in termini di *World Literature* imponga di vedere la letteratura fuori di sé, nelle sue disseminazioni nel contemporaneo, anche là dove letteratura in senso proprio non si dia), il dirottamento centrifugo che la varietà individuata, nella lettura, induce ad assecondare. Si può, legittimamente forse, ma certo un po’ inanemente, fantasticare su che tipo di libro sarebbe provenuto da una più mirata e condivisa discussione di una bibliografia critica di base (Moretti, Damrosch e

Casanova, ma non solo), dalla richiesta di operare secondo modelli e metodi (più) unitari.

Ma d'altra parte tali impressioni, e tali fantasie, vengono a essere prontamente contrappuntate dal ristabilimento di un necessario spettro d'azione multilaterale, per operare nei termini – e con i rischi intrinseci – di un programma critico dichiaratamente transculturale, la cui attenzione verte primariamente sulle *frontiere* del letterario (traduzione; transmedialità; scrittura/oralità; dai centri alle periferie e ritorno: sono solo alcuni fra i tanti temi intavolati o ipotizzabili; 23-29). I depistaggi, lo smottamento progressivo di una visione consolidata sui fatti letterari appaiono parte imprescindibile di un lavoro che si vuole, sin dal titolo, introduttivo, e tuttavia intriso di una chiara coscienza delle politiche letterarie e culturali connesse al problema in esso dibattuto.

Si avranno dunque, come risposte interpretative portanti, *idee* di *World Literature*, letture applicative, contronarrazioni critiche, ricollocazioni prospettiche a partire da testi e pratiche avvertiti come “combattent[i]” (113: è un'immagine di Dolores P. Martinez ripresa da Vitucci, per indicare la capacità di opere quali *Wuthering Heights* di impregnarsi di “significati nuovi e contemporanei”), quando non rovesciamenti salutari di prospettiva.

In secondo luogo, e nondimeno come diretta conseguenza, in certi casi, di sviluppi teorici condotti nei singoli capitoli, ci si interroga sui destinatari dell'operazione, nuovamente legandola alle questioni archi- e paratestuali sopra accennate. Se il fine didattico, segnalato dalla collana in cui il volume si inserisce, regge ammirabilmente i tratti introduttivi del contributo di Gnocchi, consentendo loro di snodarsi tra le *Robinsonaden*, le riscritture nel tempo di *Madame Bovary* e il *writing back to the canon* delle scritture postcoloniali, sino a comprendere l'essenza delle recenti modificazioni nel genere individuate dalla studiosa, e se la centratura nitida sull'oggetto da parte di Vitucci rende agevole seguire le implicazioni della riflessione sul *case study*, si nutrono dubbi sulle capacità dei lettori-tipo studenteschi di muoversi con agio fra le intense dinamiche storico-politiche, storico-letterarie e creative rintracciate dal contributo di Balletta (al cui interno, fra l'altro, le figure di Borges e Rulfo, sbalzate come irriverenti rielaboratori della letteratura

proveniente dai centri, appaiono particolarmente emblematiche di cosa intendiamo quando ci riferiamo a una visione mondiale dei fatti letterari, o a una letteratura mondo; 62-65), o fra i tanti riferimenti e citazioni messi in atto da Albertazzi o Benozzo.

Forse allora, in conclusione, il lavoro riesce particolarmente suggestivo per studiose e studiosi in erba (e di età meno verde), per promuovere impegno e discussioni nell'ambito dei dottorati, per esempio, e più generalmente come sfaccettata proposta operativa in grado di sprovincializzare i nostri protocolli di lettura consolidati, inducendoci a ripensare i concetti di letteratura *in itinere*. Il che, a dispetto dell'impressione, a una prima lettura, di un insieme sfrangiato o di difficile componibilità in una visione unitaria, non è davvero un risultato scontato, né disprezzabile.

L'autore

Giulio Iacoli

È professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma. Tra i suoi lavori più recenti, la monografia *Luci sulla Contea. D'Arzo alla prova della critica tematica* (Mucchi 2017) e le curatele di *Traverser. Mobilité spatiale, espace, déplacements* (con Adrien Frenay e Lucia Quaquarelli, Peter Lang 2019), *Archileture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura* (con Andrea Borsari e Matteo Cassani Simonetti, Mimesis 2019) e *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento* (con Davide Papotti, Giada Peterle, Lucia Quaquarelli, Cesati 2021). Con Federico Bertoni dirige la collana "Sagittario. Discorsi di teoria e geografia della letteratura" (Cesati).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Iacoli, Giulio, "Silvia Albertazzi (ed.), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 362-368, www.betweenjournal.it

Federica G. Pedriali, Cristina
Savettieri (eds.), *Mobilizing Cultural
Identities in the First World War.
History, Representations and Memory*

Cham, Palgrave Macmillan, 2020, 236 pp.

Le pagine di *Mobilizing Cultural Identities in the First World War* accolgono gli interventi tenuti presso il workshop internazionale svoltosi presso la School of Literature, Languages and Cultures della University of Edinburgh nel maggio 2017. Nonostante a prima vista possa sembrare una delle più comuni raccolte di atti, il volume è in realtà un omogeneo e riuscito esperimento interdisciplinare nella ricerca storica, volto a indagare le mobilitazioni culturali legate al primo conflitto mondiale. Il primo capitolo, a firma delle due curatrici, traccia un perimetro di questa prospettiva di ricerca. La mobilitazione culturale implica una continua traslazione dal piano materiale a quello immateriale, e concerne il continuo intreccio di più piani: corporale, immaginativo, ideale, emotivo. Inoltre, la mobilitazione culturale non può essere ricondotta ad un movimento di imposizione dall'alto al basso, né ad un'unidirezionale risposta dal basso verso l'alto, ma si presenta come una circolazione dinamica, dove le identità di individui e comunità più o meno estese sono soggette a continue ibridazioni. La parola giusta, per questo tipo di ricerca, è pluralità: identità plurali, plurali e disomogenee risposte al conflitto e plurali cronologie attivate dalla pratica della memoria introdotta nel dopoguerra, che stimola al contempo il ricordo del passato e la continua riconcettualizzazione del suo significato.

Una pluralità che si manifesta anche nei punti di vista degli studiosi accolti nel volume, e che sono stati organizzati in quattro sezioni:

“Political Identities”, “Italian Masculinities”, “Conceptual Frameworks” e “Remembering”.

Il primo capitolo, scritto da Elizabeth Pender, indaga le intersezioni tra la cultura classica e la politica durante la Prima guerra mondiale ripercorrendo la vita e le esperienze dei due futuri coniugi Jane Malloch, suffragetta fortemente impegnate nella lotta per i diritti delle donne, e Henry Brailsford, giornalista progressista britannico nonché fondatore della Men's League for Women's Suffrage. Terzo nodo di questa trama di relazioni è Gilbert George Aimé Murray, professore di Greco prima a Glasgow e in seguito ad Oxford. La ricerca di Pender ci mostra come la cultura classica emerga continuamente nelle pubblicazioni, nei discorsi, nelle orazioni, negli articoli dei due intellettuali, declinata in posizioni politiche anche opposte (Malloch favorevole alla guerra, Brailsford pacifista), mostrando la flessibilità di un modello classico costantemente assunto e reinterpretato a seconda della situazione contingente. Un altro aspetto interessante messo in luce dalla studiosa, un vero e proprio *mento* per tutti coloro che conducono ricerche simili, è la disomogeneità delle fonti disponibili; mentre la vita del giornalista Brailsford, infatti, è descritta con toni enfatici e spesso idealizzati, quella della Molloch, quando non è totalmente taciuta e caduta in oblio, è descritta con un realismo ostile che ne esaspera i tratti fisici e caratteriali: “frigid”, “neurotic obsession”, “tempestuous”, “petulant”, “self-deluded” (23) sono solo alcuni dei termini che tratteggiano il profilo della studiosa, e che ci appaiono oggi come un ulteriore invito ad una attenta e preliminare valutazione delle fonti per sopesarne l'effettiva affidabilità.

Nel secondo capitolo, Simona Storchi descrive l'esperienza della guerra vissuta dagli artisti: prendendo in esame i casi di Ardengo Soffici e di Carlo Carrà, indaga come la guerra, e in particolare la partecipazione dell'artista alla guerra, sia un momento cruciale nella riconfigurazione del rapporto tra arte e politica, e del ruolo dell'artista all'interno della sfera politica nazionale. Gli scritti pubblicati da Soffici in “Rete Mediterranea”, ad esempio, mostrano come l'esperienza della guerra abbia rimescolato irrimediabilmente vita, arte e politica in un unico amalgama, attraverso la rivalutazione del ruolo dell'Italia nella storia della cultura occidentale per la sua tradizione romana (ed ecco riemergere il

tema del classicismo già visto nel primo capitolo), la sovrapposizione retorica negli scritti tra il corpo dei combattenti e quello della nazione, e l'assunzione dell'italianità quale parametro di giudizio per gli artisti stranieri. Anche una lettura degli scritti di Carrà dimostra come la ricerca artistica sia legata alla nazione in un rapporto viscerale e vicendevole: la nuova arte come servizio dell'artista alla nazione, e al tempo stesso la nazione, col suo glorioso passato, come guida per l'artista nella via da seguire per le sue future creazioni.

La seconda sezione è inaugurata con un capitolo di Marco Mondini sull'esperienza degli scrittori italiani al fronte. Un'esperienza che, tra i diversi autori, mostra tratti comuni: un'esperienza piuttosto morale che politica, l'obsolescenza dei temi politici pre-guerra, subito soppiantati dall'esperienza esistenziale del conflitto, il forte legame con i commilitoni, una declinazione dell'epica lontana dall'ideale classico e sostituita piuttosto con una "epic of the small community at war" (92), le retrovie come luogo frequentato dagli scansafatiche e codardi, e la disillusionamento verso i civili, che non potranno mai comprendere l'esperienza della guerra e l'atto di sacrificio dei soldati. Questa omogeneità di temi che si riscontra in autori come Salsa, Mariani, Monelli, è causata, come ben sottolinea Mondini, da un fatto concreto: la struttura gerarchica dell'esercito italiano, infatti, prevedendo una promozione a sottotenente per chi disponeva di una formazione universitaria, portò la gran parte degli scrittori italiani a condividere l'esperienza di trincea. Ancora una volta, le intersezioni tra il piano materiale, emotivo, estetico e ideale rappresentano il luogo dove indagare le identità in movimento durante la Prima guerra mondiale.

Anche lo studio di Cristina Savettieri si concentra sull'esperienza dei soldati nella Prima guerra mondiale, ma focalizzandosi in particolare sui prigionieri di guerra e sulla rappresentazione della loro mascolinità in relazione alla peculiare situazione italiana, definita dall'immagine del combattente virile nata nel risorgimento, dalle difficili condizioni dei campi di prigione austriaci e tedeschi, e dalla rottura di Caporetto che ha occupato il discorso pubblico. Mentre gli studi psichiatrici dell'epoca, come quelli di Dalla Volta, indicavano il soldato come l'esempio perfetto di maschilità eterosessuale dominata dall'istinto, il

prigioniero era spesso qualificato attraverso pena, isolamento, e una sessualità anormale (111). Anche la propaganda dell'esercito che circolava attraverso giornali di trincea e documentazioni fotografiche aveva una duplice direzione: da una parte usava la rappresentazione del prigioniero italiano sofferente per compattare le truppe contro il nemico, dall'altra, invece, tacciava gli stessi prigionieri di codardia e debolezza, mostrandoli come esempi negativi. Sentimenti che emergono anche dal *Giornale di guerra e di prigionia* di Gadda, dove vergogna, frustrazione e senso di incompletezza inducono l'autore a chiedersi come possa esser diventato un uomo.

La terza sezione del volume offre una riflessione teorica sulla mobilitazione culturale. Il primo capitolo, scritto da Angela Hobbs, si occupa della questione dell'eroismo nel primo conflitto mondiale. Se prima della guerra l'atto eroico militare era pressoché precluso alla donna, alla quale si chiedeva di fornire supporto all'uomo, con il primo conflitto sembrano aprirsi spazi d'azione: vi sono donne che lavorano nelle retrovie del conflitto, vi sono donne che portano la propria esperienza e le proprie capacità al fronte, come Marie Curie che dispiega delle unità di radiografia chiamate *Petit Curie* per controllare le ferite dei soldati, e poi vi sono donne combattenti e spie, coinvolte cioè in attività più aggressive e fino ad allora considerate di solo appannaggio maschile. Nonostante questo contributo alla causa bellica, col ritorno della pace, alla donna difficilmente vengono riconosciute azioni eroiche, e spesso le è chiesto di ritornare a ruoli più convenzionalmente femminili. Questa analisi storica porta l'autrice a interrogarsi sul significato dell'eroismo, e su possibili ampliamenti della sua sfera semantica.

Il saggio di Federica Pedriali, partendo dalla riflessione di Agamben contenuta in *Homo sacer*, e partendo dal presupposto secondo cui "making culture produces war and [...] the need for war is socially constructed to reflect the evolving modes and cycles of cultural reproduction" (149), analizza la spazialità del No Man's Land (la "terra di nessuno" che si crea tra i fronti di due eserciti contrapposti), che segna la distanza tra il mondo civilizzato e la distruzione. L'articolo di Pedriali, oltre a presentare una riflessione su una realtà storica definita declinando proficuamente spunti filosofici e studi di biopolitica, dimostra

come le riflessioni sulle identità culturali in movimento possano essere proficuamente assorbite nel dibattito di discipline diverse (o peggio: diversi settori scientifico disciplinari) offrendo stimolanti e alle volte inediti punti di vista.

L'ultima sezione del volume si apre con il capitolo di Tea Sindbæk Andersen e Ismar Dedović, che si occupano della commemorazione e della memoria del primo conflitto mondiale in Croazia, un caso di studio più unico che raro. In primo luogo, perché il popolo croato è stato un insieme di vincitori e vinti della guerra, spesso impiegati sul fronte opposto; e in secondo luogo perché, nonostante la Prima guerra mondiale abbia avuto un enorme impatto sulla nazione, il ricordo del conflitto è stato rimosso dalla sfera pubblica almeno fino al 2013 quando, in seguito all'indipendenza dalla Jugoslavia e in prossimità del centenario del conflitto, è emersa la necessità di fare i conti col passato. Attraverso l'analisi di fonti eterogenee (un aspetto rilevante in tutto il volume) come documentari, libri di scuola, sculture commemorative, opere letterarie, dichiarazioni politiche e articoli di giornale, i due studiosi mostrano la "tectonics of memory", cioè quei sommovimenti della memoria collettiva che si manifestano nella nazionalizzazione del conflitto e nella sua risemantizzazione occidentalizzata, più prossima cioè alla futilità e alla tragicità dell'esperienza bellica che all'eroismo militare proposto dalla Serbia nel primo dopoguerra.

Nel saggio che chiude il libro, anche Ross Wilson analizza il centenario della Prima guerra mondiale, questa volta dal punto di vista britannico. Sottolineando come la testimonianza non sia mai un atto neutro, procede mostrando le distanze dei nuovi memoriali con quelli creati negli anni Venti del Novecento. Mentre questi evidenziavano il sacrificio per Dio, il Re e lo Stato, i primi riproducono il trauma, la perdita, la separazione, infondendo un senso di civico attaccamento al presente. Il memoriale di Liverpool del 2014 è esemplare: innalzato alla stazione ferroviaria dalla quale i soldati partivano per il fronte, non solo stimola la memoria collettiva del conflitto, ma si integra nel tessuto sociale della città. Da sottolineare anche la distinzione tra "political witnesses" (211) e "moral witnesses" (215): mentre i primi si trovano in luoghi preminenti e isolati e sono finalizzate alla creazione di comunità immaginate (intese

Federica G. Pedriali, Cristina Savettieri (eds.), *Mobilizing Cultural Identities in the First World War. History, Representations and Memory*, (Simone Marsi)

alla Anderson), i secondi sono adiacenti ad altri luoghi commemorativi, e offrendo una memoria alternativa, stimolando una riflessione su cosa la guerra significhi per il presente.

In conclusione, *Mobilizing Cultural Identities* offre proposte di ricerca stimolanti non solo su di un avvenimento cruciale come il primo conflitto mondiale, ma anche su temi centrali per la ricerca umanistica, arricchendo il dibattito con un esperimento coerente e allo stesso tempo interdisciplinare e multiprospettico.

L'autore

Simone Marsi

Simone Marsi è dottorando presso l'Università di Parma, dove conduce una ricerca sul canone della letteratura italiana nei manuali scolastici per la scuola secondaria (1861-1945). Tra i suoi interessi di ricerca la letteratura italiana contemporanea (Rebora, Satta, Gadda, Sciascia) e la storiografia letteraria, cui ha dedicato alcuni saggi.

È membro del gruppo di ricerca ELICOM, che si occupa di inclusività nell'ambito della didattica.

Email: simone.marsi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Marsi, Simone, "Federica G. Pedriali, Cristina Savettieri (eds.), *Mobilizing Cultural Identities in the First World War. History, Representations and Memory*", Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 369-375, www.betweenjournal.it

Carmen Van den Bergh, Sarah
Bonciarelli, Anne Reverseau (eds.),
*Literature as Document: Generic
Boundaries in 1930s Western Literature*

Leiden - Boston, Brill Rodopi, 2019, pp. 204

Il volume *Literature as document*, pubblicato nel 2019 a cura di Carmen Van den Bergh, Sarah Bonciarelli e Anne Reverseau, è il risultato finale di una ricerca ibrida (che prevede cioè più canali per la presentazione dei risultati dell'indagine), internazionale e caratterizzata da una lunga durata. Fin dal primo passo, infatti, il convegno sul valore documentario della letteratura (e più in generale sul rapporto tra letteratura e documentazione della realtà) organizzato nel dicembre 2012 e poi confluita in una pubblicazione collettiva del 2014 in lingua francese (*La licorne*), è stata affiancata da una esposizione sui materiali analizzati al fine di renderli disponibili per un pubblico più ampio. Un ulteriore passo è stata la pubblicazione di due articoli, uno in olandese e uno in italiano (apparso su *Arabeschi*), affiancato da una galleria virtuale. Questa lunga e profonda riflessione è distillata nel volume in lingua inglese del 2019, che a fronte di un tema vasto e complesso, propone un campo di indagine certo e ben delimitato. Per iniziare, l'aspetto temporale: sono presi in considerazioni produzioni letterarie collocabili tra il 1925 e il 1930 (con il 1930 dunque come punto focale), un decennio significativo non solo per romanzi come *Gli indifferenti* di Moravia e *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, ma anche per il ruolo di cinema e fotografia, sempre più centrale nella vita delle persone (spesso con un intento documentario non indifferente), e per gli sconvolgimenti politici ed economici cruciali per le sorti del secolo. In secondo luogo, il libro presenta direttive di ricerca molto precise, che rispondono alle domande: quando e perché un



testo è considerato un documento? Quali tipi di documenti sono usati all'interno dei testi letterari? Come un documento può essere usato come impulso alla creazione letteraria? (7).

Questo campo di indagine è scandagliato nel volume con una costante oscillazione tra la puntuale analisi del testo e la profonda riflessione teorica, rendendolo un punto di riferimento sull'argomento. Ciò è evidente fin dal saggio che apre la raccolta: *The Difference between "Document" and "Monument"* scritto da Remo Ceserani (15-27), non solo compimento di una lunga riflessione iniziata con *Raccontare la letteratura* (1990) e proseguita con la *Guida allo studio della letteratura* (1999), ma un intervento che si pone come punto di partenza per le future riflessioni sull'argomento. Ripartendo dalla famosa proposta di Le Goff raccolta nell'*Encyclopedia Einaudi*, Ceserani intraprende un serrato dialogo con alcuni dei pensatori più importanti degli ultimi anni, come Michel Foucault, René Wellek, Harold Bloom, Frank Kermode, Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, mostrando come il ruolo di documento e/o monumento del testo sia centrale nel designare il nostro rapporto col passato. Le ultime pagine, infine, mostrano come nel dibattito attuale il rapporto tra documento e monumento stia progressivamente sfumando, sostituito da altre dicotomie quali la distinzione tra documento e fiction e tra realtà e immaginazione (21).

Il saggio di Gunther Martens e Thijs Festjens, il secondo della prima sezione del libro, analizza l'aspetto documentario dei testi di Ernst Jünger, *Storm of Steel*, e Irmgard Keun, *The Artificial Silk Girl*, rappresentativi della *New objectivity*, concentrandosi però sull'aspetto acustico, che ben testimonia lo sviluppo tecnologico dell'epoca e dimostra la flessibilità del valore documentario del testo letterario. Nell'analisi di *Storm of Steel*, ad esempio, non solo gli autori, attraverso il commento di alcuni brani, dimostrano chiaramente come nel libro “the battlefield is described as a soundscape” (36), ma riflettono in modo approfondito sul valore documentario del testo mettendolo in relazione con il taccuino di guerra dell'autore, dove la rappresentazione dei rumori e dei suoni della guerra risultano più immediati del testo letterario, dove la narrazione ha subito l'influenza della sua più tarda teoria sui suoni. In questo modo, gli autori dimostrano come il valore documentario dell'opera d'arte sia

profondamente legato non solo alle strategie narrative adottate ma anche al percorso intellettuale dell'autore.

La seconda parte del volume, *Revisiting the Cornerstones*, analizza il valore documentario di alcuni romanzi che presentano all'interno del tessuto narrativo testimonianze (pezzi di giornale, foto, estratti di canzoni) della quotidianità degli anni '20 e '30, mostrando, attraverso una lettura ravvicinata dei testi, il valore documentario di questi frammenti di realtà e il modo in cui interagiscono col tessuto narrativo. Antonio Bibbò, sottolineando come "social documents [...] cannot be separated from the humans that produce and experience them" (64), e collegando il romanzo modernista al romanzo proletario americano, evidenzia come in *Mahnhattan Transfer* di John Dos Passos la frammentarietà di voci riportate non riproduca una comunità omogenea, ma una folla di personaggi spesso senza funzioni o senza volto, che si perdono nei meandri degli avvenimenti narrati. Stijn De Cauwer e Sven Fabré, invece, analizzano *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, mostrando come la nevrosi causata della guerra non sia solo uno dei molteplici montaggi di documenti eterogenei che affollano le pagine del romanzo, ma un vero e proprio ostacolo nella *bildung* lineare del protagonista Franz Biberkopf, introducendo "an important tension to the montage and cautioning against facile, positive solutions" (92). Occupandosi invece del romanzo autobiografico di André Breton *Nadja*, Nadja Cohen presenta nuove sfumature assunte dai documenti come foto e immagini riprodotti nel testo. Nel romanzo surrealista, infatti, i documenti sono sia testimonianza di eventi accaduti e attestazione del reale, sia stimolo al lettore affinché sviluppi "new reading skills: the reader must create his own visual path in/throughout the book" (110). Quella di Breton è dunque un'indagine su sé stessi che è anche un'opera aperta, un viaggio nella propria vita, nella propria mente, e nell'universo surrealista.

Anche la quarta sezione della raccolta, *Experimental Writing*, dimostra le diverse declinazioni del valore documentario di alcune opere sperimentali. Achille Castaldo mette in luce come le inserzioni di quotidiani nelle *Metamorfosi* di Dino Terra siano "nothing but remnants, scraps of a not-dominated reality" (127), mentre Piet Devos e Gys-Walt Van Egdom evidenziano come il documento sia per Benjamin Péret una sorta di

scrizione automatica della materialità circostante, mentre per l'argentino Antonio Porchia il documento della vita non si esaurisce nella rappresentazione dell'attimo presente, ma è un frammento per percepire l'eternità. Come dimostrano questi saggi, l'inserzione di frammenti di realtà nella sperimentazione letteraria del Novecento è un atto creativo versatile e altamente adattabile, dove la testimonianza della realtà è sempre reinterpretata dall'atto narrativo individuale dell'autore.

Un rapporto, quello tra letteratura e realtà, del quale l'ultima sezione indaga alcune forme ibride. Robin Vogelzang, ad esempio, mostra il ruolo centrale e documentario della "radio poetry" durante la guerra civile spagnola, che riconosceva alla poesia recitata e diffusa per l'etere un impatto sulle masse allora impensabile considerando l'alto tasso di analfabetismo. Il saggio, inoltre, dimostra come il particolare *medium* influisca anche profondamente sul messaggio poetico modificandone alcuni tratti. L'esempio delle poesie di Rafael Alberti è eclatante: il poeta, infatti, dalla versione radiofonica a quella a stampa pubblicata in Argentina, sede del suo esilio, ha modificato un verso della sua poesia "Defensa de Madrid, Defenda de Cataluña", che prima recitava "Madrid está lejos" (Madrid è lontana), come a ricordare il percorso attraverso tutta la penisola iberica intrapreso dalle onde radio, e poi "Madrid no está lejos", quasi a rimarcare come il ricordo della battaglia persa fosse ancora vivo nella memoria (161-162). Quello di Robin Vogelzang, dunque, è un esempio di come si studiano queste opere multimediali, questi documenti radiofonici, soprattutto se messi in relazione "with their means of transmission (163). Anche Fabio Andreazza indaga gli aspetti documentari tra due media: letteratura e cinema nell'opera di Umberto Barbaro. Partendo dalla formazione marxista dell'autore, per il quale la letteratura è uno strumento dell'agire politico, Andreazza dimostra come in entrambi i media Barbaro utilizzi uno stile votato a produrre l'estraniamento nel lettore; ma mentre nel cinema questo si traduce in una rappresentazione il più semplice possibile della realtà prospiciente (come in *Cantieri dell'Adriatico*), nella letteratura ciò avviene attraverso la collocazione degli eventi nella loro propria dimensione storica (179). Il saggio che chiude il volume, a firma di Toni Marino, mostra infine il legame tra la letteratura e l'industria attraverso la pubblicità. In

Carmen Van den Bergh, Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau, *Literature as Document: generic boundaries in 1930s Western Literature* (Simone Marsi)

particolare, sono considerati i racconti 552 *Racconto di una giornata* di Massimo Bontempelli e *La strada e il volante* di Pietro Maria Bardi, scritti dopo un accordo stretto con la FIAT per promuovere dei nuovi modelli attraverso la creazione di un vero e proprio stile di vita associato al prodotto. Inoltre, a proposito dei testi in questione, l'autore si sofferma su una triplice definizione di documento letterario, che rappresenta un punto di vista teorico per future ricerche sull'argomento: 1) i romanzi come documenti di un contratto in essere tra l'azienda e lo scrittore; 2) i romanzi sono documenti del contesto storico del periodo contenenti informazioni sul prodotto, sulla possibilità di spesa del consumatore, sulle sue abitudini, ecc.; 3) i romanzi sono documenti cognitivi dell'epoca, che non testimoniano tanto una realtà storica quanto un modo di pensare la realtà storica (189).

In conclusione, *Literature as Document* dimostra quanto il testo letterario sia centrale nella definizione del nostro rapporto col passato, e quanto il suo ruolo di documento sia flessibile e aperto a nuove tipologie di indagini per le quali i saggi contenuti nel libro già provvedono a gettare solide basi.

L'autore

Simone Marsi

Simone Marsi è dottorando presso l'Università di Parma, dove conduce una ricerca sul canone della letteratura italiana nei manuali scolastici per la scuola secondaria (1861-1945). Tra i suoi interessi di ricerca la letteratura italiana contemporanea (Rebora, Satta, Gadda) e la storiografia letteraria, cui ha dedicato alcuni saggi.

È membro del gruppo di ricerca ELICom, che si occupa di inclusività nell'ambito della didattica.

Email: simone.marsi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Marsi, Simone, "Carmen Van den Bergh, Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau, *Literature as Document: generic boundaries in 1930s Western Literature*", Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 376-381, www.betweenjournal.it

Bartolo Anglani

«*Sans issue*». Commento all'«*Étranger*» di Camus.

Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 480

Perché, nel 2021, un libro su Albert Camus? O, più precisamente: perché, nel 2021, un libro sull'*Étranger* di Albert Camus? Di fronte a questi interrogativi si parano davanti a noi le quasi 500 pagine dell'ultimo volume di Bartolo Anglani. Decennale fatica, come ribadito nella premessa a un "commento" – così lo si vuole chiamare (9) – che, oltre a rappresentare una tanto puntuale quanto originale analisi di uno dei romanzi più seminali del Novecento, sembra essere anzitutto una perentoria presa di posizione riguardo il modo di concepire non solo la critica, ma anche la stessa scrittura letteraria. Di fatto, condivisibile o meno, in *Sans issue* il temerario Anglani ci offre un personalissimo punto di vista su cosa significhi "scrivere" un romanzo, e soprattutto su quali siano i meccanismi narrativo-diegetici, quando non addirittura ricettivo-cognitivi, che possano definirlo tale. E lo fa attraverso una colta e mai banale micro-lettura di un testo il cui significato profondo è stato, a detta sua, più volte deformato, stravolto, violato dalla maggior parte dei suoi commentatori. Servendosi dell'ampia bibliografia critica che, sin dalla sua uscita per Gallimard nel 1942, ha preso come oggetto l'*Étranger* di Albert Camus, nei venti capitoli che compongono il poderoso tomo il professor Anglani decostruisce infatti una per una le molte interpretazioni che hanno cercato di ricondurre a un principio ermeneutico unitario un testo che proprio «ridicolizza la pretesa di inserire il mondo e le cose in un insieme dotato di rapporti interni di causa/effetto» (216). Lo scopo: farne riemergere la «raffinatissima partitura» (11), coglierne le sfumature e le dinamiche, le pause e i vuoti discorsivi, rivendicarne l'autonomia



sottraendolo da quelle banalizzazioni e appiattimenti tipici delle “lettture ideologiche”.

D’altro canto, la *démarche* di Anglani si fonda su un presupposto “estetico” – più volte ribadito, quasi da servire da *leitmotiv* all’intero ragionamento – che va a colpire dritto al cuore una certa “tendenza all’eticità” che alcune correnti critico-letterarie degli ultimi due decenni hanno invece sostenuto con vigore (si pensi solo all’ecocritica o alle problematiche post-coloniali e *gender*). Secondo l’autore, infatti, per sua natura il genere “romanzo” non dovrebbe assumere su di sé il compito di offrire soluzioni a specifici dilemmi morali, ideologici, politici, religiosi che pure ne costituiscono l’oggetto. Al contrario, in quanto forma discorsiva agli antipodi della solida logica del trattato filosofico (discorso “concludente” per definizione, 235), l’impianto argomentativo del romanzo troverebbe il suo fondamento esattamente in una sotterranea ambiguità di senso impermeabile a qualsiasi interpretazione univoca. E per Anglani, immergersi nella storia genetica della critica all’*Étranger*, dunque nella sua ricezione e nella sua paratestualità, rappresenta la migliore occasione per interrogarsi su simili aspetti. D’altronde, «la fine dell’ambiguità [...] rappresenta la morte estetica dell’*Étranger*» (63), e, sembra sottintendere l’autore, di ogni romanzo.

Nel corso del saggio, l’ambiguità consustanziale al genere romanzenesco viene così dimostrata a partire da una densa riflessione attorno al paradosso che avrebbe da sempre gravato sulla percezione generale del capolavoro camusiano: come è possibile, si chiede Anglani, che un uomo che per tutta la sua vita si è fatto portavoce di importanti questioni politiche e sociali come la guerra civile algerina, la pena di morte e il razzismo, l’ateismo, abbia potuto generare un romanzo tanto disperato, tanto tragico, senza “via di uscita” (da qui il titolo del saggio di Anglani), che, nel continuo scarto tra azione narrata e il non-detto psicologico del protagonista Meursault, intende mettere in scena l’innato difetto gnoseologico in cui si trova costretto l’individuo (42)? In effetti, afferma Anglani nell’insistere su questo tema fondamentale, «l’aspetto paradossale della vicenda sta nel fatto che questa dichiarazione di impossibilità conoscitiva sia stata immaginata da un intellettuale che consumerà la sua breve e intensa vita in un’aspirazione costante alla conoscenza e alla lotta tra

la luce della razionalità e il buio della non-ragione» (250). Ed è proprio nella congenita incapacità di trovare una soluzione a questo paradosso, potremmo dire, "autoriale" che risiede allora il punto spinoso su cui sarebbe andata a sbattere gran parte della critica. Sulla base di questa premessa, Anglani ci dice insomma che tutti gli sforzi che hanno tentato di trovare tra le righe dell'*Étranger* le prove di un qualsiasi tipo di identificazione tra la filosofia del suo autore e il fumoso sistema di pensiero del personaggio risultano, di fatto, vani, persino nocivi alla piena valutazione estetica del testo. Anglani non risparmia nomi: si va dai più illustri commentatori dell'opera di Camus come Olivier Todd, Marc Verdussen e Georges Heffernan, passando per intellettuali quali René Girdard e Michel Onfray, fino a scomodare persino i premi Nobel Jean-Paul Sartre (a cui è dedicato un intero capitolo d'Appendice) e Mario Vargas Llosa. Se quindi «l'immensa bibliografia relativa all'ideologia e alla politica dello scrittore, e in particolare alla questione coloniale e ai temi connessi, non è di alcuna utilità a proposito del romanzo e anzi ne ostacola la comprensione» (178), la sua grandezza andrà ritrovata percorrendo altre vie interpretative, liberandolo da ogni ipoteca extratestuale «non autorizzata» proprio perché incompatibile con la sua logica (62).

L'operazione "anti-biografica" di Bartolo Anglani mira in sostanza a un netto ridimensionamento del presunto afflato "filosofico" dello *Straniero*, spesso trattato (persino da Camus stesso) come una mera tappa all'interno del percorso di quella celebre "filosofia dell'assurdo" che, secondo il suo autore, avrebbe dovuto portare alla rivolta collettiva e all'emancipazione degli individui: «È troppo facile – sostiene Anglani parlando del protagonista Meursault – ripetere con lo stesso autore che questo personaggio ha in sé una propria verità, opposta a quella dominante nella società, che cioè egli è una specie di buon selvaggio o di primitivo rousseauiano, [...] poiché nel testo [...] non c'è alcun appiglio per tale sistema di antitesi» (78). Insomma, in *Sans issue*, Anglani straccia in un sol colpo di penna chilometri e chilometri di dispense universitarie a migliaia di studenti e studentesse che, per anni, hanno sognato l'antieroe Meursault come il paladino dell'anticonformismo sociale-borghese.

La revisione è portata avanti dal critico per mezzo di una lettura squisitamente narratologica e stilistica del romanzo francese. È questa

una precisa impostazione ermeneutica che Anglani abbraccia e fa rientrare in una “logica sintagmatica della critica” «secondo la quale ogni tema deve essere considerato nella sua forma specifica e nella sua funzione momento per momento» (9), vale a dire resistendo alla tentazione di tracciare arditi parallelismi che esulino dall’economia complessiva della diegesi interna. Poiché soffocato dai suoi stessi paratesti, infatti, Anglani si dà come scopo primario quello di “ripulire” l’*Étranger* e di renderlo ai lettori nella sua veste di creazione estetica originale dall’alto potenziale narrativo. È nel suo tessuto formale che vanno dunque ritrovati gli indizi che ci guideranno verso una corretta interpretazione del romanzo e delle intenzioni estetiche del suo autore.

Si tratta di un’operazione che, in *Sans issue*, viene attuata su vari livelli testuali. Ad esempio, commentando le strategie ellittiche di cui si serve Camus per la costruzione sintattica del pensiero ambiguo del suo personaggio, Anglani ci dice: «Il mio tentativo di commento dell’*Étranger* si fonda sul presupposto e anzi sulla certezza che il romanzo [...] e in particolare i suoi “vuoti” rientrino in una strategia narrativa cosciente e non nascondano alcunché che debba essere riportato alla luce con esplorazioni di carattere psicologico e psicoanalitico» (73). Oppure – altra dimostrazione di acuto ingegno da parte di Anglani – la scelta di Camus di utilizzare come tempo verbale quasi unicamente il passato prossimo è qui ricondotta, secondo una prospettiva narratologica, alla funzione straniante e antigerarchica che tale impiego comporterebbe, in quanto «indice della natura provvisoria e non databile di ciascun frammento» logico (44).

Perché affidarsi a pastoie teoretiche che rischierebbero di deformare il profondo significato della vicenda quando è l’impianto testuale stesso a parlarcene? Questa domanda riecheggia ovunque nello studio di Anglani, invitando il lettore a far maggiore attenzione, appunto, alla logica strutturale del testo, alla polisemia “congetturale” di ogni parola (molto bella la riflessione sull’ambiguità del termine *glace* che compare nel capitolo finale del romanzo, 144). In effetti, uno dei punti forti di *Sans issue* consiste precisamente nella centralità attribuita da Anglani al lavoro interpretativo del lettore dell’*Étranger*, o meglio, al duello ermeneutico a cui ciascuno di noi è sfidato di fronte a un testo senza una logica

apparente. In questa difficoltà cognitiva di dare un senso esaustivo alla vicenda, risiederebbe così il vero "non-significato" del romanzo, ovvero che «ogni tentativo di conoscere e di spiegare la realtà è una strada senza uscita» (221): «Il *récit* di Meursault è volutamente banale, piatto, autoreferenziale, e rende particolarmente arduo il lavoro del lettore, costretto ad avanzare congetture "alla cieca" sulla base di un testo inaffidabile che finge di dare di ogni fatto e di ogni pensiero una spiegazione tanto banalmente verosimile da risultare incredibile» (45).

Ecco allora che secondo Anglani *L'Étranger* non avrebbe niente a che vedere con quell'ottimistico "pensiero mediterraneo" legato ai mitologemi del mare, del sole, della fusione panica con la natura (10). Ben al contrario, sarebbero proprio la natura e i suoi elementi a diventare nel romanzo simboli fatali di quella drammatica "inconoscibilità del mondo" che il critico innalza a tema portante del capolavoro camusiano. Il sole che acceca lo sguardo di Meursault si fa presagio di morte metafisica, presagio di quel «conflitto tra vedere e non vedere (ossia tra sapere e non sapere)» che «è il motore che fa andare avanti la storia» (107). Romanzo filosofico, dunque, *L'Étranger*, che tuttavia non coincide con la filosofia del suo autore e che anzi, per Anglani, la problematizza e la rimette in discussione. In definitiva, è il testo stesso, la sua struttura interna, a far scricchiolare qualsiasi interpretazione data come definitiva. Perché l'*estraneità* di Meursault, quel sentimento rivelatore della comune condizione umana, non è morale, né tantomeno psicologica, bensì intimamente ontologica, legata cioè alla vita stessa degli esseri di tutti i tempi. Nessun principio di carattere storico sta allora alla base del comportamento dei personaggi (diversamente, ci dice Anglani con un controesempio, dagli *Indifferenti* di Moravia, in cui è strettissimo il legame tra il contesto sociale del fascismo e i personaggi, 62): il problema della verità è qui un mito a-storico (266), e la vicenda di Meursault che se ne fa carico assume i tratti di una tragedia classica che, seppur tutta personale, «non si può negare che [...] abbia qualche analogia con la sorte dell'umanità scagliata nel meccanismo del mutamento dopo aver goduto l'età dell'Oro» (210).

È in virtù di questa dimensione eterna, "senza tempo", dunque, che Anglani colloca Meursault in quella «schiera delle figure mitiche che

vengono riplasmate nella storia per rivestirle di attualità, ma che rimangono tenacemente estranee alla storia stessa perché prive di intenzioni e di possibilità di contrarre un compromesso con essa» (276). Ma, sembra ancora suggerirci, questa irrisolvibile collocazione non è in fondo il carattere primario di ogni grande opera d'arte, di ogni scrittura che, come l'*Étranger*, «rinasce ogni giorno come una fenice grazie alla sua profonda inattualità [...] e può essere letta anche da chi non abbia informazioni dettagliate sulla storia della filosofia occidentale, sulla Francia occupata, sui *pieds-noirs* e sugli Arabi, sui nazisti, sulla Resistenza e sul conflitto con Sartre» (447)? È forse, il romanzo, mito stesso?

Bartolo Anglani, "Sans issue" commento a "L'Étranger" di Camus (David Matteini)

L'autore

David Matteini

David Matteini è dottore di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate. Ha svolto i suoi studi tra Francia, Germania e Italia. Attualmente insegna Lingua francese presso l'Università di Siena. I suoi campi di interesse ruotano intorno alle mutazioni culturali di fine Settecento e al rapporto tra letteratura, scienze e fenomenologia rivoluzionaria.

Email: david.matteini@unisi.it

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Matteini, David, "Bartolo Anglani, «Sans issue». Commento all'«Étranger» di Camus", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 382-388, www.betweenjournal.it

Beniamino Della Gala - Adrien Frenay - Filippo Milani - Lucia Quaquarelli (eds.)

*Lasciate socchiuse le porte. Mobilità,
attraversamenti, sconfinamenti*

Roma, Armando Editore, 2021, 212 pp.

Pensare a una raccolta di saggi intorno al concetto di mobilità durante un periodo, come quello che stiamo vivendo da quasi due anni a questa parte, in cui proprio la possibilità di movimento è stata fatta oggetto di pesanti restrizioni, potrebbe risultare a prima vista come un paradosso. Ma forse – ed è quello che ci indicano i curatori e le curatrici del volume *Lasciate socchiuse le porte. Mobilità, attraversamenti, sconfinamenti* – non c'è momento migliore per ripensare l'evoluzione stessa delle pratiche di attraversamento dello spazio, e per proporre, al contempo, altrettante strategie di sconfinamento tra le discipline (critica e teoria letteraria, geografia culturale, sociologia urbana quelle maggiormente convocate) e tra i regimi discorsivi (la riflessione saggistica, la creazione artistica verbale e visuale).

Quello che si trova davanti chi legge è infatti un volume apertamente “inquieto”, che sembra parzialmente voler sfuggire a una classificazione di genere – il saggio accademico – a favore di un’ibridazione di linguaggi: ai contributi dal taglio più tradizionalmente saggistico (Lussault; Milani-Papotti; Caiello-Colleoni-Daconto-Quaquarelli; Della Gala-Torti; Di Stefano-Guglielmi; Bernardi-Bottini-Nuvolati), si accostano fototesti (Serra-Cocco), diari visuali (Wood), esperimenti autoetnografici o autogeografici (Peterle), saggi verbo-visivi che fanno ricorso al disegno e al fumetto (Frenay-Quaquarelli-Signorile). Da questa prima



ricognizione emerge un aspetto di rilievo dell'intero progetto, ovvero il suo carattere collaborativo. La maggior parte degli interventi è il risultato di quattro o più mani, spesso rese volutamente indistinguibili, a riprova dell'intento collettivo in un'indagine che si propone come esplorazione da parte di una comunità di studiose e studiosi coesa nell'interrogarsi su una specifica manifestazione dell'esperienza umana: il camminare al tempo della pandemia (e non solo).

D'altronde, l'etimologia di "esistere" – da *ex-sistere*, letteralmente "stare fuori" – rimanda immediatamente a un'idea di vita intesa come scarto dalla *stessità* (Lussault, p. 21) che l'emergenza sanitaria e le conseguenti misure di contenimento mediante lockdown, coprifuoco e limitazione della mobilità hanno sconvolto in maniera profonda, ma al tempo stesso ne hanno evidenziato mutamenti paradigmatici occorsi ben prima che l'epidemia di Covid-19 irrompesse a livello globale. Se lo *spazio automobile* della modernità, come ricordato nel saggio a firma di Caiello, Colleoni, Daconto e Quaquarelli, aveva trasformato la città in un luogo "funzionale", mettendo in secondo piano «altre dimensioni, come quella ludica, informativa, culturale, relazionale, affettiva» (p. 87), il ritorno ad una mobilità lenta, quale quella imposta durante i lockdown, in cui il camminare – per di più circoscritto ad aree limitate – ha costituito l'unica – o quasi – forma di movimento consentito, può diventare l'occasione per ripensare anche la possibilità di modificare l'assetto esperienziale urbano in un futuro post-pandemico. Camminare diventa allora *metafora* (qui recuperata nella sua accezione originaria di "mezzo di trasporto") di altrettante azioni percettive, quali osservare, immaginare e comprendere (p. 90), e le scritture che ne tematizzano la pratica (Wu Ming, Giorgio Vasta, Tommaso Giartosio per citare solamente alcuni autori analizzati) si fanno foriere di una precisa volontà di svelamento e superamento dei confini sottili, eppure palpabili, inscritti nel tessuto urbano.

A partire da queste riflessioni che permeano, sottotraccia, l'interezza della raccolta, si snodano esperimenti, verifiche più o meno empiriche, ricerche sul campo e riflessioni di carattere estetico che hanno coinvolto le studiose e gli studiosi dei contributi anche nella loro corporeità, dal momento che, come ricorda Peterle, è «il corpo» a farsi «soglia,

[...] luogo di passaggio quando nell'atto di passeggiare gli stimoli esterni lo investono nel contatto con il mondo» (p. 164).

Così i corpi – in particolare i volti – di Adrien Frenay, Lucia Ququarelli e Marcello Signorile sono presenti sulla pagina del loro saggio *Rhythmos. Dialogo tra reclusi o dell'importanza di vedere doppio (e in movimento)*, forse tra il contributo più sperimentale contenuto nel volume: un testo ibrido, multilingue (italiano, francese e inglese), che mescola parola, disegno ed elaborazione fotografica, che comprende anche QR code in grado di far materializzare un *soundscape* (da *Mixing Colours* di Brian e Roger Eno). Qui la riflessione critica si mette letteralmente in movimento, a partire dalla frammentarietà di appunti volutamente non esaurienti o sintatticamente elaborati in un discorso unitario, ma fluttuanti e capaci di mimare la mobilità del pensiero, continuamente dislocato e disancorato dalla fissità della frase compiuta e tendente a un «flusso di vi(s)ta», che è figura capace di agire come metafora cognitiva complessiva per ripensare al rapporto tra romanzo, immaginazione, rappresentazione e spazio.

Anche nel saggio di Giada Peterle, *Impronte narrative*, è il corpo dell'autrice a farsi depositario incarnato della riflessione critica nella sua pratica di *autogeography*, che la porta a camminare entro il perimetro stabilito dalle varie ordinanze e a osservare – ed essere osservata – dalle superfici riflettenti delle vetrine, proposte in una serie fotografica nella quale lo specchio della città funzionale – quella dei consumi e dei percorsi tesi a perpetuare logiche di mero uso – si svuota letteralmente (i negozi sono chiusi, le vetrine non illuminate) per riflettere l'immagine straniata e straniante di ciò che rimane all'esterno e dei suoi abitanti, un po' spaesati, un po' capaci di guardare, come se fosse la prima volta, il paesaggio intorno.

Decisamente personali sono le esperienze fotografiche di Heidi Wood, il cui *Diario di un confinamento* cattura i segni sui muri e sui manifesti di una città deserta che può darsi solo, metonimicamente, per frammenti, e mai nel suo complesso, o in quelle fototestuali di Caterina Serra e Giovanni Cocco, osservatori di una Venezia metafisica, spettrale eppure affascinante, che propone, senza scioglierla, l'annosa questione

tra abitabilità e turismo, tra sviluppo economico in senso consumistico e sostenibilità.

Ulteriormente *embodied* è anche la proposta metodologica avanzata da Monica Bernardi, Luca Bottini e Giampaolo Nuvolati: trasformare il *flâneur*, soggetto dotato di una sensibilità percettiva ed emotiva capace di sondare gli interstizi urbani, da essere individuale a funzione collettiva, grazie all'utilizzo di dispositivi tecnologici – occhiali dotati di microtelecamere, piattaforme di *visual collaboration* – che consentono di mettere a disposizione una quantità e una qualità di dati, visivi e non, utili per determinare azioni di *policy making* e di gestione sociale degli spazi urbani.

Anche laddove non sia direttamente il corpo dello studioso o della studiosa a essere messo in campo, è comunque a partire dalle narrazioni che i corpi/soglie dei personaggi o dei soggetti osservati sono in grado di attivare che possiamo porci interrogativi sulle mobilità contemporanee non sempre esauribili, ma non per questo meno urgenti. Si pensi al discorso sulla (in)visibilità di chi vive ai margini della società, come i senzatetto, oggetto della riflessione di Beniamino della Gala e Lavinia Torti a partire dalle immagini fotografiche dei lockdown cittadini, ma anche agli sconfinamenti urbani dei camminatori intervistati da Davide Papotti, anonimi trasgressori dei limiti territoriali o del coprifuoco orario, avventurieri di camminate che hanno rivelato lati inediti delle città deserte, ma anche di chi le stava attraversando.

La letteratura rimane un bacino d'elezione per attingere ad una molteplicità di rappresentazioni esperienziali, ora perturbanti (e perturbate), ora all'insegna di una trasgressione culturale o politica, ma tutte ugualmente incentrate sulla materialità dei corpi che si mettono in gioco, siano questi quelli "reali" degli scrittori indagati da Filippo Milani (Rumiz, Moresco, Wu Ming), portatori di camminate decisamente diverse nelle forme e nelle pratiche, ma ugualmente sismografi inquieti nel registrare le tensioni circostanti, o quelli "finzionali" dei romanzi e delle serie tv prese in esame da Gianvito Di Stefano e Marina Guglielmi (rispettivamente *Almarina* di Valeria Parrella e *Social Distance* di Hilary Weisman Graham), in cui i confinamenti sorvegliati di carceri, reali o

presunte, si trasformano in spazi di riappropriazione o rinegoziazione del sé.

Lasciate le porte socchiuse non è un volume da leggere sistematicamente, ma piuttosto da attraversare, da esplorare attraverso una lettura errabonda in grado di far esperire, a chi legge, quella dimensione di *flânerie* oggi ancor più importante da recuperare.

L'autrice

Beatrice Seligardi

Beatrice Seligardi è Dottoressa di ricerca in Letterature Euroamericane e in Literary and Cultural Studies (Università di Bergamo – Justus Liebig Universität Giessen). Attualmente è docente a contratto di Letteratura contemporanea e spettacolo presso l’Università di Parma. I suoi interessi di ricerca sono volti allo studio della morfologia letteraria e dei rapporti tra letteratura e cultura visuale.

Email: beatrice.seligardi@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/09/2021

Data accettazione: 30/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questa recensione

Seligardi, Beatrice, “Beniamino Della Gala – Adrien Frenay – Filippo Milani – Lucia Quaquarelli (eds.), *Lasciate socchiuse le porte. Mobilità, attraversamenti, sconfinamenti*”, *Between*, XI.22 (2021), Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti, Eds. F. Fiorentino, M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 389-394, www.betweenjournal.it