

Table of Contents / Sommario

Gothic Technologies / Tecnologie gotiche

Editd by / a cura di Anna Chiara Corradino,
 Massimo Fusillo, Marco Malvestio

Gothic Technologies	ii
<i>Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo, Marco Malvestio</i>	
Ghost in the Market: la finanza hauntologica ed eerie in Cosmopolis	2
<i>Aldo Baratta</i>	
Pages, Screens, Technology: Helen McClory's <i>Pretty Dead Girl Takes a Break's</i> Haunting Narrative	25
<i>Maddalena Carfora</i>	
Il neon-gotico: alcune proposte teoriche	42
<i>Anna Chiara Corradino</i>	
Il fantasma nel registratore: l'horror analogico di <i>The Magnus Archives</i> e <i>Archive 81</i>	66
<i>Marco Malvestio</i>	
Il cielo in technicolor. Lo spettro della serialità in Paolo Zanotti	86
<i>Michele Paolo</i>	
Brides and Automata in <i>The Frankenstein Chronicles</i>	104
<i>Federica Perazzini</i>	
Technologies gothiques dans <i>Áwala cu sangui</i> (2000) de Juan Tomás Ávila Laurel : entre fracture et continuité	122
<i>Dora Rusciano</i>	

Uncanny Autofiction on Stage. About Rimini Protokoll's <i>Uncanny Valley</i> <i>Dora Rusciano</i>	140
Divenire-kaijū. Il gotico e i mostri dell'Antropocene <i>Andrea Suverato</i>	156

Open Field

Ed. Clotilde Bertoni

Taking a Free Hand Does not Mean Freedom: The Leopard on Netflix Foreword <i>Clotilde Bertoni</i>	173
So that things do not stay as they are: «Buy The Leopard» <i>Clotilde Bertoni</i>	178
«It is in Turin that we must stay now». Adaptation dynamics in the global world <i>Giulia Carluccio</i>	194
The «collapse of time»: performance aesthetics <i>Stefania Rimini</i>	205

Web Journals

Ed. Marina Guglielmi

Strategie verso il Diamond Open Access: Stato dell'arte, casi, narrazione <i>Giovanni Campolo, Marina Guglielmi</i>	214
---	-----

Unpublished in Italy. Critical Essays in Translation

A New Section: Unpublished in Italy. Critical Essays in Translation <i>Mattia Petricola, Daria Biagi</i>	226
Phenomenology of Reading <i>Mattia Petricola; Georges Poulet</i>	230

Reviews

Eds. Giulio Iacoli, Claudia Cao, Corrado Confalonieri

- Fabio Vasarri (ed.), *Scrivere l'impotenza e la frigidità. Crisi di genere dall'Ottocento a oggi* 260
Margareth Amatulli
- Fabio Vittorini, *Queer bodies. Identità trans* nella letteratura e nei media. Da fine Ottocento agli anni Settanta; Queer bodies. Identità trans* nella letteratura e nei media. Dagli anni Settanta a oggi* 266
Elia A.G. Arfini
- Guido Mattia Gallerani, *Roland Barthes. Dalla vita al testo* 273
Silvia Baroni
- Martin Puchner, *Literature for a Changing Planet* 278
Corrado Confalonieri
- Remo Ceserani, *Un'idea diversa dell'Europa. Otto saggi sull'identità transnazionale europea* 285
Davide Dobjani
- Laura Melosi (ed.), *Abitare il genio. Per un Atlante delle Case d'Autore* 290
Guido Mattia Gallerani
- Carlo Baghetti, *Labour Narratives. Appunti per una teoria transmediale* 296
Lorisfelice Magro
- Giulia Fabbri (ed.), *Narrazioni dall'Antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale* 301
Marco Malvestio
- Clodagh Brook, Florian Mussgnug, Giuliana Pieri, *Intermedia in Italy. From Futurism to Digital Convergence* 307
Edoardo Panei
- Christine Baron, *Le tribunal du récit. Désire de justice et littérature* 314
Tiziano Toracca
- Valentino Baldi, *Nel delirio. Letteratura e malattie della mente* 321
Emanuele Zoppellari

Gothic Technologies

Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo, Marco Malvestio

Abstract

This issue focuses on the relationship between Gothic fiction and technological innovation in contemporary culture from different perspectives and media formats. We explore how Gothic narratives have consistently engaged with, and responded to, technological developments—from the early anxieties about scientific discovery in 19th-century literature to contemporary fears surrounding digital media, artificial intelligence, and virtual reality. Our contributors examine how Gothic aesthetics have been transformed by new technologies while simultaneously providing a framework for articulating the uncanny dimension of technological advancement itself. The articles in this issue analyze how modern Gothic has evolved beyond traditional oppositions to embrace the fluid boundaries between human and non-human, natural and artificial. We investigate the “phosphorescent” aesthetic of contemporary visual Gothic with its colors and digital distortions, the viral nature of digital urban legends, and the haunted infrastructures of our networked existence. Through diverse case studies spanning literature, cinema, television, and digital storytelling, to podcasts, this issue maps the spectral territories where technology and Gothic sensibilities converge, showing how today’s Gothic is fundamentally shaped by the technological structures and virtual realities that define contemporary experience.

Keywords

Gothic, Neogothic, Gothic fiction, Digital Gothic, Gothic cinema.

Gothic Technologies

Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo, Marco Malvestio

The Gothic has historically maintained a close and ambiguous relationship with technology. On one hand, it has consistently explored the dangers of technological advancement – as exemplified in Mary Shelley's *Frankenstein* (1818), a foundational text of the genre. On the other hand, it is precisely through cutting-edge technological innovations that the Gothic began to take hold of theatrical spaces. These advancements were first applied to drama – as in Matthew Lewis's *The Castle Spectre* (1797) – and later to popular entertainments such as phantasmagorias. In this context, phantasmagorias «suggest the monstrous potential of media in terms of their spectral effects on consciousness, to the point that consciousness itself is rendered virtually spectral» (Botting and Spooner 2015: 3; see also Castle 1995, Jones 2011, Warner 2006). In the decades that followed, the emergence of new communication technologies – such as the telegraph, the radio, and the telephone – became closely intertwined with the rise of spiritualism and, by extension, with modern iterations of the ghost story (Sconce 2000).

In the 20th century, other technological media – such as film and photography – further invigorated the Gothic imagination surrounding technological advancement. With their capacity to evoke presences, manipulate time, and 'animate the inanimate,' these media expanded the repertoire of spectral imagery and intensified the uncanny effect. However, in the diachronic evolution of media, the notion of «technological reproducibility» (Benjamin 1936; see also Kittler 1999: 130) had already begun to haunt the 19th century, anticipating many of the modern anxieties surrounding presence and absence.

In recent years, the interplay between Gothic forms and technological developments has continued to evolve – unsurprisingly, given the extent to which technology now permeates our daily lives. If the telephone carried spectral associations in the early 20th century, and the computer did so at the century's end, this is even more pronounced today, in an era when these media have converged into a single device we carry with us at all times. The Gothic – along with related speculative genres such as horror

and the weird – consistently interrogates the irreducibly spectral nature of the contemporary media landscape¹, a landscape shaped by nostalgia and haunted by the ghosts of post-digital hyperreality.

The intersection of imagery and technology had already been observed by Walter Benjamin, who explored the links between photography and cinema, highlighting the role of media in shaping new sensory experiences (1982). More broadly, the imaginary of contemporary horror is deeply shaped by technology's capacity to hybridize with the biological body, by anxieties surrounding artificial intelligence, and by a reimagining of the current environmental crisis – sometimes spectral in tone (Tsing *et al.* 2017), at other times explicitly Gothic (Edwards *et al.* 2022). In this context, horror no longer functions solely as the Freudian return of the repressed; it also stages the resurgence of the inorganic and the hybrid, evoking a world in which human primacy is increasingly destabilized. Among the many recent anxieties, the most prominent is perhaps that linked to the technological and military escalation of the latter half of the 20th century. As Steven Bruhm (2002: 260) observes, this has rendered contemporary culture particularly attuned to fantasies of total annihilation, prompting the emergence of superhuman entities that defy destruction – cyborgs and sentient machines such as those seen in *2001: A Space Odyssey* (1968), the *Terminator* series (1984, 1991), *Dark City* (1998), and *The Matrix* franchise.

The pervasiveness of digital media – and their social, psychological, and ontological consequences – finds in the Gothic a language uniquely suited to articulating collective anxieties about the growing hybridization of the natural and the artificial, and the resulting redefinition of human boundaries. From this perspective, the Gothic becomes a space in which the anxieties of contemporary media spectrality and technological “dorsality” come to the fore – what Wills describes as «a name for that which, from behind, from or in the back of the human, turns (it) into something technological, some technological thing» (2008: 5). As Marshall McLuhan already argued, media technologies are «extensions» of the human (1964), generating new sensory relationships that simultaneously ground and reconfigure our very understanding of the human. Terry Castle, in her study of spectral technologies in the eighteenth and nineteenth centuries, relocates the supernatural within the realm of the imagination, suggesting that the mind itself becomes «a kind of supernatural space, filled with intrusive spectral presences» (1995: 167). Valentina Tanni has expressed a similar

¹ See Kittler 2010; Luckhurst 2014; Leeder 2015; Botting - Spooner 2015.

view in relation to the contemporary experience of being online (2023: 194-196; see also Tanner 2016; Fisher 2022).

In other words, to understand the prominence of the technological Gothic in contemporary culture, one must not only examine how technology is represented within the fictional works of the genre, but also consider more broadly the inherently Gothic dimension of technology itself and its entanglement with a new, rationalized yet pervasive hauntology. This dynamic interplay – of internalizing and engendering the phantasmatic – is central to both Gothic sensibility and technological experience, forming the core of a dialectical relationship that invites deeper reflection on the very nature of the human in an age defined by technical reproducibility and digital expansion. The contemporary Gothic thus emerges as a narrative and visual mode that reflects and interrogates the anxieties of technological modernity – anxieties that are simultaneously “Gothicized” and rendered spectral (Botting - Spooner 2015).

Whereas the early Gothic was structured around binary oppositions – reason versus unreason, the ancient versus the modern, science versus the supernatural – these distinctions have largely collapsed in the contemporary moment. Today, the uncanny emerges not from such contrasts, but from the intricate interweaving of the human and the non-human, the natural and the artificial, the biological and the technological. The forward-looking historical consciousness characteristic of the early Gothic novel has given way to a dynamic presentism, in which it is precisely the technological innovations of the contemporary world that return to haunt it. This transformation is constitutive of the contemporary Gothic, increasingly populated by novel configurations of the monstrous. As Botting and Spooner observe, «The emergence of new technologies, the marvels of modernity and science, is intimately bound up with the production of monsters and ghosts» (2015: 1). The Gothic thus incorporates anxieties surrounding digital mediation and the instability of identity to such a degree that, to cite Deleuze and Guattari, «ce n’est pas le sommeil de la raison qui engendre les monstres, mais plutôt la rationalité vigilante et insomniaque» (1972: 133).

These vigilant anxieties manifest themselves across a wide array of contemporary cultural products, where Gothic sensibility intersects with the digital mediasphere, generating new narrative forms of the uncanny. What emerges is a continuous evolution of the Gothic, which, while preserving its foundational concerns with transgression and otherness, expands its expressive repertoire in response to technological experience and its implications for subjectivity and the perception of reality. One of

the most salient features of the contemporary Gothic is its engagement with digital aesthetics and the hyperreality that has long been a feature of modern visual culture, as exemplified by the “possessed” televisions of *Poltergeist* (1982). Yet the digitization of reality introduces new spectral presences: from the virtual entities haunting the internet – as in *Unfriended* (2014) and *Cam* (2018) – to the disquieting potentialities of artificial intelligence, voice assistants, and sentient operating systems, as portrayed in *M3GAN* (2022), or in the more philosophical meditations of *Ex Machina* (2014) and *Her* (2013; cfr. Fusillo 2018).

Simultaneously, the Gothic is articulated through a reconfiguration of time and digital memory. Series such as *Black Mirror* (2011-) leverage Gothic tropes to explore the persistence of the past within a technological world that promises, but does not necessarily ensure, the transcendence of mortality. It is within this cultural landscape – defined by the ongoing tension between technophobia and technophilia – that what we refer to as contemporary ‘Gothic technologies’ emerge.

This spectral dimension also manifests in the technical and aesthetic reflections on the visual, with the contemporary Gothic harnessing the possibilities of the digital realm to craft unreal environments and color saturations that evoke dreamlike and unsettling atmospheres. The ‘neon-Gothic’ aesthetic (Pop 2018), with its ability to Gothicize films, thus becomes a key tool for representing the boundary between the real and the unreal. In films such as Nicolas Winding Refn’s *The Neon Demon* (2016) and Jane Schoenbrun’s *I Saw the TV Glow* (2024), neon lighting and saturated colors create a space suspended between reality and the hallucinatory, conjuring a Gothic sensibility nourished by perceptual distortions and otherworldly atmospheres. This spectral digital cryptography is also a hallmark of the hybrid genre of cyberpunk, as Botting notes: «[T]hough cyberpunk abounds with ghosts, demons and monsters, they all appear as technological effects: ghosts are virtual, haunting screens, neural circuits, the dead living on as data» (2008: 185).

In today’s “phosphorescent” time, the Gothic is expressed not only through the traditional poetics of the dark and the abject, but also through a visual aesthetic characterized by vibrant color schemes, which blends with bright hues, neon lights, and surreal effects, fostering a new sensibility that fuses the ancient Gothic with digital contemporaneity.

The hybridization of the real and the virtual, however, is not confined to audiovisual media. It also permeates contemporary literature, where novels explore the intersection of corporeality and digital simulation. Mark Danielewski’s icono-text *House of Leaves* (2000) employs a labyrinthine and

fragmented structure to evoke disorientation, a sensation closely aligned with Internet's anarchic. Meanwhile, authors like Mariana Enríquez (*Nuestra parte de noche*, 2019) and Paul Tremblay (*Horror Movie*, 2024) experiment with blending traditional horror tropes with hypermodern narratives.

The proliferation of creepypasta and digital urban legends has further transformed the literary Gothic, moving its narratives into an inherently participatory space that challenges traditional notions of authorship. Most significantly, it shifts into a liminal space between truth and fiction, where the tale itself goes viral, evolving into something autonomous. The figure of Slender Man, originally born on the web and later adapted into various media, epitomizes this new form of horror, where the Gothic expands through collective user participation and the accumulation of fragmented narratives.

This issue seeks to address a complex form of the Gothic, one deeply intertwined with technological innovations that not only serve as the subject of narratives but also constitute the very structure and narrative essence of contemporary virtual realities. To this end, it provides a comprehensive exploration of both textual and audiovisual forms of the present.

Works Cited

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, München, Verlag der Universitas, 1936.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Wer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982.
- Botting, Fred, *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*, London and New York, Routledge, 2008.
- Botting, Fred - Spooner, Catherine (eds.), *Monstrous Media/Spectral Subjects: Imaging Gothic from the Nineteenth Century to the Present*, Manchester, Manchester University Press, 2015.
- Bruhm, Steven, "The Contemporary Gothic: Why We Need It", *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge, Cambridge University Press, 2002: 259-276.
- Castle, Terry, *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- Edwards, Justin D. - Graulund, Rune - Höglund, Johan (eds.), *Dark Scenes from Damaged Earth. The Gothic Anthropocene*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2022.
- Fisher, Mark, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology, and Lost Futures*. London, Zero Books, 2022.
- Fusillo, Massimo, "Fantasmaticità del desiderio, spettralità del cinema", *Ritorni spettrali: storia e teorie della spettralità senza fantasmi*, Ed. E. Puglia - M. Fusillo - S. Lazzarin - A.M. Mongini, Bologna, Il Mulino, 2018: 169-184.
- Jones, Diane J., *Gothic Machine: Textualities, Pre-Cinematic Media and Film in Popular Visual Culture, 1670–1910*, Cardiff, University of Wales Press, 2011.
- Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter. Translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Kittler, Friedrich A., *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, Cambridge, Polity Press, 2010.
- Leeder, Murray, *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, New York, Bloomsbury Academic, 2015.
- Luckhurst, Roger, "Digital Gothic: New Directions in Horror Cinema", *The Gothic World*, Eds. Glennis Byron - Dale Townshend, London, Routledge, 2014: 270-279.

- McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, London, Routledge & Kegan Paul, 1964.
- Pop, Doru, "A Replicant Walks into the Desert of the Real and Tells Un-funny Jokes in the Flickering Lights of Neon-Gothic Fantasy", *Caietele Echinox* 35 (2019): 190-211.
- Sconce, Jeffrey, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham, Duke University Press, 2000.
- Tanner, Grafton, *Babbling Corpse. Vaporwave and the Commodification of Ghosts*, London, Zero Books, 2016.
- Tanni, Valentina, *Exit reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, Roma, Nero Editions, 2023.
- Tsing, Anna Lowenhaupt - Swanson, Heather A. - Gan, Elaine - Bubandt, Nils, "Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene", *Arts of Living on a Damaged Planet*, Eds. Ead., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
- Warner, Marina, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors and Media into the Twenty-First Century*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Wills, David, *Dorsality: Thinking Back through Technology and Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

The Authors

Anna Chiara Corradino currently is research fellow (assegnista di ricerca) at the Scuola Normale Superiore – Pisa. She holds PhDs in Modern Languages, Literatures, and Cultures from the Universities of Bologna and L'Aquila, as well as in Kulturwissenschaft from Humboldt Universität Berlin. She has authored works on topics such as female necrophilia (*Whatever*, 2020 and 2021), adaptation in the ancient world (in the volume *Beyond Adaptation?*, Il Mulino, 2021), and the reception of ancient myths (in *de genere* 2023, *Between* 2024, *ECHO* 2024). Her doctoral research has been published by Bloomsbury – IMAGINES (2025).

Email: annachiara.corradino1@gmail.com / anna.corradino@sns.it

Massimo Fusillo

Massimo Fusillo is Professor of Comparative Literature at the Scuola Normale Superiore in Pisa. He is President of the Association of Theory

and Comparative Literature History, coordinator of ICLA's "Literatures, Arts, Media" research committee, and member of ICLA's research committee on comparative histories of European literatures. He is Editor-in-Chief of "NON. Journal of Alternative Sexualities in Ancient and Modern Literatures and in the Arts", and on the editorial boards of *Dioniso* and *Between*. Recent books: *Empatia negativa* (with Stefano Ercolino, Bompiani 2022, forthcoming for Bloomsbury); *Eroi dell'amore* (Il Mulino, 2021); *La Grecia secondo Pasolini* (Carocci, 2022, third edition); *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive* (Il Mulino, 2012, published in French by Champion and English by Bloomsbury).

Email: massimo.fusillo@sns.it

Marco Malvestio

Marco Malvestio is Assistant professor in Literary criticism and Comparative literature at the University of Padua. Among his publications are the books *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction* (Peter Lang, 2021) and *Raccontare la fine del mondo: Fantascienza e Antropocene* (nottetempo, 2021).

Email: marco.malvestio@unipd.it

The Article

Date sent: --/--/----

Date accepted: --/--/----

Date published: --/--/----

How to cite this article

Corradino, Anna Chiara - Fusillo, Massimo - Malvestio, Marco, «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): i-ix.

Ghost in the Market: Hauntological and Eerie Finance in *Cosmopolis*

Aldo Baratta

Abstract

This paper aims to analyze the intersections between the Gothic imaginary and Marxist theory using the speculative tools of hauntology and eerie as defined by Mark Fisher. Specifically, we will investigate how the financialization and digitalization of capital have initiated a process of spectralization of the market. The second part of the paper will be a close reading of Don DeLillo's *Cosmopolis* (2003), a novel that stages the ghostly movements of high finance by telling of phantom fluctuations in the stock market, people poised between materiality and immateriality, revivals of Gothic architecture, and defective temporalities.

Keywords

Ghost, Gothic Marxism, Hauntology, Eerie, Finance capitalism, Don DeLillo.

Ghost in the Market: la finanza hauntologica ed eerie in *Cosmopolis*

Aldo Baratta

1. Immaginario gotico e teoria marxista

«Uno spettro si aggira per l'Europa: lo spettro del comunismo» (Marx-Engels 1848: 3); uno dei pamphlet più incisivi della storia prende avvio da un monito intriso di immaginario gotico, in un incipit perfettamente riconducibile a una delle innumerevoli storie di fantasmi diffuse in quegli stessi anni.

La ricchezza inventiva di *Das Kommunistische Manifest* (1848) non deve sorprendere, giacché Marx – come appurato da un lavoro di Brugnolo (2000: 197-263) – fu uno scrittore sagace, oltre che un vivace lettore. L'accostamento tra comunismo e spettralità rimanda infatti a un esplicito debito shakespeariano. Nell'opera di Shakespeare lo spettro funge spesso da meccanismo rivelatorio atto a segnalare una rimozione parziale o interrotta, il riemergere di una verità che era stata occultata e che ha la potenzialità di sovvertire lo status quo; si pensi ai fantasmi di Banquo nel *Macbeth* o di Amleto senior nella tragedia omonima, spie dei crimini e dei complotti commessi la cui apparizione preannuncia una crisi imminente e turba l'ordine costituito. Allo stesso modo, per Marx ed Engels il comunismo era una forza sotterranea che s'insinuava tra i paesi europei risvegliando la volontà delle classi subalterne a lungo soffocata e sobillando una rivoluzione socioeconomica.

La dimestichezza letteraria di Marx è constatabile in numerosi luoghi della sua opera complessiva. Il deposito immaginifico da cui attinse non poteva che essere quello gotico, in quanto cultura letteraria maggiormente prospera in un Ottocento che reagiva ai rigori razionali e scientifici del Positivismo con fughe fisiologiche nel misticismo e dell'irrazionalismo. Marx era ossessionato dai fantasmi, e in generale dalle figurazioni della narrativa horror e magica. Nel *Manifest* viene scritto che «la società borghese moderna, che ha creato per incanto mezzi di produzione e di scambio così potenti,

rassomiglia al mago che non riesce più a dominare le potenze degli inferi da lui evocate» (Marx -Engels 1848: 12-13), equiparando progressi tecnologici e sortilegi necromantici. Altre associazioni tra macchine e demoni, senza elemosinare sul citazionismo dantesco, affiorano ripetutamente in *Das Kapital*:

La macchina individuale viene sostituita da un mostro meccanico il cui corpo riempie interi fabbricati e la cui potenza demoniaca, in un primo momento celata dal movimento misurato e solenne dei suoi arti giganteschi, infine irrompe nella febbrile danza vorticoso dei suoi innumerevoli organi reali di lavoro. (Marx 1872: 364, trad. mia)

Come è stato notato, tra i tanti, da Fusillo (2012: 20), le principali traduzioni europee hanno presentato la raccolta di merci che apre *Das Kapital* – «„ungeheure Warensammlung“»¹ (Marx 1872: 49) – marcandone una peculiarità quantitativa, inerente a un eccesso di dimensioni, quando l'aggettivo «ungeheure» andrebbe più correttamente tradotto in «mostruoso», «prodigioso», marcando piuttosto una peculiarità qualitativa votata alla straordinarietà ambivalente – positiva e negativa insieme – tipica del gotico. La celebre facezia del tavolo ballerino, utile a inquadrare la natura «sensibilmente sovrasensibile» della merce, potrebbe provenire da un qualsiasi racconto di oggetti posseduti e appartamenti infestati in voga in quel periodo (*ibid.*: 83, trad. mia). Anche la merce, come il comunismo, assume una fisionomia «fantasmagorica» (*ibid.*: 85, trad. mia), poiché innesca una concatenazione di rapporti che oltrepassano il piano fisico e materiale. Un'altra allusione frequente alla letteratura gotica concerne il personaggio del vampiro, sovrapponibile alla figura del capitalista nella sua sete insaziabile di profitto e nella sua attitudine a prelevare sostentamento – il plusvalore come sangue – dal corpo degli indifesi: «Il capitale è lavoro morto che resuscita come un vampiro solo succhiando lavoro vivo, e tanto più vive quanto più ne succhia» (*ibid.*: 230, trad. mia). Ciascun protagonista della narrativa gotica viene adoperato come stampo semiotico per evocare le movenze della società capitalistica, finanche lo zombie frankensteiniano – la forza-lavoro è «un mostro animato che inizia a muoversi come se avesse l'amore nel suo corpo» (Marx 1872: 196, trad. mia)² – e il licantropo – i

¹ «Warensammlung» può essere tradotto con «raccolta di merci».

² Tra l'altro, l'espressione «als hätt' es Lieb' im Leibe» proviene dal *Faust* goethiano, a riprova sia della conoscenza letteraria di Marx che del sottotesto esoterico del *Capitale*.

fabbricanti hanno una «fame da lupo mannaro» (*ibid.*: 258-259, trad. mia).

Le intersezioni tra immaginario gotico e teoria marxista non dipendono però soltanto da una decorazione elocutiva o dai gusti estetici di una stagione letteraria, bensì rispondono a significazioni più retoricamente urgenti e politicamente pronunciate; come scritto da Greenaway, «the Gothic has been increasingly theorized as not merely an aesthetic category or a particular kind of cultural production but also as a form that both responds to and critiques political structures» (2017: 20). Gli attrezzi narrativi dell'officina gotica – personaggi, ambientazioni, eventi, e così via – possono essere impiegati quali dispositivi ermeneutici attraverso cui individuare determinate logiche di potere in virtù di una latente attinenza epistemologica. Uno dei motivi essenziali del racconto gotico è il dualismo tra un'attenzione alla corporalità più intestina, riportata con una diligenza chirurgica che appaga le aspettative orrorifiche e macabre del pubblico, e un'attenzione opposta all'immaterialità, all'evaporazione della carne: i corpi vengono smembrati e dissanguati o subiscono raccapriccianti metamorfosi che ne alterano del tutto la biologia, e allo stesso tempo diventano invisibili, intangibili o trasparenti dimorando spazi che non possono essere percepiti dai sensi tradizionali. Similarmente, l'industria capitalistica agisce per mezzo sia di viscerali coercizioni biopolitiche, votate alla gestione intima e totale del corpo del lavoratore, sia di interventi che trascendono l'esperienza concreta, come nel caso dell'astrazione del valore d'uso e delle fluttuazioni eteree del valore di scambio.

Zombie e fantasmi, entità ora malleabili fino alla completa manomissione organica ora evasive ed evanescenti, popolano la letteratura ottocentesca e la società industriale. L'immaginario gotico risulta allora indispensabile per visualizzare e decostruire le logiche capitalistiche in qualità di sito speculativo ed epistemologico³. Da questo fortunato connubio è derivata una scuola di pensiero battezzata Gothic Marxism, a cui lo stesso Mark Fisher ha avuto modo di contribuire attraverso alcuni passaggi della sua opera teorica: «The most Gothic description of Capital is also the most accurate. Capital is an abstract parasite, an insatiable vampire and zombie-maker; but the living flesh it converts into dead labor is ours, and the zombies it makes are us» (Fisher 2009: 15).

³ Per un maggiore approfondimento, cfr. Moretti 1978: 77-103.

2. Hauntology ed eerie: un'agentività dell'assenza

Tra gli esiti più fecondi del Gothic Marxism, e della confluenza tra immaginario gotico e marxismo in senso lato, spicca l'intuizione teorica formulata da Derrida col termine «hantologie» – parola macedonia che gioca sulla prossimità fonetica tra l'inglese *haunting* e il francese *ontologie*. Dinnanzi a una realtà, quale quella postmoderna, sempre più rarefatta, abitata da enti e forze alle soglie del fenomenico, l'ontologia si complica in un binomio tra presenza e assenza contemplando stati d'esistenza ulteriori rispetto all'immanente e all'oggettivo; come asseverato da Fisher, «nothing enjoys a purely positive existence. Everything that exists is possible only on the basis of a whole series of absences» (Fisher 2014: 17-18). In seno a una disamina sul retaggio del marxismo, Derrida ha perciò proposto l'*hantologie* – poi resa dal dibattito internazionale in *hauntology* – per delineare un'ontologia fattasi spettrale, cioè alogica, ossimorica, contraddittoriamente duplice: al pari del fantasma della letteratura gotica, in bilico tra due mondi, la condizione postmoderna non ratifica una «distinction tranchante entre le réel et le non-réel, l'effectif et le non effectif, le vivant et le non-vivant, l'être et le non-être (*to be or not to be*)» (Derrida 1993: 33). Derrida eredita la mania di Marx per gli spettri – nonché il riferimento shakespeariano – e la schematizza in un passe-partout epistemologico per comprendere la realtà tutta: l'*hauntology* deve rimpiazzare l'ontologia, ormai incapace di esaurire l'attuale contingenza perché vincolata ad antinomie sclerotiche. «La logique spectrale est *de facto* une logique déconstructrice» (Derrida-Stiegler 1996: 131): lo spettro smantella le antitesi su cui s'impenna il pensiero logico occidentale tracciando delle cartografie della liminalità impellenti per orientarsi.

Nel puntualizzare che occorre «to think of hauntology as the agency of the virtual, with the spectre understood not as anything supernatural, but as that which acts without (physically) existing» (Fisher 2014: 18), Fisher affianca l'*hauntology* a un altro pilastro della propria opera teorica, ovvero il concetto di «eerie». Come argomentato in *The Weird and the Eerie*, «the eerie is fundamentally tied up with questions of agency» (Fisher 2016: 11); lungi dall'essere una mera circostanza estetico-sensoriale, «the eerie concerns the most fundamental metaphysical questions one could pose, questions to do with existence and non-existence: Why is there something here when there should be nothing? Why is there nothing here when there should be something?» (ibid.: 12). È definibile *eerie* un episodio nel quale si assiste agli effetti di un'azione il cui agente è fuori posto o non facilmente riconoscibile – se non del tutto mancante; nel quale, in altre parole,

si verifica «a failure of absence or [...] a failure of presence» (*ibid.*: 61), in cui l'ontologia si perverte in una causalità incongruente, apparentemente spontanea. Chi esegue l'azione appartiene a una dimensione altra, non percepibile dai parametri materiali ed empirici, proprio come nel caso delle intrusioni di un fantasma che infesta la magione di un romanzo gotico, impossibili da innestare in una coerenza causa-effetto immediata: il quadro si è spostato, ma non si sa chi o cosa lo abbia mosso – né se qualcosa lo abbia di fatto spostato. Eerie e hauntology sono intrinsecamente correlati: spettrale è un ente che non dovrebbe esistere e un agente che non dovrebbe agire, entrambi contesti paradossali.

3. La finanziarizzazione spettrale del tardo capitalismo

Nell'afferrare a un problema di agency, l'eerie «is about the forces that govern our lives and the world» (*ibid.*: 64), e in particolare quelle forze più velate e pervasive che statuiscono la nostra giurisdizione fenomenica attraverso interferenze trasversali, perlopiù inavvertibili. Il sistema capitalistico, in seguito al trionfo delle dottrine neoliberiste e alla disfatta di qualunque alternativa socioeconomica e ideologica, si è radicato come logica di potere della contemporaneità, e custodisce tale preminenza per mezzo di strategie più dissimulate rispetto ai modelli politici del passato. La seconda metà del Novecento è andata incontro a un drastico cambiamento nelle manifestazioni e nell'esercizio del potere: dai regimi totalitari, alimentati dalla repressione esplicita, dall'insistenza dei rituali performativi, da una sovranità di tipo monumentale e spettacolare, si è passati alla manipolazione inconscia, alla sopraffazione indiretta, a una graduale invisibilizzazione – e quindi naturalizzazione – degli apparati politici. Per Fisher, «Capital is at every level an eerie entity: conjured out of nothing, capital nevertheless exerts more influence than any allegedly substantial entity» (*ibid.*: 11); l'autorità capitalistica è un agente virtuale che aggirandosi tra gli interstizi del reale, in incursioni che travalicano l'empirico e il misurabile, ottiene un alone di invulnerabilità tipicamente spettrale. Un esempio di eerie è, d'altronde, la stessa «invisible hand» congetturata da Smith per giustificare l'autoregolazione e l'autoequilibrarsi del mercato: l'azione economica procederebbe per diffrazioni, traiettorie oblique ed energie indipendenti dalla volontà umana – quasi magiche nel loro agire incomputabile; come scrive Vogl, «questo gioco funziona solo se nessun altro giocatore occupa questa posizione» (2010: 40, trad. mia). La topica concettuale del fantasma, nel fornire l'idea di un'entità proveniente dall'ambito immateriale e sovrasensibile ma in grado di influenzare quel-

lo materiale e sensibile, è più che mai efficace nel focalizzare le dinamiche del potere capitalistico:

It should be especially clear to those of us in a globally tele-connected capitalist world that those forces are not fully available to our sensory apprehension. A force like capital does not exist in any substantial sense, yet it is capable of producing practically any kind of effect. (Fisher 2016: 64)

La spettralità eerie può elargire proficui spunti di ricerca in una società globalizzata nella quale il binomio interno-esterno non ha più alcuna validità, i consumatori vengono pilotati dal management di pulsioni emotive inconsapevoli e il presente quotidiano viene deliberato dalle schizofrenie delle quote azionarie.

Tale conformità risalta nel momento in cui si indaga un fenomeno ipotizzato per la prima volta da Rudolf Hilferding all'inizio del Novecento (1923) e poi ripreso per denominare l'operazione economica preponderante della postmodernità, la «finanziarizzazione del capitale» – o «Finance capitalism». Il capitalismo finanziario rinvia a «a peculiar kind of circulation process of capital which appears in the form of interest-bearing capital and centres around the credit system» (Harvey 2007: 283): il capitale non ha più bisogno della produzione e della forza lavoro poiché subordina la ricchezza materiale all'accumulazione di profitti monetari; il risparmio teso all'investimento diventa la direttiva dell'economia contemporanea, traslata da un'ottica industriale a un'ottica di servizio. In una fase nella quale «the distinction between credit and capital vanishes» (Horwitz 1982: 217), i servizi finanziari – le banche, le compagnie di carte di credito e quelle assicurative, le società di investimento, etc. – generano una quota maggiore del reddito nazionale in confronto ai settori primario e secondario. Lapavitsas ha scritto che gli ultimi decenni:

have witnessed unprecedented expansion of financial activities, rapid growth of financial profits, permeation of the economy and society by financial relations, and domination of economic policy by the concerns of the financial sector. At the same time, the productive sector in mature countries has exhibited mediocre growth performance, profit rates have remained below the levels of the 1950s and 1960s, unemployment has generally risen and become persistent, and real wages have shown no tendency to rise in a sustained manner. An asymmetry has emerged between the sphere of production and the ballooning sphere of circulation. (Lapavitsas 2013: 793)

L'economia privilegia l'acquisto e la vendita di obbligazioni, *futures* e altri strumenti derivati rispetto ai beni fisici quali le risorse naturali e le attività manifatturiere. Dissolvendosi in un «fund of money values» che «bears only a remote and fluctuating relation» (Horwitz 1982: 217) con la produzione effettuale, il capitale diviene una forza capace di attualizzarsi e autodeterminarsi scavalcando i propri limiti materiali e storici. La finanziarizzazione, eliminando la componente fisica – corporale – del mercato, sfocia così in un processo di spettralizzazione, come evidenziato ancora una volta da Fisher:

The late capitalist world, governed by the abstractions of finance, is very clearly a world in which virtualities are effective, and perhaps the most ominous “spectre of Marx” is capital itself. (Fisher 2014: 18)

Coadiuvato dall'evoluzione della tecnologia cibernetica, il capitale si digitalizza in un «cyberspace in which money [...] has reached its ultimate dematerialization, as messages which pass instantaneously from one nodal point to another across the former globe, the former material world» (Jameson 1997: 260). Il denaro, da equivalente generale di tutti gli scambi, si riduce a unica merce di scambio, poiché i possedimenti del singolo si stimano solo nel loro valore semiotico e mai in quello oggettuale e utilitaristico. Ne consegue un'hauntology esente da una ripartizione netta tra ciò che reale, tangibile, solido, e ciò che sussiste solo nelle speculazioni del mercato in una sorta di «financial imaginary» (Haiven 2014), di Altrove fittizio nel quale le transazioni economiche sono slegate dal loro referente originario e levitano come fantasmi esonerati dal loro corpo morto – oramai superfluo. I circuiti finanziari si ramificano autonomamente in coreografie eerie che includono agentività dove non dovrebbe essercene, «independent of the general movements of business cycles in production, following their own rhythms» (Brunhoff 1976: 116).

Soprattutto, è la merce a interpretare il ruolo di fantasma che infesta l'economia contemporanea. Nel capitalismo finanziario la formula generale della circolazione delle merci D-M-D – ovvero trasformazione del denaro in merce, e ri-trasformazione della merce in denaro – muta in una formula D-D, poiché il capitale è generato dall'autoriproduzione del denaro e non dalla tradizionale produzione di merci. Pertanto la merce si eclissa, viene espulsa dalla cornice del lucro. Questa cancellazione lascia «a void at the heart of capitalism» (Arthur 2001: 32), uno squarcio nelle operazioni economiche, le quali perdendo il loro referente reale e lavorativo possono fluire in modo sfrenato, volatile, emancipate dall'«uncomfortable collisions

with matter» (Henwood 1997: 235). L'incremento del capitale finanziario si basa perciò su un'assenza strutturante che, proprio come in una condizione hauntologica ed eerie, agisce virtualmente, con movenze spettrali, da entità rimossa e sublimata. L'hauntology si fonda sul presupposto che «un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à revenir» (Derrida 1993: 163); ugualmente la merce, pur venendo soppressa e privata del suo corpo fisico, resta come agente economico, come avanzo ectoplasmatico che suggestiona il capitale tramite la propria trasparenza. Più dettagliatamente, con le parole di Fisher: «Haunting [...] can be construed as a failed mourning. It is about refusing to give up the ghost or [...] the refusal of the ghost to give up on us» (Fisher 2014: 22); la merce è il grande lutto non elaborato dell'economia contemporanea, un revenant di cui il capitale finanziario non può fare a meno nella sua espansione ininterrotta. A fronte di quanto detto, l'incipit de *Das Kommunistische Manifest* potrebbe essere aggiornato in «Uno spettro si aggira per il mercato – lo spettro della merce»; l'espressione «Ghost in the Machine»⁴ si adatta in «Ghost in the Market», perché all'interno di uno spazio che dovrebbe essere inanimato quale è il mercato agisce invece una forza animata. La merce si disfa del suo involucro, ormai una zavorra cadaverica, e ascende a puro denaro astratto infestando il mercato con un'agentività dell'assenza.

Un ultimo versante hauntologico dell'attuale realtà socioeconomica riguarda la temporalità, e precisamente la scomparsa della delimitazione tra presente e futuro. Citando di nuovo *l'Amleto*, Derrida ha scritto: «“The time is out of joint”, le temps est désarticulé, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois dérégulé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté» (Derrida 1993: 42). L'ontologia contraddittoria della spettralità perturba persino il tempo, scardinando le categorie entro le quali viene solitamente suddiviso. Anche questa è una ripercussione del capitalismo finanziario: se il profitto matura in attesa di interessi futuri invece che con la produzione di merci, la concezione del tempo, prima lineare e teleologica, si contorce in una prospettiva autotelica e circolare; un criterio diver-

⁴ La formula filosofica «Ghost in the Machine» è stata introdotta da Gilbert Ryle in *The Concept of Mind* (1949) per indicare il dualismo cartesiano tra mente e corpo. Ryle critica la concezione della mente come entità autonoma e separata dal corpo che la ospita, resa metaforicamente dall'immagine di un fantasma che infesta una macchina, di una forza animata che occupa una forma inanimata. In senso lato, si riferisce a una circostanza nella quale si verifica un'attività apparentemente intellettuale e cosciente in una dimensione che non dovrebbe prevederla.

so di guadagno dissipa il presente e il futuro prossimo – contraddistinti dall'assolvimento dei bisogni primari – nel futuro remoto e probabilistico degli investimenti, tra una temporalità reale e una temporalità differita. L'investimento altro non è se non il residuo fantasmatico della merce, il non-rimosso immateriale dell'economia che permane occupando il tempo del mercato e inceppando la consequenzialità passato-presente-futuro conaturata invece alla produzione materiale tradizionale. Per questa ragione «the slow cancellation of the future [that] got underway in the 1970s and 1980s» (Berardi 2011: 18) è contigua all'affermazione del capitalismo finanziario: il presente non scorre e non si realizza più in un futuro compatto perché trattenuto dall'agency gravitazionale delle speculazioni, ovvero di corpi economici che persistono nel mercato putrefacendo l'avvenire. Da qui, «It doesn't feel like the future» (Fisher 2014: 8); il futuro non comincia mai davvero perché intralciato da una commistione eterna tra passato e presente, dal lutto ininterrotto per una merce che non si riesce a esorcizzare, a seppellire. L'hauntology interessa futuri già trascorsi prima ancora di compiersi, già decomposti prima ancora di nascere perché consumati dalle profezie dei mercati finanziari, in qualche modo già esperiti dalle simulazioni dei dati, dei calcoli, dei grafici; la merce, ora incorporata, non scade mai, e così facendo neanche il tempo può procedere secondo la consueta freccia degli eventi. In questa «space-time compression» (Harvey 1990: 286) nella quale passato e futuro si accavallano, il presente si estingue come momento distinto, o, meglio, «there is no present to grasp and articulate any more» (Fisher 2014: 9). Il presente si mostrifica in un blob informe di anticipazioni e riprese, di previsioni e ricordi, in un tempo onnivoro che fagocita nell'indifferenziazione la realtà vicina e lontana. Un'altra volta, è l'immaginario mostruoso del gotico a rappresentare icasticamente le proprietà del capitale, «a monstrous, infinitely plastic entity, capable of metabolizing and absorbing anything with which it comes into contact [...]; a strange hybrid of the ultra-modern and the archaic» (Fisher 2009: 6).

4. Cosmopolis: una ghost story finanziaria

In *Donner le temps. La fausse monnaie*, Derrida si chiede se sia possibile una letteratura monetaria, una storia letteraria del denaro: «Peut-on raconter l'histoire de l'argent ? Et cette histoire participera-t-elle ou non de quelque littérature ?» (Derrida 1992: 164). La letteratura, piuttosto che chiudersi in uno svago sterile come pretende l'atmosfera postmoderna, può investigare l'attualità attraverso le proprie prerogative, dacché «language offers a model to understand the functioning and crises of the contemporary capitalist

economy» (Hardt 2008: 8). La narrativa contemporanea può foggiare una propria retorica atta a contrastare la retorica della finanza (Marsh 2007: 2), allestendo uno spazio di frizione tra la dimensione culturale e quella economica – altrimenti appiattite una sull'altra dal tardo capitalismo.

L'opera di Don DeLillo è una cronistoria esemplare del capitalismo statunitense, «from the initial domestic crisis of the long boom to the hypertrophy of world electronic financial markets at the turn of the millennium» (Heffernan 2008: 57); i suoi romanzi inscenano le attività economiche degli ultimi anni proprio come auspicava Derrida. All'inizio del nuovo millennio, in una congiuntura durante la quale «the temporality [...] is as yet unframed» (Boxall 2006: 216), DeLillo pubblica in un lasso di tempo di soli tre anni due testi che, pur vertendo su trame superficialmente distanti, possono essere catalogati all'interno della stessa impalcatura tematica: *The Body Artist*, nel 2001, e *Cosmopolis*, nel 2003. Come scrive Boxall,

[i]n both *The Body Artist* and *Cosmopolis*, entry into this new post-millennial temporality produces a kind of spectral disjunction. Both novels are haunted by a history that appears in ghostly form, but that cannot quite make itself present, cannot quite manifest itself (*ibid.*)

I due romanzi compongono una sorta di dittico spettrale che contrassegna una decisa virata hauntologica dell'opera delilliana. D'altra parte, nel 2001 DeLillo aveva pubblicato un'importante riflessione sull'11 settembre che sin dal titolo – *In the Ruins of the Future* – si imbeveva di umori hauntologici.

Cosmopolis è stato sovente definito una delle maggiori ghost story dell'ultimo secolo, se non «il più importante romanzo contemporaneo sulla spettralità» (Lazzarin 2018: 141). La vicenda si snoda nell'arco di un'intera giornata dell'aprile del 2000: il giovane gestore patrimoniale multimiliardario Eric Packer decide di recarsi dal proprio barbiere a Hell's Kitchen viaggiando su una lussuosa e ipertecnologica limousine per una Manhattan scombussolata da visite presidenziali, rivolte anticapitaliste, processioni funebri per rapper sufi, pasticceri terroristi e riprese per film, il tutto mentre lo yen – contro cui il tycoon aveva scommesso in Borsa – continua a salire⁵. La data di ambientazione non è affatto casuale, considerando che

⁵ È stato notato che nel gergo finanziario «get a haircut» equivale a perdere un'ingente somma di denaro, errore che per l'appunto Eric commette investendo contro lo yen; cfr. Smith 2010: 238-252.

si colloca all'indomani dell'indebolimento del mercato azionario causato dallo scoppio della Dot-com Bubble, avvenuto nel marzo del 2000 – il momento in cui, secondo DeLillo, «the 20th century truly ended» (2003b, 17); come non è casuale il luogo di ambientazione, il quale – dato il nome del quartiere che funge da meta, Hell's Kitchen – connota l'odissea al pari di una catabasi, a conferma del profilo spettrale della trama.

4.1. Il fantasma della merce passata

Il testo si configura come un necrologio della merce e del denaro fisico, entrambi trapassati nell'Aldilà cybertecnologico e informatico delle speculazioni in Borsa. Sia *Cosmopolis* che *The Body Artist* sono romanzi luttuosi, nei quali il tempo è «the stretched, alienated, empty time of mourning: a mourning for the spirits that walk the halls, that speak to us from the last century, the last millennium, but that cannot enter into our space or time» (Boxall 2006: 216); ciò che viene raccontato è una perdita che non si riesce ad accettare, un rifiuto della morte, un passato impossibile da superare che angoscia il presente. Se però in *The Body Artist* il lutto è personale e privato, pertinente alla sola sfera affettiva, «in *Cosmopolis*, the work of mourning is more overtly political» (*ibid.*): la malinconia tipica di un lutto incompiuto non concerne solo un accidente biochimico individuale, bensì coinvolge la collettività in quanto effetto collaterale di una manovra socioeconomica. La dipartita della merce è una privazione che ciascun consumatore incorpora inconsapevolmente; il soggetto avverte l'assenza della materia produttiva che si sedimenta nella sua coscienza come oggetto perduto del desiderio, fomentando un attaccamento che nessuna operazione finanziaria potrà mai esaudire (De Marco 2013: 885).

Variano gli agenti fantasmatici, pur riproponendo la stessa logica; in *Cosmopolis* è il capitalismo ad assumere dei lineamenti spettrali, ribaltando l'incipit del *Manifest* di Marx ed Engels: «A SPECTER IS HAUNTING THE WORLD – THE SPECTER OF CAPITALISM» (DeLillo 2003a: 96). L'economia è invasa dagli spiriti delle speculazioni, delle ipotesi azionarie, tant'è che per Eric il denaro che conserva una consistenza fisica ha perso qualunque fascino:

Hundreds of millions of dollars a day moved back and forth behind the walls, a form of money so obsolete Eric didn't know how to think about it. It was hard, shiny, faceted. It was everything he'd left behind or never encountered, cut and polished, intensely three-dimensional. (*ibid.*: 64)

La vera ricchezza è ormai immateriale, informatica. Lo stesso dicasi per la proprietà in sé, che «no longer has weight or shape» (*ibid.*: 78). La personaggio di Vija Kinski, l'esperta di teoria, recita la funzione di autoco-scienza del romanzo esponendo attraverso i suoi monologhi i mutamenti economici ed epistemici provocati dal capitalismo finanziario. «Money», dice a Eric, «has lost its narrative quality [...]. Money is talking to itself» (*ibid.*: 77); la simbiosi tra valuta e merce viene troncata, e il denaro diventa un'entità autosufficiente, che ha fine in sé stessa, che non misura il valore di un oggetto altro ma solo il proprio in totale autoreferenzialità. Kinski aggiunge: «The only thing that matters is the price you pay. [...] You paid the money for the number itself. One hundred and four million. This is what you bought. And it's worth it. The number justifies itself» (*ibid.*: 78). La merce non ricopre più alcun incarico economico, poiché il patrimonio è soltanto monetario: il benessere è tarato non sulla quantità di cose possedute ma sulla facoltà del loro acquisto, non dal peso o dalla forma che hanno nella realtà fisica ma solo dal peso e dalla forma che hanno nell'etere del mercato; il valore di scambio schiaccia il valore d'uso. Il denaro è un fantasma che si è definitivamente scollato dal suo corpo – cioè dalla merce, da qualsiasi forma di referenzialità.

In *Cosmopolis* la moneta si comporta da *poltergeist* dispettoso: lo yen è il vero protagonista della storia, l'attore narrativo che più di ogni altro avanza nell'intreccio – anche più del tycoon stesso. I due spostamenti, quello dell'agente umano per Manhattan e quello dell'agente non umano per il mercato azionario, procedono in parallelo ma specularmente: dove il primo scende verso il basso di Hell's Kitchen e trova la morte, il secondo sale tra i titoli della Borsa conquistando un esorbitante primato finanziario. Nel suo ultimo dialogo Eric ammetterà: «I couldn't figure out the yen. [...] I couldn't chart the yen. [...] The yen eluded me» (*ibid.*: 190); il capitalismo finanziario è un territorio animistico, mosso da forze eerie che prendono vita quando non dovrebbero smentendo la supremazia agentiva umana.

4.2. Lo spettro Eric Packer tra materialità e immaterialità

La spettralizzazione della merce combacia con la spettralizzazione del corpo di Eric, entità strabica che abita simultaneamente la materia e la non materia, la città e il mercato, la biologia e l'informatica, il mondo dei vivi e quello dei morti. Sin dall'incipit viene inquadrato come uno spettro, come una figura sdoppiata la cui essenza rilascia costantemente residui effimeri ed ectoplasmatici: «Every act he performed was self-haunted and synthetic. The palest thought carried an anxious shadow» (*ibid.*: 6). Per descrivere

la sua silhouette l'ontologia deve rinnovarsi in hauntology abbracciando criteri di esistenza bipolari, sia positivi che negativi, e liminali e paradossali come quelli di un fantasma a cui è concesso di osservare il proprio corpo: «He could feel himself contained in the dark but also just beyond it, on the lighted outer surface, the other side, belonged to both, feeling both, being himself and seeing himself» (*ibid.*: 201). Ma Eric è anche uno zombie, un morto che cammina: il testo stesso, già dalle prime pagine, ne anticipa la morte e al contempo la permanenza tra i vivi – «When he died he would not end» (*ibid.*: 6). *Cosmopolis* è la storia di un'anima che fatica a raggiungere l'Oltretomba, incastrata com'è in contrattempi mondani, in ostacoli lungo la strada verso Hell's Kitchen – verso l'Inferno; nel corso del viaggio, il protagonista continua a perdere frammenti del proprio corpo, ovvero del proprio vestiario inteso alla stregua di membra, fino al finale dell'opera in cui appare quasi nudo, pienamente fantasmatico.

Il reale, sovrascritto dal mercato, oscilla tra la circoscrizione organica e biologica della materia e la circoscrizione inorganica e digitale della finanza. Ciò che avviene è un vero e proprio cambiamento di paradigma ontologico, in seguito al quale sbiadisce la frontiera tra ciò che è consistente e vitale e ciò che proviene dal dominio virtuale dei computer, dei calcoli e delle previsioni (*ibid.*: 24). In egual modo, Eric oscilla tra il materiale e l'immateriale come un fantasma non esorcizzabile. Da un lato, il tycoon vorrebbe abbandonare il proprio corpo, liberarsi della propria carne spregiata come impiccio in una realtà che si fa sempre più leggera e astratta; dall'altro, è irrimediabilmente attratto dalla propria corporalità declinata sia dalle sue vestigia materiche – gli escrementi soprattutto – che dalle sue pulsioni carnali – sesso, cibo, dolore. Si tratta della stessa incongruenza che dilania il mercato, il quale vorrebbe obliare la merce ma non può ancora farne davvero a meno. Nel corso del romanzo Eric rimane intrappolato più volte in questa soglia tra fisico e virtuale, come durante un esame alla prostata la cui invasività rispecchia il suo assillo per gli anfratti più intestini del corpo:

He felt the pain. It traveled the pathways. It informed the ganglion and spinal cord. He was here in his body, the structure he wanted to dismiss in theory even when he was shaping it under the measured effect of barbells and weights. He wanted to judge it redundant and transferable. It was convertible to wave arrays of information. (*ibid.*: 48)

Più cerca di affrancarsi dalla corporalità tendendo alla metafisica informatica, più ne viene arginato. Nel finale, in punto di morte, Eric si ren-

derà finalmente conto di non poter realizzare il desiderio di digitalizzare il proprio corpo, di non poter «to become quantum dust, transcending his body mass, the soft tissue over the bones, the muscle and fat» (*ibid.*: 206). Il dolore, i sensi, le emozioni e i ricordi – tutti elementi contraddistinti da una decisa immanenza, da un legame con l'empirico, da una particolarità impossibile da rendere universale – non possono essere trasferiti su un computer come dati eterni, in quanto rimasugli che ancorano l'anima di Eric al mondo terreno, che gli impediscono di varcare l'Aldilà informatico e di conseguire la piena immortalità.

La fluttuazione tra i due mondi non verrà risolta nemmeno dalla morte del suo corpo. La tecnologia del suo orologio da polso è talmente avanzata da mostrargli in anteprima non solo i movimenti della Borsa, ma anche il suo stesso decesso; di conseguenza, Eric è condannato al limbo tra vivi e morti, tra il materiale e l'immateriale, prigioniero come un fantasma che non ha più un corpo ma che non può ancora ascendere nell'Altrove: «This is not the end. He is dead inside the crystal of his watch but still alive in original space, waiting for the shot to sound» (*ibid.*: 209).

4.3. La limousine come architettura gotica

Un'ulteriore figura liminale, collocata tra il mondo materiale e immateriale come un varco per gli spiriti o un Caronte traghettatore, è la limousine su cui viaggia Eric.

La macchina è un prodotto di alta cybertecnologia: equipaggiata con sistemi di sorveglianza, schermi al plasma, e visori notturni e termici, è un mondo microscopico all'interno del quale Eric può vivere confortevolmente e vigilare qualsiasi fremito del mercato finanziario. Ciononostante, la limousine è anche un oggetto artigianale composto da pezzi d'arte antiquaria, da reliquie di un passato ben lontano dall'estetica digitale odierna – come del marmo michelangiolesco di Carrara (*ibid.*: 22) o una pergamena cufica (*ibid.*: 90). Tale involuppo tra antico e moderno, tra manifatturiero e cibernetico, risulta impossibile da sbrogliare, e mima l'analoga capacità del capitalismo di coagulare intorno a sé temporalità e gusti differenti. Come riflette Eric, è la «market culture's innovative brilliance, its ability to shape itself to its own flexible ends, absorbing everything around it» (*ibid.*: 99); la limousine riecheggia la natura di blob affamato, di creatura plastica, attraverso cui Fisher ha delineato il capitalismo.

L'auto svolge principalmente la funzione di perimetro, di barriera attraverso la quale Eric si scherma dall'esterno: il tycoon ambisce a impadronirsi di uno spazio impermeabile, conchiuso, insonorizzato, come

suggerisce il suo stesso cognome – *packer*, imballatore, da *to pack*, foderare, impacchettare; il protagonista dice di aver fatto «prousted» (*ibid.*: 70) la macchina, citando così il solipsismo proustiano, la tendenza a distaccarsi dall'alterità in un'esasperazione individualistica.

La dialettica tra interno ed esterno dà luogo all'ennesima dicotomia tra materiale e immateriale: tutto ciò che è al di fuori della limousine aderisce al piano della concretezza fisica da cui Eric vorrebbe ritirarsi, mentre il microcosmo che il tycoon ha settato al di dentro è retto dall'impalpabilità dei dati, dalla luce e dai colori degli schermi, dell'inconsistenza numerica delle proiezioni di mercato. Il romanzo, tramite la semiosi mobile della vettura, procede così lungo un doppio binario, separando per esempio il «context [...] touchless» della limousine dalla pressione nevrotica sui clacson dei guidatori in strada (*ibid.*: 13). Eric esce dalla macchina solo per adempiere ai propri bisogni fisiologici quali il cibo e il sesso, scrutando dal finestrino processioni irrequiete di corpi e materia – rivolte, cerimonie funebri, techno-rave, «bodies» che sono «blunt facts» (*ibid.*: 173) – come se appartenessero a un Altrove irrelato; dentro la limousine, al contrario, tutto è incorporeo.

Anche la macchina, come il suo proprietario, esita però sul confine tra i due estremi, come ulteriore spettro rivolto all'astrattezza ma trattenuto dal proprio corpo definito persino tumorale, dotato di una corporeità ipertrofica

He wanted such a car because he thought it was a platonic replica, weightless for all its size, less an object than an idea. But he knew this wasn't true. [...] He wanted the car because it was not only oversized but aggressively and contemptuously so, metastasizingly so. (*Ibid.*: 10)

È la stessa contraddizione che caratterizza il rapporto tra Eric e il suo corpo, ora disprezzato e quanto più possibile annullato, ora sottoposto a un morboso perfezionamento muscolare.

Infine, l'auto è di per sé un capolavoro di architettura gotica nel suo essere una costruzione luminosa, sinuosa, verticale e apparentemente senza peso. La limousine di Eric recupera quanto Barthes aveva scritto in merito alla Citroën DS, «l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques» (Barthes 1957: 140): le vetrate policrome equivalgono ai monitor che tappezzano l'interno della vettura; l'altezza coincide con la lunghezza, entrambe confronti con il senso del limite; e così via.

4.4. Tempi slogati

In un'intervista risalente al 2010, DeLillo ha dichiarato che «the theme that seems to have evolved in my work during the past decade concerns time» (DeLillo 2010): il transito tra i due millenni ha suscitato nello scrittore importanti riflessioni sulla temporalità e sull'inadeguatezza dei parametri temporali tradizionali. Dove però in *The Body Artist* la temporalità è un «metaphysical and emotional conundrum» (Coward 2003: 218), in *Cosmopolis* il tempo è «a problem of politics and economics» (*ibid.*). Kinski asserisce che «We need a new theory of time» (DeLillo 2003a: 86). La virtualizzazione del denaro e l'evaporazione della merce inibiscono il movimento teleologico della storia; «Money makes time» (*ibid.*: 79), ma si tratta di un tempo slogato, fuori asse come quello hauntologico, impantanato in una ricorsività e in una velocità che scompaginano la tripartizione tra presente, passato e futuro. In *In the Ruins of the Future* DeLillo scrive che «The confluence of capital and technology seemed to accelerate time» (2001: 33): il cybercapitale reclama tempistiche differenti rispetto agli ordinari cicli produttivi, sfrecciando nei nanosecondi spasmodici degli investimenti, dei messaggi elettronici, dei guizzi della Borsa; «“It's cyber-capital that creates the future”» (DeLillo 2003a: 79). Dove la materialità accompagna lo scorrere del tempo, la vuotezza della cybertecnologia lo sollecita in virtù di una maggiore leggerezza calamitando l'avvenire. In un'altra occasione, DeLillo illustra la genesi di *Cosmopolis* in questi termini: «I started out simply with the idea of letting my protagonist drive across town in one day, a person who is already living in the future and fails to notice how susceptible he is to the destructive mechanisms of the present» (DeLillo 2003c: 28). Gli investimenti sono per definizione delle profezie, un tentativo di predire e catalizzare il futuro del mercato facendolo collassare sul presente; Eric, data la sua professione, «liked knowing what was coming» (DeLillo 2003a: 38). In questo modo, il futuro risulta sempre un presente prossimo, un presente costantemente in procinto di avverarsi, mai un evento remoto. Il cybercapitale agisce in sincronia piuttosto che in diacronia, nella simultaneità degli eventi finanziari, nella rete agentiva della Borsa in cui ogni ente viene influenzato dall'altro a dispetto della distanza che intercorre fra di essi – come in un entanglement quantistico; Eric nota che «Life is too contemporary» (*ibid.*: 27), tutto è fin troppo attuale. Questo esubero di sincronicità rende però il presente di per sé un fatto inconsistente, fugace; come scritto da Boxall, «Time, like money, is everywhere. It is supremely available, but, by virtue of such availability, it is untouchable and undiscoverable, a kind of ghost of itself» (2006: 224). Anche il presente diventa fantasmatico, inaf-

ferrabile. Ancora Kinski: «The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential. The future becomes insistent» (DeLillo 2003a: 79). Il futuro ravvicinato sovrascrive il presente: non c'è più il tempo di vivere nell'attimo poiché qualsiasi momento dell'avvenire è in qualche modo già trascorso, reso passato dalle predizioni finanziarie, consumato dalle speculazioni. Il presente è a tal punto intrecciato al passato e al futuro da amalgamare l'orizzonte temporale su un unico istante di deissi anacronistica, disarticolata, paludosa, nel quale il clacson sembra «so old it sounded aboriginal» (*ibid.*: 14); proprio come il capitalismo – e la limousine di Eric –, l'arcaico si fonde al contemporaneo in un pantano fuori dal tempo. L'obiettivo ultimo della tecnologia cybercapitalistica è quello di dilatare il tempo oltre i confini stabiliti, vanificando le nozioni stesse di passato, presente e futuro in vista di una trascendenza completa della vita umana e di una piena finanziarizzazione dell'esistente: «It would be the master thrust of cyber-capital, to extend the human experience toward infinity as a medium for corporate growth and investment, for the accumulation of profits and vigorous reinvestment» (*ibid.*: 207); detto altrimenti, il cybercapitale intende trasformare ogni individuo in uno spettro sospeso nel tempo scongiurandone la morte – cioè l'andamento cronologico del corpo, concettualmente affine alla scadenza di una merce. La sommossa anticapitalistica che Eric incrocia nella sua discesa a Hell's Kitchen è, difatti, «a protest against the future» (*ibid.*: 91): i giovani vogliono debellare il capitalismo finanziario per ripristinare la normale segmentazione del tempo esorcizzandone la spettralità; «They want to normalize it, keep it from overwhelming the present» (*ibid.*).

La sfasatura temporale contagia l'architettura testuale del romanzo⁶. Le due parti in cui l'opera è divisa, che constano entrambe di due capitoli intervallati da un estratto dal diario di Benno Levin – l'assassino di Eric –, coniugano un'inversione temporale, giacché, mentre le sezioni narranti le vicende di Eric si dipanano secondo il consueto progresso cronologico – dalla mattina alla sera –, il racconto dell'omicida comincia di notte e poi va a ritroso fino alla mattina precedente⁷. Pertanto l'inedere della trama non è affatto teleologico, considerando che entrambe le porzioni di storia dedicate a Benno Levin andrebbero cronologicamente situate dopo la conclu-

⁶ Lo stesso accade, in modo più esplicito, in *Underworld* (1997).

⁷ L'inversione concerne anche lo spazio: Eric viaggia da est a ovest, dalla 1st Avenue alla 12th; Benno Levin da ovest ad est, dalla 12th Avenue alla 5th.

sione del romanzo, vale a dire dopo la morte di Eric, invece di intercalarne l'intreccio anticipando il mesto destino del tycoon.

5. Conclusioni

Cosmopolis è un documento della forza volatile e pervasiva del tardo capitalismo, l'attestazione di un potere capace di assimilare persino le narrazioni antagoniste al fine di renderle *instrumenta regni*, protesi ideologiche inedite. Il capitalismo finanziario decreta così efficientemente la propria egemonia attraverso processi di invisibilizzazione che normalizzano le sue movenze in un nuovo stato di natura, quasi in un nuovo paradigma fisio-ontologico, come il romanzo esplicita: «There's a common surface, an affinity between market movements and the natural world» (*ibid.*: 86). Qualsiasi concorrenza viene neutralizzata e inglobata, poiché è il capitalismo stesso a plasmare le contronarrazioni, le voci oppostive, tramite una falsa tolleranza che risale a una manipolazione perfettamente camuffata. In quello che è forse lo scambio più illuminante tra Eric e Kinski, viene detto a proposito dei rivoltosi anticapitalistici che assaltano Times Square:

"You know what capitalism produces. According to Marx and Engels".

"Its own grave-diggers", he said.

"But these are not the grave-diggers. This is the free market itself. These people are a fantasy generated by the market. They don't exist outside the market. There is nowhere they can go to be on the outside. There is no outside. [...] The market culture is total. It breeds these men and women. They are necessary to the system they despise. They give it energy and definition. They are market-driven. They are traded on the markets of the world. This is why they exist, to invigorate and perpetuate the system". (*Ibid.*: 89-90)

Citando un infelice slogan thatcheriano, «There is no alternative»: il neoliberismo veicolato dal capitalismo finanziario è un sistema tanto persuasivo da modificare il dissenso in consenso – meglio, da creare e offrire esso stesso gli strumenti di dissenso così da sabotarli sin dal principio; non c'è nulla fuori dal mercato, non si può pensare autonomamente perché il mercato ha colonizzato ogni anfratto del reale.

Alla luce di quanto detto, il gotico si conferma un contributo ottimale per la teoria marxista: l'intersezione con la figurazione prettamente gotica

– letteraria e non – può disinnescare la naturalizzazione del capitalismo finanziario, svelando l’artificiosità delle sue logiche in virtù di una corrispondenza concettuale tra i due immaginari. Se l’hauntology ha sostituito l’ontologia come condizione d’esistenza, e se l’economia è posseduta da uno spettro che infesta il mercato con un’agency eerie, allora la teoria deve praticare *ghostbusting* restaurando la propria funzione decostruttiva nei riguardi del senso comune. L’eerie, per Fisher, possiede anche una valenza politicamente positiva in quanto spunto analitico che mette in discussione la realtà esistente, permettendoci attraverso la sua immaginazione straniante di confrontarci con quanto è stato rimosso, invisibilizzato. L’apparizione del fantasma garantisce una nuova consapevolezza sociale, in virtù delle verità che porta con sé. L’eerie non è soltanto un sentimento di malessere individuale e generalizzato; al contrario si origina a partire da una specifica lacerazione del tessuto epistemico-sociale. In questo modo, se correttamente esaminato, può diventare stimolo di cambiamento politico.

Bibliografia

- Arthur, Cristopher, "The Spectral Ontology of Value", *Radical Philosophy*, 107 (2001): 32-42.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Berardi, Franco Bifo, *After the Future*, Oakland-Edinburgh, AK Press, 2011.
- Boxall, Peter, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, London-New York, Routledge, 2006.
- Brugnolo, Stefano, *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurati e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Brunhoff, Suzanne de, *Le Monnaie chez Marx*, Paris, Les Éditions Sociales, 1967, trad. ingl. *Marx on Money*, New York, Urizen Books, 1976.
- Cowart, David, *Don DeLillo. The Physics of Language. Revised Edition*, Athens-London, The University of Georgia Press, 2003.
- De Marco, Alessandra, "'Morbidity Tiers of Immortality': Don DeLillo's Players and the Financialization of the USA", *Textual Practice*, 27.5 (2013): 875-898.
- DeLillo, Don, "In the Ruins of the Future", *Harper's Magazine* (2001): 33-40.
- DeLillo, Don, *Cosmopolis*, London, Picador, 2003a.
- DeLillo, Don, "Great American Novel? Terrifically Outdated", *The Times*, 14.05.2003b, 17.
- DeLillo, Don, "'Vielleicht sehe ich einiges klarer und früher als andere.' Der amerikanische Schriftsteller Don DeLillo über die prophetische Kraft seiner Bücher, den 11. September, Freundschaft unter Autorenkollegen und seinen neuen Roman *Cosmopolis*", trad. ingl., *Frankfurter Rundschau*, 271 (2003c): 28-29, http://perival.com/delillo/interview_henning_2003.html (ultimo accesso: 25/09/2024).
- DeLillo, Don, "An Interview with Don DeLillo, by Antonio Aiello", *PEN America*, 04.11.2010, <https://pen.org/transcript-interview/interview-don-delillo> (ultimo accesso: 25/09/2024).
- Derrida, Jacques, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- Derrida, Jacques - Stiegler, Bernard, *Échographies de la télévision: entretiens filmés*, Paris, Galilée, 1996.
- Fisher, Mark, *Capitalist Realism. Is There no Alternative?* (2009), London, Zero Books, 2014.
- Fisher, Mark, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, London, Zero Books, 2014.

- Fisher, Mark, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books, 2016.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Greenaway, Jonathan, "Your Home May Be Repossessed if You Do Not Keep Up With Your Payments: A Marxist Approach to Post-Recession Horror Film", *The Dark Arts Journal Gothic Capitalism*, 3.2 (2017): 20-31.
- Haiven, Max, *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- Hardt, Micheal, "Introduction: Language at Work", *Capital and Language. From the New Economy to the War Economy*, Ed. Christian Marazzi, Los Angeles, Semiotext(e), 2008: 7-13.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1990.
- Harvey, David, *The Limits to Capital*, London, Verso, 2007.
- Heffernan, Nick, "'Money talking to itself': Finance Capitalism in the Fiction of Don DeLillo from *Players* to *Cosmopolis*", *Critical engagements. A Journal of Criticism and Theory*, 1.2 (2008): 53-78.
- Henwood, Doug, *Wall Street: How It Works and For Whom*, London, Verso, 1997.
- Hilferding, Rudolf, *Das Finanzkapital*, Wien, Wiener Volksbuchhandlung, 1923.
- Horwitz, Howard, "To Find the Value of X: The Pit as a Renunciation of Romance", *American Realism: New Essays*, Ed. Eric J. Sundquist, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982: 215-237.
- Jameson, Fredric, "Culture and Finance Capital", *Critical Inquiry*, 24.1 (1997): 246-265.
- Lapavistas, Costas, "The Financialization of Capitalism. 'Profiting without Producing'", *City*, 17.6 (2013): 792-805.
- Lazzarin, Stefano, "Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca", *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Ed. Ezio Puglia - Massimo Fusillo, et al., Bologna, il Mulino, 2018: 127-149.
- Marsh, Nicky, *Money, Speculation and Finance in Contemporary British Fiction*, London, Continuum, 2007.
- Marx, Karl - Engels, Friedrich, *Das Kommunistische Manifest* (1848), trad. it. *Manifesto del partito comunista*, Torino, Einaudi, 2014.
- Marx, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1872), Hamburg, Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2011.
- Moretti, Franco, "Dialettica della paura", *Calibano*, 2 (1978): 77-103.
- Ryle, Gilbert, *The Concept of Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1949.

Smith, Aaron, "Poetic Justice, Symmetry, and the Problem of the Postmodern in Don DeLillo's *Cosmopolis*", *GRAAT*, 7 (2010): 238-252.
Vogl, Joseph, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich, diaphanes, 2010.

L'autore

Aldo Baratta

Aldo Baratta è assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma. Si occupa di teoria e comparatistica letteraria, con un interesse particolare verso la Thing Theory, il romanzo contemporaneo e i legami fra letteratura e capitalismo.

Email: aldo.baratta@uniroma1.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Baratta, Aldo «Ghost in the Market: la finanza hautologica ed eerie in *Cosmopolis*», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 1-23.

Pages, Screens, Technology: Helen McClory's *Pretty Dead Girl Takes a Break*'s Haunting Narrative

Maddalena Carfora

Abstract

This paper aims to shed light on some characteristics of contemporary Anglophone Gothic literature as they are involved in cultural, social, and technological issues. Drawing on Lars Elleström's theoretical framework, this contribution examines Helen McClory's short story *Pretty Dead Girl Takes a Break* (2015), highlighting the ways in which the represented intermedial relationship between literature and screen technology can generate feelings of threat and fright that are deeply connected to a relevant contemporary issue, namely femicide.

Keywords

Gothic mode, Contemporary literature, Screen, Affect, Femicide.

Pages, Screens, Technology: Helen McClory's *Pretty Dead Girl Takes a Break*'s Haunting Narrative

Maddalena Carfora

I'm fine. Where are you – really – and with me there's a lot, two – [...] Now I get that this is all past tense. Because of you and other things, I'm going to stop calling you you now. There are so many of yous. It's too confusing.

Helen McClory, *Bitterhall*

Gothic mode, media technology and contemporary literature

Can we be utterly terrified by our thoughts to the point of them becoming almost real? That can be a possibility in the shadowy settings of Gothic. Imbued with paranoia, blood and eeriness, Gothic stories have always dealt with terror, sometimes intertwined with horror features as well. The distinction between horror and terror made by the Gothic writer Ann Radcliffe¹ has always been open to further exploration during the centuries

¹ «Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them» (Radcliffe 1826: 149). Fred Botting in his introduction of *Gothic* (1999) denotes both differences and interplays between their powers to engage the reader. In fact, he describes them as oscillating energies, mutually tied, that may pertain external or internal realities: «If terror leads to an imaginative expansion of one's sense of self, horror describes the movement of contraction and recoil. Like the dilation of the pupil in moments of excitement and fear, terror marks the uplifting thrill where horror distinguishes a contraction at the

and this applies more than ever in contemporary frameworks. Our fluid and digitised times may generate multiple 'augmented' creatures, blurring the edges between reality and imagination.

As a matter of fact, literature and technology have always been intersected². On the one hand, technological development had a significant impact on the way we relate to literary products, not only affecting the creative process, but also influencing the distribution and the fruition of literary storytelling³. On the other hand, literature functions as a space in which technology has been represented and discussed variously. In fact, technology generally serves as a literary metaphor of change and innovation, but also as an allegory of the concern about the ways in which its use can affect everyday life, as well as the possibility of limiting the personal freedom and privacy of people.

Immersed as we are in today's manifold media culture, a condition that Bolter (2019) defines as «plenitude», when it comes to technology, we tend to be more concerned by sophisticated digital and AI technologies that we know very little about, taking for granted that literature is a medium that actually came into being because of the very elaborate use of communication and language technologies:

Technology is not only limited to cell phones, super computers, biotechnology, satellites or the dark web. Speech and language are also basic communication technologies that connect people and lead to other technological artefacts: quills, pencils, pens, paper, typewriters,

imminence and unavoidability of the threat. Terror expels after horror glimpses invasion, reconstituting the boundaries that horror has seen dissolve. The movement between terror and horror is part of a dynamic whose poles chart the extent and different directions of Gothic projects. These poles, always inextricably linked, involve the externalisation or internalisation of objects of fear and anxiety» (Botting 1999: 6-7).

² For a discussion on literature as technology see Hammond 2023.

³ See Hayles 2007. The scholar considers contemporary literature to be "computational". With 'literature' Hayles refers not only to the object-book or its digitized version (e-book), but also to the various stages and professional figures that concern the entire process of literary production, ranging from the authors themselves, publishing houses, readers and booksellers, to designers, programmers and beyond: «players, teachers, copyright laws and other legal formations, Web sites and other electronic dissemination mechanisms, and the technologies that enable and instantiate all of the above, is permeated at every level by computation» (Hayles 2007: 122).

fibre-optics, email. Augmented with these technologies, and connected in communication with people in other times and places, we enhance connectivity but we also open out to that which is foreign, unfamiliar and potentially threatening. (Edwards 2015: 15)

Nevertheless, the most frightening thing about technology is not much linked to its field of application or the way it works, but rather to what it puts us in relation with, the triggers for the sense of fear, «the meaning associated with them» (Mordini 2007: 544).

Given that «technology has operated a general expansion and intensification of consciousness consistent with the gothic sensibility» (Bayern-Berenbaum 1982: 14), it is not difficult to imagine how the evolution of the gothic mode⁴ intersects with the technical innovation brought about by the digital revolution of the early 2000s, that influenced the rise of the media landscape we know today: social media, virtual and augmented reality, AI, vocal assistants, analytical tools that, with their ghostly (im)materiality monitoring us, know our latest searches, recommending what to buy, what to read, what places to visit, as if they were a friend on the

⁴ When I refer to “gothic mode”, I draw on Remo Ceserani’s notion of “modo letterario”. Ceserani, drawing on Frye’s critical theory, elaborates a classification of literary modes, stating that the term “mode” indicates a rhetorical-formal strategy that relies on thematic aggregations that may vary depending on the contexts in which the imaginative forms emerge (Ceserani 1999: 555). Since, different modes may combine in a text we understand the Gothic mode as manifold and metamorphic, «as a mode that exceeds genre and categories [...] incorporating and transforming other literary forms as well as developing and changing its own conventions in relation to newer modes of writing» (Botting 1996: 14). In the last few decades, several scholars have been questioning how to define contemporary Gothic mode, namely, what are its peculiarities in current times and its evolution over the centuries. In this regard, technological innovation plays an important role in the cultural evolution of this concept by sharpening its liminal qualities as a «polysemantic marker» (Wester - Reyes 2019: 2). Moreover, Angela Carter’s conception of gothic mode relies on the understanding of a kind of fiction that can make a difference through the paradoxical use of its verbal structures, meanings and images, in the way it «takes full cognizance of its status as non-being-that is, a fiction that remains aware that it is of its own nature, which is a different nature than human, tactile immediacy. I really do believe that a fiction absolutely self-conscious of itself as a different form of human experience than reality (that is, not a logbook of events) can help to transform reality itself» (Carter 1975: 133).

other side of the phone, but instead dwelling in the steamy spaces of the World Wide Web.

So, the question that follows is: what are we afraid of nowadays and how does Gothic frame it? In the introduction of *The Gothic in the Twenty-First Century* (2019), Wester and Reyes point out that in contemporary Gothic stories there is a «preference for, and revisions of, monsters such as zombies and serial killers» (2019: 6). When compared to the ominous figures of the classical Gothic, modern narratives provide us with characters that share more realistic, rather than supernatural, traits. They are more like human beings than ghosts and vampires, stressing a specific characteristic of these contemporary versions, namely, that a great importance is given to «the messages in their stories» (*ibid.*: 7).

Taking these considerations into account, this paper tries to shed light on the complex relationship that occur between the so-called Gothic mode, technology and literature in contemporary times by investigating Helen McClory's *Pretty Dead Girl Takes a Break* short story from *On the Edges of Vision* collection (2015). The aim of this investigation relies on exploring the way in which intermedial relations in literary works, such as 'media representation' of screens, can lead to uncanny depiction of realities that actually mirror some of today's fears deriving from 'contemporary monsters', from a female perspective.

Screens and corpses: representing the eerie

Established that, as Wester and Reyes argue in relation to contemporary gothic, «the mode has moved forward to embrace a number of new horrific scenarios more pertinent to the reality of contemporary audiences» (2019: 5), Helen McClory's literary fiction fits precisely into the constant oscillation of our times: pages and screens, analog and digital, reality and imagination; as well as uncertainty, transience, and precariousness.

Gothic has become a wider term to designate non-realistic modes of writing and now encompasses horror, certain strands of science fiction and speculative fiction, especially the weird tradition, magical realism, the supernatural more widely (even fairy tales) and all generic hybrids that contain elements traditionally associated with the Gothic [...] (2019: 1)

McClory's *Pretty Dead Girl Takes a Break* opens with a scene that readers must 'watch' as they read, 'broadcasted' from a tv screen that actually

operates as a threshold between what is happening during the event of the narrated short-story and what has already happened before it: a dead protagonist emerges from a lake, naked, as she frees herself from the plastic she is constrained by. Her limbs might be broken. She is no longer used to have her eyes open:

She peels back the plastic and gets out of the water, a little clumsy with her limbs not moving right and her blue-black blood slowshot through them. She hasn't opened her eyes yet; they've been closed that long she has to pry the lids apart with thick fingers, prop them open a while, practice her blinks. Though her sight is keen, and if there were anyone here, they'd see eyes of a glorious brightness, clear like something raised on fish and chilled glacial water. (McClory 2015: 1)

Although this short-story is very brief⁵ its diegesis takes place on multiple levels (see Genette 1976). The narrator is omniscient and as the narrative unfolds, the protagonist of the story gets "closer" to the reader. The moment after the description of the first 'scene', the screen became a gateway to the back level of the story, indeed, the protagonist jumps out the TV screen to everyday reality, in a room with no people but with signs of a lived-in house, looking for some clothes around:

She climbs out of the TV and into an unoccupied room furnished with a battered tartan sofa covered in pillows and a TV table sprawled with sweet wrappers and old bills. She leaves the room for the hall, for the bathroom and the towels for her body and her hair. She should probably take a shower to rinse clean of scum from the lake, but you can have enough contact with water, you know? In the little bedroom she finds a drawer of plaid shirts and another with sweats. She gets into the clothes and, if she can't really feel warm, she at least feels something new, more going on than *body* and dead and *girl*. (McClory: 1)

As if to feel 'alive' again, a part of the world of the living, something that her murderer actually took away from her, she eats and drinks, perceiving the *affordances* of her body, she got dressed and smoked a cigarette: «The dead girl makes herself a coffee in the wood-panelled kitchenette and stirs in four teaspoons of sugar, plus cream, and it's the best thing she's

⁵ Its lenght is about two pages.

ever tasted and she licks the foil of the cream pot before folding it back in place» (McClory: 1). At some point, while relaxing on the sofa, she glances back at the television and acknowledges something familiar. She draws on her memories, realizing she has already experienced those moments: the screen is broadcasting some details about her murder and someone is looking for her. Like in a recurring story that cannot be escaped, she soon finishes her coffee and comes back to the other side, jumping into the screen. Her body is about to be found:

What's on the TV? Two detectives in a car, two men, eloquently snarling at each other. [...] Not long now. There's the sugarcane field. There's the alley. She gets out of the clothes. Always naked. She flicks her hair back from her eyes. Takes a drag and holds her breath, which she can hold forever. She mashes the butt into the table. Back into the TV. Here's nothing but a desolate space, green or stony. She picks her shoeless way across the ground, arms bound at her back. Against her throat a delicate bruise. He's killed her already, so at least there's that. And there's the spot where she's been left, right up against that tree. Right behind that wall. There's the spot where she'll be found. (McClory: 2)

McClory's *Pretty Dead Girl Takes a Break* has much to do with the action of 'watching' and deals with the technology of screens in multiple ways. First, the relationship that McClory's short-story establishes with the screen is representational; to explain which kind of intermedial relation I am referring to, I will use Lars Elleström's taxonomy. According to the scholar, media representation occurs when there is a «representation of another medium of a different type» (Elleström 2021: 81). His model not only allows to discern the type of relationship between media, but it also enables the analysis of their compositional structure through the classification of 'media aspects'. In this case, we know that the screen is represented on the page but we also genuinely understand that they both give access to specific media products, depending on their technical affordances⁶.

⁶ Elleström calls these aspects «technical media of display» (2021: 33). For example, the page can let access images, drawings, texts and words. Screens employ different technical elements that relate much more to audiovisual consumption. In the settings of the short-story it may include newscast, horror movie, investigative video, true crime documentary, etc.

At each step forward in the story, the represented screen in *Pretty Dead Girl Takes a Break* gives access to different information that gains distinct narrative functions, providing the reader with a cinematic mode. In this regard, I find the concepts «decor screen, diegetic screen and metadiegetic screen» (2021: 158), formulated by Andrea Virginás, extremely useful for the type of analysis I intend to undertake. Looking back at the text, we realize that at the very beginning of the story we come across a decor screen, that is when we understand that what we are reading is actually played on TV. Virginás considers the décor screen as «a background [...] always on the verge of bursting into semiotically meaningful surfaces of communication» (2021: 153); this occurs in the very moment the protagonist is described to step out of the screen.

The moment she put a foot in the house, she starts manipulating the diegetic level. In fact, when she looks at the TV and sees what is happening, the relationship between the narrative of the story and the represented screen shifts towards a diegetic alteration⁷, witnessing the representation of what Virginás calls 'diegetic screen'⁸, that in fact «are employed to show content that founds, explains or perhaps precedes the diegetic events, thus performing a temporal reordering as well, on the level of the plotline» (156). As we see, the protagonist provides the readers with details that were not previously mentioned, clarifying that she was actually killed, describing the marks on her body and the place where it was left.

'Metadiegetic screens' result perceivable only by readers, they can affect them engaging their «mental screen» (Odin 2016) by recalling as one of the main purposes of Gothic stories: to unsettle. This 'metadiegetic' function is operated by the page itself, in the way it showcases multilevel narrative events but only entails with the reader, who is not part of the storyline. In fact, Virginás deems them as «evident or meaningful only for the actual viewer» because «no diegetic character is capable of creating semiotically meaningful cognitive import based on them» (2021: 157).

⁷ It is interesting to note that, in the short-story, this situation matches what Virginás states on this matter, namely that «the same objects that functioned or will function as decor screens may re-appear as diegetic screens having further function(s) and role(s) within the diegetic world» (155).

⁸ These screens, according to the scholar, «are watched, manipulated or otherwise used by diegetic characters» (153); just as it happens in McClory's *Pretty Dead Girl Takes a Break*.

The page as mirror of contemporary fears

What is frightening in *Pretty Dead Girl Takes a Break* has much to do with the virtual power of its threat, whose intensity grows each time the TV screen comes into play. *What* happened to her before she died and *how* was she killed? The 'unspoken' feeds the scope of the fear. Screen level after screen level, scene by scene, it becomes apparent that at a certain point of the exploration, also the readers seem to be in danger, or at least, they *could* be in danger. Murder is no news in gothic stories and the effect that follows, as Bayern-Berenbaum underlines, can put the reader in a state of alert:

Agony, or the attempt to imagine it, is a very effective technique for intensifying perception. [...] The contemplation of the possible degrees of pain, apart from any related anxiety, stimulates curiosity and may draw people to witness or even suffer cruelty. [...] Terror is a primary Gothic ingredient not only because it is a reaction to threat but also because of its own physiological quality. The terrified person, and the reader by identification, becomes suddenly alert. (1982: 30-31)

In that way, an external threat creeps in the world of the readers, jumping out of the 'metadiegetic screen', approaching at any moment, just as the protagonist did in the story. With a clean, concise style and bitter irony, the message *Pretty Dead Girl Takes a Break* wants to express is as clear as it is terrifying: that girl could be us in many ways, and this is how «cognitive dimension of the gothic» (Reyes 2015: 18) unfolds its 'affect'.

As we have observed in the narrative details of the story, bodily references are manifold, and they define the experience of the protagonist. It is no coincidence that the gothic holds a certain connection with the corporeal, in terms of both the effect it aims to elicit and literary narrative object. Indeed, according to Reyes, «the gothic is always corporeal» because it operates as «a mode that seeks to involve readers or viewers viscerally» (2014: 166).

Brian Massumi, one of the most representative of Affect Theory, considers affect as intensity and emotions as a «qualified intensity», namely, the «point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning» (Massumi 1995: 88). Through the combination of Reyes' perspective with the conceptions of Massumi, it is possible to understand the Gothic mode as a vector of intensity. Since «texts may be gothic at dif-

ferent levels and in different ways according to their angle, intention, and aim» (Reyes 2015: 20), it is crucial to explore the intermittencies of that intensity. In fact, the analysis of the media representations shows how the text can work as «narrative trappings» (19) for the protagonist of the story but also for the readers.

The function of screens in *Pretty Dead Girl Takes a Break* fosters porosity: as the boundary between two different narrative times becomes blurred, the same is for the fictional and the real world. However, this 'narrative proximity' implies a perturbing 'familiarity' with the main event of the short story, which strikes the contemporary readers. Gothic mode occurs in *Pretty Dead Girl Takes a Break* by mirroring the monsters and fears of our times from a female perspective, exposing the severe social consequences of gender inequality and discrimination: «Her death is always about things other than her death» (McClory: 2). As the text states, the background of the protagonist's death could be: «Countryside[...] low and humid and green, like a summer dying from oversaturation, or it's a city-side bleak in February» (McClory: 2). She posits alternatives, different options. The vagueness surrounding her death reveals the fact that what happened to her can also take place in many different scenarios; to anyone and anywhere, a man that kills a woman: «He's killed her already, so at least there's that» (*ibid.*). What we read can trouble us because it is as fictional as it is real. As dreary as it is urgent, as upsetting as it is frequent:

The objects, subjects, and situations conducive to gothic affect on specific readers will thus naturally depend on forms of threat that are specific to their cultures and societies. According to the alternative affective model, a text may be identified as gothic when it purports to generate emotions and reactions that threaten the safety and integrity of the reader. (Reyes 2015: 17)

Screens' representations may recall different audiovisual products within the page borders. For instance, the scenes reproduced by the 'decor screen' resonate with the content of crime news or true crime documentaries. Several studies show how exposure to negative news reports can negatively influence people's mental health. In this short-story, the presence of possible crime news broadens the scope of the reader's affection process⁹. Thus, when the text engages the semiotic mode of screens, namely repre-

⁹ See Johnston - Davey 1997.

senting an audiovisual product, affect becomes an «intensity owned and recognised» (Massumi 1995: 88). The presence of the 'metadiegetic screen' allows readers to appeal to the «human self-preservation instinct» because of what they perceive as «external threats, whether these are ominous and shapeless, or embodied» (Reyes 2015: 17).

In the text, the screen serves as a vector of violence and terror. Therefore, in the narrative each diegetic scene nourishes the power of the threat, which gradually becomes more dangerous and frighteningly closer, and it implies different semiotic modes. In this light, the girl is clearly an icon of death, the way in which she was found is an indication of murder, the killing of a woman in those specified dynamics is a symbol of femicide¹⁰.

The story frightens us because it pertains to *us*. Not supernatural elements, not superhuman creatures, but ordinary people. While it is true on the one hand that «affect can be a result of the threat being, in some form or other, extrapolated into the reality of the reader but which can be apprehended at a purely imaginary level» (Reyes 2015: 17), on the other hand what is portrayed in the story affects each of us as contemporary people. Femicide does not only affect mental and imaginative reality; rather, it dramatically concerns gender issues and power relations as they occur in contemporary socio-cultural reality:

About 66,000 women and girls are violently killed every year, accounting for approximately 17 per cent of all victims of intentional homicides. While the data on which these conservative estimates are based is incomplete, it does reveal certain patterns with respect to the male v. female victim ratio in homicides, intimate partner violence, and the use of firearms in femicides defined here as 'the killing of a woman' (Nowak 2012: 1).

When the protagonist turns back to the other storyline, stepping across the technological boundary of the screen, she confirms where the nature of the threat lies, that is the paralyzing feeling of not being able to escape from that narrative loop which results in the social challenge affecting the contemporary female condition, that is still difficult to be changed: the intentional killing of women is still a persistent phenomenon¹¹. Be-

¹⁰ By using the term 'femicide' I acknowledge its political, cultural and social connotation and consider literature as an act of resistance and exposure. For a detailed overview of the subject, see Radford - Russell 1992.

¹¹ For an overview of data see Weil - Corradi - Naudi 2018.

sides, it is no coincidence that the protagonist finds herself in a house after crossing the screen. This may be associated with the large number of domestic violence and murders that take place in the household¹².

Furthermore, mentioning the technical device of the screen in the dynamics of gender-based violence also sheds light on another type of violence, specifically perpetrated through screens against the female gender, and that, unfortunately, is becoming more and more common: revenge porn¹³.

The sense of defeat relies on the difficulty in changing that social condition, and this might lead to more frightful matters: losing hope and surrendering to circumstances. The surface of the page, that is the 'meta-diegetic screen', testifies this fear but it also becomes a catalyst for a collective trauma, fostering a sense of community, since «the text is intended to make an intervention» (Reyes: 14). The protagonist of *Pretty Dead Girl Takes a Break* is unknown. She can have any name. We do not know her age or where she comes from, but we know what has happened to her. She is no longer afraid. She comes back to the world of the living, taking a break from her dead status because she has the impulse of narrating-showing her story¹⁴.

Contemporary Gothic mode makes literature act as a louder voice exposing political and socio-cultural issues, stressing the urge to keep talking about what terrifies us; pointing out that «to ascertain the object of our terror, is frequently to acquire the means of escaping it» (Radcliffe 1826: 150).

¹² See UNODC and UN Women 2024.

¹³ For further analysis, see Stroud 2014.

¹⁴ To explore the social condition related to femicide, see Taylor - Jasinski 2011; Weil 2016.

Works Cited

- Bolter, Jay D., *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, Cambridge MA, The MIT Press, 2019.
- Bruhn, Jørgen - Schirmacher Beate (ed.), *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*, London-New York, Routledge, 2022.
- Bayer-Berenbaum, Linda, *The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art*, East Brunswick-London-Toronto, Associated University Press, 1982.
- Botting, Fred, *Gothic* (1996), London-New York, Routledge, 1999.
- Carter, Angela, "Notes on the Gothic Mode", *The Iowa Review*, 6, 3/4 (Summer - Fall): 132-134, 1975. <https://doi.org/10.17077/0021-065X.1927>.
- Ceserani, Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Roma - Bari, Laterza, 1999.
- Edwards, Justin D., *Technologies of the Gothic in Literature and Culture. Technogothics*, London-New York, Routledge, 2015.
- Elleström, Lars (ed.), *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2021.
- Genette, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Hammond, Adam (ed.), *Technology and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.
- Hayles, Katherine N., "Intermediation. The Pursuit of a Vision", *New Literary History*, 38, 2007: 99-125. <https://doi.org/10.1353/nlh.2007.0021>.
- Johnston, Wendy - Davey, Graham, "The psychological impact of negative TV news bulletins: The catastrophizing of personal worries", *British journal of psychology*, 88.1 (Feb 1, 1997): 85-91. <https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1997.tb02622.x>
- Massumi, Brian, "The Autonomy of Affect", *Cultural Critique*, 31 (1995): 83-109. <https://doi.org/10.2307/1354446>
- McClory, Helen, *On the Edges of Vision* (2015), Edinburgh, 404 Ink, 2018.
- Mordini, Emilio, "Technology and fear: is wonder the key?", *Trends in biotechnology*, 25, 12 (2007): 544-466, doi:10.1016/j.tibtech.2007.08.012
- Nowak, Matthias, "Femicide: A Global Problem", *Small Arms Survey Research Notes*, 14 (Feb 2012): 1-4. <https://www.smallarmssurvey.org/sites/default/files/resources/SAS-Research-Note-14.pdf>
- Odin, Roger, "The Concept of the Mental Screen. The Internalized Screen, The Dream Screen, and The Constructed Screen", *Screens: From Materiality to Spectatorship: a Historical and Theoretical Reassessment*, Eds. Dominique Chateau - José Moure, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016: 176-185. <https://doi.org/10.1515/9789048531691-016>

- Radcliffe, Ann, "On the Supernatural in Poetry. By the Late. Mrs. Radcliffe", *New Monthly Magazine*, 16, 1 (1826): 145-152.
- Radford, Jill - Russell, Diana E. H., *Femicide. The Politics of Woman Killing*, New York, Twayne Publishers, 1992.
- Reyes, Xavier Aldana, *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*, Cardiff, University of Wales Press, 2014.
- Reyes, Xavier Aldana, "Gothic Affect. An Alternative Approach to Critical Models of the Contemporary Gothic", *New Directions in 21st-Century Gothic. The Gothic Compass*, Eds. Lorna Piatti-Farnell - Donna Lee Brien, London-New York, Routledge, 2015.
- Stroud, Scott R., "The Dark Side of the Online Self: A Pragmatist Critique of the Growing Plague of Revenge Porn", *Journal of Mass Media Ethics* 29, 3, 2014: 168-183, doi:10.1080/08900523.2014.917976.
- Taylor, Rae - Jasinski, Jana L., "Femicide and the Feminist Perspective", *Homicide Studies*, 15(4), 2011: 341-362, <https://doi.org/10.1177/1088767911424541>.
- UNODC and UN Women, *Femicides in 2023: Global Estimates of Intimate Partner/Family Member Femicides*, United Nations Publications, 2024, <https://www.unwomen.org/sites/default/files/2024-11/femicides-in-2023-global-estimates-of-intimate-partner-family-member-femicides-en.pdf>.
- Virginás, Andrea, "Electronic Screens in Film Diegesis: Modality Modes and Qualifying Aspects of a Formation Enhanced by the Post-digital Era", *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*, Ed. Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2021: 141-169.
- Weil, Shalva, "Making femicide visible", *Current Sociology*, 64 (7), 2016: 1124-1137, <https://doi.org/10.1177/0011392115623602>.
- Weil, Shalva - Corradi, Consuelo - Naudi, Marceline (eds.), *Femicide across Europe: Theory, Research and Prevention*, Bristol University Press, 2018.
- Wester, Maisha - Reyes, Xavier Aldana, "Introduction. The Gothic in the Twenty-First Century", *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, Eds. Maisha Wester- Xavier Aldana Reyes, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019: 1-16.

The Author

Maddalena Carfora

Maddalena Carfora (PhD) is a postdoctoral researcher at University of Naples L'Orientale. Her interests regard the interaction between narrative experimentation and intermediality, multimodal literature and digital culture, as well as posthumanism, ecocriticism and metamodernism. She has published articles and essays in these fields of research in journals like *Rilune*, *Poli-femo* and *Psychanalitica*. Between 2022 and 2024, she frequently visited the Centre for Intermedial and Multimodal Studies at Linnaeus University (Växjö), participating as speaker in seminars and giving lectures.

Email: maddalena.carfora@unior.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Carfora, Maddalena, «Pages, Screens, Technology: Helen McClory's *Pretty Dead Girl Takes a Break's* Haunting Narrative», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 25-39.

The Neon-Gothic: Some Theoretical Considerations

Anna Chiara Corradino

Abstract

This paper examines the use of neon lighting in contemporary Gothic cinema, proposing the definition of a new film subgenre: “neon-gothic.” Drawing on Walter Benjamin’s reflections on “modes of illumination” and Jacques Fontanille’s semiotics of light, it explores how neon—historically linked to twentieth-century consumer culture—is resemanticized in contemporary film. The analysis focuses on three key works: André Øvredal’s *The Autopsy of Jane Doe*, where the morgue’s white light spectralizes and objectifies the female body; Nicolas Winding Refn’s *The Neon Demon*, where colored lighting intensifies the commodification of the female body within the fashion industry; and Jane Schoenbrun’s *I Saw the TV Glow*, in which neon becomes a symbol of the fusion between reality and media imagery. Through Patricia MacCormack’s concept of “cinesexuality,” the paper highlights how neon lighting creates topographical spaces that redefine the relationship between viewer and film, offering new ways to articulate the abject and the erotic.

Keywords

Neon-Gothic aesthetics, Neon-Gothic genre, Semiotics of light, cinesexuality, Limelight modernity, Phosphorescent modernity.

Il neon-gotico: alcune proposte teoriche

Anna Chiara Corradino

Introduzione¹

Una camera mortuaria, una lampadina fucsia, verde, gialla, una scritta di tubi di vetro incandescente, una luce bianca in un obitorio, una scritta in una foto di Las Vegas degli anni Trenta, la Broadway di New York, lo *Spätkauf* di Berlino con la scritta “Cafè”: il neon è presente in tutti questi luoghi e non luoghi e con pervasività ha influenzato l'estetica novecentesca del Nord globale a più riprese e con diversi significati storici e artistici; è infatti stato espressione di frenesia e ricchezza, ma anche di disparità sociale ed economica, ed è diventato parte integrante del cinema con effetti visivi e pubblicitari, per poi infine assurgere a prodotto nostalgico di un'epoca passata in cui una scritta al neon perde la luminosità in alcune sue parti, acquistando un sapore di malinconia di un tempo andato che sembra non tornare². Tuttavia, abbandonato il neon per le strade, le luci sgargianti sono state gradualmente risignificate creando una vera e propria estetica che se da una parte rielabora la nostalgia, dall'altro apre spazi di immaginazione utopica, in cui proiettarsi nel futuro: il neon è infatti anche il colore della fantascienza, delle produzioni del *post-digital turn* e delle diverse città asiatiche (si pensi per esempio a Hong Kong: cf. Kwok 2020 o a Tokyo e Bangkok, cf. Ribbat 2013: 119-122) in cui la linea di demarcazione tra società di consumo e alienazione tecnologica è molto labile.

La luce di Las Vegas, come già sottolineava Baudrillard (1987)³, nella

¹ Intendo qui sinceramente ringraziare chi ha scritto il referaggio del presente contributo per i validi e fondamentali spunti che mi ha suggerito.

² Si veda inoltre il museo dedicato al neon, il *Museum of Neon Art* (MONA), <https://www.neonmona.org>.

³ Scrive in particolare: «Ma niente è più bello della freschezza artificiale in mezzo al caldo, della velocità artificiale in mezzo a spazi naturali, della luce elettrica in pieno sole, o della pratica artificiale del gioco in Casinò sperduti. Rainer Bunham ha ragione: Death Valley e Las Vegas sono inseparabili, bisogna accettare

sua artificialità, e la diffusione di una “estetica al neon” hanno infatti permeato e intriso il cinema e le altre arti dei primi del Novecento. Questo discorso può certamente estendersi a tutte le forme d’arte, a partire dagli esperimenti pionieristici di integrazione del neon di artisti come Edward Hopper e László Moholy-Nagy, fino al movimento minimalista con figure come Dan Flavin, Joseph Kosuth e Bruce Nauman.

Proprio la luce al neon, e non solo i suoi prodotti surrogati (come le insegne), negli ultimi vent’anni hanno riguadagnato un discreto spazio anche nel cinema. A partire da film come *Blade Runner 2049* (2017), il più emblematico nel suo genere, sebbene l’utilizzo del neon nei film sia ben presente anche in produzioni precedenti⁴, il neon appare nel cinema per porsi come elemento fondativo di alcune produzioni cinematografiche contemporanee sotto un’altra veste. Lo scopo del presente contributo è pertanto analizzare una nicchia di utilizzo della luce al neon all’interno del cinema gotico contemporaneo e abbozzare una prima ipotesi di sottogenere cinematografico, il “neon-gotico”, per porre le basi di una più ampia discussione tassonomica riguardo all’utilizzo del neon nel cinema contemporaneo (non solo, come sarà il caso di questo intervento, del Nord globale).

tutto insieme, la durata immutabile e l’istantaneità più folle. Vi è una misteriosa affinità fra la sterilità della velocità e quella della dépense. L’originalità dei deserti dell’ovest sta proprio qui, in questa giustapposizione violenta ed elettrica. Ed è la stessa cosa per l’intero paese: bisogna accettare tutto in blocco, perché è proprio questa collisione che crea l’aspetto illuminating, exhilarating, del modo di vita americano, così come nel deserto tutto fa parte della magia del deserto» (Baudrillard 1987: 57). E ancora più avanti descrive Las Vegas come un’apparizione che sparisce e nel giorno e che vive nelle sue luci fosforescenti notturne che si spengono in «una discontinuità incantatrice, uno sfavillio totale e intermittente» (102).

⁴ Il discorso che è qui portato avanti non vuole sottolineare che il neon sia *esclusivamente* presente in film recenti, dal momento che il neon è parte integrante della produzione cinematografica del Novecento; i casi eclatanti dell’utilizzo del neon nel cinema, specialmente horror, culminano, per esempio, in produzioni ben note come *Buio Omega* (1979) o, in forma ancora più centrale, *Liquid Sky* (1982) o in diverse produzioni lynchane, così come analizzate da Basso Fossali (2008), da una prospettiva anch’essa semiotica (si vedano in particolare le pp. 418-421 e 512-516). Volendo infatti proporre una cronistoria della luce al neon, a cui, più avanti nel contributo si accenna, è chiaro che il neon sia una costante cinematografica che ha avuto un culmine negli anni Ottanta del Novecento e che recentemente ha visto un evidente *revival*. Questo contributo si pone l’obiettivo di fornire alcune prospettive iniziali su questo rilancio.

Una definizione della luce (al neon)

Il punto di partenza di questo contributo sono, da un lato, le osservazioni di Walter Benjamin (1986) sui “modi dell’illuminazione” e le citate osservazioni di Jean Baudrillard (1987) riguardo la nuova modularità dell’artificialità urbana di Las Vegas; dall’altro, lo studio di Luca Venzi (2018) sul ruolo del colore nel cinema. L’ipotesi, forse non così scontata, che un cambiamento nell’illuminazione vada di pari passo con una diversa semantizzazione degli oggetti visti e rappresentati, si integra con i modi in cui il cinema e, più in generale, tutta l’arte e la letteratura occidentali hanno simbolicamente associato certi colori e luci a determinate sensazioni e, a volte, significati. Si vuole dunque qui proporre una lettura semiotica della luce e che parta da presupposti non strutturalisti, ma che incontri le più recenti teorie sull’illuminazione nel cinema e si espanda verso modalità di interazione con il cinema stesso come esperienza totalizzante.

Il concetto di semiotica della luce⁵ è stato sviluppato con particolare riferimento all’ambito cinematografico da Jacques Fontanille (1995)⁶, al quale si fa riferimento per l’intero impianto teorico, sebbene qui non saranno sfruttati i numerosi tecnicismi elaborati dal semiologo. Vorrei infatti sottolineare che questo schema non debba essere letto in maniera rigida, ma tenendo conto della polisemia degli oggetti trattati e dell’immaginario in generale. Questa prospettiva, infatti, va intesa come una chiave euristica piuttosto che come una struttura fissa e immutabile.

Per quanto riguarda i meccanismi di significazione della luce, faccio riferimento inoltre a due sistemi: il primo è di natura contestuale, il secondo sistemico. Si può partire dalla distinzione saussuriana tra significante e significato come elementi centrali nella costruzione del segno linguistico. In particolare, ci si riferisce al fatto che una luce, per esempio quella bianca, in termini semiotici può essere associata a diversi significanti e produrre esiti differenti. Per esempio, la luce bianca può simboleggiare una forma

⁵ Questa paradigma teorico è stato in parte esposto in maniera più stringata in Corradino 2024: 618-619.

⁶ Fontanille non è ovviamente l’unico ad aver proposto un’applicazione linguistica al cinema, già negli anni Settanta del Novecento Christian Metz e Laura Mulvey muovevano proposte in questa direzione, sebbene egli sia stato il primo a sistematizzare teoricamente una semiotica della luce. Nel panorama italiano si devono menzionare in particolare, tra i numerosi interventi, quelli di Nicola Dusi (in particolare Dusi 2003) sui diversi livelli e meccanismi di traduzione intersemiotica (con particolare riferimento per quelli di transcodifica).

di spettralizzazione dei corpi, di castrazione simbolica, di oggettivazione corporea, passivazione e persino erotizzazione di un corpo morto.

Il secondo ordine di considerazioni è strettamente semiotico. La semiotica della luce permette di evidenziare come certi tipi di illuminazione rimandino a un sistema di significazione in cui il valore di una particolare luce è contestuale al significato simbolico che essa assume nel determinato contesto. Sempre la luce bianca, per esempio, può essere interpretata come spettrale, erotizzante o castrante, ma anche angelicante e purificante a seconda del periodo storico, del contesto di riferimento, del colore, della saturazione e dell'intensità del tono. In alcuni casi ben specifici, un cambiamento nell'illuminazione comporta anche un cambiamento nel sistema di riferimento a cui questa luce è associata, nonché nel contesto semantico. In particolare, il Novecento ha assistito a un cambiamento sostanziale nel campo dell'illuminazione dovuto alle diverse luci effettivamente disponibili sul mercato e alla diffusione di queste stesse in ambiti non solo artistici, ma soprattutto urbani.

Sebbene possa sembrare un approccio puramente strutturalista, questi presupposti teorici derivano da una serie di considerazioni logiche che vanno tuttavia ben al di là di una volontà meramente tassonomico-categorizzante dei diversi fenomeni di illuminazione. Per "semiotica della luce" non intendo infatti un significato intrinseco della luce (in senso fisico), ma una significazione differente, determinata dai cambiamenti tecnologici che ne influenzano l'uso in un dato periodo storico attraverso una «correlazione semisimbolica» (Dusi 2003: 166-172 per una definizione). Nella rappresentazione artistica, e in particolar modo nel cinema, la luce e il colore sono fondamentali per la decodifica del significato, o meglio, fanno parte della sintassi sintetica visiva dell'immagine. La luce è essenziale non tanto per la sua capacità di riprodurre realisticamente il mondo, quanto per il suo ruolo nel rapporto con lo spettatore.

Già Christian Metz (1971) identificava nel colore un'unità sovrasegmentale del linguaggio cinematografico, agendo come elemento di coesione percettiva tra i vari segmenti visivi (Metz 1971: 28); Nicola Dusi (2003) ne sottolinea invece la pertinenza sovrasegmentale, mostrando come i colori, in film come *Zazie dans le métro* (adattamento di Louis Malle dell'omonimo romanzo di Raymond Queneau) siano un'unità di sostanza che diviene significato nella loro «messa in forma, ritagliandosi uno spazio di senso tra il piano dell'espressione e quello del contenuto» (Dusi 2003: 201, corsivo in originale). Allo stesso modo la luce, quando le si attribuisce un contenuto, è perché è parte di un codice che è pertanto composto da elementi decodificabili contestualmente da chi guarda.

Non è questo il luogo per aprire una discussione più ampia sulla semiotica della percezione, per cui rimando alle analisi di Fontanille (1995, *passim*), che partendo da Merleau-Ponty propone una semiotica visiva in cui la luce è l'oggetto principale, senza essere né fisicamente oggettiva né puramente fenomenologica; riporto tuttavia un passo del suo testo per contestualizzare la configurazione semiotica alla base delle prossime considerazioni:

La configurazione semiotica della luce non sarà quindi derivata né da ciò che un soggetto vede effettivamente, né dalle proprietà del mondo fisico che lo circonda, ma sarà presentata come una costruzione (in qualche modo oggettiva) le cui categorie costitutive dovrebbero permettere di descrivere gli effetti di significato nati dalle interazioni (deittiche, modali, passionali, ecc.) tra l'attività percettivo-enunciativa di un soggetto e il gradiente energetico [*sic* le proprietà fisiche della luce]. (Fontanille 1995: 27-28, trad. mia)

Se dunque per Fontanille l'intera configurazione semiotica si basa su una costruzione che il critico propone come «in qualche modo oggettiva», il significato è il prodotto dell'incontro tra il soggetto e una serie di percezioni, che sono tuttavia storicamente determinate. Le proprietà della luce, aggiunge ancora Fontanille più avanti, sono infatti «effetti di enunciazione che 'semiotizzano' la luce nell'atto stesso della sua creazione» (Fontanille 1995: 51, trad. mia). Fontanille considera gli effetti della luce sullo spazio come processi predicati dal soggetto dell'enunciazione (collettivo o individuale), che organizza il mondo visibile come un discorso. Come un discorso, infatti, la luce crea significato e allo stesso tempo si fonda su elementi significanti.

La luce al neon è, in questo panorama, particolarmente interessante perché al colorismo sgargiante unisce una modulazione artificiale delle proprietà della luce che sfida gli effetti chiaroscurali canonici, e presuppone un uso non regolare della saturazione. In questo senso la luce al neon privilegia un «effetto di *irrealtà*» e un «gioco *disnarrativo*» (Dusi 2003: 205, corsivo in originale). Nei casi che vedremo, questo effetto di irrealtà si fonde con la sensibilità del gotico contemporaneo e tramite un effetto «cinesessuale» crea livelli narrativi articolati e significati plurimi.

Neon-gotico e cinesessualità

Le luci al neon e il loro rapporto dirompente con la società non sono di certo un'invenzione della critica e delle culture contemporanee. In un primo momento le luci al neon sono state associate negli Stati Uniti con le diverse

disparità sociali della società di consumo⁷. Nel suo saggio “Neon Cages”, Lauren Langman sostiene che il moderno paradiso dei consumi – tipizzato dallo *shopping mall* – abbia dato origine a un «amusing techno-fascism» (1992: 43, cfr. anche Hickey 1997 e O’Brien 2007). Adorno, diversi anni prima, parlava delle luci al neon con sospetto, sostenendo che «l’arte si pone come contrario della falsa chiarezza, oppone all’onnipotente stile attuale della luce al neon configurazioni di quell’oscurità che si vuole eliminare, e serve alla chiarificazione solo in quanto convince coscientemente il mondo, apparentemente così luminoso, della propria tenebrosità» (1958: 21). Ciò è in parte anche vero in Europa. Il neon era infatti utilizzato largamente dai regimi totalitari per proporre un’estetica nazionalista ed estremista particolarmente evidente in occasioni come L’Esposizione internazionale *Arts et Techniques dans la Vie moderne* di Parigi del 1937, durante la quale la Torre Eiffel, simbolo della democrazia francese, fu addobbata con luci al neon⁸. Durante la stessa esposizione il padiglione tedesco presentava la parola “Deutschland” sopra una svastica composta da tubi luminosi sviluppati dall’azienda Osram, riempiti di raggi ultravioletti e non di neon che emettevano un freddo bagliore bianco (Ribbat 2013: 49). C’è, però, anche da sottolineare che in ambito artistico, in particolare letterario e musicale, così come analizzato da Ribbat (2013: *passim*), il neon sia in realtà utilizzato con intenti che sono difficili da imbrigliare in categorie univoche vista la grande pervasività dell’illuminazione al neon per tutto l’inizio del Novecento⁹. È tuttavia innegabile una distinzione fondamentale tra l’utilizzo del neon durante il suo periodo di massimo splendore urbano, e l’utilizzo del neon nel cinema contemporaneo¹⁰. In quest’ultimo, il ritorno al neon sembra infatti avere una portata di risemantizzazione spaziale (e dei corpi) che a oggi manca di un’analisi più approfondita che prenda come riferimento l’utilizzo della luce nel periodo contemporaneo; in parte già lo studioso di cinema Doru Pop (2018) evidenzia come il neon sia particolarmente diffu-

⁷ Non è qui il luogo per una archeologia della completa dei diversi significati della luce al neon negli Stati Uniti, ma si rimanda al ricchissimo contributo di Ribbat 2013.

⁸ Per la verità opera dell’estremista di destra Georges Claude, si veda Ribbat 2013: 48.

⁹ Anche il cinema europeo fa largo uso dell’illuminazione al neon, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta.

¹⁰ Ribbat fissa il declino del neon urbano negli anni Quaranta (2013: 68). Si veda inoltre anche Dimendberg 2004 per una disamina del neon nel periodo precedente agli anni Quaranta con particolare riferimento ai film noir.

so nell'estetica cinematografica contemporanea. Di fianco a questa affermazione, Pop sostiene che la rinascita del genere (neo)gotico si sia fusa con l'estetica al neon e trasformata in una distinta, che definisce "Neon-Gothic" (Pop 2018: 190). Il cuore della sua argomentazione ruota attorno all'idea che differenti modalità di illuminazione abbiano prodotto manifestazioni sempre diverse della modernità e in particolare una «modernità incandescente» (che è influenzata dal passaggio alle prime illuminazioni artificiali) è stata seguita da una «modernità fosforescente» (basata sull'utilizzo del fosforo e del neon Pop 2018: 193). Il culmine di questa evoluzione (che forse è tuttavia riduttivo chiamare "modernità" se non in senso molto lato) si raggiunge nell'artificialità contemporanea, traducendosi in uno spettacolo grandioso di rappresentazioni in cui la luce artificiale cambia i diversi assetti rappresentativi cinematografici.

Per lo studioso non è tuttavia solo la pura evoluzione tecnologica delle fonti di illuminazione a dare origine a una concezione distinta dei colori, ma un confronto con il colorismo del Gotico classico: egli fa riferimento al cambio di sensibilità estetica, ed etica, causato dall'introduzione e diffusione di nuove colorazioni delle vetrate delle chiese tardo-medioevali. Queste, attraversate dai raggi del sole, riverberavano un prisma di colori con lo scopo di ampliare la luce metafisica divina e proiettarla sui fedeli. Pop suggerisce che la formazione di associazioni simboliche tra colori vivaci come fucsia, blu e verde sia particolarmente rilevante nell'estetica contemporanea del neon (da qui il termine "neon-gotica"). Questo sottogenere è presente, secondo lo studioso, in molti film, in particolare di fantascienza.

In epoca contemporanea, il neon è infatti diventato onnipresente e rappresenta un mezzo indiscutibilmente affascinante per sovvertire il concetto tradizionale di chiaroscuro (l'uso di forti contrasti tra luce e buio per creare un senso di volume e tridimensionalità). Questo è evidente non solo nei neon stessi, ma anche nei film in cui i colori vibranti giocano un ruolo centrale, come negli esperimenti cromatici di Wes Anderson e nella nuova ondata del cinema rumeno, guidata da registi come Radu Jude (per esempio, il suo film *Uppercase Print* del 2020). Questa trasformazione è particolarmente marcata nel genere horror ed è, osserva Pop, capillarmente diffusa nell'estetica contemporanea che, come nel caso di *Blade Runner 2049*:

It [*Blade Runner 2049*] generates a different visual and cultural experience. The excess of meanings displayed by the Neon-Gothic productions coalesces into a re-filled reality, even if this reality is one of self-conscious simulacra. While night-time Los Angeles remains

the perfect location for such narratives, an out-of-world environment brings more support for the idea of a Neon-aesthetic. (Pop 2018: 203)

Il neon, però, non solo genera una nuova sensibilità attraverso un «simulacro autoconsapevole», ma crea anche piani narrativi paralleli, delineando una topografia (Corradino 2024) in cui il neon stesso stabilisce dei nuovi spazi di espressione per l'abietto kristeviano (Kristeva 1980)¹¹, giocando al contempo con l'effetto nostalgia che la luce al neon produce. Pop si limita a fare il paragone tra gotico antico e gotico contemporaneo sulla base di una sensibilità coloristica, che è sicuramente presente nella contemporaneità, ma che risulta discorso teorico poco utile a un'effettiva determinazione di genere. La mia proposta invece è di trattare il neon-gotico come un genere a sé che contamina altri aspetti del cinema, della letteratura e delle altre arti e che è a sua volta influenzato dalle diverse correnti "al neon" che si sono diffuse nel Nord globale. Ritengo infatti necessario approfondire l'effettivo spazio che proprio nel cinema neogotico (e non neon-) il neon ha guadagnato, per quegli stessi livelli di interpretazione possibile che il colorismo permette. In altri termini, neon-gotico è qui proposto non tanto come rimando al gotico storico, quanto come una formazione estetica che mette insieme sia i colorismi di quest'ultimo sia le coordinate del gotico contemporaneo. Questo salto concettuale presuppone un altro ordine di considerazioni relative al ruolo del cinema horror-gotico e dell'esteso uso, in esso, anche in termini storici, dell'illuminazione sovrannaturale. Il gotico novecentesco in generale, nelle sue espressioni letterarie, artistiche e cinematografiche, gioca con i diversi tipi di illuminazione artificiale per esplorare le differenti modalità di espressione della morte e del sovrannaturale, in senso lato. La luce artificiale e i colori accesi sono fondamentalmente consustanziali a un genere che si nutre di paesaggi notturni, luoghi infestati, zombie, vampiri, sangue etc. Al contempo, la luce al neon rimodula i luoghi "aggiornando" i significati suggeriti dalle luci accese già proposte dal colorismo gotico, in particolar modo cinematografico. La luce, inoltre, come suggerito all'inizio del contributo, agisce anche sullo spettatore, permettendo diversi gradi di significazione da parte di quest'ultimo e di interazione creativa.

¹¹ Definito da Julia Kristeva (1981: *passim*) e in particolare come né oggetto né soggetto che conglomera orrore e fascinazione (4); ancora più avanti la studiosa sottolinea che «non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto» (1981: 6).

Patricia MacCormack (2008) propone un concetto particolarmente utile per comprendere la rimodulazione del rapporto tra spettatore e cinema in generale, quello di “cinesessualità” (sebbene qui io ne proponga una lettura più ampia). Per la studiosa *cinesexuality* è una posizione in cui lo spettatore cinematografico rappresenta esso stesso un incontro tra desiderio, piacere e perversione al di là delle dialettiche soggetto/oggetto e immagine/significato; una relazione *cinesexual* incoraggia tutti gli spettatori a sfidare le nozioni tradizionali di ciò che suscita piacere e costituisce la soggettività desiderante (MacCormack 2008: 8-11). MacCormack ha in mente principalmente il cinema horror, ma la sua teoria è applicabile a tutti i film che ridefiniscono il rapporto con il soggetto, agendo direttamente su chi guarda¹². La cinesessualità, pertanto, ci permette di aggiungere un secondo livello teorico all'apparato del neon-gotico, perché offre un modo per rivalutare l'utilizzo del neon come tecnica erotica sullo spettatore e, aggiungerei, all'interno della costruzione filmica, che permette al contempo a chi guarda di ridefinire le coordinate soggetto/oggetto, scaricando anche le percezioni e i giudizi alla base di elementi dissonanti, perversi e anti-normativi proposti da un film. Non è un caso che molti lungometraggi che esplorano temi come quelli BDSM siano ambientati in discoteche illuminate da luci al neon (come *Dogs Don't Wear Pants* del 2019 di J.-P. Valkeapää o la serie TV *Bonding* ideata da Rightor Doyle del 2019-2021), perché esse creano uno spazio “sovrascritto”, proiettando lo spettatore in un'artificialità che non produce distacco, ma fascino, desiderio e piacere voyeuristico. In questo contesto, sia le perversioni sessuali sia concetti inquietanti come la necrofilia femminile o la morte stessa possono essere articolati ed erotizzati sia dagli attori sia dagli spettatori, riscrivendo anche l'interazione tra lo spettatore e il genere gotico.

Luci bianche: *The Autopsy of Jane Doe*

Se si vuole identificare un punto di partenza e grado zero per l'analisi delle luci al neon, questo sarebbe senz'altro la luce bianca. Questa, spesso dimenticata nelle trattazioni sul neon, in realtà si configura come una delle luci più diffuse non solo nelle produzioni artistiche ma anche in luoghi pubblici di maggiore e minore frequentazione (gli ospedali, gli uffici, le scuole). Qui chiaramente interessa una peculiare luce al neon

¹² In questo ravvisabile la teoria dei *body genre* proposta da Clover 1987 e Williams 1991 che è stata recentemente ampliata da Diffrient 2023.

utilizzata al cinema: la luce dell'obitorio. Il neon e il gotico mantengono infatti un legame privilegiato con la rappresentazione dei cadaveri. Al contempo, luoghi come obitori e camere mortuarie fanno uso frequente di questo tipo di illuminazione. Tuttavia, a differenza dei neon colorati che saranno esplorati nell'ultima parte del contributo, in questi ambienti il neon spesso enfatizza la natura spettrale della scena in cui sono presenti uno o più cadaveri. Fanno parte di questa categoria diversi film ed estetiche che trattano della morte, dal momento che la luce bianca al neon è quella che caratterizza le camere preposte alla conservazione dei cadaveri, gli obitori, le stanze delle *Funerary Home*, ma anche le stanze legate semplicemente mortifere, come nel caso de *Le Nécrophile* (2004) di Philippe Barassat, in cui il neon bianco è utilizzato per accentuare l'oggettivazione del corpo femminile – ma la stanza in cui il neon è utilizzato è in realtà parte della casa del protagonista. All'interno di questa macrocategoria ricadono ovviamente anche film che riprendono da vicino i cadaveri da una prospettiva violenta e necrosadica; è quest'ultimo il caso del cortometraggio *Aftermath* (1994)¹³ di Nacho Cerdà che, con un cast composto da Pep Tosar, Jordi Tarrida, Àngel Tarris e Xevi Collellmir, segue un anatomopatologo (interpretato da Tosar) che mutila e abusa sessualmente del cadavere di una donna chiamata Marta in una lunga scena senza dialoghi, ma composta solo da movimenti, versi e luci. Il corpo, ripreso da diversi angoli, è seguito sia dalla camera esterna che riprende l'azione, sia dalla camera interna (la macchina fotografica utilizzata per l'autopsia). Il protagonista decide di portare con sé il cuore di Marta lo trasforma in poltiglia e lo dà in pasto al suo cane. L'intera scena necrofila e necrosadica (Tosar inizialmente penetra Marta con un coltello) è amplificata dall'utilizzo della musica classica di sottofondo e dalla luce al neon. Il corto non ricade nel genere gotico, sebbene abbia delle scene che richiama a un tipo di sensibilità analoga: in particolare il cadavere della bella e giovane donna risulta elemento catalizzatore dell'intera trama. Sul suo corpo la luce, sessualizzante e reificante, ma al contempo prolettica di quanto avverrà per buona parte del corto, la penetra da tutte le direzioni.

¹³ Questo è il secondo film di una trilogia tematica di Cerdà, preceduto da *The Awakening* (1991) e seguito da *Genesis* (1998). Il film esce nel 1994 ed è distribuito in DVD nel 2005 e poi nel 2007; è stato accolto con pareri contrastanti. *Bloody Disgusting* (2006) elogiava in un blog non più presente sul sito il realismo crudo delle autopsie e il ritratto disturbante della necrofilia, definendolo uno dei film più controversi degli ultimi decenni.

La luce di *Aftermath*, infatti, è speculare a quella di *The Autopsy of Jane Doe*, sebbene il corto di Cerdà deumanizzi il personaggio principale e presenti un elemento necrofilo che, pur essendo di forte pregnanza scopica e indubbiamente cinesessuale, non lascia spazio a ulteriori interpretazioni.

The Autopsy of Jane Doe (2016) mostra più dettagliatamente le diverse modalità con cui la luce funziona come catalizzatore semantico di significato, costruendo spazialità topografiche distinte. È un film horror soprannaturale diretto da André Øvredal la cui storia segue un padre e un figlio, Tommy e Austin (rispettivamente Brian Cox ed Emile Hirsch), entrambi medici legali in una piccola cittadina americana. Viene loro portato il corpo di una donna non identificata, "Jane Doe" (che è appunto il nome che si appone in camera mortuaria quando l'identità del cadavere è ignota) trovata sul luogo di un misterioso omicidio di massa. Durante l'autopsia iniziano a emergere strani e inquietanti dettagli: nonostante il corpo non mostri esternamente nessuna contusione, l'ispezione interna rivela evidenti e ambigui traumi (alcuni organi sono bruciati, le ossa fratturate senza ematomi esterni etc.). Mentre padre e figlio proseguono l'esame, iniziano a manifestarsi eventi soprannaturali che lasciano intendere ai protagonisti che il cadavere sia posseduto. Scoprono che Jane Doe è vittima di un'antica maledizione legata ai processi alle streghe di Salem e che la donna, trasformata in un cadavere immortale, continua a sentire il dolore anche dopo la morte. Nel tentativo di placare la maledizione, Tommy si sacrifica, ma gli eventi precipitano fino a un tragico finale. Il film si chiude con l'ambigua possibilità che Jane Doe non sia ancora stata fermata.

Il film di Øvredal, scrive David Church (2023) è

a rare example of a critically acclaimed horror film that structures its narrative around the very process of conducting its titular act via a story that blends the criminal-justice and death-care spheres of postmortem labor, albeit without tonally departing into an adjacent genre such as thriller or comedy. (39)

L'intero film è infatti ambientato nella casa, e principalmente nella camera, dell'autopsia; il corpo bellissimo di Jane Doe, con gli occhi grigi e una pelle bianchissima che risplende alla luce del neon puntato su di lei, è il centro propulsore di tutte le azioni filmiche (Fig. 1).



Fig. 1.

Il corpo di Jane canalizza anche tutte le pulsioni erotiche spettatoriali, che sono sottolineate, nell'economia filmica, tramite una rappresentazione di un corpo femminile stereotipicamente avvenente: molto magro (con la vita strettissima, come nota Austin all'inizio del film), un seno sodo e i capelli lunghi. D'altro canto, il corpo femminile, soprattutto nella sua espressione cadaverica e, come in questo caso, collegato anche alla categoria della strega (che è a sua volta sottocategoria del femminile mostruoso *tout court* cf. Creed 1993), rappresenta l'abietto per eccellenza dell'immaginario occidentale. Le scene intorno al corpo di Jane, infatti, richiamano da vicino l'immaginario autoptico ampiamente studiato da Elisabeth Bronfen in *Over her dead body* (1992) che legge il corpo femminile come sito di alterità e che si può comprendere alla luce delle diverse pulsioni maschiliste e misogine del *male gaze*¹⁴.

¹⁴ Mentre Bronfen analizza *Der Anatom* (1869) di Gabriel von Max, che rappresenta un anatomista intento a osservare una giovane morta, sottolinea come «the conjunction [...] between the dead body and the anatomist's paraphernalia suggests the promise of an answer to the enigma of mortality, sexuality and the origin of human existence» (Bronfen 1992: 6). Questo meccanismo è amplificato nel quadro di Von Max dall'illuminazione che divide il quadro in due piani di-

In *Jane Doe* la luce, e la mancanza di essa, è *fil rouge* che attraversa l'intero film. La luce fisica è caratterizzata dai colori bianco/blu della stanza dell'obitorio e giallo/verde dell'esterno della stanza. Questa distinzione è facilmente intelligibile come una banale divisione dicotomica tra mondo dei vivi/mondo dei morti che proprio nel momento dell'arrivo di Jane Doe inizia a vacillare. Le luci, come succede spesso nei film horror, iniziano a saltare quando Jane Doe inizia a mettere in pratica il suo incantesimo (si accendono, si spengono, si confondono). La luce è inoltre richiamata da due altri elementi: la canzone "You are my sunshine" che inizia a possedere la radio all'arrivo di Jane Doe (sia nella camera autoptica sia nell'ultima scena del film quando viene trasportata via da una macchina), ma anche nel dialogo in cui Tommy confessa di aver sempre soprannominato la moglie "Ray" perché assomigliava a un raggio di sole. La luce dunque è qui catalizzatrice di morte sia in chiave cadaverica, sul corpo di Jane, sia in chiave nostalgica, nelle trame di rimandi e richiami al passato dei due protagonisti.

Il corpo di Jane Doe illuminato dal neon bianco risulta il motore immobile dell'intero intreccio. La luce bianca al neon nel film non è infatti solo un elemento scenografico, ma assume una funzione semantica che si estende oltre il mero realismo clinico dell'obitorio (com'era nel caso di *Aftermath*). Questa illuminazione si intreccia con le dinamiche di potere e desiderio presentate nel film, diventando il veicolo attraverso cui il corpo femminile viene oggettivato, sessualizzato e deumanizzato. La luce bianca, in particolare, diventa simbolo di transizione e sospensione tra vita e morte, un elemento che amplifica il confine poroso tra il visibile e l'invisibile, tra il naturale e il soprannaturale. In questo senso, la luce al neon, così frequente negli spazi mortuari, rispecchia il potere enigmatico del corpo del femminile mostruoso e magico, in bilico tra attrazione e repulsione, vita e decomposizione. Tale rappresentazione suggerisce non solo un'interpretazione necrofila e voyeuristica del corpo, ma anche una riflessione più ampia sui meccanismi del *male gaze* e sulla fascinazione culturale verso la morte e il mistero della corporeità femminile.

stinti: una luce bianca si profonde sul corpo della giovane (inoltre accentuata dal velo bianco che la avvolge) mentre l'anatomista, sulla carta il protagonista del quadro, è in penombra.

Luci colorate: *The Neon Demon* e *I Saw the TV Glow*

The Neon Demon di Nicolas Winding Refn (2016) ha suscitato reazioni polarizzate: alcuni hanno elogiato il regista come un genio, mentre altri hanno espresso forti critiche¹⁵. La trama segue Jesse (Elle Fanning), una sedicenne aspirante modella che si trasferisce a Los Angeles da una piccola città della Georgia. Dopo un servizio fotografico con un celebre fotografo, incontra Ruby (Jena Malone), una truccatrice, e le modelle Sarah (Abbey Lee) e Gigi (Bella Heathcote). L'attrazione magnetica di Jesse scatena invidia e tensioni, specialmente quando diventa il centro dell'attenzione di personaggi influenti nel mondo della moda.

Ruby tenta di sedurre Jesse, ma viene respinta, e sviluppa pertanto anche lei un risentimento che la porta finanche a comportamenti necrofili con un altro cadavere mentre immagina che quest'ultimo sia Jesse stessa (Fig. 3). La scena necrofila è prolettica del sacrificio finale: Jesse, che si ritrova sola con Ruby, Gigi e Sarah, viene uccisa e mangiata dalle tre donne. La scena è molto lineare e concitata, sebbene girata tutta al buio: Sarah e Gigi attaccano Jesse, mentre Ruby la spinge in una piscina vuota, uccidendola. Le donne la smembrano e consumano il suo sangue e il suo corpo in preda a un macabro rituale bacchico.

Jesse è presentata all'inizio del film come una giovane ragazza ingenua, dalle fattezze angeliche e al contempo magnetiche. Di contro, Ruby (ma anche Gigi e Sarah) sembra ricadere in una delle categorie identificate da Creed (1993) sotto l'etichetta già citata di "femminile mostruoso". Ruby, infatti, esprime una sessualità attiva, con scene di necrofilia e virilizzazione, manifestata anche attraverso le sue scelte prettamente maschiline in ambito di abbigliamento. Come tanatoesteta (specialista nella preparazione dei cadaveri), il suo lavoro si lega alla morte e la sua funzione, specialmente nella parte finale del film, diventa quella di guardiana del castello, assumendo i tipici caratteri della donna vampira.

Il neon ricorre, come d'altro canto da titolo, in diversi scenari che sono fortemente caratterizzati da una doppia tensione tra Eros e Thanatos. Dalla scena in discoteca in cui Ruby porta Jesse a vedere uno spettacolo BDSM, alle scene legate alla moda (Fig. 2), e in particolare durante la prima sfilata della giovane che culmine in una diffrazione del volto di Jesse, nuova Nar-

¹⁵ Cf. Corradino 2025: 157-161 per una panoramica delle prospettive contrastanti e una più ampia disamina del film e sulle diverse tensioni drammatiche che problematizzano la visione dello sguardo maschile.



Fig. 2.



Fig. 3

ciso, in più specchi, illuminata dal neon bianco. L'impiego del neon forse più interessante nell'economia di questo saggio è quello dell'obitorio in cui Ruby, mentre pensa a Jesse, fa sesso con il cadavere di una donna che sta truccando (Fig. 3).

Il neon nel film di Refn è estremamente vario e presenta diversi livelli di sessualizzazione del corpo femminile. I colori forti, sui toni del fucsia e del viola, appaiono nelle scene in cui il corpo femminile viene sessualizzato e reificato al contempo sia dalla camera sia dal potenziale spettatore (non è un caso che sia un film in cui il regista stesso rompe la quarta parete rendendosi visibile attraverso uno specchio in una scena del film); ne è un esempio il primo set fotografico del film in cui Jesse viene fotografata (Fig. 2) stesa su un divano in posa languida (scena che prefigura la morte finale della giovane). Le luci sono sia richiamate tramite il vestito e il trucco e fanno capolino dal retro, spettralizzando e al contempo sessualizzando la figura di Jesse (si noti nel frame proposto come il riflesso del piede sia l'unica parte del corpo di Jesse che è effettivamente colorata di fucsia). Con il progredire del film, le scene abbandonano gradualmente le luci naturali, per diventare un coacervo di luci artificiali colorate, che fanno contrasto con la luce cupa dei luoghi in cui vengono girate le scene. Al contempo la luce naturale torna nell'ultima scena del film, nel set in una grande villa con piscina in cui le due modelle Sarah e Gigi, che la notte prima insieme a Ruby avevano ingurgitato l'intero corpo di Jesse, si presentano di bellezza rinnovata (quella appunto introiettata nel consumo del corpo di Jesse) e sono illuminate a bordo piscina da un sole abbagliante (Fig. 4).

The Neon Demon sfrutta le luci al neon per creare un contrasto tra l'artificiale e il naturale, sottolineando la crescente alienazione e reificazione del corpo femminile di Jesse. L'uso di luci colorate, soprattutto nei toni del fucsia e del viola, evidenzia il tema centrale del film: la sessualizzazione e mercificazione del corpo delle donne all'interno del mondo della moda che porta a una eucaristica congiunzione di corpi che ha effetti magici su chi ha preso parte al rituale. Il ritorno alla normalità di Gigi e Sarah (che tra l'altro Gigi non riesce a sopportare, decidendo infine di sventrarsi) presuppone la scomparsa del neon perché la strega e l'incantesimo sono spariti dalla scena.

Le luci nel film di Refn diventano parte integrante della narrazione visiva, conferendo al corpo di Jesse un aspetto ultraterreno, spettrale e sessualizzato. Come nel caso di *The Autopsy of Jane Doe*, anche qui il corpo femminile diventa l'oggetto centrale del desiderio e della violenza, immerso in una luce che ne amplifica il carattere ambiguo, a tratti magico. Tuttavia, mentre nel primo caso il neon bianco si propone come significazione differente della soglia tra vita e morte, in *The Neon Demon* le luci colorate accen-

tuano la trasformazione del corpo in oggetto di consumo estetico e sessuale, in un mondo in cui il confine tra il naturale e l'artificiale si dissolve.



Fig. 4.

I Saw the TV Glow è l'ultimo film che intendo analizzare, per fornire una trafila quantomeno sommaria della più ampia ricerca che intendo portare avanti. È un horror psicologico americano del 2024 con diversi elementi gotici, scritto e diretto da Jane Schoenbrun. I protagonisti sono Justice Smith (Owen) e Brigitte Lundy-Paine (Maddy) nei panni di due studenti delle superiori in difficoltà, il cui legame con il loro programma televisivo preferito li porta a mettere in dubbio la realtà e la propria identità. Il film presentato Sundance Film Festival il 18 gennaio 2024 fa parte di una trilogia chiamata *Screen Trilogy*, iniziata con *We're All Going to the World's Fair* (2021).

La trama segue Owen e Maddy, due adolescenti *outsiders*, che nel 1996 legano grazie alla serie televisiva *The Pink Opaque*, che narra di due ragazze con un legame psichico che lottano contro un cattivo, Mr. Melancholia, in grado di deformare il tempo e la realtà. Negli anni seguenti, Maddy scompare e riappare affermando di aver vissuto dentro la serie e dice ad Owen che anche lui deve fare uno sforzo per ricordare lo stesso. Owen, tor-

mentato dai ricordi della serie e dalla scomparsa di Maddy, è sempre più insoddisfatto e manifesta caratteri psicotici, decidendo infine di tagliarsi il petto, trovandovi all'interno la luce di uno schermo televisivo (Fig. 5).



Fig. 5.

Il film si propone come prosieguito ideale di classici come *Poltergeist* e *Videodrome*, esplorando le diverse interazioni tra gli esseri umani e il mondo televisivo. La galvanizzazione di Maddy e Owen di fronte alla serie TV è infatti elemento portante dell'intero film e della loro relazione, che permette di passare attraverso mondi differenti e piani di spazio e tempo diversi. Fin dalle prime scene del film i due ragazzi sono caratterizzati, sia a livello di luci, sia a livello di abbigliamento, attraverso colori accesi nella palette del fucsia e del viola: è infatti un neon fucsia il colore del titolo della serie *The Pink Opaque*, così come sono fucsia e viola le luci sui volti dei ragazzi mentre guardano la serie (Fig. 6), così come il viola caratterizza alcuni elementi visuali centrali del film, quale il colore del sacco a pelo di Owen bambino quando va a dormire da Maddy (che è l'unico elemento che ha colore un sgargiante ma naturale nelle scene di gioventù dei due).



Fig. 6.

I Saw the TV Glow si inserisce in un discorso più ampio sull'interazione tra la realtà e le narrazioni mediatiche, evocando una riflessione profonda sui legami emotivi che gli individui possono sviluppare con le loro esperienze visive. Nel film sono esplorate le conseguenze psicologiche di un'immersione totale in mondi televisivi fittizi caratterizzati da labili linee tra universi reali e onirici. Attraverso l'uso di luci colorate e di una palette visiva vibrante, Schoenbrun riesce a catturare l'ansia e la confusione dei protagonisti, che oscillano tra il reale e l'immaginario. La luce fucsia e viola diventa qui simbolo di un'esperienza condivisa e di un'identità in continua evoluzione, evidenziando il potere dei media di plasmare non solo il modo in cui vediamo il mondo, ma anche come ci percepiamo in esso. La rappresentazione del taglio di Owen e la luce dello schermo televisivo che emerge al suo interno rimanda all'idea di un'illuminazione che, pur rappresentando la ricerca di verità e connessione, si rivela anche come una metafora inquietante di autodistruzione e disorientamento. In questo contesto, *I Saw the TV Glow* non è solo un horror psicologico, ma una meditazione sulle tensioni tra realtà, fantasia e l'inevitabile consumo di entrambe.

Bibliografia

- Aftermath/Genesis* (V), "bloody-disgusting.com", Internet Archive. Archived from the original on 29 November 2014 (consultato il 4/2/2024).
- Basso Fossali, Pierluigi, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, Edizioni ETS, 2006.
- Baudrillard, Jean, *Amérique* (1986), trad. it. *America*, ed. Laura Guarino, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk*, München, Suhrkamp Verlag, 2011.
- Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- Church, David, "Every Ritual Has Its Purpose: Laboring Bodies in *The Autopsy of Jane Doe*", *Labors of Fear: The Modern Horror Film Goes to Work*, Ed. Aviva Briefel - Jason Middleton, New York, University of Texas Press, 2023: 37-56. <https://doi.org/10.7560/327210-004>.
- Clover, Carol J., "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", *Representations* 20 (1987): 187-228. <https://doi.org/10.2307/2928507>.
- Corradino, Anna Chiara, "Topographies of Imagination: Exploring Light, Body, and Meaning in the Myth of Endymion and Selene", *Between* 14.27 (2024): 615-35. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5860>.
- Corradino, Anna Chiara, *Representations of Endymion and Selene. Dominance, Objectification, and Necrophilia in the Transformations of an Ancient Myth*, London, Bloomsbury, 2025.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York - London, Routledge, 1993.
- Diffrient, David Scott, *Body Genre: Anatomy of the Horror Film*, Jackson, MS, University of Mississippi Press, 2023. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496847966.001.0001>.
- Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2004.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du visible: des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- Hickey, Dave, "A Home in the Neon", *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*, Los Angeles, CA, 1997: 18-24.
- Kwok, Brian Sze Hang, "The Imageable City – Visual Language of Hong Kong Neon Lights Deconstructed", *The Design Journal* 23.4 (2020): 535–56. <https://doi.org/10.1080/14606925.2020.1768770>.

- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, ed. Giuliana Sangalli - Annalisa Scolco, Milano, Spirali edizioni, 1981.
- Langman, Lauren, "Neon Cage: Shopping for Subjectivity", *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*, Ed. Rob Shields, London, Routledge, 1992: 41-82.
- MacCormack, Patricia, *Cinesexuality*, London - New York, Routledge, 2008.
- Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1971.
- O'Brien, Matthew, *Beneath the Neon: Life and Death in the Tunnels of Las Vegas*, Las Vegas, NV, Huntington Press, 2007.
- Pop, Doru, "A Replicant Walks into the Desert of the Real and Tells Unfunny Jokes in the Flickering Lights of Neon-Gothic Fantasy", *Caietele Echinoux* 35 (2018): 190-211. <https://doi.org/10.24193/cechinoux.2018.35.12>.
- Venzi, Luca, *Tinte Esposte*, Cosenza, Pellegrini, 2018.
- Ribbat, Christoph, *Flickering Light: A History of Neon*, London, Reaktion Books, 2013.
- Williams, Linda, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly* 44.4 (1991): 2-13. <https://doi.org/10.1525/fq.1991.44.4.04a00020>.

Filmografia

- Aftermath*, dir. Nacho Cerdà, Spagna, 1994.
- The Autopsy of Jane Doe*, dir. André Øvredal, USA, 2016.
- The Awakening*, dir. Nacho Cerdà, Spagna, 1991.
- Blade Runner 2049*, dir. Denis Villeneuve, USA, 2017.
- Dogs Don't Wear Pants*, dir. J.-P. Valkeapää, Finlandia, 2019.
- Genesis*, dir. Nacho Cerdà, Spagna, 1998.
- Le Nécrophile*, dir. Philippe Barassat, Francia, 2004.
- The Neon Demon*, dir. Nicolas Winding Refn, USA, 2016.
- I Saw the TV Glow*, dir. Jane Schoenbrun, USA, 2024.

The Author

Anna Chiara Corradino currently is research fellow (assegnista di ricerca) at the Scuola Normale Superiore – Pisa. She holds PhDs in Modern Languages, Literatures, and Cultures from the Universities of Bologna and

L'Aquila, as well as in Kulturwissenschaft from Humboldt Universität Berlin. She has authored works on topics such as female necrophilia (*Whatever* 2020 and 2021), adaptation in the ancient world (in the volume *Beyond Adaptation?*, Il Mulino, 2021), and the reception of ancient myths (in *de genere* 2023, *Between* 2024, *ECHO* 2024). Her doctoral research has been published by Bloomsbury – IMAGINES (2025).

Email: annachiara.corradino1@gmail.com / anna.corradino@sns.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Corradino, Anna Chiara, «Il neon-gotico: alcune proposte teoriche», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 41-63.

,

The Ghost in the Tape Recorder: the Analog Horror of *The Magnus Archives* and *Archive 81*

Marco Malvestio

Abstract

This article discusses two horror-themed narrative podcasts, *The Magnus Archives* (2016-2021) and *Archive 81* (2016-2021). It explores the ways in which these podcasts, part of a new culture of auality, employ the technological specificities of their medium, while at the same time drawing on the tradition of horror and the Gothic. Specifically, it looks at the ways in which these digital podcasts, disseminated over the Internet to audiences who listen to them mostly on their computers or smartphones, remediate media from the past, such as the radio and the tape recorder, and present them as a source of uncanniness and haunting.

Keywords

Podcast, Horror, Analog horror, Nostalgia, *Archive 81*, *The Magnus Archives*.

Il fantasma nel registratore: l'horror analogico di *The Magnus Archives* e *Archive 81*

Marco Malvestio

Questo articolo prende in considerazione una manifestazione dell'horror contemporaneo, quella in formato podcast, che ha guadagnato particolare seguito e diffusione nel corso degli ultimi vent'anni. I podcast horror presentano aspetti estremamente interessanti in relazione alla connessione tra tecnologia e gotico, con modalità che sviluppano in maniera autonoma alcuni snodi formali (l'importanza del sonoro) e tematici (il ritorno dell'analogico) del cinema horror contemporaneo. Oggetto di analisi saranno due show: *The Magnus Archives* (duecento episodi in cinque stagioni, 2016-2021) e *Archive 81* (trentacinque episodi in tre stagioni, 2016-2021, adattato in una serie Netflix dallo stesso titolo uscita nel 2022). Si è scelto di limitare l'attenzione alla prima stagione di questi podcast perché si tratta di segmenti narrativamente autosufficienti, in cui i fenomeni discussi in questo articolo sono rintracciabili con esaustività e chiarezza.

The Magnus Archives, creata da Jonathan Sims e prodotta dalla compagnia Rusty Quill, è una serie parzialmente antologica, in cui ogni episodio ruota intorno a una testimonianza relativa a un evento soprannaturale: ambientata al Magnus Institute di Londra, fittizio istituto di ricerca sul paranormale, la serie si struttura intorno alla lettura e registrazione da parte dell'archivista (anche lui di nome Jonathan Sims e interpretato dall'autore) di queste testimonianze. L'ossatura standard di un episodio consta dunque dell'introduzione di Jon a quanto sta per leggere, della testimonianza stessa, e di un breve commento successivo che sostanzialmente discredita la testimonianza in quanto priva di elementi corroboranti o perché il team dell'Istituto non è riuscito a fare luce sui fatti, notando però anche alcune inquietanti coincidenze che potrebbero far propendere per la credibilità del racconto. In questo senso, *The Magnus Archives* riprende il classico meccanismo di simultaneo nascondimento e svelamento tipico della storia di

fantasmi (uno dei modelli di Sims, non a caso, è M.R. James; il nome dell'Istituto richiama il suo celebre racconto "Il conte Magnus").

Col procedere della prima stagione, i segmenti iniziali e conclusivi cominciano a popolarsi di altri personaggi (dipendenti dell'Istituto, suoi avversari, semplici curiosi), e dunque, accanto e all'interno delle singole storie al centro di ogni episodio, si sviluppa una sorta di meta-trama che racconta cosa succede nell'Istituto e intorno ad esso, mentre nelle testimonianze iniziano a comparire personaggi ricorrenti che si manifestano anche nella vita dell'archivista e dei suoi collaboratori. Col procedere delle stagioni, insomma, la relazione tra le singole storie e la storia più ampia si fa sempre più complessa, e viene progressivamente rivelato che al centro delle testimonianze lette dall'archivista stanno una serie di paure archetipiche che altro non sono che entità ultraterrene che cercano di penetrare nella nostra dimensione e di conquistarla tramite degli avatar – ossia le creature e le manifestazioni soprannaturali descritte nelle testimonianze.

Archive 81, creato e autoprodotta da Daniel Powell e Marc Sollinger, segue la vicenda di un archivista audio di nome Dan, incaricato dal misterioso signor Davenport di ascoltare e catalogare i nastri sopravvissuti all'incendio del Visser, uno storico edificio di New York, avvenuto a metà degli anni Novanta. I nastri sono stati registrati da Melodie Pendras nel 1994 come parte di un progetto di studio sul Visser e sui suoi abitanti. Dan, isolato in un edificio di proprietà dell'organizzazione e costretto da Davenport a registrare ogni momento della sua giornata, scopre tramite i nastri di Melodie che al Visser aveva luogo qualcosa di sinistro, orchestrato da Samuel, a capo di una sorta di setta travestita da società storica di cui facevano parte molti inquilini. Nel finale aperto della prima stagione, Dan si trova faccia a faccia con Samuel, ora trasformato in un'entità che infesta i nastri di Melodie e si manifesta attraverso di essi, e infine scompare. Ogni episodio si conclude infatti con la voce del suo amico Mark (che figura anche all'interno degli episodi stessi) che afferma di stare diffondendo quel materiale nella speranza di riuscire a ritrovare l'amico.

Il suono della paura: podcast e horror

Nel panorama mediale contemporaneo, il formato del podcast è diventato centrale nel corso degli ultimi due decenni, con un numero sempre crescente di prodotti disponibili per una platea di ascoltatori in aumento costante. Il successo del podcast è legato strettamente alla diffusione dell'iPod prima e degli smartphone poi. Come ha scritto Michael Bull a

proposito dell'iPod (ma è un'affermazione ancora più vera ora che questo *device* si è spostato all'interno dello smartphone), «for the first time in history the majority of citizens in Western culture possess the technology to create their own private mobile auditory world wherever they go» (2007). La cultura contemporanea «universalises the privatisation of public space» (*ibid.*), permettendo agli individui di essere allo stesso tempo in pubblico e assorti in un'attività a fruizione esclusivamente privata. Non è più possibile, continua Bull, «to adequately understand the nature of urban culture without also understanding the nature and meaning of the daily use of mobile communication technologies» (*ibid.*).

Podcast, naturalmente, è un termine che copre una vasta serie di produzioni che spesso non hanno troppo in comune tra loro. In linea di massima, si parla di podcast in riferimento a un contenuto audio (che può avere a volte anche una controparte video) diffuso su internet. Questo contenuto varia in maniera significativa a seconda della tipologia di podcast: può essere un dialogo improvvisato tra individui, o un testo scritto recitato di natura saggistica, giornalistica o narrativa. Un podcast però può anche essere, come nel caso del "podcast" di Alessandro Barbero, uno dei più singolari casi di successo in Italia, una raccolta di registrazioni di conferenze e lezioni – dunque un contenuto diffuso sul web senza essere stato tuttavia pensato per il web. Secondo Richard Hand e Danielle Hancock «there is no cultural product that encapsulates the ubiquity and complexity of contemporary mass media consumption better than the podcast» (2019: 164-165).

«A converged medium», nella misura in cui unisce audio, web, e supporti portatili (Berry 2006: 144), il podcast è in continuità con la radio solo nel senso che entrambi i mezzi sono di carattere sonoro (e dunque sono improntati a un maggiore senso di intimità rispetto a quelli visivi, e richiedono maggiore interazione da parte dello spettatore, che deve dare corpo con l'immaginazione alle parole che ascolta; Berry 2006: 148; su podcast e intimità si veda Euritt 2023). Se da un lato i tipi di contenuti che compaiono nel formato podcast sono spesso quelli che circolavano e circolano nel medium radiofonico, e se, in una consueta dinamica di rimediazione, anche la radio si è progressivamente adattata al formato del podcast, passando dall'offrire contenuti che andavano consumati esclusivamente in presa diretta a metterli a disposizione online (Berry 2016: 11), il podcast presenta anche delle specificità notevoli.

La differenza fondamentale (e la ragione del successo dei podcast) sta nel modo in cui il podcast viene fruito. Il podcast è un medium mobile, tanto nel senso che l'apparecchio su cui viene ascoltato è portatile e usato ampia-

mente in movimento, quanto nel fatto che l'utente può arrangiare a piacimento l'ordine di ascolto dei contenuti, diventando di fatto gestore della propria "programmazione" (Berry 2006: 156; Spinelli e Dann 2019: 7-8). Questa "mobilità" ha a che fare non solo col consumo, ma anche con la produzione. Come hanno scritto Dario Llinares, Neil Fox, e Richard Berry, «the processes of production and the creation of content affords new freedoms with regard to the communication of knowledge» (2018: 2). Produrre un podcast richiede una quantità di conoscenze e di strumenti tecnologici significativamente minore rispetto a un programma radio, e la sua diffusione può appoggiarsi alle moltissime piattaforme online dedicate ai contenuti audio, permettendo la circolazione anche di voci che non avrebbero trovato spazio nei media tradizionali (per il bene, ma anche per il male, come dimostra il caso di tanti podcast di disinformazione e complottismo). Il podcast è dunque un medium "orizzontale": «producers are consumers and consumers become producers and engage in conversations with each other» (Berry 2006: 146).

Si è parlato, in riferimento al podcast, di «nuova cultura dell'auralità» (Llinares, Fox e Berry 2018): dunque di un momento culturale in cui i media orali godono di una rinnovata fortuna a dispetto dell'ubiquità di quelli scritti. Un'espressione come "nuova cultura dell'auralità", se riferita alla diffusione degli smartphone e dunque del podcast, non indica solo il tipo di contenuti diffusi attraverso questo medium, ma anche le condizioni sociali che ne permettono l'emersione – e dunque, appunto, alla maggiore accessibilità di consumo e produzione del podcast rispetto alla radio. Il podcast è uno degli innumerevoli esempi di quella «cultura della partecipazione» (Jenkins 1992) che caratterizza il panorama mediale contemporaneo. Si tratta infatti, come nel caso di altri formati *on demand*, di un tipo di medium in cui la dimensione collettiva e partecipativa è essenziale e connaturata alla sua produzione, e in cui il consumatore, anche quando non diventa produttore, esercita un ruolo marcatamente più attivo che nei media tradizionali:

Podcast audiences actively control their listening pleasure and edification by choosing or accepting (via algorithmic recommendations based on their perceived 'tastes') what to consume as they simultaneously drive, jog, or scan their social media in the diffracted existence of the 21st century. (Hand e Hancock 2019: 164-165)

Questo è vero anche per i nostri casi di studio: *The Magnus Archives* è stato finanziato ampiamente tramite crowdfunding, *Archive 81* addirittura autoprodotta.

Delle varie tipologie di contenuti che circolano nel formato del podcast, questo articolo è interessato nello specifico a una: quella narrativa, e più specificamente dal contenuto afferente al genere horror. Anche questo tipo di podcast ha un antecedente nel medium radiofonico, il radiodramma, in cui una o più voci recitano scene narrative adattate da altre forme artistiche (cinema, letteratura) o scritte appositamente per la radio (sul radiodramma, si vedano Crook 1999; e Hand e Traynor 2011; sul radiodramma horror, Hand 2014; sulla sua influenza sul podcast, Bottomley 2015). Rispetto ad altri contenuti, il radiodramma è pressoché scomparso dal panorama radiofonico, ma ha trovato un terreno floridissimo nel podcast, nella misura in cui anche quest'ultimo costituisce «a scripted, dramatized serial narrative that is written, performed, and produced to be heard» (Bottomley 2015: 183-185).

Il modello del podcast narrativo deve inoltre molto all'influenza di *Serial* (2014), parte del format *This American Life*: un podcast definibile true crime (un sottogenere oggi particolarmente florido), *Serial* aveva per oggetto un caso di omicidio avvenuto negli Stati Uniti negli anni Novanta, per il quale (questa la tesi di Sarah Koenig, creatrice del podcast) era stata arrestata la persona sbagliata. Il successo di *Serial* (quaranta milioni di download nei primi due mesi; Hancock e McMurtry 2018: 81-82) deriva dall'uso, innovativo per il mezzo, di piani narrativi alternati tra il presente e il passato, coincidenti con una varietà di voci narranti e di testimonianze (Álvarez Trigo 2024: 194-195). Come vedremo, *The Magnus Archives* e *Archive 81*, con la loro ambigua (ancorché scoperta) relazione tra narrazione e non fiction, e con il loro costante *entrelacement* tra piani cronologici diversi, esibiscono più di un debito con *Serial*.

I podcast oggetto di studio in questo articolo non sono però semplicemente narrativi, ma appartengono a un genere preciso, l'horror. *Archive 81* e *The Magnus Archives* fanno parte di una vasta serie di podcast horror diffusi nell'ultimo quindicennio: è il caso di prodotti come *Welcome to Night Vale* (forse il più noto e celebrato, attivo dal 2012; su cui si veda Weinstock 2018) a *We're Alive* (2009-2014), *The Black Tapes* (2015-2017), *TANIS* (2015-2020), e *Lime Town* (2015-2018). Tra i podcast non di informazione o culturali, quelli horror sono verosimilmente i più diffusi dopo il fortunatissimo genere true crime, e in grado di suscitare le reazioni critiche più entusiastiche. Questo è anche il caso di *The Magnus Archives*, che ha raccolto intorno a sé un fandom internazionale, e di *Archive 81*, adattato anche in una serie Netflix.

Il motivo della fortuna dell'horror nel formato podcast non è da ricercare molto lontano. Horror e fantascienza sono generi assai praticati nel

radiodramma tradizionale (un esempio quasi proverbiale, naturalmente, è l'adattamento di Orson Welles de *La guerra dei mondi* nel 1938). Soprattutto, però, l'horror è un genere con una componente di fandom particolarmente spiccata, i cui membri sono abituati a interagire in maniera attiva coi creatori dei loro prodotti preferiti, e a produrre a loro volta contributi creativi (come fanfiction o fanart) appartenenti all'universo finzionale di riferimento. Questa tendenza del fandom horror (come in generale dei fandom) si sposa perfettamente con la dimensione partecipativa del podcast come medium. Scrivono Hancock e McMurtry che «the notion of collectivity is paramount to these programs, emerging both through the shared, listener-led development of an audio-horror corpus and group discussion of the shows, and also in the aesthetic suggestion of physically co-present group listening» (2017: 5). *The Magnus Archives* promuove esplicitamente l'interazione coi fan (che apprezzano particolarmente la diversità del cast e delle relazioni sentimentali che compaiono nella narrazione; si veda Juko 2024), e a margine delle cinque stagioni che lo compongono vengono messi online segmenti in cui gli autori e gli interpreti rispondono alle domande degli ascoltatori, o addirittura in cui vengono interpretate storie (non canoniche) scritte dagli ascoltatori stessi, selezionate tramite concorso, mentre sono state eseguite recitazioni live degli episodi davanti a un pubblico pagante. Nella prima stagione di *Archive 81*, invece, il personaggio di Mark chiude ogni episodio chiedendo agli ascoltatori di fare circolare il materiale e di contribuire monetariamente al podcast per aiutarlo a scoprire cosa è accaduto al suo amico Dan; una richiesta calata nella struttura narrativa, dunque, che sollecitando l'intervento attivo del pubblico pone entro la cornice finzionale anche un invito a sostenere economicamente gli autori.

L'altro elemento che rende il formato audio particolarmente appropriato per la narrazione dell'orrore è il peculiare rapporto tra horror e suono. Isabella van Elferen ha sostenuto, in un volume dedicato all'argomento, che

Uncanny sounds pervade Gothic. Hollow footsteps and ghostly melodies haunt the heroines of Gothic novels. The 'children of the night' 'make music' in Bram Stoker's *Dracula*. Booming leitmotifs announce the Count in *Dracula* film adaptations. Piercingly high violin tones or disembodied childsong indicate supernatural presence in spooky movies. The eerie soundtracks of Gothic television serials invade the safety of the home. Pounding drones of white noise guide survival horror game players through deserted cityscapes. At Goth club nights, all these sounds are mixed into a live Gothic tale. (2012)

L'elemento sonoro è parte del racconto dell'orrore letterario sin dai suoi albori, nel momento in cui annuncia la presenza di qualcosa che non si vede ma di cui si percepiscono la stranezza e la minacciosità; e lo è a maggior ragione nei prodotti che incorporano effetti sonori. Il cinema horror fonda gran parte del proprio effetto di paura sulla presenza di una colonna sonora improntata alla suspense e di effetti audio che espandono quello che vediamo sullo schermo (i versi del mostro, i rumori di putrefazione degli zombie, lo scricchiolare degli scheletri...) o anticipano la presenza di quello che non vediamo (l'ululato del licanthropo in lontananza, i passi del serial killer dietro il protagonista...). Soprattutto i suoni fuori campo giocano con la dimensione di invisibilità che è connaturata all'effetto di suspense, facendo intuire una presenza a cui non si riesce ad associare però un'immagine. Musica ed effetti sonori aggiungono «layers of highly personal meaning to an on-screen narrative and increases cinematic, televisual or gaming immersion through a cunning annexation of viewers' ears and hearts» (van Elferen 2018; si vedano anche Foley 2018 e 2023; Tompkins 2014; e Whittington 2014). Questi *layer* sono generati anche dal fatto che, naturalmente, gli effetti sonori non sono mai ottenuti tramite quello per cui in effetti stanno: il rumore di un osso che si spezza, per esempio, può essere riprodotto spezzando una costa di sedano, quello di uno svisceramento spiacciando un melone, e così via. Gli effetti sonori dunque pongono implicitamente in relazione le esperienze rappresentate sullo schermo con una dimensione sensoriale appartenente a tutt'altro ambito.

Se il suono ha una funzione centrale nell'horror, non è difficile capire perché questo genere abbia trovato un medium particolarmente adatto nel podcast, ossia in un formato esclusivamente audio. Come nel cinema, anche nei podcast horror il sonoro viene usato per aggiungere complessità ed effetto alla materia narrata. Un aspetto peculiare del podcast rispetto ad altri media, e soprattutto rispetto ad altre forme dell'audio horror, è il fatto che nella maggior parte dei casi il podcast è fruito in cuffia, dunque in un panorama sonoro eccezionalmente intimo. Questo ha portato alla riscoperta e al miglioramento delle tecnologie di registrazione binaurale, ossia un tipo di registrazione "tridimensionale" che riproduce la naturalità del suono e ne permette un ascolto immersivo (Hancock 2018; si veda anche Euritt e McMurtry 2021). La registrazione binaurale permette dunque di aumentare quelle sensazioni di «invisibility, intimacy and invasiveness» (Hancock 2018) che sono centrali nell'horror e che ne amplificano gli effetti spaventosi – e l'intimità è anche uno degli aspetti del medium radiofonico che il podcast enfatizza ulteriormente (Spinelli e Dann 2019: 7). Nell'audio horror, il sonoro si affianca alla voce umana nell'espandere e commentare il

significato della storia, ma allo stesso tempo introduce elementi ambientali importanti nella progressione della trama: il rumore di una porta che cigola, per esempio, segnala l'ingresso di un personaggio, sostituendo quella che in film avrebbe potuto essere l'inquadratura della porta che si apre.

Questi aspetti sono centrali nei casi di studio di questo articolo. In *The Magnus Archives* è presente una colonna sonora (ancorché a volume basso e non invasiva) di musica eterea e spettrale a sottolineare i momenti salienti del racconto. In *Archive 81*, la musica è uno dei marcatori dell'infestazione spettrale al centro della trama, e la sua apparizione diegetica nei nastri di Melodie ora stimola la curiosità della protagonista e di Dan, ora le segnala che si trova in una situazione potenzialmente pericolosa. Soprattutto, in entrambi i podcast il rumore del registratore e della cassetta accompagna l'intero racconto, e segnala spesso il passaggio da un piano narrativo all'altro: in *Archive 81*, è tramite la riproduzione del nastro analogico che sappiamo che quanto stiamo ascoltando appartiene al passato. Non si tratta più di un uso del sonoro come commento che amplifica o contraddice quanto avviene sullo schermo, ma di un uso narrativo che serve a scandire il procedere della narrazione e l'avvicinarsi dei suoi temi centrali. Come scrive Laura Álvarez Trigo, «in movies, music accompanies and supplements the events on the screen, but in the case of podcasts, sound itself constitutes the horrific event in the narrative, more heavily intertwined with the hauntology of music» (2024: 198).

Cassette ritrovate: il found footage, l'horror analogico e l'anarchivio

Che nelle narrazioni audio tecnologia e horror interagiscano a livello di *soundscape* è, in fondo, un dato piuttosto intuitivo. Più interessante è invece vedere come i podcast horror tematizzino costantemente la loro natura mediale e la mettano al centro del racconto del soprannaturale. *The Magnus Archives* e *Archive 81* si inseriscono nella lunga tradizione gotica della riflessione sui pericoli della mediazione e della conoscenza, riadattando al presente e al formato audio il topos secolare del manoscritto ritrovato che sorveglia gli inizi del gotico come genere sin da *Il castello di Otranto* (1764). In entrambi i podcast, l'infestazione spettrale ruota intorno al confronto con delle fonti ritrovate – le testimonianze scritte da registrare nel caso di *The Magnus Archives*, e i nastri nel caso di *Archive 81* (ma vale la pena di notare anche che una parte consistente delle storie di *The Magnus Archives* ha al centro il ritrovamento di media “maledetti”, soprattutto libri). L'evento

soprannaturale non avviene dunque in astratto, ma è legato indissolubilmente alla sua registrazione, ossia alla sua rielaborazione mediale.

A questo va aggiunto che i media contemporanei hanno da tempo, nella loro percezione pubblica e nelle loro rese finzionali, una dimensione spettrale. Come ha scritto Jeffrey Sconce, dall'invenzione di telefono e telegrafo fino a televisione e internet possiamo parlare di "haunted media" ("media posseduti, infestati"; in particolare 2000: 59-91), ossia di media la cui capacità di manifestare l'invisibile e di mettere in relazione spazi lontani li ha fatti percepire come un possibile canale di comunicazione con realtà ultraterrene (Eugene Thacker ha parlato invece di "dark media", "media oscuri"; 2013). Fotografia e telegrafo sono stati usati spesso dai medium tra fine Ottocento e inizio Novecento per "provare" l'esistenza degli spiriti a causa di quello che, nella percezione del pubblico, era un ambiguo statuto ontologico di questi media e delle immagini e voci che restituivano. Come scrive Sconce, «sound and image without material substance, the electronically mediated worlds of telecommunications often evoke the supernatural by creating virtual beings that appear to have no physical form» (2000: 4).

Non solo i media su cui hanno luogo *The Magnus Archives* e *Archive 81* sono "infestati", ma i due podcast rappresentano un costante processo di rimediazione, un fenomeno che caratterizza in maniera massiccia il panorama mediale contemporaneo. Secondo Jay David Bolter e Richard Grusin, la rimediazione è la rappresentazione di un medium di massa in un altro, e l'adozione di alcune caratteristiche del primo nel secondo (un concetto che ha le sue radici nell'assunto di Marshal McLuhan secondo cui «the 'content' of any medium is always another medium»; Bolter e Grusin 1999: 45). Nello specifico, questi due podcast (e dunque due media digitali, dematerializzati, che l'ascoltatore può fruire ovunque e in qualsiasi momento) rimediano la registrazione analogica. Nella finzione di *The Magnus Archives*, tutto quello che l'ascoltatore sente è registrato con un apparecchio analogico, un registratore a nastro (e una cassetta compare anche nel logo del podcast); in *Archive 81*, Dan si registra continuamente con uno strumento digitale, ma deve ascoltare e catalogare dei nastri analogici. Entrambi i podcast sono dunque due prodotti "ipermediati", che esibiscono in maniera costante la loro natura mediale alternando il passaggio da un medium a un altro, e tematizzando esplicitamente questo passaggio in ogni puntata (in *The Magnus Archives*, le due frasi che scandiscono ogni episodio, prima e dopo la lettura della testimonianza, sono «statement begins» e «statement ends», pronunciate dall'archivista: pur non coincidendo con l'accensione e lo spegnimento del registratore, rimarcano la sua presenza e la sua funzione).

Negli ultimi decenni l'horror contemporaneo ha drammatizzato in maniera consistente simili processi di rimediazione, e più in generale le tecnologie medianiche. Dal J-horror di fine millennio, con pellicole quali *Ringu* (1998) e *Kairo* (2001), a blockbuster hollywoodiani come *Sinister* (2012), fino alla tendenza dei creepypasta a rappresentare i media analogici come vettore dell'infestazione spettrale (come avviene per esempio nel celebre "Candle Cove"; sui creepypasta, si vedano Henriksen 2018; Cooley e Milligan 2018; Balanzategui 2019; Balanzategui 2021), l'horror del nuovo millennio insiste in maniera macroscopica sui processi mediali come fonte di comunicazione e passaggio col mondo degli spiriti. *Ringu* non è solo un film che racconta della vendetta di una bambina con poteri paranormali, ma soprattutto uno che ruota intorno al passaggio e alla copia di una videocassetta; *Sinister* non è genericamente la storia di una casa infestata, ma semmai di un'infestazione che si manifesta attraverso la visione di filmati in Super 8.

Il registratore a nastro che figura in *The Magnus Archives* e *Archive 81* sta in opposizione allo smartphone o al pc su cui gli ascoltatori li fruiscono – un supporto fisico contro lo spazio mediale smaterializzato della contemporaneità. I media analogici, a differenza di quelli digitali, sono media che invecchiano, la cui grana materica (replicata nei podcast dal caratteristico cigolio del mangianastri) si fa simbolo di una profondità storica che rifiuta di farsi cancellare e che ritorna in forma spettrale. La distinzione tra media digitali e analogici è culturale, prima che tecnologica: non riguarda la reale fisicità di questi mezzi, quanto semmai la loro percezione nell'immaginario pubblico – come dimostra del resto il fatto che nell'horror, oltre alla materialità dei media analogici, viene sfruttata anche quella dei media digitali. Nello specifico della finzione dei podcast, tuttavia, il supporto fisico, in quanto materiale, è anche vivo, dunque dotato di una sinistra agentività che si manifesta continuamente nel racconto. In *The Magnus Archives*, ci viene ripetuto continuamente che i registratori digitali non funzionano, che non si riesce a registrarvi le testimonianze come invece si riesce su quello a nastro: nel primo episodio, Jon commenta che «I plan to digitise the files as much as possible and record audio versions, though some will have to be on tape recorder, as my attempts to get them on my laptop have met with... significant audio distortions»; nel tredicesimo, «we have previously had some success using it to record statements that our... digital recording software struggles with». Col procedere delle stagioni, scopriamo che il registratore è a sua volta la manifestazione di una delle entità che cercano di farsi strada nel nostro mondo attraverso la paura, e che il suo possessore, l'archivista, ha la capacità di costringere gli altri a rilasciare una testimonianza. In *Archive 81*, la prima stagione culmina nell'incontro con Samuel,

il responsabile del misterioso culto che anima il Visser e che ora si trova imprigionato all'interno dei nastri che Dan sta catalogando, ed è anzi proprio attraverso il processo di riascoltarli che Samuel riesce a liberarsi. Come ha scritto Laura Álvarez Trigo, in *Archive 81* «this emphasis on media qualities suggests that the locus of horror in the story is located in the medium and the mediated content rather than in the protagonist's disappearance, as the audience is led to believe at the outset of the story [...]» (2024: 191). Le cassette fanno insomma da tramite all'infestazione soprannaturale.

Siamo davanti, in questi podcast, a un esempio di «technostalgia» (Hancock e McMurtry 2017: 3), o «analogue nostalgia» (nostalgia analogica o dell'analogico; Schrey 2014 e 2024): davanti cioè a prodotti in cui tecnologie che nel presente sono diventate obsolete si ripresentano a esercitare un effetto sul mondo. Come hanno scritto Hancock e McMurtry, «the podcast liberates the audio horror experience from its analogue tethers, allowing listeners to alter any space at any time» (*ibid.*); e allo stesso tempo quello che questi podcast ci mostrano è il ritorno incessante proprio di quei media da cui il podcasting contemporaneo si è “liberato”, e il loro sabotaggio dei nuovi media. La dimensione nostalgica, riferita alla tecnologia, agisce qui come un ritorno dei media del passato entro quelli del presente, in cui quelli del passato stanno in opposizione alla smaterializzazione dei media contemporanei.

C'è un'altra forma di horror contemporaneo, particolarmente celebre all'inizio del nuovo millennio, che ha al centro proprio un processo mediale: il found footage (su cui si vedano Benson-Allott 2013; Heller-Nicholas 2014; Turner 2019; McMurdo 2023). Un formato, più che un genere, che ha guadagnato grande popolarità dopo l'uscita e il successo planetario di *The Blair Witch Project* (1999), anche grazie ai bassissimi costi di produzione, il found footage si fonda sulla premessa che quanto gli spettatori stanno vedendo sia un documento reale, girato dagli stessi interpreti del film. A qualificare il found footage è il fatto che tutto (o quasi) il filmato è diegetico, ossia che il prodotto finale coincide con quanto, nella finzione, viene girato entro la cornice del film stesso. In *The Blair Witch Project*, per esempio, i tre protagonisti sono anche la crew che realizza il film che gli spettatori hanno davanti agli occhi, mentre in *Paranormal Activity* la coppia protagonista setta le telecamere in modo da essere ripresa costantemente e da realizzare dunque il girato che gli spettatori guardano. Il found footage si basa quindi su un'ambiguità strutturale, nel momento in cui allo spettatore viene detto che sta vedendo qualcosa di reale, che è stato girato *davvero*, ma che naturalmente ha per oggetto eventi incompatibili col nostro orizzonte empirico (possessioni demoniache, apparizioni di fantasmi...).

The Magnus Archives non è, tecnicamente, un found footage: anche se in tutte le sue duecento puntate le registrazioni sono diegetiche (ossia tutto quello che sentiamo lo sentiamo perché, nella finzione del racconto, un personaggio lo sta registrando, intenzionalmente o meno), questo girato non viene “ritrovato”, ossia non esiste una cornice che intenda farci credere che quello che sentiamo è accaduto davvero. Allo stesso tempo, tuttavia, *The Magnus Archives* mette in mostra uno degli elementi tipici del found footage, ovvero l’indecidibilità sulla componente soprannaturale del racconto. In film come *The Blair Witch Project* e *Paranormal Activity*, al pubblico viene fatto credere di essere davanti a dei filmati reali che documentano eventi insoliti e inquietanti: lo spettatore si trova dunque in una posizione di conflitto tra la visione di eventi soprannaturali (che però sono più riferiti e detti che non mostrati) e la pretesa di verità del formato. Allo stesso modo, in *The Magnus Archives* Jon “ritrova” le testimonianze, ma allo stesso tempo ne contesta la veridicità o la credibilità dei testimoni. Nell’ottavo episodio (“Burned Out”), per esempio, la testimonianza riguarda una casa apparentemente infestata: nel commentarla, Jon mette contemporaneamente in dubbio l’affidabilità del testimone, che confessa di avere una storia familiare di malattia mentale e di essere stato recentemente colpito alla testa («Ah, head trauma and latent schizophrenia – the ghost’s best friends»), e concede che alcune coincidenze (naturalmente quelle più sinistre) sono effettivamente verificabili. Diverso è invece il caso di *Archive 81*, in cui il meccanismo del found footage agisce addirittura in maniera duplice: sono found footage le cassette di Melodie che Dan deve catalogare, ma anche la registrazione di Dan stesso, come ci informa il suo amico Mark alla fine di ogni episodio (questo elemento found footage è molto diminuito nella serie Netflix, invece, dove la cornice esterna viene eliminata, e le sequenze con protagonista Melodie alternano ripresa diegetica vera e propria a sequenze tradizionali in cui Melodie è ripresa dall’esterno). In entrambi i casi, va notata comunque l’intenzione di giocare con quell’ambiguità conaturata al found footage nella scelta dei nomi dei protagonisti, che coincidono con quelli dei creatori e degli interpreti degli show: Daniel Powell e Marc Sollinger, che interpretano rispettivamente Dan e Marc in *Archive 81*, e Jonathan Sims, autore e interprete del personaggio omonimo in *The Magnus Archives*.

Il found footage rappresenta un processo mediale, ossia la registrazione e il suo successivo ritrovamento e ascolto: il che ne fa un tipo di horror che esiste esclusivamente grazie a un processo mediale, dunque grazie alla rappresentazione di un atto di raccolta, editing e interpretazione nel quale è coinvolto anche il pubblico. Più interessante ancora, il found footage

rimarca due elementi centrali dell'esperienza mediale contemporanea. Secondo Ruggero Eugeni, la ripresa in prima persona (o, nel caso dei podcast, la registrazione) ha come conseguenza «il costituire la trascrizione immediata di una esperienza soggettiva di prensione incorporata del mondo, e l'implicare una relazione di simbiosi e ibridazione tra un soggetto umano e una macchina da ripresa» (2015: 52). Il found footage incarna, in altre parole, uno dei grandi perni «della condizione postmediale: la soggettivizzazione dell'esperienza» (61). Questa considerazione è ancora più rilevante in riferimento al podcast, ossia a un tipo di medium che contribuisce alla privatizzazione dello spazio pubblico e che avviene su *device* che, come la telecamera del found footage, sono individuali e portatili. La “soggettivizzazione dell'esperienza” è un cardine del genere horror in generale e del formato found footage in particolare, che replica la presa diretta e lo sguardo individuale – e non è un caso che *The Magnus Archives* sia interamente strutturato intorno a “testimonianze”.

C'è infine un altro medium che *The Magnus Archives* e *Archive 81*, in parte, rimediano, ossia internet. Ci sono, naturalmente, dei riferimenti più o meno espliciti all'horror di internet nei podcast: le singole storie di *The Magnus Archives* ricordano nella loro brevità dei creepypasta, e anzi talvolta li riscrivono (l'episodio 15, “Lost John's Cave”, è evidentemente ispirato al classico “Ted the Caver”) o ne omaggiano il modello (come nell'episodio 65, “Binary”, incentrato appunto su un programma posseduto), mentre la cornice stessa ricorda quella della “SCP Foundation”, un creepypasta collaborativo incentrato su un altro “istituto” di ricerca sul paranormale. Il rimando a internet è però più sottile, e riguarda principalmente la dimensione “archivistica” dei due podcast, che echeggia evidentemente già nel titolo. A proposito dell'internet contemporaneo, Simon Reynolds ha notato che il concetto di «mal d'archivio» coniato da Jacques Derrida (1995) riassume bene «today's delirium of documentation, which extends beyond institutions and professional historians to the Web's explosion of amateur archive creation», che contiene qualsiasi cosa e per cui «nothing is too trivial, too insignificant, to be discarded» (Reynolds 2011: 26). Internet è un «anarchivio» che moltiplica incessantemente i contenuti e impedisce una loro sistematizzazione (26-27). I protagonisti di *The Magnus Archives* e *Archive 81* lamentano costantemente il caos e il disordine degli archivi che si trovano a dover gestire: i nastri di Melodie sono conservati «not in chronological order or, really, any order, kind of all jumbled together» (ep. 1); mentre Jon sin dall'inizio critica «an absolute mess of an archive» (ep. 1) lasciategli dalla precedente archivista. Questa confusione non è visibile per l'ascoltatore, nonostante quanto rimarca l'archivista («from where I am

sitting, I can see thousands of files. Many spread loosely around the place, others crushed into unmarked boxes»; ep. 1), ma è evidente nel procedere del racconto, che mette letteralmente ordine tra episodi apparentemente irrelati e crea (e permette all'ascoltatore di creare) connessioni e legami. Questo tipo di considerazioni echeggiano il consueto tropo per cui le spazialità gotiche, sin dai castelli di Otranto e Udolpho, sono impossibili da mappare (Punter 1980: 200), ma allo stesso tempo possono essere interpretate come un meta-commento sullo spazio digitale in cui questi podcast sono promossi e circolano.

Riflettendo sulla propria dimensione mediale, *The Magnus Archives* e *Archive 81* gettano una luce inquietante anche sul modo in cui sono fruiti, ossia tramite tecnologie digitali portatili come pc e cellulari. Sfruttando un medium a cui è connaturato un senso di intimità tanto in virtù delle sue modalità di fruizione quanto della capacità del singolo ascoltatore di personalizzare la propria esperienza di ascolto, questi due podcast invitano a riflettere sui pericoli di una cultura in cui l'accesso a strumenti di comunicazione e media è diventato ubiquo, costante e immediato. Allo stesso tempo, *The Magnus Archives* e *Archive 81* proseguono un discorso trasversale nell'horror contemporaneo, attraversato da una costante attenzione ai supporti della comunicazione. Questi podcast raccolgono il formato del found footage (del resto già ampiamente diffuso fuori dal cinema, come per esempio in campo letterario, da *Casa di foglie* di Mark Danielewski, 2000, a *Horror Movie* di Paul Tremblay, 2024) e il topos dell'horror analogico; così facendo, *The Magnus Archives* e *Archive 81* offrono uno sguardo critico e perturbante su uno dei medium più diffusi degli ultimi vent'anni e sulla sua continuità con le tecnologie che lo hanno preceduto.

Bibliografia

- Álvarez Trigo, Laura, "Media Tech Horror: the Locus of Fear and Aural Haunting in the *Archive 81* Tape Recordings", *The Gothic and Twenty-First-Century American Popular Culture*, Eds. Anna Marta Marini - Michael Fuchs, Leiden, Brill, 2024: 191-204.
- Balanzategui, Jessica, "Creepypasta, 'Candle Cove', and the Digital Gothic", *Journal of Visual Culture*, 18.2 (2019): 187-208.
- Balanzategui, Jessica, "The Digital Gothic and the Mainstream Horror Genre. Uncanny Vernacular Creativity and Adaptation", *New Blood. Critical Approaches to Contemporary Horror*, Eds. Eddie Falvey - Jow Hickenbottom - Jonathan Wroot, Cardiff, University of Wales Press, 2021: 147-164.
- Benson-Allott, Caetlin, *Killer Tapes and Shattered Screens. Video Spectatorship from VHS to File Sharing*, Berkeley CA, University of California Press, 2013.
- Berry, Richard, "Will the iPod Kill the Radio Star? Profiling Podcasting as Radio", *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 12.2 (2006): 143-162.
- Berry, Richard, "Podcasting: considering the evolution of the medium and its association with the word 'radio'", *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14.1 (2016), 7-22.
- Bolter, Jay David - Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge MA, The MIT Press, 1999.
- Bottomley, Andrew J., "Podcasting, Welcome to Night Vale, and the Revival of Radio Drama", *Journal of Radio & Audio Media*, 22.2 (2015): 179-189.
- Bull, Michael, *Sound Moves: iPod Culture and the Urban Experience*, New York, Routledge, 2007, epub.
- Cooley, Kevin - Milligan, Caleb Andrew, "Haunted Objects, Networked Subjects: The Nightmarish Nostalgia of Creepypasta", *Horror Studies*, 9.2 (2018): 193-211.
- Crook, Tim, *Radio Drama: Theory and Practice*, London, Routledge, 1999.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Editions Galilée, 1995.
- Eugeni, Ruggero, *La condizione postmediale*, Brescia, Editrice La Scuola, 2015.
- Euritt, Alyn, *Podcasting as an Intimate Medium*, New York, Routledge, 2023.
- Euritt, Alyn, - McMurtry, Leslie, "Immersive Night: Audio Horror in Radio and Podcasting", *Refractory: a Journal of Entertainment Media*, 35 (2021), consultabile in preprint su https://www.researchgate.net/publication/357628467_Immersive_Night_Audio_Horror_in_Radio_and_Podcasting.

- Foley, Matt, "Toward an Acoustics of Literary Horror", *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, Eds. Kevin Corstorphine - Laura R. Kremmel, London, Palgrave, 2018: 457-468.
- Foley, Matt, *Gothic Voices. The Vococentric Soundworld of Gothic Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.
- Hancock, Danielle - McMurtry, Leslie, "'Cycles upon Cycles, Stories upon Stories': Contemporary Audio Media and Podcast Horror's New Frights", *Palgrave Communication*, 5 (2017), <https://doi.org/10.1057/pal-comms.2017.75>.
- Hancock, Danielle - McMurtry, Leslie, "'I Know What a Podcast Is': Post-Serial Fiction and Podcast Media Identity", *Podcasting. New Aural Cultures and Digital Media*, Eds. Dario Llinares - Neil Fox - Richard Berry, London, Palgrave Macmillan, 2018: 81-105.
- Hancock, Danielle, "Exploring Immersive Auditory Horror in 3D-sound", *Revenant*, 3 (2018): 55-71, <https://www.revenantjournal.com/contents/put-on-your-headphones-and-turn-out-the-lights-exploring-immersive-auditory-horror-in-3d-sound-podcasting-danielle-hancock-university-of-east-anglia/>
- Hand, Richard - Hancock, Danielle, "Beware the Untruths. Podcast Audio Horror in Post-Truth America", *Make America Hate Again. Trump-Era Horror and the Politics of Fear*, Ed. Victoria McCollum, New York, Routledge, 2019: 164-174.
- Hand, Richard J. - Traynor, Mary, *The Radio Drama Handbook*, London, Continuum, 2011.
- Hand, Richard J., *Listen in Terror: British Horror Radio from the Advent of Broadcasting to the Digital Age*, Manchester, Manchester University Press, 2014.
- Heller-Nicholas, Alexandra, *Found Footage Horror Films. Fear and the Appearance of Reality*, Jefferson, NC, McFarland, 2014.
- Henriksen, Line, "'Spread the Word': Creepypasta, Hauntology, and an Ethics of the Curse", *University of Toronto Quarterly*, 87.1 (2018): 266-280.
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.
- Juko, Maria, "Archiving Horror: *Archive 81* and the Haunting of Analogue Media", *No More Haunted Dolls. Horror Fiction that Transcends the Tropes*, Ed. Cassandra O'Sullivan Sachar, Wilmington DE, Vernon Press, 2024: 167-180.
- Juko, Maria, "Narrating the (Queer) Gothic in the Podcast *The Magnus Archives*", *Rethinking Gothic Transgressions of Gender and Sexuality. New Di-*

- rections in Gothic Studies*, Eds. Sarah Faber - Kerstin-Anja Münsterlein, New York, Routledge, 2024: 204-225.
- Llinares, Dario - Fox, Neil - Berry, Richard, "Introduction: Podcasting and Podcasts – Parameters of a New Aural Culture", *Podcasting. New Aural Cultures and Digital Media*, Eds. Dario Llinares - Neil Fox - Richard Berry, London, Palgrave Macmillan, 2018: 1-13.
- McMurdo, Shellie, *Blood on the Lens. Trauma and Anxiety in American Found Footage Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023.
- Punter, David, *The Literature of Terror*, New York, Routledge, 1980, vol. I.
- Reynolds, Simon, *Retromania. Pop Culture's Addition to Its Own Past*, Londra, Faber and Faber, 2011.
- Schrey, Dominik, "Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation", *Media and Nostalgia Yearning for the Past, Present and Future*, Ed. Katharin Nyemer, London, Palgrave, 2014: 27-38.
- Schrey, Dominik, "Analogue Nostalgia", *The Routledge Handbook to Nostalgia*, Eds. Tobias Becker - Dylan Trigg, New York, Routledge, 2024: 481-492.
- Sconce, Jeffrey, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham NC, Duke University Press, 2000.
- Spinelli, Martin - Dann, Lance, *Podcasting: The Audio Media Revolution*, Londra, Bloomsbury, 2019.
- Thacker, Eugene, "Dark Media", *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, Eds. Eugene Thacker - Alexander Galloway - McKenzie Wark, Chicago, University of Chicago Press, 2013: 77-149.
- Tompkins, Joe, "Mellifluous Terror: The Discourse of Music and Horror Films", *A Companion to Horror Film*, Ed. Harry M. Benshoff, Chichester, Wiley Blackwell, 2014: 186-204.
- Turner, Peter, *Found Footage Horror Films. A Cognitive Approach*, New York, Routledge, 2019.
- van Elferen, Isabella, *Gothic Music. The Sounds of the Uncanny*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, epub.
- Weinstock, Jeffrey Andrew (ed.), *Critical Approaches to Welcome to Night Vale. Podcasting between Weather and the Void*, London, Palgrave Pivot, 2018.
- Whittington, William, "Horror SoundcDesign", *A Companion to Horror Film*, a cura di Harry M. Benshoff, Chichester, Wiley Blackwell, 2014: 168-185.

The Author

Marco Malvestio

Marco Malvestio is Assistant professor in Literary criticism and Comparative literature at the University of Padua. Among his publications are the books *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction* (Peter Lang, 2021) and *Raccontare la fine del mondo: Fantascienza e Antropocene* (nottetempo, 2021).

Email: marco.malvestio@unipd.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Malvestio, Marco, «Il fantasma nel registratore: l'horror analogico di *The Magnus Archives* e *Archive 81*», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 65-83.

A Technicolor Sky. The Spectre of Seriality in Paolo Zanolotti

Michele Paolo

Abstract

Paolo Zanolotti's novels are full of ghosts. Yet none of these ever pose a real threat. Zanolotti's worlds are infested by something completely different. They are the poisoned fruits of mediality: false myths and urban legends, chimeras born from an idle mind, fake and stale clichés, very far from the "Stimmung of the abandoned clearings of romance". This essay, in light of the notion of hauntology proposed by Mark Fisher, focuses on the way Zanolotti stages the nostalgic desire for a re-enchantment of the world, sterile, distorted, and alienated by the perverse logic of global capitalism, of mass society, of technological mediation. By analyzing several passages, in particular from *Trovate Ortensia!*, this essay highlights a common context in Zanolotti's novels: a tendency to escape, or run away, from a condition of anguish, from a hauntological perspective whose recurring sign is a technicolor sky.

Keywords

Hauntology, Late capitalism, Haunted media, Mark Fisher, *Trovate Ortensia!*, *Il testamento Disney*, *Bambini bonsai*

Il cielo in technicolor. Lo spettro della serialità in Paolo Zanutti

Michele Paolo

Una falsa idea consolatoria

In *Trovate Ortensia!* Emilia viene ciclicamente visitata da una visione della madre perduta, o morta, da tempo (Zanutti 2021: 227; d'ora in poi TO). Non si tratta però del ricordo di un tenero momento condiviso, o del rimorso di frasi non dette. È piuttosto una proiezione indotta dall'esterno, come un sogno di nuova concezione: «c'era la mamma seduta a un barrino di Marina di Pisa di mattina presto, solo che davanti c'era un mare da televisione, con un arcipelago corallino a mezza distanza, che un successivo raggio di luce virò dal blu cobalto all'azzurro del paradiso» (*ibid.*). Questo paesaggio artificiale, lungi dall'incorniciare un momento ozioso, somiglia piuttosto ad un'isola di salvezza:

al nuovo sole il bicchiere colmo di schweppes scintillava, ribolliva, evaporava, e nel riflesso si vedeva la mamma che correva di notte e per il bosco e aveva paura – il mugghio del mare in lontananza, la volta senza stelle, simulacri di lei in polistirolo appesi ai rami. Brrr! Menomale che ce l'aveva fatta! Menomale che era arrivata lì! (*ibid.*)

La dolce illusione di Emilia, il gioco truccato in cui poter trasfigurare la morte della madre, è la ferma convinzione che sia fuggita, lei, donna ribelle e irrequieta, da una vita che la soffocava e ora sia felice giocando a fare la gitana tra i boschi. In questo strano sogno però la madre sembra aver lasciato i boschi per trovare sollievo su una riva: «il mare radioattivo sullo sfondo, iniziava a parlare con una ragazza che Emilia non aveva mai visto. Si somigliavano. Chi era quella ragazza?» (*ibid.*). È Ortensia, come Emilia scoprirà più tardi. La fuga, la rassomiglianza alla madre, nonché l'accento ai simulacri appesi ai rami, insinuano una tensione persecutoria e un senso

d'inautenticità. L'accostamento tra il bosco e la spiaggia non è soltanto effetto dell'improbabilità onirica: rappresenta infatti un richiamo alla Boemia e al Ducato di Milano in cui è ambientato *Il racconto d'inverno*, dramma intorno al quale, come si vedrà, si orchestra l'intera vicenda del romanzo. Anche il cielo artificiale e il mare fosforescente alludono a una dimensione onirica, nel contempo però danno un'impressione di finzione, di artificio.

Mari radioattivi e cieli impossibili, infatti, tornano spesso nel romanzo, e ogni volta vanno ad incorniciare trucchi riusciti, astuti trabocchetti e regressioni consolatorie. Alcuni esempi: il mattino in cui Emilia, contrita, decide di fare ritorno dal padre offeso travestita dal gemello (anch'egli scomparso) Edoardo, la città di Pisa si risveglia «sotto a cieli in technicolor» (TO: 218). Oppure, quando viene abbindolato dai gemelli infernali Titti e Osvaldo (TO: 273), l'ingenuo Francesco Paolo mostra una genuina riconoscenza, pensando a «com'era *preziosa* la loro amicizia, calda, avvolgente e *glowing*»: un Paese dei balocchi di «campi a distesa di cereali dorati, cieli turchese in technicolor, paradisi rotanti di nuvole di zucchero filato». O ancora: Ortensia, salita sul treno dopo aver salutato un'ultima volta il suo Hermann, «Se solo non si fosse subito addormentata, si sarebbe accorta che i folletti e gli elfi, collaborativi, le avevano allestito – dal nulla e in pieno mezzogiorno – un tramonto in technicolor» (TO: 467). L'aspetto consolatorio e insieme inquietante di tali paesaggi da cartone animato spicca soprattutto fra le pagine in cui si raccontano i sospiri e le divagazioni di Giacomo, il poeta del gruppo. Giacomo, «il personaggio in cui direi che Paolo ha messo più di se stesso e che di conseguenza è anche il più esposto alla sua ironia»¹ (Residori 2022), s'innamora di continuo; i suoi amori però durano poco. Non possono reggere, infatti, il confronto con le sue eterree idealizzazioni – sussunte nella figura della sorellina immaginaria che occupa le sue notti insonni: «Non so se sei un sogno della mia masturbazione, turbamento della mia comunione, supplemento della mia ricreazione» (TO: 29). Quando non suona il flauto, Giacomo dedica fiumi di parole alla cara «sorellina-*blaue Blume*» (TO: 187) che, misteriosamente, somiglia tanto a Ortensia. Come Marie per Mallarmé, la sua sanguinosa assenza lo ha spinto verso la poesia:

Eppure non sei finita su un'isola lontana
nel verdeblù al neon di un mare tropicale
circondata da pavoni domatrice di unicorni

¹ Come Paolo Zanolli, Giacomo studia lettere e suona il flauto traverso.

l'ombra di nessun mago ti ammantava
nel giardino delle rose
per il nostro nascondino. (TO: 124)

Il riferimento al giardino, luogo prediletto per le apparizioni di fantasmi, torna anche, lo si vedrà tra poco, nelle pagine che raccontano l'infanzia di clausura del povero Francesco Paolo. Come lui, e non diversamente da Pepe in *Bambini bonsai*, Giacomo ha iniziato a scorgere la sua sorellina-fantasma nel corso d'un'infanzia solitaria: «Mi ricordo che giocavamo presso una fontana, in quella mattinata eterna, tu eri un'apparizione come se non fossi stata veramente mia sorella, ma un essere ultraterreno» (TO: 122). Anche Giacomo spera di poter «tornare indietro alle vacanze dell'infanzia» (TO: 92), e proprio come Pepe anche lui è rimasto «fermo alla barbie che in mezzo alle gambe c'ha solo plastica» (TO: 186). Tuttavia, Pepe un giorno lascerà il suo piccolo secchio per affrontare il tempo della pioggia; Giacomo invece non ha mai fatto grandi passi avanti «e la felicità l'aveva trovata nella contemplazione dei balli di Lady Oscar e delle cittadine di cristallo lindo, trasparenti come ocarine dove, in un'estate perenne, vivono le loro avventure ripetitive misteriose maghette quindicenni discese sulla terra a portare la felicità» (*ibid.*). L'inautenticità delle nostalgie di Giacomo assume i caratteri fumettistici della sua infanzia: si tratta in effetti di una regressione consolatoria. I contorni sfumati e le tinte pastello truccano la sua condizione languorosa di autoescluso. Non diversamente, Emilia trasfigura l'abbandono della madre abbondando coi colori saturi e i paesaggi improbabili.

Gli spettri di *Trovate Ortensia!*

La sorellina immaginaria e la madre di Ortensia non sono gli unici fantasmi del romanzo: *Trovate Ortensia!* pullula di spettri, a partire dalla protagonista. Dei tre romanzi zanottiani, quello in cui il tema della spettralità sembra più evidente è senza dubbio quest'ultimo. *Trovate Ortensia!* è la storia di un vampiro che ritorna; eppure quel che perseguita i personaggi del romanzo non è tanto la vampira *revenante*-spettro infestante-amante offesa. La maledizione che fin dall'incipit avvolge la città di Pisa non proviene da Viola-Ortensia-Arabella; bensì da altrove. Una breve rassegna delle apparizioni lungo il romanzo permetterà di indovinarne un tratto costante: quello di una falsa idea consolatoria, dello spauracchio della fissità, della strisciante finzione di un paradiso perenne - un'interminabile età dell'innocenza.

Ortensia rivela la sua natura spettrale fin dalla sua comparsa nel giardino di Francesco Paolo (TO: 95). Zanotti ha dedicato uno dei suoi saggi maggiori (Zanotti 2001) al giardino in quanto luogo incantato ricorrente nella tradizione romanzesca. In uno studio coevo, commentando *Turn of the Screw* di James, Zanotti sottolinea che i bambini sono

“a romantic, a really royal extension of the garden and the park”. Essi sono dunque, in qualche modo, degli spiriti del luogo, partecipano della natura immateriale delle ‘apparizioni’ che avranno luogo nel seguito del libro, sono fondamentalmente delle presenze ‘estrane’. (Zanotti 1998: 79)

Il piccolo Francesco Paolo non fa eccezione: «Nel giardino dei rosai addormentati, chiuso da un muro basso ma inesorabile, Francesco Paolo, tranquillo e rotondo come un piccolo principe, sfoglia un libro illustrato sul Madagascar» (TO: 95). Bambino solitario, privo di amici e trascurato dai genitori, Francesco Paolo cova un profondo desiderio di avventura che può sfogare soltanto chiudendosi nei suoi albi illustrati ad ammirare animaletti colorati² e sognare chimere lontane. La sua malinconia prelude all'apparizione di un fantasma:

Da una quinta invisibile, in un angolo, appare una ragazzina che, sottile come un'amica immaginaria, potrebbe avere ogni età; percorre il giardino linearmente, in diagonale, seguendo un sentierino di pietre tracciato in mezzo all'erba secca. (*Ibid.*)

Se un fantasma appare in uno spazio esterno anziché al buio di una camera non è soltanto per il giardino incantato: «Perché gli spettri ti possiedano non c'è bisogno di una stanza, non c'è bisogno di essere una casa. La mente ha corridoi che vanno oltre lo spazio materiale» (*ibid.*). I versi di Dickinson suggeriscono il potere evocativo del malinconico Francesco Paolo: al pari della sorellina perduta di Giacomo, Ortensia rappresenta una figura del desiderio. Per un temperamento malinconico infatti, ricorda Agamben (1977: 32), «ciò che è reale perde la sua realtà perché ciò che è irreale divenga reale». Il mondo esterno, precluso a Francesco Paolo (e disprezzato da Giacomo), è «narcisisticamente negato dal malinconico come oggetto d'amore», perciò «il fantasma riceve [...] da questa negazione un

² La passione per gli animali, peraltro, lo accomuna al Pepe di *Bambini bonsai*.

principio di realtà ed esce dalla muta cripta interiore per entrare in una nuova e fondamentale dimensione» (*ibid.*). Nelle fattezze della sorellina immaginaria per Giacomo; in quelle di Ortensia per Francesco Paolo. Ancora, nei panni di Viola, Lisa o Arabella, Ortensia apparirà anche agli altri personaggi del romanzo in quanto figura del desiderio. Non sempre con l'aspetto di un fantasma però; bensì di un vampiro, una figura più esplicitamente minacciosa e persecutoria, chiara trasfigurazione dell'impulso sessuale³. Nei confronti di Francesco Paolo, tuttavia, Ortensia si mostra fin da subito generosa e protettiva: un'ottima sorellona immaginaria. Al punto che sarà lei a tentare di recuperare il suo corpicino inerte tra le acque dell'Arno, vittima dei truci scherzi di Titti e Osvaldo.

Una figura diversa di fantasma è invece quella rappresentata da Lodovico e da suo figlio Edoardo. Scappato di casa come sua madre, di Edoardo si sa poco: dopo aver girato l'Europa pare si sia accasato a Berlino, oppure a Goa. Nella maggior parte dei casi appare come ombra, o ricordo, tra i pensieri della sorella Emilia: così per esempio, dopo la morte del padre Lodovico lo si intravede fra le mura della casa che ha lasciato tanto tempo prima (TO: 257). È Florian, compagno di Emilia, ad accorgersi di lui. Non ricorda un fantasma però; un simulacro, piuttosto:

A parte il fatto che non era arrivata nessuna notizia di un'eventuale morte (preferibilmente suicidio) di Edoardo, il suo 'fantasma' era modellato sulla creta di un ragazzo diciottenne: l'età di Edoardo l'ultima volta che era stato in quella casa. (*Ibid.*)

Non è arrivato da solo: accanto a lui si muove l'ombra del padre appena morto; anzi, morto da così poco tempo che il corpo giace ancora in camera da letto, imbellettato per la veglia funebre. Florian però «aveva notato perfettamente che il suo "fantasma" non era arrivato dalla camera matrimoniale, bensì dalla cucina»: insomma, «non si trattava [...] delle anime dei due, ma degli spettri della loro persistenza nella casa e nella memoria» (*ibid.*). Il fantasma di Edoardo, e con lui quello del padre, non rappresentano dunque delle figure minacciose, e infatti non incutono alcun timore: nemmeno in Emilia, che fa in tempo a scorgerli prima che svaniscano. Edoardo riappare più tardi, nel finale del libro (TO: 449-450) a passeggio per Pisa assieme al personaggio a lui più affine, quello che ha

³ Sulla metafora-vampiro e la sua derivazione inconscia si rimanda a Moretti 1987: 125-130.

acquisito la più alta familiarità con gli spettri: Giacomo.

Edoardo e Giacomo, a giro per Pisa, discutevano. Edoardo smoccolava a denaro uomini e cielo. Questo perché Pisa non cambiava mai, perché niente a Pisa cambiava mai: Ponte di Mezzo era gravato da un andirivieni sonnacchioso, le facce degli studenti erano assolutamente intercambiabili. (449)

Ritornato nella città della sua infanzia, anche in questa scena Edoardo manifesta un atteggiamento ben poco malevolo. Con grande pazienza, si dedica infatti a dispensare consigli amorosi all'amico, al solito perennemente insoddisfatto:

era da un bel tratto che Giacomo lo tediava con i suoi interminabili discorsi su Zughy, il suo dolore fioco. Avrebbe tanto voluto – diceva Giacomo – arrivare con lei all'inverno seguente, un vero inverno, finalmente e si sperava. Un inverno in cui l'avrebbe potuta accompagnare a fare le compere, a scegliere le pantofole. (449)

Edoardo con saggezza lo rassicura: la sua bella – non potendo reggere il confronto con la sorellina immaginaria – se n'è andata, è vero. Ma il ricordo rimane:

«[...] I ricordi non se ne vanno nel nulla».

«E dove vanno?»

«Ci sono sempre. Da qualche parte. Chiamala una trascendenza parziale, chiamala se vuoi una dimensione parallela. È come se i ricordi corressero su strade che ogni tanto attraversano il nostro mondo, e, attraversandolo, non vedono il palazzo nuovo sul vecchio prato. Ma restano sempre, da qualche parte, questo sì, e questo è ciò che importa».

Si spiega in questo modo la sua breve apparizione durante la veglia funebre a casa di Lodovico, sotto forma di ombra sfuggente e silenziosa. Al contrario, durante la passeggiata con Giacomo Edoardo si mostra nelle più gradevoli vesti di amico e confidente. Più tardi, anche Lodovico riappare allo stesso modo, come spettro e non come ricordo, mentre si avvia placido verso l'Arno in compagnia di una strana ragazzina capricciosa e disordinata, con le calze lunghe abbassate fino alla caviglia e «dallo sguardo demente come un cielo di marzo» (TO: 325). Questa bambina torna varie volte

nel corso del romanzo: è la morte. Anche lei però ogni volta che appare si mostra inoffensiva: tutto ciò che fa è limitarsi a svolgere il suo compito di trasportare le anime dei morti verso l'Arno, opportunamente mutato in Averno con tanto di Caronte sulla barca. La morte però si accompagna spesso a due personaggi ben più minacciosi: i due gemelli infernali, Titti e Osvaldo.

Titti e Osvaldo rappresentano un'ulteriore tipologia di fantasma, l'ultima di questa rassegna, quella che svela la vera natura della piaga che assilla la città. Nonostante l'aspetto esteriore da innocui bambini, uno grassottello e l'altra più piccina, questi sono i soli spettri del libro apertamente malvagi: sono figure tentatrici, come si è accennato più sopra. La morte del piccolo Francesco Paolo, per esempio, è opera loro. Nemmeno al cospetto di Arabella mostrano alcun timore o reverenza: racconta Hermann nel suo diario che «in presenza dei due figli infernali, Arabella si faceva chiamare con i nomi più strani e osceni – Julia, Matilda, Zofloya, Melusina» (TO: 396). Questi riferimenti illustrano chiaramente la discendenza letteraria di Titti e Osvaldo, prestiti evidenti dalla tradizione gotica: oltre alla metamorfosi malefica di Biondetta del *Diable amoureux* di Cazotte, si riconoscono almeno altri due richiami: il primo al romanzo gotico di Charlotte Dacre *Zofloya, or the Moor*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Rosa Matilda, in cui Zofloya recita la parte di Satana. E il secondo a *Zastrozzi* di Shelley: oltre a prendere in prestito il nome del protagonista per battezzare una delle comparse più violente e vendicative del romanzo, Zanotti cita pure quelli di Julia e Matilda, vittime dei suoi disegni. Nell'affratellare Titti e Osvaldo a questa schiera demoniaca, Zanotti gioca però coi loro nomi, che parodizzano il noto cartone animato: se da un lato si tratta di un tipico esempio di riuso postmoderno⁴, d'altro lato questi nomi evocano l'aspetto *unheimlich* di quel che sembra familiare e inoffensivo. Ma c'è un aspetto che non può passare inosservato: questi spettri sono figli di un prodotto televisivo seriale.

Amigoni (2007: 803) scrive che nella letteratura postmoderna «La proliferazione delle immagini (televisive, fotografiche, cinematografiche, virtuali) non consente alcun accertamento univoco sul grado di consistenza di uomini e cose. Il mondo dell'oggettività tende nel corso del Novecento a farsi fantasmatico». La vocazione maligna di Titti e Osvaldo non proviene

⁴ La parodia e l'intertestualità, assieme all'atteggiamento problematico "postcognitivo" costituiscono i caratteri principali della narrativa postmoderna, scrive Ceserani rifacendosi a Linda Hutcheon e Brian McHale. Cfr. Ceserani 1997: 170.

dalla tradizione classica del romanzo gotico; ma bensì dalla televisione, il medium spettrale per eccellenza. La parola *haunt*, scrive Fisher citando l'Oxford English Dictionary, «è forse uno dei termini inglesi più vicini al tedesco *unheimlich*» (2017: 177). Come illustrato da Freud (1977: 81-114), l'uso linguistico comune consente all'*Heimliche*, il familiare, di trapassare nel suo contrario, l'*Unheimliche*, il perturbante. Allo stesso modo, continua Fisher, «*haunt* significa in inglese sia luogo di residenza e scena domestica, sia ciò che li invade o disturba» (2017: 177). Giacomo, nelle sue divagazioni leopardiane sull'amata sorellina, aveva intuito una minaccia trasfigurata in tinte pastello:

Non ci sono evoluzioni, vale a dire, nel mondo delle maghette e dei telefilm americani: gli eroi non invecchiano perché non ci sta niente dietro ad elaborare il lutto, le avventure del giorno prima non incidono su quelle del giorno dopo, e la televisione provvida ci imbandisce la nostra dose quotidiana di *fiction*, il nostro sottofondo di *Mille e una notte* per continuare a vivere. (TO: 187)

È questa la sventura che attanaglia Ortensia e la girandola dei personaggi attorno a lei: la soffocante serialità di un racconto consolatorio, il paradiso ammiccante di un cielo in technicolor.

Il nostro Zeitgeist è hauntologico

Nel genere del fantastico classico il personaggio del fantasma era legato all'ascesa della borghesia e del sistema capitalistico tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. La sua funzione era quella di sussumere tutto ciò che in nome di quell'ascesa veniva rimosso (Orlando 1993: 69-71). In seguito, negli anni Cinquanta del Novecento, si è registrata una svolta: gli spettri hanno invaso tutto lo spazio del rappresentabile, dando così origine ad una spettralità diffusa (Ceserani 1997: 9-28). Lazzarin (2022: 134) individua una possibile causa storica di questa generalizzazione del tema spettrale: il mutamento sarebbe concomitante all'ascesa del tardo capitalismo, quel *late capitalism* in cui il mercato tende a scomparire come luogo fisico per fondersi in una sorta di simbiosi con i media⁵. Ma attraverso i media, «Data, sounds, and images are now routinely transitioning beyond screens into a different state of matter» (Steyerl 2015: 12). Il risultato è che

⁵ Cfr. Jameson 1991: 35-36.

«reality now widely consists of images; or rather, of things, constellations, and processes formerly evident as images. [...] Image and world are in many cases just versions of each other» (ivi: 18). L'azione del virtuale, per Fisher (2017: 32-33), costituisce l'odierna hauntologia, l'ontologia negativa⁶ per cui tutto ciò che esiste è possibile soltanto sulla base di una serie di assenze che lo precedono e lo circondano. Nei termini dell'hauntologia così come la intende Fisher, lo spettro evocato non va considerato come un'entità soprannaturale, quanto invece come ciò che agisce senza essere esistente: il virtuale, appunto, ciò che è insieme presente e impalpabile. «Il nostro Zeitgeist è hauntologico. La forza del concetto di Derrida sta nell'idea di essere ossessionati da eventi che non sono mai realmente accaduti, da futuri che non si sono mai realizzati e che restano spettrali» (Fisher 2017: 151). *Trovate Ortensia!*, ambientato a Pisa tra il 1996 e il 1997, è stato scritto a metà anni Novanta. Di pochi anni posteriori sono *Il testamento Disney* e il racconto "Bambini bonsai", la prima versione di quello che nel 2010 sarebbe diventato l'unico romanzo che Zanotti ha fatto in tempo a veder pubblicato. Non stupirà, dunque, riconoscere un contesto comune ai tre romanzi: *Trovate Ortensia!* non è il solo ad essere attraversato da una tendenza di evasione, o fuga, da una condizione d'angoscia, da una prospettiva hauntologica il cui segno ricorrente è un cielo in technicolor.

In ordine di pubblicazione, il primo romanzo in cui compare una simile traccia è *Bambini bonsai*. Ambientato in una Genova futura e devastata dall'apocalisse climatica, il romanzo si apre proprio con un ricordo nostalgico dell'ormai perduto cielo dell'infanzia. Passato il tempo della pioggia che ha spazzato via lo *slum* in cui era cresciuto, Pepe si ritrova nel mezzo di quello che fin da subito gli è parso un futuro squallido e deludente. Osservando il guscio della nuova città, finta isola di salvezza, ne descrive con amarezza la volta, un cielo palesemente disegnato:

Il nuovo cielo (dato che la serra è stata costruita principalmente per proteggerci dal clima è normale che sia lui *lo spettro* più assurdo) è in realtà una grande volta senza variazioni stagionali, senza equinozi. Se anche esistessero ancora, i gabbiani non ci si ritroverebbero. Perché si capisce subito che è fasullo. L'azzurro è troppo acceso, o troppo scolorito, comunque troppo uniforme. Le nuvole che entrano da un lato nel mio campo visivo sono esattamente le stesse, panciute e sculettanti, che erano uscite dall'altra parte cinque minuti fa. Il sole non è nemmeno stato riprodotto, nella convinzione che una luminosità

⁶ Introdotta in Derrida 1994.

costante, una vasta aureola a bassa intensità, fosse la soluzione più pratica per rischiarare il mondo. (Zanotti 2010: 123, corsivo mio)

Il mare è un altro simbolo inesorabile della spettralità della vita adulta, osservata dal punto di vista dei bambini bonsai: nero massiccio di fanghiglia, rifiuti e bitume, costellato di relitti e fuochi fatui. Ma l'immagine più forte è quella offerta dalla maggiore vittima di questo presente-futuro hauntologico: Sofia, lo spettro di *Bambini bonsai*. Inizialmente viene identificata da Pepe in un feticcio: quello della bimba albicocca, la figurina ripetuta in serie su infinite confezioni di prodotti commerciali per la quale sviluppa un'ossessione. Quando finalmente riesce ad incontrarla ne rimane incantato: la trova distesa immobile in una teca, anzi una bara, di cristallo. Morta? Peggio. Bambina di rara e meravigliosa bellezza, per la sua famiglia, «una famiglia che aveva tutto, che aveva sempre avuto tutto, perché non era abituata ad avere poco» (Zanotti 2010: 196), un simile dono non poteva andar sciupato: così è stata congelata. Lo stato di coma indotto di Sofia è a tutti gli effetti un lungo sonno, però intermittente: un limbo pluricentenario da cui viene svegliata di rado, costretta a sottoporsi a periodici servizi fotografici per la pubblicità. Zanotti applica alla lettera la lezione di Barthes: la fotografia «è il teatro morto della Morte, l'impedimento del Tragico» ([1980] 2003: 91), così Sofia resta imprigionata nella vischiosità delle immagini, sospesa in una non-morte, letteralmente immortalata. «Il resto è storia di oggi. Sofia è ovunque. Tutti la amano. Tutti amano il nostro gioiello di famiglia» (Zanotti 2010: 199). La sua condizione condensa la dimensione hauntologica del romanzo: il mondo in cui Pepe si trova immerso assomiglia al regno dei simulacri del terzo ordine di Baudrillard (1990: 61), nel quale non vi è più distinzione tra copia autentica e copia simulata poiché non esiste più un originale, dal momento che l'originale è esso stesso un simulacro. Nella piatta bidimensionalità di una *réclame*, lo spettro di Sofia diventa il tormento di Pepe. Il primo assaggio della serialità, prima delle finte nuvole perpetue del suo nuovo cielo artificiale, della sua vita adulta.

Il testamento Disney è stato pubblicato nel 2013, ma la prima stesura risale agli anni intorno al 2000. Fin dalla prima pagina si respira un'aria di inautenticità; non tanto scrutando il cielo però, quanto piuttosto guardandosi attorno:

Stuntown. Un'ipotesi su come nascono. Ogni volta che i membri del Club sognano una città (palazzi rossi e alti, torri dell'orologio, slarghi su canali-Guadalquivir, il prato che si vedeva dalla finestra ma che adesso non c'è più) quando si svegliano sono esausti e disperati. Cosa

sono le città dei sogni? Sono chiaramente *assemblaggi in technicolor di vie e quartieri* di questa e di altre città. Cosa ne favorisce la nascita? Diversi fattori. Si potrebbe iniziare a parlare di tutte le volte che ci capita di pensare che lì ci dovrebbe essere una certa via di cui però non rimane nessuna traccia, e solo a quel punto ci viene il sospetto che forse nella sgangherata topografia dell'infanzia quella via era effettivamente lì, e non dall'altro lato della città. Nemmeno l'omologazione dei centri storici andrebbe trascurata. Questi centri storici delle città italiane, pittoreschi salotti di rappresentanza, sempre più inutili ed estranei, che ti tornano utili solo la notte per costruire minuziose città-lego. (Zanotti 2013: 11, corsivo mio)

Questa è una pagina del Quaderno del futuro montaggio, lo strumento magico tramite cui il Club Disney s'illude di incantare il mondo intero. La stuntown è il sogno di regressione da anteporre alla città di Genova, la grigia prigionia da cui Paperoga e i suoi amici sognano di evadere. L'apocalisse di *Bambini bonsai* diventa qui l'incombente "trentennificazione": in entrambi i romanzi l'entrata nella vita adulta è vissuta come una pura perdita. Tuttavia, la ricerca di Zenobia, scomparsa da una decina d'anni, incarna un'utopica idea di ribellione: la distorsione attraverso cui il Club Disney tenta di provocare un favoloso cortocircuito. Paperoga la sogna di continuo e cerca di rintracciarla nei posti più improbabili o nelle vecchie videocassette di Eta-Beta; ma si tratta solamente di vaghe apparizioni spettrali. Così, nella vana ricerca di Zenobia il Club lentamente si disgrega e lei si trasforma in un alibi. A ben guardare, in effetti, il maleficio della serialità che opprime la stuntown è tanto pervasivo da infettare anche le fantasie d'evasione. Di più, lo stesso Club ne era intriso fin dalla sua fondazione – come si evince dai soprannomi che si sono dati, innocui scudi per truccare una condizione misera: «da quel giorno, io-Paperoga mi convinsi che mio padre fosse ancora vivo, Mario-Pluto trovò finalmente un suo posto nel mondo, Alessandra-Paperetta urlò tutto in faccia ai suoi (non che poi sia servito a molto)» (Zanotti 2013: 124). L'ossessione del Club è quella di truccare la squallida e artificiosa serialità imposta manipolandola in una nuova serialità altrettanto artificiale tutta per loro. Ma Paperoga riconosce che un sogno privato non può essere condiviso:

Noi volevamo conoscere tutti, ma non come sono veramente, con le loro miserie caratteriali e familiari, sessuali ed economiche, ma come proiettati e trasformati in una città parallela – Paperopoli, Topolinia, Epcot, Timbuctù, Celebration, Port-au-Prince. (182)

Perfino la destinazione finale, la discarica in cui Paperoga scivola per darsi la morte, appare come un miraggio da agenzia turistica:

Ora che la vedo penso che, beh, è bellissima, stupenda, tutto qui, bella come gli atolli tropicali – azzurro azzurro, verde verde – che si vedono nella pubblicità, anche se diversa. Ha fiumi di liquidi scuri, brezze di pesticidi, ha pareti d'argento che s'incendiano quando il sole le colpisce e, sopra, una specie di altopiano irreale battuto dagli uccelli, e pochissima vegetazione. (15)

Tornando al terzo romanzo, nemmeno Ortensia, si diceva prima, «sfuggiva all'inautenticità della riproduzione, vale a dire alla serialità» (TO: 188). Condannata all'eterno ritorno, obbediente alle lunazioni, non era stata mai sfiorata dall'idea «che la vita potesse consistere anche di tempo, che esistesse un prima in cui la vita era vita-diversa, un dopo in cui la vita potrebbe essere di nuovo vita-diversa» (TO: 264). Al di là di una superficiale caratterizzazione di vampiro, Ortensia nel profondo condivide la medesima ingenuità della Thel di Blake, l'anima-ninfa irrequieta e atterrita che rifiuta il mondo inferiore dell'esperienza per mantenersi nel rassicurante e imperturbabile mondo dell'innocenza⁷. Esattamente come Thel, Ortensia ha paura di tornare in vita e di sottostare alle leggi del tempo. La vita nel mondo sublunare la disorienta, è molto più facile carezzarne i contorni con lo sguardo, trasfigurando la città di Pisa nella sua personale *Carte du tendre*:

Non so se avete mai visto la pianta della mente di una persona. Nel suo caso, coincideva dunque con questa visione della città dall'alto. Languida, dimentica delle proprie immagini, poteva seguire il capriccioso intrecciarsi delle strade interne e esterne, esistenti e inesistenti, vive e pietrificate. Non poteva pensare – poteva solo vedere – e quindi vedeva i muri come schermi, i percorsi come ripetizioni proiettate, le stagioni come *cieli di carta da presepe*. (TO: 189, corsivo mio)

È questa la colpa di Ortensia: rifiutarsi di lasciare il mondo superiore dell'innocenza e di tuffarsi nell'esperienza. Così sceglie di abbandonarsi ad un sogno di regressione, cullata dall'incanto seduttivo della serialità. Il romanzo presenta in esergo un verso dal terzo atto del *Racconto d'inver-*

⁷ Per approfondire la condizione malinconica di Ortensia si rimanda a Paolo 2022.

no, precisamente dalla terza scena, secondo Auden (2006: 389) la scena più bella di tutto il teatro shakespeariano: «Coraggio: tu t'imbatti in cose che muoiono, io in cose appena nate» (Shakespeare [1611] 1990: 48). Questa citazione preannuncia una trama ispirata al genere del romanzo greco cui guardava l'ultimo Shakespeare, ovvero un susseguirsi di continue morti e resurrezioni, mascheramenti e agnizioni, «nell'ambiguo sovrapporsi di primavera e inverno che è fin dalla prima pagina il dato climatico dominante nel racconto» (Residori 2022). Ma al di là della trama, il romanzo presenta diverse derivazioni dal dramma shakespeariano, a partire dall'allestimento dell'omonimo spettacolo da parte di Florian e dei suoi amici. E proprio come nel *Racconto d'inverno*, in *Trovate Ortensia!* «Causa del male è la pretesa, analoga a quella di Leonte, che il male non esista» (Auden 2006: 383). Ortensia dovrà dunque compiere la scelta che Thel non si risolve a prendere: voltare le spalle ad una fasulla condizione di sospensione.

È importante sottolineare che la parabola di Ortensia segue un modello che Zanotti conosce molto bene. È il modello classico della tradizione del *romance*: quello di liberare i personaggi nel mezzo di un mondo apertamente ostile e farli scatenare. È lui stesso a esplicitarlo, nel corso di un'intervista concessa per la pubblicazione di *Bambini bonsai*:

la questione dell'avventura io non la sentivo come un semplice passatempo. Il mio intento era di usare i bambini e l'avventura come fa Calvino: il bambino e l'adolescente come allegorie di uno slancio in avanti, la trama avventurosa come rimasuglio di utopia. (Zanotti 2017: 258)

Non diversamente dal Calvino del *Barone rampante*, nei suoi romanzi Zanotti si concentra sulle azioni che compiono i personaggi più che sulla loro psicologia. Come si legge nel suo studio dottorale incentrato appunto su Calvino, i romanzi della *Trilogia degli antenati* «sono strettamente apparentati con la forma del romanzo d'avventura e – per quanto lo schema del *romance* venga in essi trattato con molti salti, tagli e visioni di scorcio – la massima importanza viene data al momento della 'prova', dell'«iniziazione»» (Zanotti 2000: 33). È questo il momento decisivo attraverso il quale «una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate» (Calvino 2017: 19). Il momento della prova è quello in cui si affronta il mondo esterno e si misura lo spessore della propria coerenza: è Cosimo sugli alberi che difende la promessa fatta a Viola. È il salto di Ortensia dal mondo superiore dell'innocenza a quello inferiore dell'esperienza. È la trasfigurazione tentata e fallita dal Club Disney.

Nel finale di *Trovate Ortensia!* leggiamo un passaggio illuminante. A passeggio per Pisa con Edoardo, a un certo punto Giacomo si rende conto di chiacchierare con un fantasma, e si sente sollevato: Edoardo «ridacchiò. Fece il suo sorriso di scorcio. Questa era la prova provata della sua irrealtà, o meglio della sua estraneità alla fasulla costruzione mondana dei luoghi comuni e delle idee ricevute» (TO: 450). In questo romanzo come nel resto della narrativa zanottiana, «il reale non è tutto ciò che è visto, quanto ciò che è previsto; non tanto ciò che vediamo quanto ciò che sappiamo» (Ortega y Gasset 2014: 99). I mondi zanottiani sono infestati dai frutti avvelenati della medialità: falsi miti e leggende urbane, chimere partorite da una mente oziosa, luoghi comuni finti e stantii, lontanissimi ormai dalla «*Stimmung* delle abbandonate radure del *romance*» (Zanotti 2000). Zanotti mette in scena il «desiderio nostalgico di un reincanto del mondo, isterilito, snaturato e alienato dalle logiche perverse del capitalismo globale, della società di massa, della mediazione tecnologica» (Micali 2022: 374). I suoi personaggi accolgono il fardello di intossicarsi «delle stereotipie della cultura di massa e del consumo [...] per costruire, a partire dai luoghi comuni seriali, un 'luogo' che sia di nuovo comune» (Zanotti 2005: 150-151). Per reincantare il mondo, o perlomeno ricavarne un cantuccio dentro cui, serenamente, regredire. Come Paperoga: in una pagina del *Testamento Disney* (Zanotti 2013: 228) si gioca coi presagi di Debord. Si accenna a una futuristica società dello spettacolo in cui lo sviluppo tecnologico favorisce la fabbricazione capillare di prodotti audiovisivi personalizzati. Tra queste immagini Paperoga ama perdere le notti, cullandosi nell'illusione di intravedervi a un certo punto l'ombra della perduta Zenobia. Eta Beta, anziché dissuaderlo, lo supporta con entusiasmo; anzi, sembra augurarsi il compimento di un sortilegio che, allora improbabile, oggi è la quotidianità regressiva e consolatoria delle *filter bubble*:

«[...] La logica del *politically correct* sta andando sempre più in questa direzione. Sono convinto che ci aspetta un futuro di film manipolati ad uso di ogni più minima nicchia di pubblico. Ma certo, è ovvio. Prova a immaginare: *Indovina chi viene a cena* con l'eschimese che si presenta a una famiglia di pakistani di Londra. E nelle riserve indiane presto arriveranno via cavo film con cento, mille Little Big Horn. Un carnaio allucinante. Il tuo caso certo è un po' prematuro, e infatti tutti i filmati che ti ho mostrato vengono da piccole TV locali. Sarà una specie di puntata pilota, un test insomma. Quindi è solo l'inizio».

«Stai scherzando, vero?»

«Meno di quanto pensi».

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Amigoni, Ferdinando, *Fantasma, spettro*, in Ceserani, Remo e Domenichelli, Mario e Fasano, Pino (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, vol. II, 2007: 800-804.
- Auden, Wystan Hugh, *Lectures on Shakespeare* (2000), tr. it. *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi, 2006.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire: Note sur la photographie* (1980), tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort* (1976), tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Calvino, Italo, "Il midollo del leone", *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 2017: 5-23.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993), tr. it. *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina, 1994.
- Fisher, Mark, *Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2013), tr. it. *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimum fax, 2019.
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche* (1919), tr. it. *Il perturbante*, in *Opere*, Vol. 9. *L'io e L'Es e altri scritti 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977: 81-114.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Micali, Simona, "Il Simulacro e la Copia: l'immaginario contemporaneo della vita artificiale", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 359-379.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1987.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote* (1914), tr. it. *Meditazioni del Chisciotte*, Milano, Mimesis, 2014.
- Paolo, Michele, "Ortensia e le ninfe. La figura femminile nella narrativa di Paolo Zanolli", *Finzioni*, 2(4), (2022): 95-108. <https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16587>, online (ultimo accesso 15/09/2024).

- Residori, Matteo, "I racconti di Paolo Zanolli", *Doppiozero*, 15/11/2017, <https://www.doppiozero.com/i-racconti-di-paolo-zanolli>, online (ultimo accesso 15/09/2024).
- Shakespeare, William, *The Winter's Tale* (1611), tr. it. *Il racconto d'inverno*, Torino, Einaudi, 1990.
- Steyerl, Hito, "Too much world: is the Internet dead?", *The Internet does not exist*, Eds. J. Aranda - B. K. Wood - A. Vidokle, *e-flux journal*, Berlin, Sternberg Press, 2015: 10-26.
- Zanolli, Paolo, "Un prolungamento romantico del giardino e del parco. I giardini nella letteratura giovanile", *Compar(a)ison*, I (1998), 79-96.
- Zanolli, Paolo, *Calvino, il romance, la letteratura inglese. Dalla 'filosofia pratica' stendhaliana a Se una notte d'inverno un viaggiatore* (tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore, 20 aprile 2000).
- Zanolli, Paolo, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier, 2001.
- Zanolli, Paolo, *Bambini bonsai*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2010.
- Zanolli, Paolo, *Il testamento Disney*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2013.
- Zanolli, Paolo, *Trovate Ortensia!*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2021.

The Author

Michele Paolo

Michele Paolo teaches History and Philosophy in High Schools. He trained at the Faculty of Philosophy of the University of Bologna and at the International School of Higher Studies of the Fondazione Collegio San Carlo in Modena. Later, he got a second Master in Modern Philology with a thesis focused on Paolo Zanolli. Currently, his areas of study deal with comparative studies and contemporary literature. He contributed with the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures of the University of Bologna and with several international journals, such as *Between*, *Bibliomanie*, *Dive-In*, *Finzioni*, and *Jahrbuch für Internationale Germanistik*.

Email: michelepaolo2@studio.unibo.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Paolo, Michele, «Il cielo in technicolor. Lo spettro della serialità in Paolo Zanotti», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 85-102.

Brides and Automata in *The Frankenstein Chronicles*

Federica Perazzini

Abstract

This article offers an analysis of the television series *The Frankenstein Chronicles* (TFC), positioning it as a significant contribution to the neo-Victorian revival of the *Frankenstein* narrative within contemporary televisual seriality. By integrating historical and contemporary anxieties surrounding identity and mortality, TFC underscores the relationship between biotechnological advancements and shifting societal perceptions of life and death. Central to this exploration is the character of Esther Rose, a working-class Jewish seamstress who embodies the monstrous feminine archetype of the Bride of Frankenstein, reinterpreted through a postfeminist lens that highlights her intersectional trauma as a mourning mother. Esther's narrative serves as a critique of the Victorian patriarchal association of femininity with artificiality, thus emphasizing the ethical dilemmas surrounding scientific progress within the context of capitalist extractivism and the mechanization of marginalized groups.

Keywords

Adaptation, Frankenstein, Transmedia, Gender, Intersectionality.

Brides and Automata in *The Frankenstein Chronicles*

Federica Perazzini

1. Introduction

The field of adaptation studies is deeply indebted to Linda Hutcheon's concept of "traveling stories" which delineates how certain texts evolve and «get retold in different ways in new material and cultural environments» (2006: 177). Hutcheon argues that, just like genes, these stories replicate and proliferate into «new environments by virtue of mutation» (*ibidem*) according to what she describes as a Darwinian process of cultural selection of significant narrative patterns. This concept arguably finds its most concrete realization in Mary Shelley's *Frankenstein* along with its extensive history of transmedia iterations and appropriations. As a matter of fact, since its first publication in 1818, *Frankenstein's* «irrational excess of signification» (Brantlinger 1998: 59) has haunted our cultural consciousness for over two centuries, evolving into one of the biggest palimpsests of Western literary canon. Most recently, Shelley's «monstrous progeny» (Friedman 2016) of audiovisual adaptations has spawned a series of neo-Victorian productions which reinterpret late-twentieth and early-twenty-first-century anxieties about post-human biotechnological developments.

Within the contemporary landscape of televisual seriality, for example, Benjamin Langford and Barry Ross's *The Frankenstein Chronicles* (ITV Encore, 2015-2017) functions as a timely re-signification of the «Frankenstein meme»¹ drawing inspiration from a variety of literary hypotexts beyond Shelley's novel, such as Percy Bysshe Shelley's *The Necessity of Atheism* (1811) and *Queen Mab* (1813), as well as William Blake's *London* (1794) and *The Marriage of Heaven and Hell* (1790). In its intricate blending of crime mystery and biofiction, *TFC* merges real historical figures – such as Robert Peel (1788-1850), Charles Dickens writing under his early pseudonym 'Boz' (1812-1870), and Augusta Ada Byron – with the fictional detective John Marlott (played by Sean Bean) and his villainous antagonist,

Dr Daniel Hervey (played by Ed Stoppard). Throughout the first season, Marlott investigates on a series of gruesome murders that mimic the surgical abominations of Shelley's *Modern Prometheus*, where slum children are kidnapped and dismembered to create a grotesque assemblage of body parts. In the second season, instead, the series broadens its focus to depict the exploitation of the working-class residents of Devil's Acre, who fall victim to a serial killer masking a larger gentrification scheme. Dr Hervey is revealed as the mastermind behind all these atrocities, driven by his imperative to procure "raw material" for his resurrectional experiments².

More relevant to the scope of this article, alongside and interwoven with these major investigative plotlines, *TFC* also provides an effective postmodern instance of the Bride subplot, that is to say Mary Shelley's prematurely aborted storyline revolving on Frankenstein's reanimation of a female corpse. Originally assembled to fulfill the creature's blackmailing request for a «friend [...] of another sex» (Shelley 2006: 175), in the novel, Frankenstein's "monstrous Eve"³ is never actually brought to life because of her maker's concerns regarding her potential exercise of agency. In fact, Frankenstein is aware of the risks related to the fact that she «was to become a thinking and reasoning animal, [and] might refuse to comply with a compact made before her creation» (*ibid.*: 202). For this reason, Frankenstein ultimately withholds from making a female companion for his ghastly creature, risking his own life to protect the world from a potential "race of devils" that could result from their union (*ibid.*: 203). Although this supposed-to-be-bride never materializes in Shelley's source-text, she is repeatedly reanimated by the cinematic tradition. Beginning with James Whale's inceptive film *The Bride of Frankenstein* (1935), most filmic adaptations have either portrayed the Bride as a victimized subaltern, eventually destroyed by her maker, intended mate, or even committing suicide. Alter-

² In the series' junction of intertextual resonances, Hervey's revolutionary technology does not revolve on barbaric procedures carried out through electricity or stitched limbs, but on a revolutionary technology similar to a stem cell portion made of gestational yolk sac tissues and human endocardium. The motif of harvesting raw material thus echoes Shelley's novel: «I now also began to collect the materials necessary for my new creation, and this was to me like the torture of single drops of water continually falling on the head» (Shelley 2006: 175) as well as Kenneth Branagh's film adaptation *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), in which Frankenstein detaches himself from his abominations by repeating to himself «raw materials, nothing more».

³ Cf. Gilbert - Gubar 2020.

natively, she is also depicted as a fiercely independent woman who comes to represent a feminist threat to an unsuspecting world (Hawley 2015).

Building on these premises, in its second season, *TFC* adapts the cinematic archetype of the Bride to fit the rhythms and conventions of TV serial storytelling by creating the character of Esther Rose (played by Maeve Dermody): a working-class seamstress who loses her husband and child due to their precarious living conditions. As such, in confronting the universal question of how to cope with the loss of loved ones, Esther embodies the complex interplay between agency, motherhood, and grief in light of a postfeminist horizon of intersectional trauma⁴.

Once again, it is Dr Hervey who is tasked with “transforming” Esther into the Bride at the behest of a sinister aristocrat, Frederick Dippel, the son of his alchemist mentor Johann Konrad Dippel (1673-1734). Kept alive by his father’s *elixir* of eternal life – a formula only Hervey can reproduce – Frederick Dippel’s desire for a female companion to share his supernatural, undying condition parallels the creature’s demand in Shelley’s original text. Notably, this narrative expands on this theme by drawing a parallel between Esther’s gradual transformation into the Bride, as suggested in the series finale, “The Bride of Frankenstein” (S2:E6), and the construction of a mechanical automaton by Ada Byron, a clear allusion to the visionary pioneer of computer science, Augusta Ada, Countess of Lovelace (1815-1852)⁵. Similarly to Hervey’s resurrected creations, Ada’s clockwork doll reformulates the problems of Shelley’s *Frankenstein* and its Bride subplot by equating the systemic oppression of women, either as wives or androids, to their societal position as mere properties designed to serve and obey. Furthermore, the deliberate choice of inserting the authoress of the famous Note G as the creator of human-like automata is strategically designed to converge the age-old specter of sentient machines with a presentist reflection on the power of Artificial Intelligence so as to alter our perception of human finitude. This transition from the Gothic motif of biotechnological simulacra to a reflection of the emergence of the so-called “postmortal society” suggests that digital resurrections might increasingly blur the boundary between

⁴ Cf. Gill 2007, Hawley 2015.

⁵ Augusta Ada Byron, Countess of Lovelace (1815–1852), was the child poet Lord Byron. While translating Luigi Federico Menabrea’s “Notions sur la machine analytique de M. Charles Babbage” (1842), Lovelace famously supplemented the paper with her own ideas through a series of notes, labelled from A to G, which have become foundational to the history of computer programming.

life and death, much like Frankenstein's reanimation experiments did.

2. Creatures or creators? Esther Rose and Ada Byron

In *TFC*, the typical geometry of desire subtending the Bride subplot – the triangulation between the creator (Hervey) and his male and female creations (Dippel and Esther) – is further complicated by the introduction of John Marlott as Hervey's first actual resurrected creature in the series. In fact, at the end of season one, Marlott is wrongfully executed for a crime orchestrated by Hervey to conceal his own activities, only to be secretly resurrected against his will. Horrified by his new, abominable state, Marlott escapes Hervey's control and embarks on an undercover mission to prevent his maker from creating further monsters like himself.

Season two thus begins in Esther Rose's secondhand clothing shop in Devil's Acre⁶, where Marlott is sent to acquire «a more suitable set of clothing» (S2:E1). While measuring Marlott, Esther is neither fearful nor repulsed by the surgical scars on his chest, the physical marks of his monstrous transformation. Instead, she responds with empathy and discretion, assuming his scars to be the result of wartime service.

ESTHER: A military bearing.

MARLOTT: I need the collar to be high, if you can, please?

ESTHER: I know what will do. I'll give you some privacy.

MARLOTT: Thank you. Is that enough? [*Esther gives Marlott his coins back*]

ESTHER: That's right for a man who served his country. (S2:E1)

By gifting Marlott with new, respectable garments, Esther's seamstress skills play a pivotal role in Marlott's "vestimentary resurrection", symbolically granting him a new identity and the chance for another life.

Katherine Hayles (2000) has demonstrated how the combined creative processes involving both the making of human life and artistic expression have historically been expressed through gendered metaphors: women's creative acts are often represented by the silent feminine crafts of

⁶ MOSES ROSE USED & LAUNDERED CLOTHING is the name of Esther's shop which alludes to the legendary figure of Louis Moses Rose (1785-1851?), a French Jew who left the besieged Alamo in 1836 and is believed to have wandered the earth ever since. Thus, Esther's shop encapsulates her fate as a perpetual survivor.

sewing, embroidery, and quilting, whereas men's are depicted through the more masculine occupation of surgery, severing, and suturing. In this perspective, Marlott's self-discovery journey at the heart of the second season underscores the dichotomy of the creative discursive construction, hinting to Esther's accomplished art of sewing as a poietic tool of expression and identity reformation. More crucially, Esther's creativity is also what triggers her role in the Bride subplot when a mysterious upper-class lady enters her shop and commissions a dress.

ESTHER: Can I help you?

LADY: The embroidery, is this your work?

ESTHER: It is.

LADY: It is most intricate. I may require your services for a dress.

ESTHER: For yourself, Miss?

LADY: It is for my friend, Mr Dipple. It would sound far less strange if you'd just come with me to Saint James'. It's a lot more fun to see than to explain. But you must come at once. (S2:E2)

To gain a clearer understanding of this extravagant request, Esther follows the lady – soon introduced as Ada Byron – to Mr Dipple's mansion. There, she discovers that her expertise is called upon creating a ball gown for «one of [Dipple's] many toys», specifically, a life-sized, life-like automaton. As Esther advances in her work, she grows closer to Dipple, united by their shared grief over personal losses. In S2:E4, for example, Esther confides Dipple the deaths of her husband and son, to which the man responds with his profound familiarity with death («I understand. All my life... I have been surrounded by death. I have seen more than any person alive» S2:E4). While developing genuine affection for Dipple, Esther also gains a deeper appreciation for Ada's brilliance, recognizing her as the true creator behind Dipple's automata collection:

ADA: I'm configuring a clockwork figure, just as life-sized and life-like as you or I.

ESTHER: An automaton, wearing that gown.

ADA: We will be unveiling her at Mr. Dipple's party.

ESTHER: You mean... the gown is for a doll? Why would a grown man be so enamored of a contraption?

DIPPLE: Knowing the gown is to be worn by a mere contraption will not diminish your attention to detail.

ESTHER: Of course not. (S2:E3)

As the season unfolds, it becomes evident that Dipple's fascination with robotic technologies is intertwined to his longing for absolute power and self-serving transcendence over God. Conversely, Ada's forward-thinking and inclusive vision of the age of machines stands in sharp opposition to Dipple's perspective as she passionately advocates for a future when machines will empower women over men:

DIPPLE: If man can create machines and make them do as we command, then man will have more power than God.

ADA: I've no desire for man to have power over God. For women to have power over men, however...

ESTHER: Why shouldn't men have power over God?

ADA: Because power, like a desolating pestilence, pollutes whatever it touches. And obedience, bane of all genius, virtue, freedom, truth, makes slaves of men, and of the human frame. A mechanized automaton.

DIPPLE: Did I say that to your father?

ADA: It was Mr Shelley. (S2:E3)

In this dialogue, Ada's reference to P.B. Shelley's *Queen Mab* (1813) highlights the series' socio-political message concerning the dehumanizing effects of power, especially in the context of the objectification and mechanization of women. The quoted passage can thus be interpreted through a gender lens, suggesting that relegating women to submissive roles stifles their potential for creativity, autonomy, and authenticity. At the same time, it also discloses the shared fate of Esther and Ada, whose creative talents – Esther's in embroidery and dressmaking; Ada's in crafting clockwork automata – are overshadowed, if not directly suppressed, by the man of privilege. It is no coincidence that Dipple's frequent pastime of observing a dancing ballerina in a music box metaphorically represents the projection of his male gaze onto Esther, who he intends to possess and manipulate as his own figurative doll. While it could be argued that Dipple's entitlement and domineering attitude toward Esther stems from their class difference, his behavior is not limited to her alone. In S2:E3, he threatens his peer, Ada Byron, with the misogynistic threat that: «[...] if she doesn't finish her work on time, I shall paint her gold and pass her off as an automaton myself». This confirms that, despite their brilliance and creativity, Dipple's male gaze uniformly reduces Esther and Ada to mere mechanical figures of oppressed otherness devoid of agency and freedom.

3. Brides and automata

The scholarly analysis of the history of automata development is closely linked to the advent of industrial capitalism, which is seen as the enabling condition for the rise of the geopolitical and financial assets of the Victorian imperial economy⁷. While eighteenth-century automata drew on mechanical models to explain and simulate the body's internal and external physiological functions (i.e., Vaucanson's Canard Digérateur ostensibly imitating the process of digestion), the nineteenth century saw a shift in focus. Instead of replicating physiology, automata were increasingly associated with their potential for profit as precursors of factory machineries. In fact, as David Brewster (1781–1868) asserts in his *Letters on Natural Magic* (1832), the wonder-inspiring automata of the eighteenth century:

those mechanical wonders, which in one century enriched only the conjuror who used them, contributed in another to augment the wealth of the nation; and those automatic toys, which once amused the vulgar, are now employed in extending the power and promoting the civilization of our species. (Brewster 2011: 286)

Despite the scientific and economic implications of automata development for industrial progress, during the *fin de siècle* – often referred to by Christian Bailly (1987) as the golden age of automata – these devices were primarily celebrated for their entertainment value within the luxury collectible commodities market. As Kara Reilly (2011) has shown, luxury automata were initially intended as “living” replica of celebrity stage performers such as dancers, musicians, conjurers, acrobats, but also monkeys dressed in human attire, doing human activities. These new collectible commodities not only allowed the public to own their private simulacra of their favorite celebrities, but also raised significant questions about the boundaries between humans and machines, and even between life and death.

From this perspective, *TFC* integrates the rich cultural history of Victorian automata with a postmodern ideological framework, presenting Dipple's collection of machine-dolls as a coping strategy for enduring the curse of his own immortality⁸. This is ambiguously alluded in S2:E6, when

⁷ Cf. Riskin 2003.

⁸ Dipple constantly defines himself as a collector («I am a collector. I am interested in all things» S2:E5) and, as such, is obsessively dedicated to his contraptions, having their parts replaced, clothes mended, or even asking Ada to

Dipple reveals himself to be, in a sense, a fellow creature to Marlott («Now, do you understand? You are not the only one. You and I are like brothers» S2:E6) as he, too, was used as a guinea pig for his father's experiments on the *elixir*. Such a disclosure is previously sustained in S2:E5, when Dipple is shown to read an old letter from his father which stresses his sacrifice to grant him the gift of eternal life: «My beloved son, I have sacrificed everything I have so that I may hear your precious heart beat for all eternity. Keep this formula close to your heart. It holds the secret to everlasting life. Farewell, sweet boy» (S2:E5). Although it remains unclear what kind of sacrifice Dipple's father means, it can be inferred that it implies his son's death and reanimation⁹. On a less speculative level, though, it could also be that the term sacrifice simply refers to the burden of immortal creatures bound to witness their friends, lovers, and children to age and perish before their eyes («I have lived longer than any man. I have watched the best of people I love decayed and died» S2:E6).

For this reason, Dipple's automata collection is re-signified in the series as a *memento vivere* (remember that you must live) demonstrating humanity's obsessive endeavor to assert control and continuity over their finitude. Only through the immutable cogs and gears of his automata can Dipple replicate – and bring back to an artificial life – the movements of those he has lost over his unnaturally long existence.

However, this new “piece” that Dipple commissioned to Ada for his collection, i.e., the automaton bride, seems more likely to reflect a future fantasy of romantic partnership rather than a nostalgic replica of a lost one. This is most fully unfolded in S2:E4 when Dipple hosts an opulent party to unveil his robotic marvel to the public. Dressed in the resplendent white gown and veil crafted by Esther, the clockwork doll begins to perform a series of intricate movements that blur the lines between the artificial and the organic, invoking the uncanny valley effect¹⁰. This moment of life-like illusion embodies a distinctly Baudrillardian tone of simulation within a simulation, further emphasized by the fact that the automaton is portrayed by a real actress (Victoria Emslie). Most interestingly, while Ada plays the

«not hurt their feelings» (S2:E2).

⁹ In his capacity of seeing the dead, Dipple is indeed assimilated to Hervey's other resurrected creatures, such as Marlott and, later on, Esther.

¹⁰ The uncanny valley can be described as the hypothesized relationship between the extent to which a humanoid resembles an actual human being and the discomfort it evokes which disrupts the normal boundaries between human and non-human, life and machine. (MacDorman - Ishiguro 2006).

music that accompanies the doll's mechanical pantomime, Dipple directs significant glances at Esther, foreshadowing his desire to transform her into a submissive, ornamental doll-bride.

For contemporary viewers, Dipple's sentimental conflation between Esther and the automaton bride echoes one of the most popular tropes of the science fiction genre, namely the building of servile, highly sexualized female androids carving up their way to enfranchisement and self-determination. However, the complex relationship between women and automata, along with their ideological representation within the different fields of cultural production, extends far beyond and before the postmodern paradigm of post-humanism, rooted in the broader context of Victorian gender construction¹¹. Notoriously, the Victorian era magnified its entire patriarchal ontology on the «negative suggestion that woman is an inherently unnatural form» (Coleman - Fraser 2011: 15) by increasingly associating machines with action – and thus with masculinity – while linking automata with mere repetition and femininity¹². This conventional relationship between femininity and artificiality became exemplary in the context of mesmerism, one of the most sensational practices of nineteenth-century scientific culture. In Victorian Britain, demonstrations of mesmerism experiments, including hypnotic trances and altered states of consciousness, became popular spectacles. These events often reflected gender-related anxieties, as mesmerists were predominantly men, typically working with female subjects, thus reinforcing stereotypes of feminine vulnerability by portraying hypnotized women as passive and inert¹³. Then, by the end of the century, decadent fantasies about intelligent machines, far more advanced than what was technologically possible at the time, became a staple of short fiction. Stories such as George Augustus Sala's *Patent Woman* (1875) and Villiers de L'Isle-Adam's *L'Ève future* (1886), often depict female automata created by male inventors on the verge of marrying humans (Anger - Vranker 2024). These and many other robotic re-tellings of the Pygmalion myth converge in *TFC* as the series suggests that marriage is the ultimate goal of Dipple's courtship of Esther.

¹¹ Cf. Wood 2002, Wosk 2015.

¹² Cf.: Minsoo Kang 2011, for further reading on the conceptual boundaries between the ideas of automata and puppets and their convergences into Victorian culture.

¹³ Roger Luckhurst observes that from the «first accounts of Mesmer's treatments it was the risk to women at the hands of male charlatans that was the key anxiety» (Luckhurst 2000: 148).

DIPPLE: Come with me.

ESTHER: As what? Your seamstress or your mistress?

DIPPLE: As my wife.

ESTHER: Why do the rich feel they can meddle with our emotions, sir?

I am not for collection. (S2:E5)

In fact, despite Esther's initial rejection, when Dipple reveals his ability to see the ghost of her deceased son Sam, Esther's grief and desire for reunion with her child overcome her moral, social, and religious reservations about the dangers of her union with Dipple. She eventually consents to "transform" (as Hervey describes the entire process of resurrection) because both Dipple and Hervey claim that she will see her son again. Dipple asserts that: «There are more things possible on this earth than you could ever dream of. There is no death. There's only life. I can show you. You will see him. I promise you» (E2:E5). Later in the same episode, Hervey corroborates this assumption:

HERVEY: I will not force you. This is your choice to make. It is too precious a gift not to be

ESTHER: What choice? To die?

HERVEY: To transform. To be reunited with your child. Not in heaven, but here. On earth. (S2:E5).

4. Resurrected bride, everlasting mother

Esther's transformation into Dipple's immortal bride closely mirrors the creation sequence depicted in Whale's *The Bride of Frankenstein*. As Esther lies peacefully on Hervey's surgical table under Dipple's close supervision, the scene evokes the collaborative efforts of Whale's two male creators, Dr Pretorius and Dr Henry Frankenstein, in reanimating their female corpse. However, unlike in Whale's film, the series does not incorporate "cosmic diffusers", electrodes, or the clichéd use of lightning during a storm, but a subtler injection of Hervey's resurrecting serum through what appears to be a precursor to an IV drip inserted into a choker-collar. The seemingly insignificant detail of the choker actually serves as a specific reference to the iconography of the Bride as derived from Paul Morrissey's camp masterpiece *Flesh for Frankenstein* (1973). In this film, the hyper-sexualization of the she-creature (played by Dalila Di Lazzaro) is symbolized by her choker, which not only conceals the horizontal scar encircling her neck, but also

serves as a symbol of submissiveness associated with the BDSM subculture¹⁴. In this context, a choker signifies that the wearer is the property of their dominant partner, mirroring how Dipple regards Esther as he impatiently hovers over her unconscious body, taking deep sniffs of her scent before her resurrection. While the choker certainly constitutes a vestimentary reminder of their power dynamic, another detail further enhances Esther's bridal iconography: the dress she sewed for Dipple's female automaton, which is placed beside her, likely intended as a gift to be worn upon her rebirth. Only she will never wear it, nor will she ever submit to anyone.

In a daring season finale, with the metropolitan police closing in on both Dipple and Hervey as the primary suspects in the Devil's Acre slayings, Esther rejects her subordinate destiny as Dipple's female companion and frees herself from his control with the self-assertive statement «I am no one's»:

DIPPLE: Esther, it is time we left. Esther!!!

MARLOTT: It's not your decision.

DIPPLE: That is exactly what it is. She's my bride, my property. [*Esther hits Dipple*]

ESTHER: I am no one's. (S2:E6)

In accordance with the cinematic tradition of *The Bride of Frankenstein*, Esther's inherent monstrosity is ultimately revealed not through her supernatural status as an undead creature, but through her rejection of Dipple's male authority as both husband and creator. By fully exercising her agency, Esther embraces a more egalitarian partnership founded on purely platonic, brotherly love with Marlott who, although previously failed to save her from Hervey's procedure, will now ensure her safe escape from London. As Marlott and Esther reach her shop to gather a few items for their journey, she urgently asks him about her son's presence: «Is he here? Is Sam here? Can you look, please?». Unfortunately, Marlott's negative response leads to a crucial revelation in the series, as he reluctantly explains that the ability to see and communicate with the dead cruelly excludes one's own dead.

¹⁴ During the second half of the nineteenth century, chokers garnered a divisive reputation because they were commonly worn by ballerinas, but were also heavily associated with prostitutes – as depicted in Manet's famous painting, *Olympia* (1863).

MARLOTT: No, I don't see him.

ESTHER: You're lying.

MARLOTT: No, today, now, I don't see him.

ESTHER: But you see the dead, don't you?

MARLOTT: Yeah, I see them. But not my family. Not my wife and my daughter. I'm sorry, Esther. But we don't see our own dead. (S2:E6)

At this point, Esther's recognition of the impossibility of being reunited with her son on earth is accompanied by an ultimate, most profound epiphany about herself.

ESTHER: But I see death everywhere. Here I am. A dead woman buried under her work. And there, here, a dead mother just shrouded in her grief. I am the ghost that has haunted this place. I have lived inside my grief so long. In... in this shop, just... consumed by it. If Sam is here, it is because I have clung to him too long. I could never accept his death. (S2:E6)

Even before Dipple's twisted plan to resurrect Esther as his subservient bride, the unending pain of bereavement had forced her into a mechanical, instrumental existence; one that excruciatingly mimicked an automaton's lack of feelings. Her narrative arc thus closes with an inebriating acceptance of her new beginning as a Nietzschean heroine of active nihilism.

MARLOTT: He has robbed you of God. Hervey!

ESTHER: Then may God forgive me, but I do not need Him. Not anymore. I will not have it, these... These dictates of gods and men. I... I must learn to live by my own sensibility now. Just... Guilt be gone. Grief be gone. I am alive. Today is the beginning. (S2:S6)

In the wake of Christianity's self-dissolution, Esther embodies Nietzsche's concept of the free spirit, or the *Übermensch* as outlined in *Thus Spoke Zarathustra* (1883-1885) and *The Antichrist* (1895). This figure challenges conventional notions of human existence by presenting an ideal individual who transcends societal constraints imposed by traditional morality and religious beliefs, creating new values based on personal will to

power and self-expression. Esther's declaration, «I must learn to live by my own sensibility now [...] Today is the beginning», signals her readiness to embrace her new power of self-creation and determination, living authentically and free from the limitations of her intersectional submission.

In the end, the series' creature-characters will find a way to journey onward. Esther emerges as an unprecedented type of female gothic wanderer, comforted by the invisible yet perceptible presence of her son by her side. Similarly, Marlott comes to accept his role as a bringer of justice in the world without God of secular modernity. As for Dipple, his hybrid status as both creature and commissioner-creator leaves his fate uncertain. Surely, his narrative arc concludes with an eerie circularity as he returns to his mansion where all his furniture and automata are covered in white sheets, resembling a haunted gallery of ghosts. He gazes one last time at Ada's female automaton, which starts moving her robotic hand and slowly flutter her eyelashes beneath the white veil. Finally, he sits alone in his customary armchair, contemplating his impending demise, with no vials of Hervey's elixir left, no bride to share eternity with (except his clockwork-doll) on the afterlife's desolate seashore¹⁵. He seems to realize that, throughout all his years on earth, he has not been much different from an automaton himself.

5. Conclusions

This article has analyzed how *TFC* successfully bridges historical and contemporary anxieties about the limits of what it means to be human, offering a layered narrative that honors the legacy of Mary Shelley's work while pushing the boundaries of the Gothic genre to explore the monstrous intersections of gender, class, and technological advancement. Notably, the article has examined the series' most significant interpolations between the monstrous feminine and the Bride subplot through the character of Esther Rose, comparing her story arc to the issue of artificial life through a

¹⁵ The series' interpenetration of the worlds of the living and the dead and the consequent portrayal of the afterlife is undoubtedly one of the most intriguing aspects of *TFC*. At the moment of their passing or unconsciousness all creature-characters – Marlott, Esther Rose, and apparently also Dipple – catch a glimpse of the other side, awakening in a cold seashore with endless, crushing waves, symbolizing the perpetual state of unrest and isolation experienced by lost souls.

parallel with Ada Byron's female automaton. As the pinnacle of technological advancements during the age of machines, automata thus reinterpret Shelley's parable of scientific hubris, embodying humanity's attempt to transcend the limits of human finitude by using technology to engender subjection over all beings, particularly women. In this context, the character of Esther Rose can be considered as a milestone in the transmedia evolution of the Bride subplot, emphasizing how she both confirms and subverts traditional narratives associated with Whale's foundational representation of the female creature. On one hand, Esther adheres to the stereotype of the volitive *femme fatale* who dares to reject her intended partner. On the other hand, she inherently subverts the Bride's original emphasis on agency and consent, as she is the only creature who willingly chooses to die and embrace resurrection in order to become the eternal mother of her lost child. Although Esther undoubtedly embodies a progressive vision of female empowerment and resilience, she also constitutes a complex figure of the monstrous feminine, whose motherhood legitimizes her survival and archetypal transformation into an immortal wanderer. From this perspective, her vehement rejection of the Bride's role in the series' finale («I'm no one's») appears to nullify the possibility of escaping gender performance, as she is always and already bound to her role as a mother. However, if this performance is indeed inescapable, it is also one Esther fervently reclaims.

In the best neoliberal rhetoric of post-feminist sensibility, motherhood thus emerges as women's actual superpower and identitarian prerogative. This is expressed not only in their capacity to biologically generate life, but also in their ability to feel and identify with a maternal bond, independent of male involvement, surpassing the power structures of the nuclear family, and, most importantly, beyond the common boundaries of life and death¹⁶.

Works Cited

- Anger, Suzy - Vranken, Thomas (eds.), *Victorian Automata: Mechanism and Agency in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2024.
- Bailly, Christian, *Automata: The Golden Age*, New York, Harper & Row, 1987.
- Braid, Barbara, "The Frankenstein Meme: *Penny Dreadful* and *The Frankenstein Chronicles* as Adaptations", in *Open Cultural Studies*, 1 (2017): 232-243. <https://doi.org/10.1515/culture-2017-0021>
- Brantlinger, Patrick, *The Reading Lesson*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.
- Brewster, David, *Letters on Natural Magic, Addressed to Sir Walter Scott*, Cambridge University Press, 2011.
- Coleman, Deirdre - Fraser, Hillary (eds.), *Minds, Bodies, Machines 1770–1930*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- Friedman, Lester D., *Monstrous Progeny: A History of the Frankenstein Narratives*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2016.
- Gilbert, Sandra M. - Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2020.
- Gill, Rosalind, "Postfeminist media culture: elements of a sensibility", in *European journal of cultural studies*, 10.2 (2007): 147-166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Hawley, Erin, "The Bride and Her Afterlife: Female Frankenstein Monsters on Page and Screen", in *Literature/Film Quarterly*, 43.3 (2015): 218-231.
- Hayles, Katherine N., "Flickering connectivities in Shelley Jackson's *Patchwork Girl*: The Importance of Media-Specific Analysis", in *Postmodern Culture* 10.2 (2000): <https://www.pomoculture.org/2013/09/19/flickering-connectivities-in-shelley-jacksons-patchwork-girl-the-importance-of-media-specific-analysis/>.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- Kang, Minsoo, *Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2011.
- Kirchknopf, Andrea, *Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th century*, Jefferson NC, McFarland Publishing, 2013.
- Kucich, John - Sadoff, Dianne F. (eds.), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Luckhurst, Roger, "Trance Gothic, 1882–97," in *Victorian Gothic: Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*, ed. Ruth Robbins

- and Julian Wolfreys, New York, Macmillan, 2000: 148-167.
- MacDorman, Karl F. - Hiroshi, Ishiguro, "The Uncanny Valley", in *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 13.2 (2006): 98-100.
- Reilly, Kara, *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*, London, Palgrave Macmillan, 2011.
- Riskin, Jessica, "Eighteenth-Century Wetware", in *Representations* 83.1 (2003): 97-125. <https://doi.org/10.1525/rep.2003.83.1.97>
- Robbins, Ruth, - Wolfreys, Julian (eds.), *Victorian Gothic: Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2000.
- Shelley, Mary, *Frankenstein*, London, Penguin Classics, 2006.
- Sweet, Matthew, *Inventing the Victorians*, London, Faber & Faber, 2001.
- Willis, Martin, *Mesmerists, Monsters, and Machines: Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*, Kent OH, Kent State University Press, 2006.
- Wood, Gaby, *Edison's Eve: A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, New York, Knopf, 2002.
- Wosk, Julie, *My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015.

Filmography

- Bride of Frankenstein, The*, Dir. James Whale, Universal Pictures, 1935.
- Flesh for Frankenstein*, Dir. Paul Morrissey, Compagnia Cinematografica Champion, 1973.
- Mary Shelley's Frankenstein*, Dir. Kenneth Branagh, Tristar Picture, 1994.
- S2:E1 - Prodigal Son. 2017 [TV series]. dir. Alex Gabassi. Written by Michael Robert Johnson. *The Frankenstein Chronicles*. UK: ITV Encore, 1 November.
- S2:E2 - Not John Marlott. 2017 [TV series]. dir. Alex Gabassi. Written by Paul Tomalin. *The Frankenstein Chronicles*. UK: ITV Encore, 8 November..
- S2:E3 - Seeing the Dead. 2017 [TV series]. dir. Alex Gabassi. Written by Noel Farragher and Paul Tomalin. *The Frankenstein Chronicles*. UK: ITV Encore, 15 November.
- S2:E4 - Little Boy Lost. 2017 [TV series]. dir. Alex Gabassi. Written by Colin Carberry, Glenn Patterson and Michael Robert Johnson. *The Frankenstein Chronicles*. UK: ITV Encore, 22 November.
- S2:E5 - The Marriage of Heaven and Hell. 2017 [TV series]. dir. Alex Gabassi. Written by Paul Tomalin. *The Frankenstein Chronicles*. UK: ITV

Encore, 29 November.

S2:E6 - Bride of Frankenstein. 2017 [TV series]. dir. Alex Gabassi. Written by Michael Robert Johnson. *The Frankenstein Chronicles*. UK: ITV Encore, 6 December.

The Author

Federica Perazzini

Federica Perazzini is an Assistant Professor (RTDa) in English Literature at Sapienza, University of Rome. She has been a Fulbright Fellow since 2011 and received a MSCA Seal of Excellence in 2022. Her research interests focus on the evolution of Gothic narrative conventions from a transmedia and gender perspective.

Email: federica.perazzini@uniroma1.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Perazzini, Federica, «Brides and Automata in *The Frankenstein Chronicles*», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 103-120.

Gothic technologies in Juan Tomás Ávila Laurel's *Áwala cu sangui* (2000): between fracture and continuity

Kevin Ramier, María Beas Marín

Abstract

This paper aims to examine the neocolonial dynamics at play in the novel *Áwala cu sangui* (2000) by Equatoguinean writer Juan Tomás Ávila Laurel. The study draws on postcolonial theories and psychoanalysis to reveal “gothic technologies”. Two technologies stand out: on the one hand, the ship as a technology of control (equally linked to the history of slavery and colonization), and on the other hand, the presence or absence of electrical light, along with its spectral content, embodied by the figure of the “sandjawel”, which reflects the internal contradictions within the postcolonial state. In this sense, the study proposes two interpretations that are not presented here as dichotomous: the gothic as fracture and the gothic as continuity.

Keywords

Postcolonialism, Gothic, Posthumanism, Equatoguinean literature, Necropolitics

Technologies gothiques dans *Áwala cu sangui* (2000) de Juan Tomás Ávila Laurel : entre fracture et continuité

Kevin Ramier, María Beas Marín

1. Introduction

Áwala cu sangui (eau teintée de rouge/*Áwala* ensanglantée) est un court roman de l'auteur équatoguinéen Juan Tomás Ávila Laurel. L'œuvre est située dans le contexte historique des années 1970, après l'indépendance de la Guinée équatoriale de l'Espagne (1968) et pendant les premières années de la dictature de Macías. L'œuvre raconte la vie des habitants de l'île, toujours en attente d'un bateau venant de Malabo apportant de la nourriture, du savon ou du pétrole. María (Maalía), une femme annobonaise souffrante, entreprend un périple jusqu'à la plage pour ensuite essayer de rejoindre la capitale de l'île afin de pouvoir consulter un médecin. Bien que cela puisse constituer le thème central de l'œuvre, celle-ci dépasse le simple récit biographique d'un personnage, en proposant, sous la forme d'une fiction historique, une réflexion approfondie sur divers aspects historiques et politiques (le colonialisme), la définition de l'identité équatoguinéenne, la domination de l'ethnie fang, le syncrétisme entre les traditions de l'île et le catholicisme.

Le roman reprend certains faits historiques, avec des références plus ou moins explicites tout au long du texte. Lors du processus d'indépendance, le peuple fang, dont le président Macías est issu, sert de base hégémonique à la création de la nation équatoguinéenne. Des militants bubi de Fernando Poo, dans un message adressé à l'ONU, voient alors l'indépendance comme la création d'une "nation-problème" où il y a seulement un changement formel de dirigeants mais pas une véritable indépendance¹. En ce qui concerne Annobón, l'île fut complètement isolée et marginalisée sous le gouvernement de Macías, et il refusa même de venir en aide à l'île par

¹ Cf. Emiliano B. Borikó, *El laberinto guineano* (1989).

deux fois lors d'épidémies : une de choléra en 1973 et une autre de rougeole seulement un an après. Pire encore, quand il eut vent qu'un groupe d'annobonais avait réussi à naviguer jusqu'au Gabon pour demander de l'aide et qu'ils avaient envoyé une lettre à l'ONU, il ordonna au sénateur Batho Obama Nsue Mangué, accompagné d'un groupe de miliciens, de voyager à Annobón pour punir collectivement les habitants². Le roman semble faire référence à ces événements historiques : il mentionne ainsi une épidémie qui traverse tout le récit et culmine par l'invasion des miliciens. Il y a de la part de l'auteur, une volonté d'engagement politique et de contestation du régime de Macías qui permet dans le même temps de critiquer le régime de son successeur, Teodoro Obiang, arrivé par un coup d'État en 1979, et toujours au pouvoir au moment de l'écriture de cet article. Juan Tomás Ávila Laurel s'est déjà opposé publiquement au régime de Obiang, notamment en entamant en 2011 une grève de la faim et a poursuivi dans ses œuvres cet engagement contre les formes d'exploitation des mondes insulaires³. À travers les exemples historiques qu'il relate, le roman met en évidence une situation nécropolitique : ce concept, théorisé par Achille Mbembe (2006), soutient que dans les États postcoloniaux, le "faire mourir et laisser vivre" domine, c'est-à-dire, le pouvoir de tuer à travers diverses technologies d'exploitation, en contraste avec la gestion de la vie. Selon lui, le concept foucauldien de biopouvoir⁴ ne suffit pas à rendre compte de la violence extrême et de la régulation de la mort dans ces contextes. Mbembe met en avant que la nécropolitique ne se limite pas à la gestion de la mort, mais concerne un degré de précarisation des vies où la frontière entre la vie et la mort devient indistincte. En ce sens, la "nécropolitique" conduit également à une "mort lente" (*slow death*) telle que définie par Berlant (2011). Cette mort

² Cf. Convergencia Para la Democracia Social, « Annobón jamás olvidará a Batho Obama Nsue Mangué » (2018).

³ Ces problématiques sont abordées dans le roman *Panga Rilene* (2016), où l'auteur, à travers une mise en scène dystopique, dénonce la catastrophe environnementale engendrée par le pétrocapitalisme. Une approche écocritique se retrouve aussi dans la pièce de théâtre *El fracaso de las sombras* (2004), dans laquelle Tomás Ávila propose une analyse critique de l'interventionnisme des États-Unis sur le continent africain, en soulignant l'exploitation systématique des ressources naturelles. Pour un approfondissement de ces questions, voir : Iván Martín Cerezo, « Apocalipsis Medioambiental, distopía y microutopía en "Panga Rilene" De Juan Tomás Ávila Laurel » (2023) et Elisa Rizo, « En torno a la obra de Juan Tomás Ávila Laurel, un protagonista de las letras guineoecuatorianas » (2005).

⁴ Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome I : La volonté de savoir* (1976).

lente se réfère à l'usure physique et psychologique à laquelle les personnages du roman sont confrontés : interdiction de faire la pêche, manque de biens nécessaires à la vie, etc. Des effets qui dégradent progressivement la qualité de certaines vies. Dans le cas du roman, la nécropolitique cohabite avec une exposition à long terme à des espaces de mort. Entre la maladie, l'abandon, les nombreux contrôles et checkpoints sur la route, les humiliations et violences perpétrées par la milice, l'absence d'électricité, de soins, de nourritures, les habitants de l'île sont constamment poussés dans un état liminaire entre la vie et la mort⁵, d'une telle façon que la condition postcoloniale se lie à une logique de conflit post-humaniste, où ce qui pourrait essentiellement être une guerre contre les annobonais se transforme en une oppression systématique à la façon d'un apartheid qui se concentre sur les structures de vie : un bio et nécropouvoir (Mbembe 2006) qui s'arroge le contrôle de technologies électriques, navales et administratives pour dominer, voire occuper l'espace dans une logique coloniale. Les caractéristiques que Achille Mbembe attribue à l'occupation coloniale moderne possèdent des similarités avec le cas d'Annobón :

Des populations entières sont la cible du souverain. Les villages et villes assiégés sont enfermés et coupés du monde. La vie quotidienne est militarisée. Liberté est donnée aux commandants militaires locaux de tuer quand et qui bon leur semble. Les mouvements entre cellules territoriales nécessitent des permis officiels. Les institutions civiles locales sont systématiquement détruites. La population assiégée est privée de ses sources de revenus. (2000 : 47)

Comme nous l'avons déjà mentionné brièvement, l'île est complètement coupée du reste du pays, les habitants devant survivre pendant plusieurs mois sans approvisionnements : « eran hombres que habían pasado muchísimos meses sin petróleo, sin jabón, sin ropa que se llame así y dormían a oscuras »⁶ (*Ibid.* : 56). Toujours page 56 : « ¿tenían razón de enfadar-

⁵ Norman Ajari fait une distinction entre deux conceptions de la mort, thanatos et nécos. Tandis que thanatos désigne "l'interruption absolue et sans conteste de la vie [...] une mort assurée, donc rassurante", nécos se réfère à "une vie sous forme-de-mort". Pour lui, la nécropolitique opère alors "d'incessants déplacements de la frontière même qui sépare la mort de la vie" (2019 : 93).

⁶ C'étaient des hommes qui avaient passé de nombreux mois sans pétrole, sans savon, sans vêtements dignes de ce nom et qui dormaient dans le noir. (Toutes les traductions des fragments du livre sont réalisées par nos soins).

se en una tierra ajena que hacía muchísimos meses no había visto ninguna señal del jefe en cuyo nombre llevaban la ametralladora? »⁷. Les mouvements au sein de l'île sont eux-mêmes strictement surveillés et réglementés. Sur la route, les voitures sont systématiquement la cible de contrôles arbitraires de la part des miliciens. Au début du roman, les passagers d'une voiture sont arrêtés sur la route : « El miliciano sacó el palo que atravesaba la carretera y le ordenó que aparcara al borde de la misma »⁸ (*Ibid.* : 3). Le milicien leur ordonne alors de présenter leurs papiers, "el carnet del PUNT", la carte de l'unique parti dans le pays qui permet d'identifier les citoyens. Les voyages sur l'eau avec la pirogue sont aussi strictement surveillés et contrôlés, pour ne pas dire complètement interdits : « [Macías] dictó que todos los cayucos de la república sean reducidos a leñas, para abortar la posibilidad de que salgan de país los "descontentos" »⁹ (*Ibid.* : 7). Cette destruction systématique des pirogues peut être vue comme une des facettes de l'application d'une logique post-humaniste, dans la mesure où la violence exercée contre les annobonais se manifeste par une privation et destruction des technologies pour imposer d'autres technologies (le navire du gouvernement s'impose ainsi aux pirogues locales). De façon générale, comme Braidotti le signale dans *The Posthuman* (2013), la logique post-humaniste des conflits post-coloniaux engendre, d'un côté des guerres a priori entre technologies, où l'objectif est de détruire les infrastructures de la société civile, et de l'autre côté, le déchaînement d'une brutalité inouïe au sein des espaces civils. Ce dernier point est visible dans l'acharnement sadique des miliciens contre les civils annobonais.

Ce contexte postcolonial d'isolement, de privation et d'oppression décrit dans le roman se mêle à des éléments surnaturels, à l'évocation d'esprits, de monstres, de cauchemars et une conception du temps déformée par le trauma colonial. Autant d'éléments qui viennent suggérer l'inscription du roman dans la catégorie du "Gothique postcolonial", décrit par Wisker (2012) comme l'utilisation de tropes gothiques « to make visible and palpable the history and legacy of the repression, silencing, erasure,

⁷ Avaient-ils raison de s'énervier sur une terre étrangère qui n'avait pas vu depuis de nombreux mois la moindre présence du chef au nom duquel ils portaient leur mitrailleuse ?

⁸ Le milicien retira le bâton qui traversait la route et lui ordonna de se garer au bord de celle-ci.

⁹ Macías ordonna que toutes les pirogues de la république soient transformées en bois de chauffage, afin d'éliminer la possibilité que les "mécontents" quittent le pays.

and remapping that was colonialism, whether imperial rule or settler invader culture » (*Ibid.* : 2). Le roman adopte largement ces thématiques et les présente par le biais de ce que l'on pourrait qualifier de "technologies gothiques".

2. Des technologies gothiques

Afin de définir le gothique et particulièrement sa relation avec les technologies, il convient brièvement de revenir sur sa généalogie. Les bases du genre gothique, si tant est qu'il existe comme genre (nous reviendrons sur cette caractérisation plus tard), se développe originellement dans le contexte britannique, où sont nées les premières œuvres conventionnellement gothiques. Dit autrement, il est possible de délimiter une période "classique" du gothique, qui voit sa naissance, sa consolidation et, inévitablement, son déclin. Selon notre définition, elle commencerait alors durant l'époque géorgienne (1714-1837), et plus précisément durant le règne de George III en 1760, et s'achèverait à la fin du XIX siècle. Cette délimitation entre l'époque géorgienne et la fin de l'époque victorienne n'est pas anodine puisqu'elle correspond respectivement à l'essor de l'empire britannique et à son apogée, moment à partir duquel la Grande Bretagne sera progressivement substituée par les États-Unis comme première puissance impériale dans le monde. Cette période coïncide également avec la Révolution industrielle, accompagnée sur le plan culturel par la promotion du rationalisme, du libéralisme et de l'empirisme. Le gothique, avec sa fascination pour le surnaturel, l'imagination, les monstres et les mondes médiévaux peut alors être envisagé dès le départ comme une réaction au culte de la raison et à la modernité qui s'engage dans un renouvellement, une distinction par le progrès technologique. La Révolution industrielle représente d'une certaine façon la culmination du mythe de la modernité, la domination de la science et de la raison sur la nature et elle contribue à légitimer l'hégémonie de l'empire britannique. La technologie et plus particulièrement le degré d'accès et de sophistication, d'industrialisation technique instaurent un critère d'accès civilisationnel et une séparation entre le passé et le futur : le discours moderne associe l'industrialisation à un futur civilisé et son absence à un passé barbare. L'établissement d'un régime historique fondé sur le futur (Hartog 2003) et d'une vision linéaire du temps indexé sur le progrès technologique sont contrastés par les apparitions spectrales du gothique qui renvoient à un passé refoulé et réprimé. Ainsi, les conventions d'un genre gothique qui pourraient être établies dans l'analyse des premières œuvres gothiques (les différents personnages types, les espaces et les thé-

matiques¹⁰) deviennent secondaires face à ce qui est généralement qualifié de “mode” gothique¹¹. C’est-à-dire, la tendance décrite du gothique à se placer à contre-courant des Lumières, à côtoyer l’ombre qu’elles projettent, la partie occultée, refoulée. Le côté obscur de la modernité se manifeste dès lors dans son revers, le colonialisme. C’est d’ailleurs le point d’ancrage, la condition de l’hégémonie britannique : la constitution d’un puissant empire colonial à l’échelle mondiale. Si les premières œuvres gothiques s’emparent des angoisses liées à l’historicité de cette condition impériale¹², en sillonnant les recoins hantés des châteaux et monastères appartenant aux empires déchus¹³, le colonialisme et les espaces coloniaux seront aussi rapidement abordés par le gothique¹⁴. Il convient alors de rappeler la place de la technologie dans le colonialisme. Les technologies militaires bien sûr, mais pas seulement, puisqu’aux origines de l’essor de l’empire britannique il y a aussi un effort de destruction de la production textile indienne et une tentative d’accaparement des ressources par les nouvelles technologies industrielles. Que ce soit dans *The War of the Worlds* (1898) ou *Frankenstein* (1818), les angoisses liées à la technologie et son rapport avec la modernité ont une place centrale. Le gothique, en sondant les horreurs de l’empire, se saisit de la technologie et révèle les fantômes qui l’habitent ; la brutalité refoulée qui l’a fait naître mais aussi la brutalité qu’elle peut commettre. Dans le gothique, la technologie n’est plus la pierre de touche de la rationalité, du progrès et de la modernité, mais elle se change en objet inquiétant

¹⁰ *The Coherence of Gothic Conventions* (1986) de Eve Kosofsky Sedgwick et *In the Circles of Fear and Desire : A Study of Gothic Fantasy* (1985) de William P. Day offrent par exemple une analyse des différentes conventions caractéristique du genre.

¹¹ Warwick, dans son article *Feeling gothicky ?* le résume de la façon suivante : « if there is any general consensus, it seems to be that Gothic is a mode rather than a genre, that it is a loose tradition and even that its defining characteristics are its mobility and continued capacity for reinvention » (2007 : 6).

¹² Cf. Gabilondo. « Geo-Bio-Politics of the Gothic: On the Queer/Inhuman Dislocation of Spanish/ English Subjects and Their Others (for a Definition of Modernity as an Imperialist Geobiopolitical Fracture) ». 1616: Anuario de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada, n° 4 (2014) : 15367.

¹³ L’Italie et l’Espagne dans *The Castle of Otranto* (1764) et *The Monk* (1796), respectivement, pour ne citer que deux exemples.

¹⁴ Les exemples sont trop nombreux pour être cités exhaustivement mais on peut citer les récits de “colonialisme inversé” comme *Dracula* (1897) et *The War of the Worlds* (1898) mais aussi le roman situé en contexte colonial comme *Heart of Darkness* (1899).

et sinistre. Cette reconsidération recoupe également des considérations posthumanistes sur la relation de l'humain avec la technologie et sur la définition même de la technologie, qui s'extirpe justement d'une vision humaniste où la technologie est un outil fondamentalement bénéfique et en harmonie avec l'humanité.

Afin d'étudier le roman *Áwala cu sangui* il faut par conséquent prendre en compte l'intersection de ces différentes dimensions : le contexte postcolonial, les technologies gothiques et les considérations posthumanistes. Dans un premier temps, nous avons abordé l'interaction du contexte postcolonial avec les logiques posthumanistes dans l'émergence d'une situation nécropolitique. Dans l'analyse même du roman, il conviendra alors d'explorer les interactions du mode gothique avec ces autres dimensions.

Bien que ce roman ne s'inscrive pas dans ce que l'on considère cano- niquement comme le "genre gothique", l'intérêt ici réside dans l'analyse du mode gothique mobilisé au sein du texte. Celui-ci permet d'explorer les continuités et discontinuités entre le (post)colonialisme, les formes de violence, le spectral, le refoulé...

En effet, la question d'identifier le roman *Áwala cu sangui* comme un objet proprement "gothique" est difficilement pertinente, tant le gothique s'est défini par son hétérogénéité et sa capacité à se renouveler : Warwick (2007 : 7) considère ainsi qu'il est plus pertinent d'aborder le gothique depuis la critique littéraire et non par la nécessité d'une définition à proprement parler. Dit autrement, la prépondérance du gothique procède de la popularité de l'interprétation gothique d'un texte par la critique littéraire et non d'une identification objective d'objets gothiques. Même si l'on peut identifier dans *Áwala cu sangui* des éléments gothiques caractéristiques du mode, il serait difficile de le qualifier comme conventionnellement gothique dans son ensemble. L'insistance sur le gothique dans cette analyse est alors surtout le fait de cette même analyse, parce qu'une lecture gothique permet de révéler les interactions entre la condition postcoloniale, la persistance d'un passé coloniale et le rapport aux technologies. Le gothique, comme nous l'avons présenté, constitue un cadre critique privilégié pour aborder dans le roman l'ambiguïté vis-à-vis des technologies, l'espoir et la violence qu'elles génèrent simultanément.

En partant de la dimension gothique, on peut observer que l'appari- tion des éléments gothiques poursuit deux objectifs principaux : d'un côté, elle révèle les contradictions entre l'État-nation et le désir d'autonomie et de préservation de la culture locale. Le gothique agit comme une fracture, illustrée par des oppositions telles que le catholicisme face à sa version transculturée à Annobón, le navire contre la pirogue, et l'ambiguïté de la

lumière perçue à la fois comme source d'espoir et de peur. D'un autre côté, la dimension gothique met en lumière la continuité d'une logique coloniale et esclavagiste au travers de la bio/nécropolitique. Cela se manifeste par les prophéties, l'abandon, la circularité du récit, l'invasion militaire et l'épidémie, entre autres.

Ainsi, la dimension gothique des technologies révèle simultanément, et paradoxalement, une fracture et une continuité. Cette dimension gothique permet d'exprimer le paradoxe de la fracture/continuité inhérente à la logique moderne/coloniale.

3. Le gothique postcolonial comme fracture et comme continuité

Comme indiqué auparavant, l'un des éléments à analyser dans ce roman est la présence ou l'absence de lumière électrique. L'absence de lumière électrique reflète l'abandon de l'île orchestré par l'État-nation après son indépendance : l'obscurité, la pénombre prédomine, et dans sa texture, sa profondeur, se dissimulent des formes monstrueuses : « Cógeme mamá, que estos monstruos me quieren comer, ¡socorro! »¹⁵ et « Ya han vuelto, ay me van a comer mamá, llevan ropa roja, viene con sus hermanos [...] »¹⁶ (2000 : 27). Quand les enfants pleurent de cette façon pendant la nuit, il est dit qu'ils sont tourmentés par le « Jandjaal » (*ibid.*). L'apparition de cette figure mystérieuse surgit dans le monde des adultes comme une réalité refoulée, une fracture interne à l'État qui exclut en son sein les anobonais en les privant de lumière, en les condamnant à l'obscurité. Les habits rouges des monstres pourraient faire référence au sang du titre : le sang servant traditionnellement dans le genre gothique de métaphore de la nation, l'apparition de monstres avec des habits rouges (couverts de sang ?) évoque la corruption de l'État-nation, transformé en monstre cannibale, qui dévore ses propres enfants. C'est alors la lumière d'une lampe à pétrole, comme réintroduction du familier, qui permet de faire fuir ces monstres. Dans le même temps, l'obscurité, de par son omniprésence, est aussi réappropriée, apprivoisée comme un lieu familier et c'est alors la lumière qui surgit comme étrangeté. Cette ambiguïté autour de la

¹⁵ Tiens-moi bien maman, les monstres veulent me manger, au secours !

¹⁶ Ils sont déjà de retour, ah ils vont me manger maman, ils portent des habits rouges, il arrive avec ses frères [...].

lumière et de l'obscurité peut être interprétée depuis le concept Freudien d'*unheimlich* comme l'inquiétant au sein du familier, du *heimlich*, ou dit autrement, le secret, ou le refoulé, qui est exposé, révélé.

Freud définit l'inquiétante étrangeté comme ce qui aurait dû rester caché, mais qui est apparu au grand jour. Il s'agit de ce qui est familier et qui, soudainement, devient étrange, comme si ce qui est connu révélait un aspect caché et perturbant. Dans le roman, le "Sandjawel" est cette lumière étrange, mais reconnaissable, qui apparaît la nuit :

El Sandjawel es el fenómeno luminoso más misterioso de los poblados de Annobón. Nadie ha dicho que haya tenido contacto con alguno de ellos para decir en qué consiste. Quizá sea un fenómeno científico, pero en nuestra África no existe todavía ciencia en los poblados que duermen a oscuras¹⁷. (2000 : 25)

Son revers, le "Jandjal", la face sombre, vient pour effrayer les enfants de l'île :

¡Ay, ya viene! ¡Quiere llevarme! ¡Cógeme! Otra vez Maalia echó mano del colchón y encendió un pequeño fuego, que igualmente volvió a apagarse, aunque sin que la permitiera ver lo que asustaba de esta manera al niño. ¿Qué será lo que tanto jaleo armaba? No lograba descifrar el misterio. Como los gritos fueron escandalosos, los de la casa vecina se enteraron y recordaron qué habían comido aquella noche : lo más probable es que el niño sufra del Jandjaal¹⁸. (*Ibid.* : 27-28)

L'inquiétante étrangeté est associée, chez Freud, au retour d'idées, de désirs ou de peurs refoulés. Ces éléments, qui ont été supprimés dans l'inconscient, resurgissent de manière distordue dans la conscience. Depuis

¹⁷ Le Sandjawel est le phénomène lumineux le plus mystérieux des villages d'Annobón. Personne n'a dit avoir eu de contact avec l'un d'eux pour savoir de quoi il s'agissait. C'est peut-être un phénomène scientifique, mais dans notre Afrique la science n'existe pas encore dans les villages qui dorment dans l'obscurité.

¹⁸ Ah ! Il arrive ! Il veut m'emporter ! Tiens-moi bien ! Maalía utilisa encore une fois le matelas et alluma un petit feu, qui s'éteignit à nouveau, sans qu'il ne lui permette de voir ce qui effrayait autant l'enfant. Qu'est-ce qui pouvait bien causer tout ce raffut ? Elle n'arriva pas à percer le mystère. Comme les cris furent bruyants, les voisins entendirent toute la scène et se rappelèrent ce qu'ils avaient mangé ce soir-là : il était très probable que l'enfant souffre du Jandjaal.

cette perspective : le “Sandjawel” serait-il le retour d’une histoire de colonisation et de violence (la Guinée équatoriale avant l’indépendance en 1968) répétée sous les formes néocoloniales du dictateur Macías dans le présent du roman (août 1977) ? Ce que le langage peine à exprimer se manifeste sous la forme de cette lumière inconnue. Cette expérience peut être associée à la définition lacanienne de l’angoisse, qui dépasse la simple peur ou appréhension face à l’inconnu. Selon Lacan, l’angoisse représente une réponse plus complexe et spécifique : elle constitue un indice de la présence du Réel, une dimension que le sujet ne peut ni symboliser ni appréhender entièrement à travers le langage :

No podemos poner la palabra. Gracias a Dios que sandjawel no anda de día, pues contaríamos... Pero cuentan cosas. Hay mayores que refieren historias antiguas de hermanos perdidos en ríos cercanos; nadie los volvió a ver. Y Annobón no tiene animales salvajes. Pero esta sensación de abandono y de finitud-infinitud es más acentuada en Awala. (Note el lector que consignamos palabras que no expresan nada. Y es que ya dijimos que era una sensación difícil de definir)¹⁹. (*Ibid.* :30)

Au fil de la lecture, il semble s’être produit une fracture entre l’expérience vécue et le langage, ce qui ne peut être dit, “l’indicible”. “Les mots qui n’expriment rien” peuvent suggérer l’idée que le langage ne peut pas saisir pleinement la réalité subjective et qu’il y a toujours un reste, un vide que le langage ne peut pas combler. Ce vide qui n’est pas comblé participe à maintenir l’inquiétante étrangeté que nous avons abordé.

Freud relie surtout ce phénomène à la répétition involontaire d’événements ou de situations, ce qui peut engendrer une sensation de destin inéluctable ou de boucle temporelle. Dès lors, on peut se demander si les habitants d’Annobón ont la possibilité d’échapper à cette répétition ou s’ils sont condamnés à cet état nécropolitique. De plus, il est important de no-

¹⁹ On ne peut pas mettre de mots là-dessus. Dieu merci, le Sandjawel ne se manifeste pas pendant le jour, sinon on aurait des histoires à raconter...mais on raconte des choses. Des personnes âgées rapportent des histoires anciennes de frères perdus dans les rivières voisines ; personne ne les a revus. Et il n’y a pas d’animaux sauvages à Annobón. Mais cette sensation d’abandon et de finitude-infinitude est plus marquée à *Awala*. (Que le lecteur note qu’on consigne des mots qui ne veulent rien dire. En effet, on a déjà dit qu’il s’agit d’une sensation difficile à définir).

ter qu'un autre des aspects de "l'inquiétante étrangeté" est la confusion entre la vie et la mort, un état auquel semblent être contraints les habitants de l'île. Pour Derrida, il n'y a jamais de disparition totale, il y a toujours une trace (Derrida 1967). On peut donc lire les apparitions de Sandjawel comme cette trace, hantée, d'un passé non résolu, la non-présence, qui vient au présent pour rendre visible ce passé qui continue à se manifester dans le présent. Le spectre trouble le présent lui-même. Dans le récit, plusieurs canaux de communication permettent aux spectres de se manifester dans le présent. La figure des « confidentes des morts » (las confidentes de los muertos) permettent aussi de relier passé et futur : en dialoguant avec les morts (le passé), les confidentes extraient des prophéties orientées vers l'avenir : « Todo un pueblo de un país independiente que depende de unas viejas de mal agüero. Vienen llorosas siempre diciendo que los difuntos las obligan a decir lo que va a ocurrir »²⁰ (2000 : 45). Ce qui ne peut être dit, l'indicible, seuls les voyants sont qualifiés à l'entendre et jouent le rôle de transmetteurs entre les vivants et les morts. Le présent est alors ce lieu de tension, d'instabilité, entre la mort et la vie.

Nous avons présenté dans un premier temps comment les technologies gothiques, en particulier la lumière électrique et son revers surnaturel, le Sandjawel, témoignent d'une fracture au sein de l'État-nation postcolonial. Il convient alors de montrer que la dimension gothique des technologies implique dans le même temps une continuité de la logique colonialiste et esclavagiste, qui apparaît de façon patente dans les pratiques bio/nécro-politiques du gouvernement que nous avons évoquées précédemment. Les contradictions internes à l'État et la fracture entre Annobón et la Guinée équatoriale sont alors le résultat d'une continuité coloniale. La technologie qui illustre sans doute le mieux cette continuité est le navire.

De la même façon que pour le Sandjawel, la dimension gothique du navire est entremêlée, soudée aux textures postcoloniales et posthumanistes, de façon que l'inquiétude générée par sa présence, à la lisière du familier et de l'étrange, est liée à la fracture postcoloniale, la blessure que la technologie navale, ou plutôt sa relative absence et les conditions de son apparition impliquent pour Annobón. Cette ambiguïté est présente dès les premières lignes du prologue, où le retour du navire, à peine éloigné de l'île, naviguant la frontière du familier par sa proximité, se couvre parallèlement de

²⁰ Un village entier dans un pays indépendant qui dépend de vieilles femmes de mauvais augure. Elles arrivent en pleurs en disant toujours que les morts les obligent à dire ce qui va se passer.

sombres affects, de méfiance : « creían que se había acabado todo »²¹; « dirigió de nuevo su proa amenazante sobre la isla »²². Toute la scène est hantée par un passé colonial qui persiste comme récit sous-jacent, parallèle spectral des faits présents : il se matérialise dans ce navire qui fait ressurgir une colonialité refoulée, sensée être ensevelie sous un récit indépendantiste qui s'écroule sous le poids du navire, lourd d'une terrible charge historique. Le navire qui revient vers l'île après un bref départ sert d'allégorie pour représenter le retour d'une logique coloniale et esclavagiste après l'indépendance du pays en 1968. Une logique qui se confirme lors de la réapparition du navire à la fin du récit, quand les miliciens déferlent sur le village en vue de le piller, de violer les femmes et d'embarquer les hommes pour les forcer à travailler dans des champs. Le navire même, comme technologie, est enveloppé, submergé par un *unheimlich* qui se déverse dans son être, alors muté, transformé en un monstre, une créature hybride et vivante qui s'avance et s'avance doucement vers sa proie : « Se acercaba el barco : se acercaba, se acercaba, se acercaba »²³. Comme le signalent Campbell et Saren (2010), une considération posthumaniste de la technologie peut donner naissance à ce qu'ils nomment "primal technologies", ou plus précisément dans ce cas, "dirty technology", dans la mesure où la technologie devient abjecte, elle se souille, se salit et développe des caractéristiques vivantes, comme le navire de *Áwala cu sangui* qui devient la source réputée d'une épidémie, tel un animal infecté qui révèle sa sinistre silhouette par-delà l'horizon.

C'est-à-dire que le gothique se saisit autant du contexte historique que de l'objet même dont il s'empare ; il infuse dans le présent les spectres du passé qui perturbent, déroutent le récit de l'État-nation indépendant en signalant les traces insolubles de l'histoire coloniale dans un présent voulu émancipateur. Cette perspective, à la manière de l'horizon, montre une fracture dans la fusion de deux zones temporelles, passé et présent, qui s'enlacent pour mieux séparer, délimiter l'impossibilité de leur harmonie. La technologie se voit reconsidérée sous ce même prisme, happée par l'emprise des fantômes, elle oscille entre le primitif, l'ancien, le vivant et le moderne, le nouveau, le mécanique. Dit autrement, le gothique induit une porosité de la limite entre les termes et provoque leur réversibilité, notamment patente dans la manifestation psychologique de l'*unheimlich*/

²¹ Ils croyaient que tout était fini.

²² Il dirigea de nouveau sa proue menaçante en direction de l'île.

²³ Le navire se rapprochait : se rapprochait, se rapprochait, se rapprochait.

heimlich : « heimlich et unheimlich ne sont donc que l'endroit et l'envers d'une seule et même chose. Nous voilà avertis : le heimlich est au cœur de l'unheimlich » (Lusa 2019 : 74). En apparence, la pirogue paraît l'opposé du navire de miliciens qui débarquent sur l'île, dans la mesure où elle représente un moyen de navigation complètement familier, maîtrisé par les habitants, mais, à la manière de l'*heimlich*, le familier, il s'opère un glissement progressif de la pirogue, qui vient à connoter l'intime, le secret, voire le mystère. Ainsi, dans un premier temps, l'interdiction de la pêche oblige l'utilisation de la pirogue à demeurer une activité secrète et dangereuse « nadie podía verse en ningún cayuco. Pero algo había que hacer. [...] tomaban muchísimas precauciones [...] Cuando arribaban, escondían el cayuco entre la hierba e iban a casa evitando en lo posible la carretera »²⁴ (Ávila Laurel 2000 : 7-8). Puis elle devient une sorte d'objet mystérieux, étranger, un cercueil flottant sur l'eau : « vieron flotar un cayuco, empujado por las olas hacia la playa [...] los sacristanes se asomaron al cayuco y lo que vieron les obligó a hacer otra señal de la cruz. Estaban allí, dentro del cayuco »²⁵ (*ibid.* : 51-53). Enfin, la pirogue se voit dévorée entièrement par le gothique et se transforme en réceptacle de manifestations surnaturelles et horribles : « vieron con sus ojos cómo monstruos deformes se asomaban sobre el borde del cayuco y arrojaban vómitos sanguinolentos por la boca »²⁶ (*ibid.* : 55). Ainsi, la pirogue passe progressivement à signifier l'*unheimlich* même, elle devient réversible avec le navire. L'étrange devient familier et le familier devient étrange.

4. Conclusion

Les éléments technologiques présentés dans le récit se situent à l'intersection du gothique, du postcolonialisme et d'une certaine façon, du posthumanisme. Ces trois catégories s'alimentent mutuellement à la manière de vases communicants ; elles se juxtaposent et se cristallisent autour

²⁴ personne ne pouvait être vu dans une pirogue. Mais il fallait faire quelque chose. [...] ils prenaient beaucoup de précautions [...] quand ils arrivaient, ils cachaient la pirogue dans l'herbe et ils rentraient chez eux en évitant le plus possible la route.

²⁵ Ils virent flotter une pirogue, poussée par les vagues vers la plage [...] les sacristains se penchèrent sur la pirogue et ce qu'ils virent les obligea à faire un autre signe de croix. Ils étaient là, à l'intérieur de la pirogue.

²⁶ Ils virent de leurs propres yeux des monstres difformes se pencher sur le bord de la pirogue et cracher des vomis sanguinolents par la bouche.

de ces “technologies” comme autant de carrefours, de lieux d’intersections qui offrent la perspective d’une zone analogue, en commun. Par exemple, comme nous l’avons montré, le Sandjawel révèle l’imbrication de ces trois concepts qui paraissent presque inextricables; la dimension “purement” gothique du Sandjawel comme présence surnaturelle, inquiétante, évocatrice du *unheimlich*, ne prend sens que dans le contexte postcolonial, où elle vient représenter la fracture au sein de l’État moderne; et c’est précisément cette fracture, dans sa profondeur gothique, qui implique une considération, dans la lignée posthumaniste, d’un Autre irrationnel, liminal, à la frontière du (sur)naturel, échappant ainsi à la rationalité de l’État-nation et la logique moderne qui distingue hermétiquement entre l’humain et le non-humain. Cette imbrication permet alors d’inscrire le récit dans une histoire longue qui dépasse le contexte post-colonial et pointe vers la continuité d’une même logique coloniale, d’une colonialité : par exemple, la dimension mystique et ancestrale du Sandjawel indique sa préexistence à l’indépendance du pays, à la post-colonialité, et l’inscrit dans la colonialité tout court, révélant une ambiguïté et angoisse face à la technologie moderne importé/imposé par l’empire colonial espagnol. Cette tension et union paradoxale entre la fracture et la continuité exemplifiée notamment par le Sandjawel culmine dans la dimension circulaire du récit, où l’île même est perçue comme un lieu dans lequel coexiste le passé, le présent et le futur sans qu’ils n’aient une origine spécifique. Le prologue commence ainsi dans le futur mais détermine d’une certaine façon la lecture, les caractéristiques du récit présent, qui lui-même est déterminé par une histoire passée (celui du colonialisme et du franquisme). La répétition des événements du prologue à la fin contribuent également à générer cette boucle dans laquelle le récit se fonde. Le colonialisme persiste alors comme une blessure qui se répète, qui ne disparaît jamais vraiment, et malgré l’apparente rupture avec l’administration coloniale espagnole, ses échos subsistent à Annobón.

Références bibliographiques

- Ajari, Norman, *La dignité ou la mort : Éthique et politique de la race*, Paris, La Découverte, 2019.
- Berlant, Lauren, *Cruel Optimism*, Durham - London, Duke University Press, 2011.
- Borikó, Emiliano B., *El laberinto guineano*, Madrid, Iepala, 1989.
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Campbell, Norah - Saren, Mike, « The Primitive, Technology and Horror: A Posthuman Biology », *Ephemera* 10, 2 (2010): 152-176.
- Convergencia Para la Democracia Social, « Annobón jamás olvidará a Batho Obama Nsue Mangue », *La Verdad*, número especial (2018). <http://www.cpdsg.org/2018/11/21/annobon-jamas-olvidara-a-batho-obama-nsue-mangue/>.
- Day, William Patrick, *In The Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, tome I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Gabilondo, Joseba, « Geo-Bio-Politics of the Gothic: On the Queer/Inhuman Dislocation of Spanish/ English Subjects and Their Others (for a Definition of Modernity as an Imperialist Geobiopolitical Fracture) », 1616: *Anuario de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (2014) : 153167.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- Juan Tomás, Ávila Laurel, *Áwala cu sangui*, Malabo, Editorial Pángola, 2000.
- Lusa, Marina, « L'inquiétante étrangeté freudienne ». *La Cause du Désir*, 102.2 (2019) : 71-77. <https://doi.org/10.3917/lcdd.102.0071>.
- Martín Cerezo, Iván, « Apocalipsis medioambiental, distopía y microutopía en Panga Rilene de Juan Tomás Ávila Laurel », *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 6 (2023): 98-112. <https://doi.org/10.15366/actionova2023.m6.006>
- Mbembe, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 21.1 (2006) : 29-60. <https://doi.org/10.3917/rai.021.0029>.
- Rizo, Elisa, « En torno a la obra de Juan Tomás Ávila Laurel, un protagonista de las letras guineoecuatorianas », *Hispanic Research Journal*, 6.2 (2005): 175-178.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *The Coherence of Gothic Conventions*, New York, Methuen, 1986.

Warwick, Alexandra, « Feeling Gothicky? », *Gothic Studies*, 9.1 (2007) : 5-15.
Wisker, Gina, « Postcolonial Gothic », *The Encyclopedia of the Gothic*, Eds.
William Hughes - David Punter - Andrew Smith, Hoboken, John Wiley
& Sons, 2012. <https://doi.org/10.1002/9781118398500.wbeotgp008>.

Les auteur·e·s

Kevin Ramier

Il est doctorant contractuel en Études hispaniques à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Son projet de thèse, provisoirement intitulé *Les voix littéraires équato-guinéennes face à l'histoire palimpsestique du (post)franquisme depuis les années 1950* porte sur les récits des violences coloniales du franquisme à l'épreuve des romans équatorien. Ses domaines d'intérêts incluent les études postcoloniales et décoloniales, le mode gothique et la littérature équatorienne. Dernière publication: *Memorias del calabazo de Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro: incertitude et liminalité épistémiques, ontiques et ontologiques* (2022). Email: ramier.kevin@live.fr

Email : ramier.kevin@live.fr

María Beas Marín

Elle est doctorante contractuelle en Études hispaniques et Études de genre à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis avec un projet de thèse intitulé : *Dire le temps dans les poétiques du VIH/sida de l'Espagne post-franquiste*. Ses axes de recherche portent sur la théorie littéraire, la théorie critique, la psychanalyse et les études de genre. Publications: *Cuerpos vivos y muertos, caricias de algo oscuro - Poéticas del cuerpo monstruoso durante la crisis del VIH/Sida en España* (Prensas Universitarias de Extremadura, 2023); *Bajar al metro - cartografías subterráneas en la obra del poeta madrileño Eduardo Haro Ibars* (Revista Pasavento, 2024); *Temps et VIH dans la poésie de Lois Pereiro : conjurer une sortie du présentisme à travers la poésie* (Cahiers de civilisation espagnole contemporaine, à venir, 2025)

Email : mariabeasmarin@gmail.com

L'article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

Comment citer cet article

Ramier, Kevin - Beas Marín, María, «Technologies gothiques dans *Áwala cu sangui* (2000) de Juan Tomás Ávila Laurel : entre fracture et continuité», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 121-138.

Uncanny Autofiction on Stage. About Rimini Protokoll's *Uncanny Valley*

Dora Rusciano

Abstract

This paper investigates Rimini Protokoll's interpretation of the Gothic genre in the 2018 play, *Uncanny Valley*. In this work, the German-speaking theater collective refers to Mashairo Mori's research on the human reception of humanoid robots to reflect upon human nature and social norms. The play features a naturalistic cyborg resembling the writer Thomas Melle, a co-author of the play. This article will analyze the group's deployment of the Gothic and uncover the significance of the genre's entanglement with autofictional narrative in the play. The paper will illustrate the image of Gothic that emerges from the play and investigate its contribution to Rimini Protokoll's theatre research.

Keywords

Gothic, Uncanny, Strange, Autofiction, Authenticity.

Uncanny Autofiction on Stage. About Rimini Protokoll's *Uncanny Valley*

Dora Rusciano

Introduction

Since the turn of the millennium, Rimini Protokoll theatre collective has established itself as one of the most interesting voices on the German theatre scene. The members – Helgard Haug, Stefan Kaegi, and Daniel Wetzel – work collaboratively, individually, and in pairs, sharing a common method, «a method that consists of making the process of creation visible to take the reader or the audience on the search, on the research journey» (Schipper 2021: 4). The objective of their endeavor is two-fold. Firstly, it is concerned with the comprehension of certain prevalent issues, evolving dynamics, and incessant transformations that effect the contemporary world. Secondly, it examines the theatre itself, its influence on society, and the artistic tactics that ensure its continued relevance and vitality. Central to their mission is the concept of protocol in all its possible meanings, such as: an agreement on formal behaviors that establish theater's semiotics; scientific procedures that ensure the reliability of research; and agreement on the best research practices in a specific investigated field. According to Christie Wahl, Rimini Protokoll's theatre can be considered as a form of applied sociology. She writes,

Im Unterscheid zu vielen anderen Theaterkollektiven, die konkret aktivistisch und häufig interventionistisch arbeiten, ist der Blick von Rimini Protokoll ein phänomenologischer-soziologischer. [...] Erkenntnisgewinn funktioniert bei Rimini Protokoll komplett unpädagogisch und in jedem Zuschauerkopf individuell, über die vielfältigen Verweisungszusammenhänge, die sich im Laufe des Abends zwischen den Figuren und Positionen entfalten. (Wahl 2021: 46-47)¹

¹ My translation: «In contrast to many other theatre collectives, which take

In Rimini Protokoll's works, the author's conventional role is subverted. As explained in their Saarbrücken Poetics Lectureship, elaborated in keywords, authors don't provide a fixed narrative, they create a framework within which spectators engage in the act of interpretation, thereby generating their own meanings. Rimini Protokoll explain this concept with the word *Wirkung* (effect). They write, «Die wichtigste Inszenierungsarbeit geschieht im Kopf des → Zuschauers, die macht er selbst mit seinem Blick. Wir sind dafür zuständig, den Blick zu richten und das Denken im Fluss zu halten – Entertainment im besten Sinne» (Haug – Kaegi – Wetzel 2012: 160)². Accordingly, they prefer the English word, *actor*, over the German, *Schauspieler*: «Actor – Handelnder. Das bessere Wort als → Schauspieler. Aufführung nicht als Abbildung, sondern als Tätigkeit» (*Ibid.*: 5)³. The theatre is conceived as a fragment of reality, framed and presented to direct the attention of the audience. Actors are not professionals trained to perform texts written by others, but rather are "experts of the everyday" who share their stories and knowledge with the audience. The audience, however, is carefully kept at a necessary distance to understand the work and, as Helgard Haug asserts, get to emotions through reasoning (See Müller 2016: 126). This distance is maintained even in the case of immersive performances that involve direct interaction with the audience, such as in *Call Cutta*. In this performance, audience members are provided with mobile phones and are then guided through Berlin by call center agents in Calcutta. This technique's potential, which is to make reality more complex rather than more immediate, consists in multiplying the perspectives and ideas that coexist in the space of the theater. «We do prefer complexity to polemic» (*ibid.*: 132), stated Kaegi in an interview, emphasizing that the point is not to impose a single, clear, and potentially divisive vision of reality, but rather to generate questions and reveal the complexities of real situations. Along these lines, even the authenticity of shared stories is essentially irrel-

a specifically activist and often interventionist approach, Rimini Protokoll takes a phenomenological and sociological view. [...] The way Rimini Protokoll gains insights is completely unpedagogical and takes place individually in each spectator's mind, through the diverse contexts that unfold between characters and positions over the course of the evening».

² My translation: «The most important staging work happens in the mind of the spectator, who does it himself with his gaze. We are responsible for directing the gaze and keeping the thinking in flux – entertainment in the best sense».

³ My translation: «Actor – doer. A better word than Schauspieler. Performance not as a representation, but as an activity».

evant. As Wetzel stated, «In the end we really are not interested in whether someone is telling the truth, but rather how he presents himself and what role he is playing» (Drysse – Malzacher 2008: 38). This approach is predicated on recognizing the dramatization of reality. To accomplish this, Rimini Protokoll present images and media in flux, thusly generating the primary aesthetic of their unique approach to theater. Particularly interesting is their sociological and theatrical approach to self-representation. The “everyday experts” on stage are selected for their ability to offer insights on a specific theme that the group is seeking to analyze in collaboration with the audience. The authors of the group then create an interpretative framework within which these experts openly self-represent their own stories, thus generating and feeding a self-renewing research process.

Probably one of the most extreme and interesting examples of this process of self-representation and exposure of fiction is *Unheimliches Tal* (*Uncanny Valley*), written by Stefan Kaegi with the German writer, Thomas Melle, and staged by Kaegi for the first time in 2018 at Münchner Kammerspiele. The title of the play draws upon the Japanese roboticist Masahiro Mori’s study on human responses to human-like robots. According to Mori, humans tend to react emotionally to machines that bear a resemblance to humans, but their positive response is limited. Once robots reach a higher grade of anthropomorphism, a repulsion mechanism is triggered, resulting in their perception as uncanny. Visualized on a graph, the fluctuation between attraction and repulsion constitutes the “uncanny valley.” In their play, Kaegi and Melle update and adapt Mori’s research for theatre. *Uncanny Valley* not only deals with the reception of humanoid robots, it also tests human empathy with machines via the robot on stage. Sitting all the time on a chair with his legs crossed, the humanoid communicates with unnaturally slow movements of his arms, hands, eyes, and mouth. Both the slow movements, sometimes suggestive of zombies, and the general appearance of the robot reveal its non-human character. It mimics relatable emotions, however, for example, greeting the audience with an air of insecurity, clearing its throat, and stammering. For almost the entire performance, the humanoid is only visible frontally, dressed as an anonymous and unremarkable bourgeois character. Its back, on the contrary, shows the chips, boards, and electronic components that make it function.

On the stage, which resembles a conventional lecture setting with a large monitor, the robot sits on a chair next to a small table with a laptop and a theatre machine. The monitor displays interviews with various experts on robotics and mechatronics, as well as images related to the life of Alan Turing, the English mathematician and progenitor of computer sci-

ence, and videos featuring Thomas Melle, whom the robot was made to resemble with sufficient inaccuracy to generate an uncanny response. It should be noted that Melle is widely known for his autofictional novel, *Die Welt im Rücken* (*The World at my Back*), which is referenced extensively in the play and addresses his bipolar disorder. Melle utilizes the humanoid on stage to outsource himself in a different way in the public sphere, creating a new form of autofiction.

Melle's autofictional story is interwoven with the biography of Alan Turing. A number of elements bind these two narratives together. Both Turing and Melle were marginalized by society due to their failure to align with prevailing social norms. Furthermore, the presence of a humanoid on stage coupled with Turing's research on the distinctions between humans and machines prompts reflection on the distinction between human and nonhuman. Topics such as authenticity, the distinction between copy and original, between real and fiction, and the very possibility that a non-fictional original exists, are investigated through the tandem unfolding of Melle's autofiction and Turing's biography. These issues are related to Mori's research on human-machine empathy, and are dramatized by the theatrical proposition, «[H]ow come you are so certain that you can check the box 'I am not a robot' whenever your computer asks you to» (Schipper 2021: 111), which the robot provocatively asks.

The play, therefore, transposes two different genres to the theatre: autofiction and Gothic. Autofiction is referenced by Melle's novel. The allusion to Gothic motifs of the uncanny and the double is evident in the title itself and in the animatronic robot representing Melle on stage. Relevant is also the motif of the strange and abject, that «disturbs identity, system, and order. What is not constrained by the boundaries of established positions or rules. The in-between, the ambiguous, the composite» (Kristeva 2024: 4). Melle and Turing with their stories question the established norms as well as the very idea of norm. While the interest in autofiction aligns with the sociological and metatheatrical research that characterizes the poetics of Kaegi and Rimini Protokoll in general, the reference to the Gothic genre may seem more surprising. Notwithstanding, as noted by Justin D. Edwards, «Gothic has endured the history of modern Western culture, primarily because its uncanny figures have consistently offered us a systematic process for determining but also disguising our hidden fears and repressed desires» (Edwards 2015: 40). Gothic reveals a discernible sociological dimension in the articulation of both collective and individual fears. Moreover, the motifs of the double and the uncanny, characteristic of the Gothic tradition, enable Kaegi to undertake research on *Wirkung* and

fiction, in turn informing the poetics of Rimini Protokoll in an innovative and radical fashion.

This paper aims to investigate how the postmodern character of Gothic emerges in *Uncanny Valley* with particular reference to the problematic distinction between human and machine. The parallel between Gothic and autofiction created by Kaegi and Melle will be discussed. Furthermore, the article will analyze how Gothic elements like the uncanny, the double and the strange offer an interesting perspective on Rimini Protokoll's theatre. Key points of entry for this inquiry are: interactions amongst different literary genres, the importance of research as a process in Rimini Protokoll's poetic, which seeks to raise questions rather than to provide answers in order to involve the audience in collective reflection.

Uncanny Valley

As explained, Rimini Protokoll work with "experts of the everyday". But what expertise is brought to the stage in *Uncanny Valley*? On a superficial level, several interviews with different types of experts are screened on the on-stage monitor such as a person wearing a cochlear hearing aid, developers of mechanical prostheses, a university professor discussing how machines are programmed to become slaves in the service of man, incapable of feeling emotions because they have no body, and the developers of Melle's animatronic double. Despite their heterogeneity, these interviews collectively underscore the historical and pervasive utilization of technology to overcome human deficiencies. The concept of deficiency, however, is presented critically, suggesting that modifications to the human apparatus are heavily conditioned by social norms, and that standards dictating the criteria of imperfections are artificially determined. This idea is embodied within the two biographies presented in the play, those of Melle and of Alan Turing, who are "experts" in the sense that they have a story to share. This story is about othering processes and deviation from the norm.

In narrating the life of Alan Turing, the play directs as much attention to the brilliance of the scientist as it does to the inhumanity of how he was treated by society. Complying with Gothic conventions, emphasis is put on artificial changes in his body, which altered his self-perception and conjure the theme of monstrosity. In fact, after being sentenced for his homosexuality, Turing was compelled to take estrogen supplements, which had a profound impact on his body. As conveyed by the humanoid on stage, after this treatment, Turing had developed pronounced breasts and his testicles had shrunk. He was no longer able to recognize himself in the mirror.

This resulted in feelings of depression and alienation, which ultimately led him to commit suicide with a poisoned apple. As the robot also points out, Turing had been captivated by the image of poisoned apples since seeing the Disney film, *Snow White and the Seven Dwarfs*. He frequently hummed a tune that reminded him of the words of the wicked witch: “dip the apple in the brew, let the sleeping death sip through.” In the play, the tune is set to simple music, which is heard in the background during transitions from Turing’s story to other clips, contributing a sense of tension to the Gothic atmosphere. The spell experienced by Snow White upon ingestion of the poisoned apple alludes to the slumber of oblivion to social conditioning. Turing himself was probably not fully aware of the conditioning he was exposed to until he became victim of violent homophobic discrimination. The imitation game, of which the Turing Test was a variation, and which was based upon binary distinctions (male-female, machine-human), had turned against Turing himself. Melle recounts how Turing had changed research disciplines in the last years of his life, turning to biology and writing a treatise on morphogenesis, the development of forms in nature. Turing had observed that irregularities and deviations were fundamental to this process and found beauty in irregularity. This model of nature, however, did not save his life, which had already been deeply compromised by external interventions upon his body. Social norms had prevailed over his own nature.

Bipolar disorder is also normally regarded as an irregularity, and a deviation. The Melle robot positions this illness as a conspicuous anomaly and focal point of general discourse. It is explained that Melle’s autofictional novel was written to create a representation of this disease directed at those who were reluctant to deal with it. This is not the only aspect, however, that emerges in the play. Melle appears instead, via his animatronic double, to reflect upon the very process of self-staging to adhere to social norms.

Melle’s reflections on authenticity and self-representation begin with a remark on two photographs of him as a child. The first depicts him as a child sitting at a school desk with a sullen expression. The humanoid remarks that the schoolboy’s sullen face does not represent his attitude towards school realistically. Rather, he says, individuals seem to perceive social pressure even at this early age. The second photograph, which is blurred and greenish, was taken about 17 years later. In the context of bipolar disorder causing feelings of detachment and vagueness, the blurred image is framed as a metaphor for this condition. The first picture suggests that, due to social conditionings, even a clear image can present something

artificial, while the technically imperfect second picture can be a more accurate representation, as it captures nuances beyond the scope of the naked eye. This comparison problematizes authenticity and the distinctions between reality and fiction. Melle's humanoid double also expands the perspective and prompts the audience to ask itself whether memories can be authentic, or are constructed from inputs of the present. Similarly, a comparison is drawn between machine programming and human education, encompassing not only the acquisition of knowledge but also the learning of languages, including gestures, which are the foundation of human communication. With reference to human-machine communication, computational linguistics and Natural Language Processing are discussed as potential instruments to enhance the use of machines in the domain of natural languages. At the same time, the robot cites computational linguistics' revelation of language's constructedness and unnatural character, as well as the potentially diminished diversity of language due to the influence of machines. Underscoring this, the play remarks upon the restricting impact of social conventions on communication, language, and expression and suggests a parallel between social norms and machine programming. Again, authenticity is presented as loaded concept.

But it is above all with reference to the novel that the theme of fiction is addressed. Melle's humanoid stresses that through the means of literature, the author managed to gain control over himself in the face of his mental disease, and that addressing his illness had both a social and an individual function. From a social perspective, readers with bipolar disorder were able to identify with his literary character and reflect upon their own condition. From an individual perspective, the process enabled the author to become identical with himself, thereby healing the internal rift caused by his illness. By adopting an external perspective, Melle established a connection with his own identity. The act of self-observation engenders a distance between the writer and himself as subject, thereby reaching an elevated level of artificiality which, paradoxically, enables deeper authenticity. Melle appears to see authenticity not as a natural and intrinsic quality, but as constructed, an ideal accessed through art. His comments on his autofictional novel align with the theatrical poetics employed by Rimini Protokoll, offering the audience valuable insights that enhance their comprehension of self-reflexivity leading to a split between social and private selves. This is further accentuated as the play transitions to discuss the impact that promoting the novel had on Melle. The author confronts yet another form of fiction at public readings that trivializes the novel and its production. The particular ways in which public

situations cleave the internal and external codes of individuality leave the author with the feeling of being a machine. This sense of artificiality is shown as a consequence of a lack of comprehension regarding the nature of literary fiction and the specific characteristics of autofiction. While in more conventional forms of autobiography events are presented as factual, in autofiction events are described within a fictional framework. Some rhetorical elements of non-fiction are present, yet they are undermined by the invocation of the fictional narrative. Thusly, the reader is prompted to reflect on the concept of fiction throughout the reading process. On stage, the Thomas Melle who manifests on the monitor, almost resembling a phantom, engenders a polarity between reality and fiction, subsequently sharing the screen with the purely mechanical components of his robot, devoid of the silicone mask that imbues it with his features. In his appearance on video, Melle recounts how often he fantasized about using a humanoid in stressful social situations, such as public readings, also allowing the audience to generate and project its own version of the author. In situations in which social norms demand constraint and compliance, Melle explains, he already behaves like a robot to overcome panic and to forget about the misinterpretations of his work. Thusly, Melle underscores the permeable nature of the boundary between reality and fiction, the profound influence of social conditioning, and the ephemeral nature of authenticity due to social norms. Social conventions have a stronger impact upon life than do scientific innovations exactly because they are passively accepted without being questioned. Unlike technologies, their artificiality isn't perceived as either uncanny or problematic, until their impact on human beings – on their lives and their bodies – is revealed. The acquired awareness of social conditionings on self-development and inauthentic nature of the self engenders uncanniness.

At the beginning of the play, the robot states its intention to deliver a lecture on the theme of instability and the overcoming of the uncanny valley. Constructing the narrative within the frame of Gothic, Kaegi and Melle stress that abnormalities constitute an inherent part of human nature, even though this can be scary. As Jerrold E. Hogles explains,

The Gothic clearly exists in part to raise the possibility that all “abnormalities” we would divorce from ourselves are a part of ourselves, deeply and pervasively (hence frighteningly), even while it provides quasi antiquated methods to help us place such “deviations” at a definite, though hunting distance from us. (Hogles 2002: 12)

Like other forms of deviation studied in morphogenesis by Turing, Turing's and Melle's deviations from social norms testify the complexity of nature and its beauty.

At the same time, overcoming the uncanny valley, the authors seem to suggest, is not about empathy with the machine. It is rather determined by the recognition of artificiality in human nature. The humanoid addresses the audience directly, stating that if they have come to see an actor, they are in the wrong place. And if they have come to see the authentic, they are also in the wrong place. Accordingly, the play, he asserts, is not about him, but about the audience. Normally the audience is a co-author in Rimini Protokoll's plays and directly engages with the "experts of the everyday", often via different kind of technical devices. Sometimes even the physical distance between stage and audience disappears. In *Uncanny Valley*, instead, the audience remains seated throughout the performance. It doesn't actively use any technical devices; it is lectured by a highly technological humanoid and finds itself applauding a robot. It enjoys the shared emotions and knowledges conveyed by the play, but ultimately experiences this enjoyment as ritualized, programmed behavior, a proof of the uncanny likeness between humans and the technologies they create. The audience's lack of active participation, which is atypical for Rimini Protokoll's works, reinforces this idea of human passiveness and automated character. The uncanny element, therefore, is not only derived from Mori's observation of the inability to fully empathize with machines. Rather, it is derived from an augmented awareness that human beings and machines are not, in fact, radically distinct from each other. It is equally possible to program a machine as it is to condition a human. Along these lines, one might posit that overcoming the uncanny valley consists in redefining the boundaries between human and artificial, elucidating the role of imperfections in the redefinition of these boundaries, and exposing the porosity of the boundary between real and fictional.

***Uncanny Valley* as a Gothic autofictional play**

In *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*, Maria Beville affirms that Gothic-postmodernism is a hybrid genre which combines Gothic elements and postmodernist fears, putting forward the blurred distinction between the real and the fictional via metafiction. In consideration of the foregoing definition of Gothic-postmodernism, *Uncanny Valley* can be regarded as an interesting example of this literary genre. To elaborate further, given its investigation of the role of new technologies, *Uncanny*

Valley may be associated with those subgenres of Gothic-postmodernism that concentrate on human relations with technological developments, which can be defined as technogothics (see Edwards 2015). This relationship – and the manners in which Gothic works explore it – has been subject to a variety of interpretations. For instance, Isabel van Elferen's research focuses on the concern that new technologies will progressively erase the distinction between humans and machines. In order to preserve this distinction, she affirms, «Gothic hauntingly repeats one ontological question: What is human Being?» (Holges 2014: 143). In contrast, J. A. Weinstock offers a different interpretation of the relation between humans and technologies. According to Weinstock, Gothic narrative elements like the uncanny and the *doppelgänger* epitomize this response, deploying narrative as a philosophical investigation of the «entanglement of human beings with the nonhuman world» (Weinstock 2023: 4). He defines Gothic materialism as a

rethinking of the nature of the human and the relationship of the human to the nonhuman with dread, rendering matter as sinister and menacing, human mastery of the natural world a fiction, and human existence as precarious. (*Ibid.*)

In Weinstock's view, the Gothic representation of new technologies does not merely serve as a pretext to accentuate the modernity of a text. Rather, it is «the panicked response of the human to its own decentering» that leads to introspection (*Ibid.*: 8). In other words, Weinstock's interpretation posits that the fears about technological advancements pertain not to their inherent nature but to their preeminent status. In *Uncanny Valley*, instead, the Gothic-postmodernism assumes a sociological character: it is not an abstract speculation on humanity, it is a reflection on fears, social conditionings and their impact on the understanding of humanity. Kaegi and Melle's investigation does not concern with an examination of human nature in itself nor with the potential human decentering through technological means. Instead, they use postmodern technogothics to reflect upon social conditioning and its constraints on human beings. Uncanniness is not exclusively or primarily generated by sudden perception of the artificiality of the cyborg on stage (as Mori's studies might suggest), nor by ontological questions highlighted by van Elferen, nor by the perception of the animatronic robot's animacy as underscored by Weinstock. In *Uncanny Valley*, uncanniness is aroused by an increased awareness of humans' similarities with machines. Like machine programs, social norms determine

human choices and behaviors, limiting their possibility and authenticity. In displaying the constructedness of social norms, they make also the arbitrariness of the distinction between “normal” and “strange” apparent. In fact the “strange” as Gothic element in *Uncanny Valley* assumes a socio-critical character and is used to stress the haunting character of the arbitrary distinction between “normal” and “strange”, reinforcing Rimini Protokoll’s critic of society. Melle’s cyborg on stage is a projection of his fears about social standards and the tendency of individuals to function in a manner more akin to machines, devoid of any imperfections. Melle’s animatronic *doppelgänger* on stage arouses the audience’s uncanny awareness of social conditionings. In an interview, Kaegi used the metaphor of mirror to elucidate his understanding of theatre (see Müller 2016). He posited that theatre functions as a mirror for the audience, thereby enabling them to perceive themselves from a different perspective. In *Uncanny Valley*, this theatrical mirror reflects an uncanny image. In the play, Gothic elements constitute a theatrical frame that engenders uncertainty regarding the radical distinction between social humans and programmed machines.

This aspect is accentuated by the fact that in *Uncanny Valley* Gothic elements like the strange, the uncanny and the double are interwoven with references to another example of postmodern culture, i.e. autofiction. Autofiction, highlights Anna Thiemann, testifies the «increasingly experimental and subversive autobiographical forms» (Wagner-Egelhaaf 2019: 778) typical of Postmodernism. Its strong metafictional character highlights the unstableness of identities and narratives about the self, as well as their fictionality. In fact, as noted by Martina Wagner-Egelhaaf, autofiction oscillates between the fictional and the factual «in order to reflect on the fictionality of the factual and the factuality of fiction» (Effe - Lawor 2022: 35). Like Gothic, also autofiction assumes a sociological character in *Uncanny Valley*: it shows that not only it is impossible to avoid fictionality in narrating the self, it is also impossible to be truly authentic in everyday life, because social norms impose a certain degree of self-staging and inauthenticity. The entanglement between autofiction and Gothic fictional elements puts forward the uncanny lack of authenticity in what is called ‘human nature’, whose artificial, socially conditioned character prevails.

While with their specific use of Gothic-postmodernist and autofictional elements Kaegi and Melle offered an innovative perspective on contemporary Gothic and self-fictional aesthetics, *Uncanny Valley* gives also a significant insight on Rimini Protokoll’s theatre and deepens our understanding of it. As noted by Frederik Le Roy, «when Rimini Protokoll initiate a project, they do so not only out of interest in the subject matter or

in the experts on stage, but always also to explore the codes of theatre» (Le Roy 2012: 155). Accordingly, it can be affirmed that the use of Gothic and autofictional elements, as well as their entanglement, aims not only to serve Rimini Protokoll's sociological research from a thematic point of view, it also aims to expand the means of theatre to establish formally effective theatrical frameworks for the investigated subject. References to literary genres like Gothic and autofiction expand the scope of two seminal aspects of Rimini Protokoll's poetics, i.e. their understanding of the audience's response to performances and their conception of the "experts of the everyday". Firstly, the uncanny completely overturns the traditional principle of identification in theatre, a principle which had already been questioned by Bertolt Brecht's *V-Effekt*. As noted by Daniel Wenzel in an interview, their spectators participate in another way than observing from their seats: «This is what our theatres were built for, to include citizens in the reflection on larger social processes» (Müller 2016: 127). Rimini Protokoll's plays are designed to stimulate a critical attitude in the audience which becomes an active part of their theatrical work. The uncanny, however, as delineated by Sigmund Freud in his seminal essay, is predicated on the abrupt sensation of strangeness towards something which was previously perceived as familiar. This implies a strong emotional response characterized by attraction and repulsion, as well as a distancing that may enhance the audience's response to the performance, adding an emotional component to the critical one. The uncanny shakes profoundly old certainties, haunts the audience and prompts their critical reflection. *Uncanny Valley* reveals this aspect of Gothic postmodernism's potential within theatre –the potential contributed by the uncanny to create an active mode of viewership as mean of collective reflection. Secondly, the Gothic motif of the double gives new perspective to the question of authenticity, central to Rimini Protokoll's poetic. «The exposure of fictitiousness establishes new ways of looking at reality and examines certainties and convention of perception» (Dreyse-Malzacher 2015: 97), writes Myriam Dreyse. In *Uncanny Valley* this feature of Rimini Protokoll's poetic is accentuated using a robot on stage as "expert of the everyday" and double of a famous writer. Melle's animatronic double makes more apparent the fictionality of all stories brought to stage. The autofictional components of the play foreground the Gothic meaning of the uncanny narrow border between human and non-human by analogizing it with permeable borders between reality and fiction. Thomas Melle's animatronic double reflects upon the porous link between fiction and reality, on the limits of authenticity, and on the unconscious tendency to conform to social norms.

Thusly, it can be affirmed that through interaction with autofiction, in *Uncanny Valley* Kaegi and Melle offer an original interpretation of Gothic-postmodernism thereby strengthening the interpretation of Gothic as a literary genre with a strong sociological potential. Furthermore, this innovative use of Gothic and autofictional elements at theatre expand Rimini Protokoll's poetics and our comprehension of its fundamental concerns.

Works Cited

- Beville, Maria, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2009.
- Dreyse, Miriam - Malzacher, Florian (Eds), *Rimini Protokoll. Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2008.
- Edwards, Justin D. (ed.), *Technologies of the Gothic in Literature. Technogotics*, New York, Routledge, 2015.
- Effe, Alexandra - Lawlor, Hannie, (eds.), *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, London, Palgrave, 2022.
- Haug, Helgard - Kaegi, Stefan - Wetzels, Daniel, *Rimini Protokoll ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, Berlin, Theater der Zeit, 2012.
- Hogle, Jerrold E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 2024.
- Le Roy Frederik, "Rimini Protokoll's Theatricalization of Reality", *Bastard or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and the Contemporary Performing Arts*, Ed. Vanderbeeken Robrecht - Stalpaert Christel - Sepestel David - Decackere Boris, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012: 153-160.
- Müller, Tobi, "Spectator Reincarnated", *Joined Forces: Audience Participation in Theatre*, Ed. Burzynska Anna R., Berlin, Alexander Verlag, 2016: 120-133
- Schipper, Imanuel (ed.), *Rimini Protokoll 2000-2020*, Köln, Walther und Franz König, 2021.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Boston -Berlin, De Gruyter, 2018.
- Wahl, Christine (ed.), *Rimini Protokoll. Welt proben*, Berlin, Alexander Verlag, 2021.
- Weinstock, Jeffrey A., *Gothic Things. Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety*, New York, Fordham University Press, 2023.

The Author

Dora Rusciano

Dora Rusciano studied Comparative Literature at “L’Orientale” University in Naples. Since 2016 she has taught German literature at “eCampus” University. Her main research field is German contemporary literature and theatre, with a focus on exophony and on the memory of recent German past. She is also interested in translation and translation studies.

Email: dora.rusciano@uniecampus.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Rusciano, Dora, «Uncanny Autofiction on Stage. About Rimini Protokoll’s Uncanny Valley», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 139-154.

Becoming-Kaijū: The Gothic and the Monsters of the Anthropocene

Andrea Suverato

Abstract

The paper aims to demonstrate how the stylistic features and tropes of the Gothic mode provide an aesthetic representation of Anthropocene phenomena. Drawing on the contrast between «landscape» and «environment» as outlined by Niccolò Scaffai's ecocritical proposal in *Letteratura e ecologia* (2017) and the «becoming-animal» theory developed by Deleuze and Guattari in *Mille plateaux* (1980), the article analyzes a series of texts in which the figure of the kaijū serves as a means to reflect on the anthropogenic impact on nature and the relationships with various living species. As it will result from the analysis, this process leads to an exploration of alternative ethical models deviating from the dominant one. Special attention will be given, in particular, to the *Godzilla* film franchise and the short stories *The Fog Horn* (1951) by Ray Bradbury and *Bridezilla* (2022) by Kim Fu.

Keywords

Gothic, Anthropocene, Ecocriticism, Becoming-Animal, Kaijū, Godzilla, Ray Bradbury, Kim Fu.

Divenire-kaijū. Il gotico e i mostri dell'Antropocene

Andrea Suverato

Il corpo del mostro

Nel 1997, di rientro da una regata transoceanica, l'oceanografo Charles J. Moore dichiarò di essersi imbattuto in una grande quantità di materiali galleggianti nel nord del Pacifico. Le denunce di Moore, articolate tramite una serie di articoli e interviste, fecero conoscere al mondo il cosiddetto Great Pacific Garbage Patch (GPGP), un'enorme concentrazione di rifiuti di diversa natura (come bottiglie, boe e reti da pesca, oltre a una infinità di frammenti più piccoli) dovuta all'azione del vortice del Nord Pacifico, una corrente oceanica che viaggia in senso orario tra la California e il Mar del Giappone. All'epoca delle denunce di Moore, la presenza di plastica in quelle acque non era ignota ai ricercatori, che già verso la fine degli anni Ottanta avevano riscontrato nell'area una densità più alta della media di detriti neustonici, ossia sulla superficie dell'acqua (Day *et al.* 1990). In uno studio pubblicato su *Nature* nel 2018, è stato stimato che nel GPGP fossero presenti 1,8 milioni di miliardi di rifiuti plastici, per un peso approssimativo di 79 mila tonnellate, disseminati lungo un'area di circa 1,6 milioni di chilometri quadrati (Lebreton *et al.* 2018).

Pochi fenomeni come il GPGP sono in grado di dare una misura concreta del represso naturale che caratterizza l'Antropocene: la non sostenibilità del modello economico consumista, che vive sulla sovrapproduzione industriale e sullo sfruttamento di materiali non biodegradabili, riemerge in tutta la sua distruttività in uno dei luoghi più remoti del pianeta, occultato alla vista dei centri che ne sono i maggiori responsabili. Il GPGP, con la sua mole, pone una serie di interrogativi inquietanti, che vanno dall'impatto antropico sull'ecosistema (la fauna marina essendone la prima vittima: dalle tartarughe che scambiano i sacchetti galleggianti per meduse, agli albatros che nutrono i loro piccoli con pellet di materiali plastici, del tutto simili a uova di pesce) agli effetti negativi sulla salute umana (com'è noto,

la microplastica è sempre più presente all'interno del pesce che finisce sulle nostre tavole).

Non per questo il GPGP è sfuggito agli ostacoli della rappresentazione che riguardano il racconto dell'Antropocene, come ha notato Marco Malvestio a proposito del cambiamento climatico (2021: 98-99): anche il GPGP, come il global warming, è un «iperoggetto» (Morton 2018), ovvero un'entità che non può essere visualizzata per intero e i cui effetti non ricadono su un luogo e un tempo determinati (2018: 11). A dispetto delle enormi proporzioni, non è visibile dal satellite, essendo perlopiù composto da microplastiche (il 94% del totale). Quando Moore lo aveva attraversato sul finire degli anni Novanta, ne aveva potuto avere una visione forzatamente parziale, e lo stesso può dirsi anche per le più recenti spedizioni di raccolta dei materiali plastici. È stato con ogni probabilità per ovviare a queste resistenze alla percezione unitaria del fenomeno che nel racconto giornalistico ci si è riferiti al GPGP come a una gigantesca isola di plastica nel mezzo del Pacifico (grande due volte il Texas, tre volte la Francia, come viene ripetuto spesso), arrivando persino a proporre di riconoscerla come 196° stato del pianeta, con tanto di bandiera e valuta (Adkins 2024). Al netto della sua parvenza grottesca, l'aneddoto registra un evidente tentativo di riterritorializzazione attuato nei confronti di un fenomeno perturbante, in cui ciò che è stato conosciuto come oggetto di consumo ritorna come *haunting*, presenza fantasmatica che minaccia gli spazi del pianeta e chi lo abita (gli animali in primo luogo, per arrivare, come detto, all'umano).

Nello scenario descritto si possono riconoscere gli elementi tipici del gotico. Un luogo remoto e isolato dal resto della civiltà, l'incontro inatteso con una presenza infestante, un prodotto della tecnologia umana che assume forme mostruose e sfugge al controllo del proprio creatore. Un motivo, quest'ultimo, frequentemente impiegato in quel filone della tradizione gotica che riflette sulle «relazioni tra mostruosità e tecnologia», dalla «biotecnologia del Dr. Frankenstein alla chimica trasformativa del Dr. Jekyll, ai grotteschi esperimenti medici del Dr. Moreau» (Edwards 2015: 1-2). In tutti questi casi, nota Justin D. Edwards, gli ultimi ritrovati del progresso si rovesciano in tecnologie «che non possono essere contenute» e che di conseguenza «innescano morte, distruzione e caos» (*ibid.*). Simili narrazioni mettono in rilievo la natura metaforica del mostro, il suo essere assemblaggio delle paure e delle ansie di un'epoca, come ha intuito Franco Moretti in un noto saggio (2020: 184). Dello stesso avviso Jeffrey Jerome Cohen, secondo cui il corpo del mostro è un corpo culturale che «incarna paure, desideri, ansie e fantasie» del corpo sociale. In quanto tale «esiste solo per essere letto» (Cohen 1996: 4), e dunque interpretato.

Pensiamo a Godzilla, un'altra «strana bestia» – letteralmente, *kaijū* (怪獣)¹ – che, come il GPGP, abita le acque del Pacifico settentrionale. Quando *Gojira* uscì nelle sale giapponesi nel 1954, le implicazioni politiche, tecnologiche e ambientali dietro l'enorme rettile emerso dal mare per portare distruzione nella baia di Tokyo dovevano apparire alquanto manifeste. «Il tema del film, sin dal principio, era il terrore della bomba», ha spiegato il produttore del film Tanaka Tomoyuki: «l'umanità aveva creato la bomba, e ora la natura avrebbe ottenuto la sua vendetta» (Ryfle 2005: 47). Il Giappone di allora, occorre ricordarlo, era ancora alle prese con le ferite materiali del secondo conflitto mondiale; in quest'ottica, l'imponenza della creatura e la scia di morte e macerie che lasciava dietro di sé non poteva che riportare alla mente la devastazione di Hiroshima e Nagasaki, avvenuta appena nove anni prima. Ma è l'origine stessa di Godzilla a renderlo segno dell'età del nucleare e dell'azione antropica: come il film lascia intendere, «la nascita del mostro è in realtà una rinascita» (Edwards 2015: 1) provocata dai test statunitensi sull'Atollo Bikini, avvenuto pochi mesi prima. Sarebbero state le radiazioni delle bombe all'idrogeno sganciate in quell'occasione ad aver provocato la spaventosa mutazione della creatura (un rettile preistorico) e ad averla equipaggiata con il ben noto raggio atomico.

Che il corpo del mostro sia culturale, lo testimonia l'evoluzione semantica cui va incontro nel corso del tempo. Se, al momento della sua prima comparsa, Godzilla rappresentava la paura della minaccia atomica, negli innumerevoli sequel e remake della pellicola (l'ultimo, risalente al 2023, è il 37° del franchise) le cose cambiano sensibilmente. Nei film successivi lo si vede combattere contro kaijū provenienti da altri luoghi del pianeta o, come King Ghidorah, dello spazio, vestendo i panni di guardiano protettore del Giappone, e ciò proprio grazie all'arsenale atomico in suo possesso. Non è un caso che, come ha scritto Tatsumi Takayuki, questo «passaggio da vittima del nucleare a suo difensore sia coinciso con il periodo di intensa crescita economica tardocapitalistica del dopoguerra, durante il quale il Giappone stesso è andato incontro a un radicale mutamento» (Takayuki 2014: 73).

Nelle sue più recenti manifestazioni, il Re dei kaijū ha conosciuto infine un'ulteriore trasformazione, che dall'orizzonte semantico del nucleare

¹ Secondo uno studio (Nakane 2009), il termine farebbe la sua comparsa nel *Libro dei monti e dei mari* o *Shan Hai Jing* (山海经), classico enciclopedico della letteratura cinese di datazione incerta (risalente in ogni caso a più di duemila anni fa) in cui sono riportati località e miti della Cina, e che comprende anche la classificazione di diverse creature fantastiche.

lo ha traghettato verso quello del cambiamento climatico²: se in *Shin Godzilla* (2016) la creatura è concepita come un disastro naturale inarrestabile, «un'entità priva di coscienza in continua metamorfosi, che cresce a dismisura in proporzioni e potenza» (Elbein 2023), al contrario *Godzilla: King of the Monsters* (2019) allude alla capacità dei titani (l'equivalente di kaijū nel franchise statunitense) di guarire l'ambiente anziché di distruggerlo. Nei titoli di coda, viene mostrato un articolo di giornale che collega la comparsa di una foresta pluviale nel deserto del Sahara all'attività di un titano; un altro racconta di come le barriere coralline del Pacifico si siano ripopolate grazie al passaggio subacqueo utilizzato da Godzilla per i suoi spostamenti; un terzo infine riconosce la funzione regolatrice della creatura, che monitorando l'attività degli altri titani non solo previene gli attacchi alle città degli uomini, ma si fa garante dell'ordine naturale.

Per la sua capacità di dare forma concreta a fenomeni immateriali, il gotico si colloca tra le modalità dell'immaginario più congeniali al racconto dell'Antropocene³. Attraverso quali procedimenti e figure sono articolati i mutamenti ecosociali in atto? Di quali prospettive ideologiche il gotico si fa veicolo? Le pagine che seguono tentano di fornire una risposta a questi interrogativi: i testi presi in esame illustrano il passaggio, in seno alla cultura occidentale, da una concezione di natura come «paesaggio» a una visione della stessa come «ambiente», secondo la distinzione proposta da Scaffai in *Letteratura e ecologia* (2017). Proprio a partire dalla nozione di «ambiente» (Umwelt), si ricorrerà alla teoria del «divenire-animale» di Deleuze e Guattari (1980) per illustrare come il gotico, mediante la figura del kaijū, rifletta sull'impatto antropogenico sulla natura e sulle relazioni tra essere umano e altre specie viventi, al fine di esplorare modelli etici alternativi a quelli dominanti. Così facendo, il contributo si pone nel solco di due importanti filoni di ricerca: da un lato, la lettura ecocritica del kaijū (e dei suoi omologhi occidentali), che negli ultimi anni ha visto la comparsa di alcuni importanti studi⁴; dall'altro, l'applicazione della teoria deleuziana al gotico da parte di Fisher (2018), con le sue evidenti implicazioni politiche.

² «Nel mondo di Godzilla», ha osservato Jason Barr, «i kaijū sono trattati alla stregua di eventi atmosferici di massa»: la loro comparsa è accompagnata infatti da un «monitoraggio costante, avvertimenti ed evacuazioni» (Barr 2023: 30). Si tratta di una serie di dispositivi narrativi comuni sia a questo genere di prodotti culturali che ai *disaster movie* che hanno al centro fenomeni naturali come inondazioni, terremoti, uragani ed eruzioni.

³ Cfr. Smith-Hughes 2016; Edwards *et al.* 2022; Weinstock 2023.

⁴ Cfr. Rhoads-McCorkle 2018; Rawle 2024.

Partecipazioni contro natura

Il processo di risemantizzazione che ha attraversato la figura di Godzilla rispecchia le modifiche occorse negli ultimi settant'anni all'interno del pensiero ecologico. Il primo *Gojira*, come traspare dalle parole di Tomoyuki, è modellato sulla base di un immaginario ecofobico (Estok 2009), costruito sulla pretesa umana di avere pieno controllo sulla natura (l'assenza del quale si traduce sistematicamente in catastrofe). Una simile prospettiva informava del resto i numerosi *monster movie* di marca statunitense degli anni Cinquanta, tra i quali spicca *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) di Eugène Lourié, che secondo alcuni avrebbe ispirato Tomoyuki nell'ideazione del primo kaijū⁵. Il paradigma antropocentrico non prevede soluzioni intermedie tra il sopraffare e l'essere sopraffatti: date le due opzioni, i film dell'epoca propendono, com'è intuibile, per la prima – e *Gojira* non fa eccezione. Così, nel finale si assiste alla sconfitta della creatura per opera di un ulteriore ritrovato della tecnica, l'Oxygen Destroyer, una bomba ancora più temibile dell'atomica che aveva dato vita al mostro.

La ricodifica del kaijū da minaccia nucleare a fenomeno ambientale può allora essere letta come la spia di un cambio di paradigma: nelle sue manifestazioni più recenti, la creatura è ancora una presenza minacciosa e potenzialmente distruttiva, ma la sua comparsa non coincide più soltanto con quest'ultimo aspetto; in alcuni casi, come dimostra il film del 2019, quella svolta da Godzilla è una funzione persino benefica. Dato ancora più significativo, l'imperativo della sopraffazione fa posto a quello della convivenza. All'umanità spetta ora un ruolo assai diverso rispetto a quello assunto in passato. Non è più questione di dominare, ma di condividere uno stesso ecosistema con gli altri agenti che ne fanno parte – piante, animali e kaijū: talvolta entrandovi in conflitto, talvolta stringendo delle alleanze inattese.

Queste trasformazioni sono riconducibili al passaggio, in Occidente, da una concezione di natura come «paesaggio» a una di natura come «ambiente» (Scaffai 2017: 23-33). Nel primo caso, la rappresentazione obbedi-

⁵ Sebbene ciò sia probabile (il titolo provvisorio del film, tradotto in inglese, era *The Giant Monster from 20,000 Miles Beneath the Sea*), va detto che il consenso non è unanime al riguardo: secondo Takayuki, la mancanza di un circuito mediatico paragonabile a quello attuale rende tutt'altro che scontata la conoscenza da parte di Tomoyuki dell'opera di Lourié. In questo senso, resta aperta la possibilità che «*Gojira* sia stato un progetto indipendente che ha rivaleggiato simultaneamente» (2014: 77) con quello americano.

sce a un modello che oppone essere umano e natura. Si parla di paesaggio quando l'alterità animale o vegetale viene addomesticata (letteralmente, incorniciata) dallo sguardo dell'io; un gesto che prefigura l'annientamento del mostro nelle battute finali. Un processo di cui la letteratura occidentale si è storicamente impadronita. Il film di Lourié citato poc'anzi è una libera riscrittura del racconto "La sirena" (1951) di Ray Bradbury, in cui un dinosauro acquatico viene attratto dal suono del corno da nebbia di un faro, scambiato per il richiamo di un suo simile. Se nella pellicola l'azione si sposta sulla città di New York, dove il dinosauro semina panico e devastazione prima di incontrare la propria fine a causa delle radiazioni rilasciate da un ordigno nucleare, il testo di Bradbury s'inscrive all'interno di una cornice più intima e tipicamente gotica: la vicenda si svolge perlopiù di notte, quando l'oscurità e l'alzarsi della nebbia rendono necessaria l'attivazione della sirena, e resta confinata per l'intera durata alla dimensione del faro, un luogo per definizione remoto e solitario. Essenzialmente gotica è anche la tematica del ritorno del represso, di cui la riemersione del dinosauro costituisce un'evidente figura:

«È una specie di dinosauro!» Mi accosciai, aggrappandomi alla ringhiera della scala.

«Uno di quella razza.»

«Ma si sono estinti!»

«No, si sono soltanto nascosti nel Profondo [the Deeps]. Profondamente, profondamente giù nella profondità del Profondo. Non c'è che una parola, ora, Johnny, una vera parola, e dice tanto: il Profondo. C'è tutta la freddezza e l'oscurità e la profondità in una simile parola.» (Bradbury 1964: 24)

In quelle profondità, che sono al tempo stesso una misura spaziale (gli abissi) e temporale (il passato), la creatura farà ritorno sana e salva al termine del racconto. A differenza dell'adattamento del 1953, non si può parlare qui di sopraffazione in senso letterale; tuttavia, il testo di Bradbury ricade nella trappola dell'antropomorfismo laddove riflette sul comportamento del dinosauro. I sentimenti dell'animale sono sistematicamente umanizzati: dalla solitudine di cui è preda, in quanto si tratta probabilmente dell'ultimo esemplare della sua specie, all'ira che lo porta ad avventarsi contro la struttura del faro quando la sirena che ha atteso per «un milione di anni» (1964: 28) inspiegabilmente tace di fronte a lui. Secondo McDunn, il più anziano dei due guardiani, quanto avvenuto gli avrebbe persino insegnato un'amara lezione, cioè che «non si può amare troppo una cosa, in questo

mondo» (*ibid.*: 30). I suoi gesti, e persino i suoi pensieri, sono letti attraverso categorie antropocentriche: non c'è mistero, né alterità; piuttosto, un «paesaggio» dai contorni ben definiti e modellati dall'occhio umano.

Le cose vanno diversamente nelle produzioni più attuali, in cui non soltanto i kaijū sono compresi come parte dell'ecosistema (*Godzilla: King of the Monsters*, 2019), ma ne viene anche preservata la quota di irriducibile alterità (*Shin Godzilla*, 2016). Queste rappresentazioni si pongono nell'ottica di un superamento dell'opposizione binaria, in favore di una prospettiva che pone in relazione uomini, piante, animali (e kaijū) come agenti di uno stesso ecosistema. Questa rete di rapporti, ben inteso, non implica una comprensione reciproca: Scaffai utilizza la nozione di ambiente (Umwelt) in riferimento al lavoro del biologo ed etologo Jakob von Uexküll (1864-1944), secondo cui «ogni organismo percepisce il medesimo ecosistema per mezzo di coordinate di spazio e di tempo diverse» (Scaffai 2017: 29). Ciò che consente lo sviluppo delle specie viventi non è l'esercizio del controllo da parte di una di esse (il soggetto umano) o una sorta di armonia generale, semmai l'indifferenza nei riguardi dei rispettivi ambienti. Si tratta, com'è facile intuire, di un equilibrio precario, sempre esposto al pericolo del conflitto.

L'aspetto più interessante delle tesi di Uexküll, ai fini del nostro discorso, risiede proprio nel riconoscimento di un'agentività non umana basata su categorie specifiche. «Troppe spesso», scrive Uexküll, «ci culliamo nell'illusione che le relazioni intrattenute da un soggetto con le cose che costituiscono il suo ambiente si collochino nello stesso spazio e nello stesso tempo di quelle che intratteniamo noi con le cose che fanno parte del mondo umano» (Uexküll 1934, cit. in Scaffai 2017: *ibid.*). Uexküll nota, per esempio, come il tempo di vita della zecca dipenda fortemente dai rapporti che l'animale intrattiene con i suoi dintorni. Al contrario di molte specie, uomini compresi, la zecca può vivere per diversi anni senza nutrirsi; questo perché il passaggio di un mammifero sotto il ramo della pianta cui è appesa rappresenta un'eventualità tutt'altro che scontata. Paradossalmente, è l'assenza di stimoli che traducano le marche percettive (olfattive, tattili) in marche operative (lasciarsi cadere dal ramo, penetrare in un punto esposto della pelle) a garantire la longevità dell'animale. Al contrario, una volta che la zecca si nutre del sangue di un altro essere vivente il suo destino è segnato: a quel punto non le resta che lasciarsi cadere, deporre le uova e morire. Pur nella sua semplicità, poiché limitato a una quantità ristretta di marche percettive e operative, quello della zecca è un Umwelt a sé stante, al tempo stesso connesso e separato dagli altri.

Nelle pagine di *Mille plateaux* dedicate al «divenire-animale», Gilles Deleuze e Félix Guattari tornano sull'esempio di Uexküll, leggendolo sulla

scorta della teoria dei corpi di Spinoza. Anziché tramite l'elaborazione di tassonomie rigide e la definizione di caratteri specifici e generici, Deleuze e Guattari ragionano in termini di affetti passivi e attivi (che subentrano alle marche percettive e operative). Se, dal punto di vista della fisiologia, gli affetti della zecca sono determinati da caratteristiche fisiche o organiche, ragionando in termini di etica le cose vanno diversamente:

non sappiamo nulla di un corpo finché non sappiamo quello che può, cioè quali siano i suoi affetti, come possano o meno comporsi con altri affetti, con gli affetti di un altro corpo, per distruggerlo o venirne distrutti, per scambiare con lui azioni e passioni, per comporre con lui un corpo più potente. (Deleuze-Guattari 2003: 364)

In contrasto con un'idea forte di soggetto, la prospettiva di Deleuze e Guattari apre alla possibilità di alleanze impreviste con corpi non umani, le cosiddette «partecipazioni contro natura» (*ibid.*: 346), fondate sull'eterogeneità e sul contagio anziché su un'evoluzione lineare e preordinata. «Non si tratta di imitare [...], di "fare" [...], di identificarsi con» l'animale, ma di fare esperienza dell'alterità, di far diventare l'animale «un pensiero nell'uomo» (*ibid.*: 365). L'arte in generale, e la letteratura in particolare, è un canale privilegiato per questa azione, poiché lo spazio della finzione si fonda precisamente sulla relazione conflittuale con ciò che è altro da sé. Un esempio chiarificatore è contenuto già in avvio di capitolo, con l'analisi del film *Willard* (1971) di Daniel Mann. Il protagonista eponimo è un ragazzo di ventisette anni, descritto come un disadattato sociale, che vive da solo con la madre inferma. Anziché sterminare una nidiata di topi, come gli era stato ordinato di fare, Willard stringe amicizia con alcuni di questi. Intanto, la morte della madre lascia Willard in gravi difficoltà economiche. A lavoro, non solo il ragazzo non ottiene l'aumento sperato, ma deve far fronte anche ai ripetuti tentativi di Al Martin, il suo capo, di estorcergli la casa in cui vive. È allora che l'alleanza con i topi genera un movimento imprevisto, dapprima eliminando Al per conto di Willard, in seguito sabotando il tentativo dello stesso Willard di instaurare una relazione amorosa con una sua collega. «C'è tutto», osserva Deleuze: «un divenir-animale, che non si limita a passare per la rassomiglianza [...], una circolazione d'affetti impersonali, [...] una irresistibile deterritorializzazione, che annulla in anticipo i tentativi di riterritorializzazione edipica, coniugale o professionale» (*ibid.*: 336).

La lettura del film di Mann mette in chiaro da subito le implicazioni etico-politiche sottese al concetto deleuziano. Il divenire-topo di Willard si traduce, a ben guardare, in un rifiuto degli standard di vita della società

capitalistica del tempo: una casa di proprietà, un lavoro ben retribuito, una relazione stabile. In questo senso, il divenire-animale di Deleuze e Guattari va compreso nel quadro del più ampio processo del divenire-minoritario, «ossia il movimento che conduce a decostruire le proprie identità maggioritarie di partenza [...] per costruire alleanze in favore delle entità minoritarie emarginate, represses o subordinate a una maggioranza oppressiva» (Vignola 2013: 121). Il divenire-animale, come caso specifico del divenire-minoritario, guarda all'agentività non umana come a un repertorio di strategie, di modi di vedere e di pensare alternativi, con l'obiettivo «di sottrarre l'individuo alle logiche di dominio, di omogeneizzazione e di rigida collocazione sociale» (*ibid.*: 122) che predeterminano le possibilità del soggetto.

La moglie del kaijū

Il modo gotico, che opera sfumando i confini tra soggetto e oggetto, tra animato e inanimato, tra ciò che è vivo e ciò che è morto, è di frequente terreno di rappresentazione del divenire-animale in letteratura. Si pensi al già citato *The Island of Dr. Moreau* (1896) di H. G. Wells, a certi racconti di Algernon Blackwood, come *Ancient Sorceries* (1908) o *The Man Whom the Trees Loved* (1912), o al più recente *The Lighthouse* (2008) di Joyce Carol Oates. Figure gotiche come il vampiro e il lupo mannaro costellano il discorso di Deleuze e Guattari come altrettanti esempi del divenire, e lo stesso *Willard*, da cui è partita la riflessione attorno al divenire-animale, è un film che presenta motivi e procedimenti tipici del gotico. Ciò non è probabilmente un caso, dal momento che, nelle sue varie forme, il gotico veicola una crisi del sociale, un represso (politico, sessuale, ambientale, ecc.) che mette in discussione un apparato di norme preordinato (Botting 1996: 1-2). È allora che proliferano i divenire-animali, le partecipazioni contro natura: «con i contagi, le epidemie, i campi di battaglia e le catastrofi» (Deleuze-Guattari 2003: 346).

Consideriamo "Bridezilla", un racconto contenuto nella raccolta *Mostri meno noti del ventunesimo secolo* (2023) della canadese Kim Fu. Lo sviluppo di nuovi affetti come via di fuga da norme sociali ritenute oppressive e il ritorno del represso ambientale appaiono nel testo fondamentalmente interconnessi, come ci suggerisce l'architettura del racconto, che fa perno attorno a due poli narrativi: il matrimonio di Arthur e Leah e la comparsa di un mostro marino nell'oceano Pacifico. A stabilire la connessione tra questi eventi eterogenei è la scena iniziale, ambientata all'interno di una tavola calda: mentre Arthur, divorando i suoi pancake, chiede a Leah di

sposarlo, la tv dietro di lui trasmette le prime immagini della creatura, ripresa col telefono da un pescatore al largo delle coste delle Hawaii.

Com'è prevedibile, l'entità è da subito descritta in termini di mostruosità dal discorso giornalistico, sebbene il termine venga posto «tra virgolette nei titoli e nel testo a scorrimento, di solito seguito da un punto di domanda» (Fu 2023: 211). Al netto della mole e delle apparenze inquietanti – la creatura appare come «una balena viscida, priva di occhi, screziata di arancione e giallo fluorescente» (*ibid.*) – i ricercatori non tardano infatti a spiegarne la fisiologia:

Tecnicamente, si trattava della fusione di organismi multicellulari privi di cervello collegati chimicamente e che si muovevano come una cosa sola. Certo, era facile prendere per arti tentacolari quello spesso concatenamento, scambiare la più grande massa centrale per un corpo, immaginare le sue reazioni nervose come movimenti coordinati da un'unica mente centrale, ma la scienza diceva il contrario. (*Ibid.*)

Da possibile presenza aliena, il mostro è presto ricondotto in seno all'ecosistema. Si acquisiscono maggiori informazioni su caratteri e comportamento: si scopre, per esempio, che si ciba solo della «microscopica vita marina di cui [è] composto, in parte digerendola, in parte incorporandola» (*ibid.*: 211-212) – le sue dimensioni sono infatti in continuo aumento – e che le onde sonore emesse, in grado di disorientare gli altri animali marini, sono in realtà il prodotto del «movimento vibratorio sincronizzato di milioni di minuscole creature» (*ibid.*: 216). Per quanto chiarificatori, simili dettagli non fanno che accentuare l'alterità radicale del suo Umwelt: il mostro, il cui corpo è un'immensa struttura ad alveare, un concatenamento di innumerevoli corpi in continuo divenire, è una moltitudine (una «muta», nel linguaggio di Deleuze): un'entità decentrata (o meglio, policentrica) che contraddice la prospettiva egocentrata del soggetto.

Figura inoffensiva e al tempo stesso inarrestabile, la creatura scivola ben presto dalle prime pagine dei giornali sullo sfondo del quotidiano («il mondo si era rassegnato alla sua esistenza e raramente faceva notizia» [*ibid.*]), mentre si avvicina la data delle nozze. Come i toni prosaici e disinteressati della sua proposta lasciano intendere, sposarsi per Arthur equivale a una pratica burocratica tutto sommato evitabile. Il suo è il pensiero di un'intera generazione, che vede nel matrimonio «un'istituzione arcaica, inutile e patriarcale» (*ibid.*: 212), uno sfoggio di «tracotanza, o [...] un tentativo disperato di salvare una relazione che tutti sapevano già essere fallita» (*ibid.*: 213).

È in Leah che l'evento suscita i turbamenti maggiori: sebbene siano «tutti finiti in unioni monogame e a lungo termine», i suoi amici detestano i matrimoni e non perdono occasione di commentarne «lo spreco di denaro, gli esibiti stereotipi di genere, i brindisi da ubriachi, i vestiti orrendi» (*ibid.*). Leah stessa dimostra di avere dei dubbi sulla famiglia e sulla genitorialità: quando chiede ad Arthur se voglia o meno dei figli, predetermina in qualche misura la risposta di lui, suggerendo la possibilità che fare figli in un momento del genere sia immorale. Eppure, parte di lei è ancora attratta dalle vetrine dei negozi da sposa, dall'immagine di «un vaporoso abito bianco, su una spiaggia, al tramonto», dal «profumo dolcissimo della testa di un neonato», tanto da non saper neppure dire quando «avesse cambiato idea, perché tutte queste cose ora le sembrassero grottesche e feticistiche» (*ibid.*: 214-215). Leah appare sospesa tra due forme d'imposizione, tra un retaggio patriarcale che comanda il matrimonio e veicola una certa idea di femminilità, e gli altrettanto stringenti dogmi progressisti del pragmatismo, dell'anaffettività e della negazione ironica. Il tutto, aggravato dalla crisi climatica e ambientale del mondo in cui vivono – cui si allude a più riprese, senza mai esplicitarne fino in fondo i contorni: «i matrimoni», osserva Leah, «erano una cosa oscena in qualunque epoca, ma soprattutto in questa, uno spettacolo narcisistico alla fine del mondo» (*ibid.*: 213).

Questo aspetto emerge in particolare al momento della scelta del luogo delle nozze. Arthur, conoscendo i desideri inconfessabili di Leah, le propone di sposarsi su una spiaggia al tramonto, ma la proposta viene bocciata. Alla richiesta di spiegazioni, ci viene offerto il più eloquente spaccato della situazione ambientale ricavabile dal racconto:

Perché per tutta l'estate avevano tenuto le finestre chiuse per tenere alla larga il fumo degli incendi, e il sole era un disco rosso che si tagliava sulla foschia e colorava tutto di un bagliore marziano. Perché le case sul lungomare della loro città, che un tempo venivano affittate come location per i matrimoni, erano state abbandonate in quanto non assicurabili, soggette com'erano a inondazioni, costruite su scogliere in via di erosione. Perché l'oceano ormai era un brodo primordiale e nocivo che sputava mostri. (*Ibid.*: 215-216)

Non soltanto si ribadisce qui come la creatura sia un'entità del tutto naturale, ma viene inoltre suggerito che si sia sviluppata per via del surriscaldamento globale e dell'inquinamento marino, rendendola dunque l'ennesimo prodotto dell'azione antropica sull'ambiente. Apparirà ormai evidente come il GPGP, di cui si è parlato in avvio, sia una delle

fonti d'ispirazione del racconto. I paralleli tra i due «mostri» si sprecano: entrambe masse acefale in continua crescita, composte da una spaventosa aggregazione di corpi minuscoli (microplastiche in un caso, organismi multicellulari nell'altro) per l'effetto combinato dell'azione umana e delle correnti oceaniche; entrambi iperoggetti, per via della loro «viscosità» e perché sprovvisti di confini netti⁶. A ciò va aggiunto che il mostro marino, oltre ad abitare gli stessi spazi del GPGP, effettua il medesimo movimento lungo il vortice del Nord Pacifico:

Il mostro era stato dapprima spinto a nord-ovest, verso il Giappone, e stava tornando a sud-ovest sulle correnti globali, lungo un arco che si piegava verso l'Alaska e poi la California, proiettandosi a girare intorno all'Oceano Pacifico all'infinito. (*Ibid.*: 216)

Alla fine, la scelta di Arthur ricade su una crociera nel porto cittadino; un pacchetto tutto compreso che consente di limitare i costi dell'iniziativa, ma anche una deludente forma di compromesso tra le aspirazioni infantili di Leah e l'impraticabilità della spiaggia. L'organizzazione dell'evento è volutamente dimessa: il cibo servito agli invitati è precotto, le decorazioni sul ponte sono dei festoni di carta, gli abiti degli sposi a noleggio o di seconda mano (quello di Leah, comprato in un negozio dell'usato, è cedevole e odora di muffa). A ciò si aggiunge il mare agitato, da cui monta un insieme di odori nauseabondi. Poco prima della partenza del battello, Leah viene colta da un attacco di panico e, mentre l'equipaggio sta ritirando la passerella, salta sulla banchina. Dopo aver osservato la nave prendere il largo, si dirige in spiaggia, dove in quel momento si trovano un cane e il suo padrone. Leah inizia a giocare con l'animale, ma lancia la pallina con troppa foga in mare: il cane si lancia in acqua per recuperarla, senza però fare ritorno. Intuito il pericolo, Leah si tuffa a sua volta, ma avverte un'insolita resistenza, come se stesse nuotando nella gelatina. Il tanfo di pesce marcio e benzina cresce, e al contatto con l'acqua gli occhi iniziano a bruciarle. Inoltre, avverte dei filamenti, simili ad alghe ma di un arancione fluorescente, avvolgersi attorno al suo corpo.

È allora che il movimento del divenire-animale ha inizio. Tempo addietro, di fronte alla singolare dieta del mostro, Leah si era chiesta con

⁶ Gli iperoggetti, come scrive Morton, sono viscosi: rimangono cioè legati «alle entità con le quali sono in relazione» (2018: 11). Un esempio eloquente, in tal senso, sono le radiazioni.

che criterio la creatura scegliesse se divorare gli organismi con cui entra in contatto oppure incorporarli. Del resto, conoscere un corpo, lo si è scritto sopra, equivale a sapere come possa o meno «comporsi con [...] gli affetti di un altro corpo, per distruggerlo o venirne distrutti, [...] per comporre con lui un corpo più potente» (Deleuze-Guattari 2003: 364). Quella di Leah è una domanda prettamente spinoziana, che riceve nelle battute finali una dimostrazione radicale. A mano a mano che la melma giallo-arancione del mostro si raccoglie attorno a lei, attaccandosi alla carne e staccandola, tutto ciò che ha un significato nella vita umana di Leah svanisce: il legame con Arthur, il bisogno di approvazione da parte degli amici, la necessità di dimostrare il proprio valore nella sfera lavorativa; tutto l'intricato e opprimente reticolo dei legami sociali si dissolve, facendo spazio a una prospettiva diversa.

Per far fronte alla forza distruttiva dell'Antropocene, ha scritto Donna Haraway, occorre «generare parentele in maniera imprevedibile e impreveduta» (2019: 14). Così, nel giorno del suo matrimonio, anziché proseguire sulla via della «filiazione», dell'unione sessuale e della produzione ereditaria, Leah compie uno scarto laterale, esponendosi al contagio e alla «propagazione» (Deleuze-Guattari 2003: 345-346). Soltanto adesso si rivela l'ironia del titolo: *bridezilla* non rimanda, come nell'uso ordinario, a quella tipologia di sposa inflessibile e ossessionata dal controllo, bensì alla «moglie del kaijū», all'unione asessuata tra Leah e il mostro marino. È interessante notare come, nonostante questa alleanza sia stretta attraverso modalità orrifiche e potenzialmente distruttive (dal punto di vista umano), il racconto degli attimi che segnano il divenire-kaijū di Leah sia tutt'altro che tetro: entrando a far parte di una «mente antica e inarrestabile», Leah perde il proprio sguardo egocentrato e comprende «l'ecosistema del suo corpo, tutte le creature che [ospita] sulla pelle, tra i capelli, nell'intestino» (Fu 2023: 225). Il suo divenire-moltitudine è un allontanamento dalla monadizzazione di massa, dagli autoritarismi che decretano cosa può o non può un corpo, verso la produzione di nuovi affetti e di nuove modalità di relazione con l'ambiente circostante.

Per concludere, è utile riepilogare alcuni aspetti cardine del nostro discorso. Da «paesaggio» inquadrato tramite categorie antropocentriche ("La sirena" di Bradbury), il «corpo culturale» del kaijū è divenuto nel tempo espressione dei timori legati al cambiamento climatico e, più in generale, dei fenomeni che caratterizzano l'Antropocene: su tutti, l'impatto antropogenico sull'ecosistema e gli effetti collaterali del progresso tecnologico ("Bridezilla"). Mentre le prime rappresentazioni veicolavano l'opposizione binaria di uomo e natura (*Gojira*), quelle più recenti segnano un cambio

di paradigma in cui la logica della sopraffazione cede il passo a quella della convivenza, con l'essere umano concepito come parte integrante (e non predominante) di un «ambiente» complesso ed eterogeneo. È questa prospettiva che orienta anche il racconto di Fu. Nelle battute finali di "Bridezilla", la dinamica del contagio e la permeabilità del soggetto caratteristiche del gotico si sovrappongono idealmente al racconto dell'Antropocene e alla critica di un modello sociale ed economico avvertito come opprimente. In questo contesto, «divenire-animale» (o *kaijū*) vuol dire anzitutto ridefinire «ciò che può» l'umano; rinegoziare, cioè, la posizione che questi occupa all'interno dell'ecosistema, riconoscere gli influssi e gli effetti di agentività non umane e ricercare in esse nuovi affetti, ossia possibilità etiche rimaste finora inesprese.

Bibliografia

- Adkins, Frankie, "Visualising the Great Pacific Garbage Patch", *BBC*, 16 gennaio 2024, <https://www.bbc.com/future/article/20240115-visualising-the-great-pacific-garbage-patch> (ultimo accesso 27/09/2024).
- Barr, Jason, *The Kaiju Connection: Giant Monsters and Ourselves*, Jefferson, McFarland & Company, 2023.
- Botting, Fred, *Gothic*, London, Routledge, 1996.
- Bradbury, Ray, "The Fog Horn" (1951); trad. it. "La sirena", in Id., *Le auree mele del sole*, Ed. Roberta Rambelli, Piacenza, SFBC, 1964: 17-30.
- Cohen, Jeffrey J., "Monster Theory. Seven Theses", in Id. (Ed.), *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996: 3-25.
- Day, Robert H. *et al.*, "The quantitative distribution and characteristics of neuston plastic in the north Pacific Ocean, 1985-88", in R.S. Shomura, M.L. Godfrey (Eds.), *Proceedings of the Second International Conference on Marine Debris, 2-7 April 1989, Honolulu, Hawaii*, vol. 1, NOAA Technical Memorandum NMFS, 1990: 247-266.
- Deleuze, Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980); trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Ed. Giorgio Passerone, Roma, Cooper, 2003.
- Edwards, Justin D., "Technogothics", in Id. (Ed.), *Technologies of the Gothic in Literature and Culture*, New York-London, Routledge, 2015: 1-16.
- Edwards, Justin D., Graulund, Rune, Höglund, Johan (Eds.), *Dark Scenes from a Damaged Heart. The Gothic Anthropocene*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2022.
- Elbein, Asher, "Godzilla Is Warning Us Again about the Threats to Our Planet", *Scientific American*, 3 novembre 2023, <https://www.scientificamerican.com/article/godzilla-is-warning-us-again-about-the-threats-to-our-planet/> (ultimo accesso 27/09/2024).
- Estok, Simon C., "Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16 (2), 2009: 203-225.
- Fisher, Mark, *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*, New York, Exmilitary Press, 2018.
- Fu, Kim, "Bridezilla" (2022); trad. it. "Bridezilla", in Id. *Mostri meno noti del ventesimo secolo*, Ed. Chiara Reali, Roma, Racconti, 2023: 211-225.
- Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016); trad. it. *Chthulucene: Sopravvivere su un pianeta infetto*, Eds. Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Roma, Nero, 2019.

- Lebreton, Laurent *et al.*, "Evidence that the Great Pacific Garbage Patch is rapidly accumulating plastic", *Scientific reports*, vol. 8 (1), 2018: 4666.
- Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, nottetempo, 2021.
- Moretti, Franco, "Dialectica della paura" (1987), in Id., *Segni e stili del moderno*, Roma, Del Vecchio, 2020: 147-190.
- Morton, Timothy, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Roma, Nero, 2018.
- Nakane, Kenichi, "中国「怪獣文化」の研究：現代メディアの中で増殖する異形の動物たち" [Uno studio sulla *monster culture* cinese. Creature misteriose che proliferano nei media contemporanei], *北海学園大学学園論集 = The Journal of Hokkai Gakuen University*, 141, 2009: 91-121.
- Rawle, Steven, "The Dark Pedagogies of Kaijū in the Anthropocene", in S. Rawle, M. Hall (Eds.), *Monstrosity and Global Crisis in Transnational Film, Media and Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024, pp. 169-187.
- Rhoads, Sean, McCorkle, Brooke, *Japan's Green Monsters: Environmental Commentary in Kaiju Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 2018.
- Ryfle, Steve, «Godzilla's Footprint», *The Virginia Quarterly Review*, 81 (1), 2005: 44-63.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Smith, Andrew, Hughes, William (Eds.), *EcoGothic*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2016.
- Takayuki, Tatsumi, «On the Monstrous Planet, Or How Godzilla Took a Roman Holiday», in S. Fritzsche (Ed.), *The Liverpool Companion to World Science Fiction Film*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014: 69-86.
- Uexküll, Jakob von, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* (1934); trad. it. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Ed. Marco Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Vignola, Paolo, «Divenire-animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia», in M. Andreozzi *et al.* (Eds.), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, Milano, LED, 2013: 117-124.
- Weinstock, Jeffrey A., *Gothic Things. Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety*, New York, Fordham University Press, 2023.

Filmografia

Godzilla: King of the Monsters, dir. Michael Dougherty, USA, 2019.

Gojira, dir. Ishirō Honda, Giappone, 1954.

Shin Godzilla, dir. Hideaki Anno, Shinji Higuchi, Giappone, 2016.

The Beast from 20,000 Fathoms, dir. Eugène Lourié, USA, 1953.

Willard, dir. Daniel Mann, USA, 1971.

The Author

Andrea Suverato

Andrea Suverato is Adjunct Professor of Literary Theory and Criticism at the University of Milan. He holds a PhD in Comparative Literature from the University of Bologna in association with the University of L'Aquila. His publications include articles on Jonathan Littell, Mathias Énard, Jonathan Coe, David Leavitt, Antonio Scurati, Eraldo Baldini and Pupi Avati. He is the author of *Finzioni testimoniali. Scritture di un tempo infestato* (Ledizioni, 2023).

Email: andrea.suverato@unimi.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Suverato, Andrea, «Divenire-kaijū. Il gotico e i mostri dell'Antropocene», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 155-172.

Taking a Free Hand Does not Mean Freedom: *The Leopard* on Netflix

Edited by Clotilde Bertoni

Abstract

We are well aware that each transposition is an independent work, that the principle of fidelity to the source of origin has been passed for a while. But taking a free hand does not always mean to follow a truly free inspiration. In the Netflix series *The Leopard*, based on the novel by Giuseppe Tomasi di Lampedusa's, freedom turns out to be deceptive: on the surface unbridled, in fact bound by hegemonic trends of thought and taste. It is worth examining this issue in depth, as we try to do through the following papers: Clotilde Bertoni analyzes the series' adherence to the most widespread vision of the novel, and its adaptation to the standards of political correctness; Giulia Carluccio, starting from the episode set in Turin, considers its relationship with the novel, with Luchino Visconti's film based on it, and with the broader imagery superimposed on them; Stefania Rimini connects it to the recurring features of the current period dramas, then focusing on its representation of environments and landscapes.

Keywords

The Leopard, Tomasi di Lampedusa, Visconti, Netflix, Novel, Cinema, Period Dramas, Adaptation.

La libertà non è aver mano libera: *Il Gattopardo* Netflix

A cura di Clotilde Bertoni

Preambolo

Clotilde Bertoni

La miniserie in sei episodi *Il Gattopardo*, prodotta e distribuita da Netflix, diretta da Tom Shankland (con l'apporto di Giuseppe Capotondi e Laura Luchetti), sceneggiata da Richard Warlow e Benij Walters, uscita il 5 marzo scorso, è stata preceduta da un rumoroso *battage* e ha suscitato vasta curiosità: com'era prevedibile, visto che si tratta non solo della prima trasposizione per i piccoli schermi del romanzo di Tomasi di Lampedusa, ma in assoluto della prima mai azzardata dopo quella risalente a cinquantadue anni fa di Luchino Visconti. Peraltro, i registi e gli sceneggiatori hanno precisato di non aver voluto farsi condizionare dal film; e pur, come vedremo, senza dimenticarsene affatto (anzi tradendo una palese "anxiety of influence"), hanno effettivamente tenuto conto di episodi e personaggi che non vi figurano, attingendo direttamente al testo. Non si sono d'altronde fatti condizionare troppo neanche da quello, dal momento che lo hanno rimaneggiato a tutto spiano, innanzitutto alterando abbondantemente l'orchestrazione della trama: per ragioni che si possono capire abbastanza facilmente.

Evidentemente protesi ad avvincere gli spettatori, a sostenere per sei episodi un ritmo incalzante, si sono trovati davanti a una difficoltà

di base. Il romanzo squaderna sì i temi e i *topoi* più tipici della narrativa ottocentesca – la guerra, la famiglia, il matrimonio, la dote, la rivalità amorosa, i banchetti, la festa da ballo – tanto da essere stato ritenuto spesso flagrante ritorno alla tradizione letteraria classica, a più riprese perciò bersagliato di critiche; ma preclude all'intreccio ogni sviluppo convenzionale, quasi ogni sviluppo in assoluto, riducendolo a tenue filo conduttore dell'inquadratura storica, della restituzione delle atmosfere, dell'introspezione psicologica, di una stratificata visione pessimista della realtà. Un copione troppo smunto per le esigenze della miniserie; che difatti lo rimpingua ampiamente. Come il film di Visconti, serra la narrazione nel periodo compreso tra il 1860 e il 1862 (tagliando sia la settima parte del libro, ambientata nel 1883 e imperniata sulla morte del Principe di Salina protagonista, giunto ai settantatré anni; sia l'ottava, che, situata nel 1910, vede in scena, ormai settantenni a loro volta, le sue tre figlie nubili e Angelica, vedova di suo nipote Tancredi, nel frattempo lui pure defunto); ma ci affastella dentro tutti i passaggi salienti della vicenda, inclusi quelli che si verificano più avanti. Permette a Tancredi di incominciare la sua brillante carriera politica mentre è ancora giovanissimo; fa sposare immediatamente lui e Angelica; mostra precipitosamente l'infelicità del loro matrimonio, che il testo accenna appena; fa morire il Principe di morte decisamente prematura, già nel 1862. E su questa trama così compressa innesta una frotta di eventi e personaggi inventati di sana pianta.

Beninteso, non che ci sia nulla di cui scandalizzarsi: il principio della "fedeltà" alla fonte di partenza è stato giustamente superato da un pezzo, ormai sappiamo che ogni trasposizione costituisce un'opera a sé. Fatto sta, però, che non sempre prendersi mano libera significa esprimere un'ispirazione libera davvero. In questo caso, la libertà sfruttata a man bassa – e, classicamente, da un lato rivendicata, dall'altro già sommersa dagli attacchi – si rivela ingannevole: in superficie, indisciplinata, scalmanata, sbrigliatissima; nella sostanza, ferma in ranghi precisi, prigioniera di tendenze di pensiero e gusto da tempo egemoniche. Può perciò valer la pena di considerarla e discuterla più a fondo. Proviamo a farlo attraverso i tre interventi che

seguono: quello di chi scrive, che esamina l'adesione del lavoro alla concezione più vulgata del romanzo e inoltre il suo adeguamento, più affettato che effettivo, ai parametri del *politically correct*; quello di Giulia Carluccio, che – partendo da una delle sue innovazioni più vistose, l'episodio situato a Torino – ne analizza il rapporto, oltre che con il romanzo e con il film di Visconti, fantasma rimosso e ingombrante, con l'immaginario più vasto che si è via via loro sovrapposto; e quello di Stefania Rimini, che lo connette alle logiche attualmente caratteristiche dei *period dramas*, per concentrarsi quindi sulla riuscita e sul senso della sua rappresentazione di ambienti e paesaggi¹.

¹ Un grazie particolare a Matteo Palumbo per l'aiuto prezioso.

L'autrice

Clotilde Bertoni

Clotilde Bertoni insegna Letteratura italiana e Teoria della letteratura all'Università di Palermo.

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

L'articolo

Data invio: 01/05/2025

Data accettazione: 05/05/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questo articolo

Bertoni, Clotilde, "La libertà non è aver mano libera: *Il Gattopardo* Netflix", *Campo aperto*, Ed. Ead., *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 173-177, <http://www.between.it/>.

Taking a Free Hand Does not Mean Freedom: *The Leopard* on Netflix

Edited by Clotilde Bertoni

Abstract

We are well aware that each transposition is an independent work, that the principle of fidelity to the source of origin has been passed for a while. But taking a free hand does not always mean to follow a truly free inspiration. In the Netflix series *The Leopard*, based on the novel by Giuseppe Tomasi di Lampedusa's, freedom turns out to be deceptive: on the surface unbridled, in fact bound by hegemonic trends of thought and taste. It is worth examining this issue in depth, as we try to do through the following papers: Clotilde Bertoni analyzes the series' adherence to the most widespread vision of the novel, and its adaptation to the standards of political correctness; Giulia Carluccio, starting from the episode set in Turin, considers its relationship with the novel, with Luchino Visconti's film based on it, and with the broader imagery superimposed on them; Stefania Rimini connects it to the recurring features of the current period dramas, then focusing on its representation of environments and landscapes.

Keywords

The Leopard, Tomasi di Lampedusa, Visconti, Netflix, Novel, Cinema, Period Dramas, Adaptation.

La libertà non è aver mano libera: *Il Gattopardo* Netflix

A cura di Clotilde Bertoni

Perché non tutto rimanga com'è: «Compratevi *Il Gattopardo*»

Clotilde Bertoni

1. Questione di classe

Tra le alterazioni effettuate dalla miniserie che più balzano all'occhio c'è quella dell'aspetto più celebre del romanzo: la rappresentazione delle classi sociali e della metamorfosi dei loro equilibri che accompagna la svolta unitaria.

Innanzitutto, il Principe di Salina cambia radicalmente personalità. Nel testo, se in apparenza è un temuto patriarca, è in effetti costantemente scavalcato da eventi a cui oppone solo un radicale disincanto; qui invece diventa un padre padrone autoritario quanto autorevole, con tutti tracotante e imperioso e a tutti spiritualmente superiore. Domina Tancredi, persino redarguendolo con pistola alla mano; quando questi si trova invischiato nei moti palermitani del 4 aprile (più seriamente che nel testo, tanto da essere condannato alla fucilazione), lo salva con l'aiuto di uno dei personaggi inventati, un governatore borbonico poi voltagabbana, spietatamente concussore, che esige in cambio uno dei suoi possedimenti; del governatore poi si vendica facendolo progressivamente depredare dal proprio dipendente Pietro Russo (nel testo personaggio di chiara affiliazione

mafiosa, ma comunque marginale, che gli riserva ruberie subite con noncuranza; qui malavitoso ben più torvo, davanti a lui però tremebondò), ma si premura infine di evitare la sua completa rovina. Inoltre qui, anziché rifiutare subito la nomina a senatore giuntagli tramite Aimone Chevalley, la considera seriamente, tanto da recarsi a Torino per valutarla meglio; e vi rinuncia non perché convinto di appartenere a una classe e a una terra fuori dalla storia, e perché privo di illusioni sullo sviluppo della storia in assoluto, bensì per categorico disprezzo verso il nuovo corso dei tempi. Lo fa tenendo al Circolo Nazionale di Torino un discorso vibrante (qui esaminato più in dettaglio da Giulia Carluccio), che riprende alla lettera vari segmenti di quello rivolto a Chevalley nel romanzo, ma proferendoli con un tono altero e beffardo che infonde loro tutt'altro suono e significato: trasforma il senso di impotenza che esprimono in senso di superiorità, le constatazioni sull'immobilismo della Sicilia in rivendicazione della sua grandezza, le certezze sul declino del proprio mondo in asserzione della sua supremazia ideale. E la rappresentazione della società messa in scena conferma questa supremazia, ribadendo i pregiudizi puntello di quel mondo, configurando i dislivelli sociali come dislivelli morali innanzitutto: Russo sembra, più che un mafioso, un proletario indegnamente sleale, trasudante livore contro i padroni; e l'arricchito Don Calogero Sedara sindaco di Donnafugata, borghese *parvenu*, si rivela nell'ultimo episodio un *villain* dei più ripugnanti.



Ma queste modifiche così disinvolute si collocano in effetti in un solco già tracciato. Proseguono una visione del romanzo nata immediatamente e tuttora imperversante, quella che lo ritiene elegia della tramontata classe aristocratica, che lo vuole intriso del rimpianto dell'autore, principe anche lui, per il suo ambiente d'origine dissolto; e che si ostina a trasformare in sintesi del suo intero senso la frase «Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene», pronunciata dal protagonista in un breve monologo interiore (detta invece a voce alta sia nel film, durante il commiato da Chevalley, sia qui, in un colloquio con Concetta), e sempre citatissima (quasi quanto il, pure distorto a volontà, «Se vogliamo che tutto rimanga com'è bisogna che tutto cambi» di Tancredi).

Laddove l'insieme del testo dice tutt'altro. Certo, caratterizza negativamente i borghesi sciacalli (Don Calogero e, a un gradino superiore, Vittorio Tassoni, l'amico di Tancredi prima garibaldino, poi industriale e senatore, ben più capace di ammantare la spregiudicatezza di retorica); ma, combinando costantemente il pessimismo storico con quello esistenziale, inchioda l'aristocrazia a un'immagine negativa altrettanto. I suoi esponenti formano una galleria di mostri meno copiosa e fosca, ma tagliente quasi quanto quella dei *Viceré* di De Roberto (da Sciascia in poi al *Gattopardo* così spesso contrapposto): da Maria Stella, la Principessa di Salina, rancorosamente succuba del marito, al loro figlio Paolo (nel testo gretto, goffo, pigramente borbonico, destinato a morire per la caduta da uno dei cavalli suo unico interesse; qui borbonico fiero, dolorosamente offeso dalla negligenza del padre nei suoi confronti, ucciso da briganti che ha affrontato con coraggio); dal contino Carlo Cavriaghi, unico aristocratico settentrionale, ma significativamente da quelli meridionali non granché diverso, lui pure, al di là del romanticismo infantile, abbarbicato solo alla prosecuzione dei vantaggi ereditati, fino ad altre figure abolite nella miniserie (e, con l'eccezione della terza, già nel film di Visconti), il tronfio e grossolano Ferdinando II di Borbone, che si affaccia in un *flash-back*, Francesco Malvica, fratello grottescamente vigliacco di Maria Stella evocato a distanza, il Principe

di Ponteleone che non mette mai piede nella propria biblioteca, e Fabrizietto, il figlio di Paolo che fa capolino nella settima parte, tendente a «un'eleganza borghese», ma segnato innanzitutto da una «doppia dose di sangue Malvica», prosecutore in nuove forme dell'inettitudine dei suoi predecessori.

Per giunta, il Principe di Salina (come nota all'epoca Louis Aragon, come poi argomentano – pur all'interno di interpretazioni divergenti – i due più rilevanti studiosi del libro, Nunzio La Fauci e Francesco Orlando, ma come moltissimi seguitano a dimenticare) non è affatto una proiezione né un portavoce dell'autore; ed è un personaggio contraddittorio, patriarca solo in apparenza, incline all'astrazione concettuale ma uomo di scarse letture, incapace di elaborare i suoi disagi, aggrappato al proprio mondo ma disilluso su di esso come su quello che lo sta soppiantando. Il suo stesso «Noi fummo i Gattopardi» (che peraltro sfocia in un radicalmente scettico «e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra») può essere ritenuto un tassello delle sue contraddizioni: perché smentito dalla sua scarsa affinità con gli esponenti del proprio ambiente, a cui guarda con disprezzo e che da parte loro lo reputano «uno stravagante».

Tuttavia, indifferente a questi aspetti del testo, la vulgata che lo vuole apoteosi della grandezza della casta nobiliare si è imposta pervicacemente: oltretutto ricalzata dal film di Visconti, o meglio dalle interpretazioni semplicistiche che, specie di recente, non hanno mancato di ingabbiare pure quello (in effetti, il regista vi riversa sì una nostalgia per il mondo aristocratico da cui proviene a sua volta, che, sia nei fatti più o meno sentita di quella di Lampedusa, sicuramente incide di più sul suo lavoro; però, sottolineando la delusione delle speranze rivoluzionarie accese dal Risorgimento, vi manifesta anche le proprie convinzioni di sinistra, che, ora spesso ricondotte alle pressioni di odiosi dirigenti comunisti, sono invece per il suo lavoro un altro nucleo di ispirazione essenziale).

E oltre a resistere fino a oggi, tale vulgata ha complessivamente cambiato segno. In principio, si sa, vale al libro parecchi attacchi e la fama di opera reazionaria, tradizionale oltre che nella forma nel

contenuto (malgrado il successo a sorpresa – ripercorso in un saggio uscito da poco di Bernardina Rago – nella DDR e nella Russia sovietica, comunque sospinto da letture tendenziose che lo vogliono prefigurazione di un mondo nuovo). Negli ultimi anni, invece, si è colorata di esaltazione. Il clima odierno, discretamente reazionario davvero, in cui la crisi delle ideologie e delle idealità genera a ogni piè sospinto mitizzazioni mistificanti di presunte età dell'oro, l'ha rilanciata nella chiave più positiva; e ha pure fatto del *Gattopardo* un archetipo costantemente invocato dalle saghe ultimamente proliferanti su famiglie aristocratiche vere o immaginarie, ma sempre presentate in luce agiografica. Certo, la miniserie riafferma questa visione a colpi d'accetta: con facile *calembour* si potrebbe dire che articola la sua prospettiva classista senza classe alcuna; ma si allaccia a un orientamento preesistente, mira a vellicare aspettative già consolidate.

2. Il sessismo di ritorno

Peraltro, il disgusto per il presente che qui induce il Principe di Salina a rifiutare la nomina a senatore deriva non da una meditazione storica ma sostanzialmente dalla scoperta del *ménage* adulterino che si è velocemente instaurato tra i Tancredi e Angelica freschi sposi: la miniserie combina strettamente la raffigurazione dei rapporti di classe con quella dei rapporti di coppia.

Anche qui trovandosi alle prese con un copione non adatto ai suoi obiettivi. Il versante amoroso del romanzo, che ha contribuito sia al favore accordatogli dal pubblico sia alle perplessità riservategli dalla critica, è in effetti estremamente esile: il sentimento inespresso che inizialmente unisce Tancredi a sua cugina Concetta, la seconda figlia del Principe, e il legame, frammisto di attrazione fisica e mutua convenienza, che si instaura fra lui e Angelica, sono articolati in modo ellittico e antimelodrammatico, diretto a sottolineare non l'assolutezza, bensì la provvisorietà e l'enigmaticità delle passioni. Un intreccio che la trasposizione rimpolpa abbondantemente, sempre in forme in apparenza spericolate, di fatto ossequenti al gusto *mainstream*: da un lato, rendendo la vicenda più convenzionalmente accattivante;

dall'altro, al pari di tante trasposizioni, riscritture e regie odierne, ingegnandosi ad adeguarla all'evoluzione della mentalità, in maniera al tempo stesso forzata e posticcia.

Se il testo suggerisce velatamente i possibili rimpianti di Tancredi (con il passo in cui questi pensa che se Concetta è «meno bella, assai meno ricca di Angelica» ha «in sé qualche cosa che la donna fugasca non avrebbe posseduto mai»), e adombra succintamente l'infelicità del suo matrimonio con Angelica (mal riuscito «anche eroticamente», contro ogni previsione), e le reciproche infedeltà che lo costellano, la miniserie intesse su questi spunti ricami a profusione, sciogliendone le ambiguità. Disegna un Tancredi ambizioso e opportunista come quello originale, ma privo della sua ironia mordace, insieme più grossolano e più titubante, tale da esemplificare vistosamente la meschinità dei nuovi tempi; e lo conforma ai più abusati *clichés* romantici, dando evidenza indubbia alla persistenza del suo amore per Concetta. Inoltre, in linea con la logica classista già rilevata, attribuisce il fallimento del suo matrimonio con Angelica non tanto alla fragilità dei loro sentimenti, quanto alla loro distanza sociale; e, in accordo con il moralismo più canonico, trasforma Angelica in una peccatrice senza gusto, che tradisce il marito non per piacere delle avventure, ma un po' perché ferita dai tradimenti suoi, un po' per procurargli appoggi utili alla sua carriera, via via comunque comprendendo che per la finezza aristocratica di lui le proprie rozze origini rimangono insopportabili, come infine confida affranta a Concetta, ammettendo che sarebbe stata lei la moglie giusta, in virtù della discendenza dal medesimo ceppo. Se poi il Principe del romanzo (ancora aperto al desiderio erotico – incluso quello per la stessa Angelica, da certe analisi poi un po' troppo enfatizzato –, ma convinto che l'amore sia «fuoco e fiamme per un anno, cenere per trenta») guarda ai rapporti dei giovani con il suo consueto disincanto e dà le future infedeltà di Angelica e Tancredi per scontate (tanto più visto che l'infedeltà è nella sua cerchia moneta corrente, come confermano i suoi ricordi al ballo dei Ponteleone sulle relazioni che ha in passato intrattenuto con due o tre delle invitate), quello della miniserie inorridisce nello scoprire gli adulteri interessati di Angelica e la compiacenza di Tancredi al riguardo, ed

essenzialmente in loro virtù si persuade della degenerazione del presente: un copione che anche agli autori dei più vetusti *feuilleton* sarebbe parso un po' troppo antiquato.

L'autorità patriarcale del Principe, condita della decisa mascolinità che manca a suo nipote, non è poi incrinata affatto dai personaggi femminili che gli stanno al fianco, sulla carta ritoccati dai dettami del *politically correct*, nella sostanza stretti a quelli della tradizione. La docile prostituta sua frequentazione abituale, evocata fugacemente nel testo, viene rimpiazzata da una mantenuta vera e propria, con una personalità un po' più forte ma comunque sottomessa, e, sempre in linea con stereotipi usurati, amaramente segnata dal disamore di suo padre. La Principessa Maria Stella, se è ripulita dei tratti isterici della sua omologa letteraria, è contraddistinta solo dalla devozione religiosa e da un'estrema alterigia aristocratica: il godibilissimo passo del libro che descrive la sua ira nell'apprendere dell'imminente fidanzamento tra Tancredi e Angelica (che, per inciso, probabilmente riecheggia quello di *Pride and Prejudice*, capolavoro della Austen amatissima da Lampedusa, sulle escandescenze della signora Bennett alla notizia del fidanzamento tra Mr. Collins e Charlotte) è sostituito da una scena compassata che la mostra invece indignata in forme pacate e gravi ma ben più reazionarie (menziona pure il soprannome stercorario del nonno della ragazza, che a rigore non dovrebbe esserle noto perché gira in un ambiente da lei lontanissimo).

Infine, la celebrazione del vecchio mondo e del maschio autorevole sua incarnazione non è intaccata nemmeno dall'innovazione più strombazzata della miniserie, il risalto conferito a Concetta (si è parlato persino di una sua "rivincita", secondo la tendenza, spesso irresistibile, a dimenticare che i personaggi sono, per dirla con Forster, gruppi di parole, e a considerarli pressoché alla stregua di esseri umani in carne e ossa). Se il romanzo la dota di una spiccata autonomia mentale, e nell'ultima parte le assegna un rilievo particolarmente significativo, approfonditamente analizzato da La Fauci (mentre il film, pur ridimensionandola molto, le restituisce un po' di peso con una delle pochissime scene aggiunte, che la vede rimproverare a Tancredi il tradimento del suo passato garibaldino), la

miniserie invece la reinventa in una chiave femminista implausibile e superficiale al tempo stesso. Da un lato, qui Concetta manifesta un'intraprendenza per l'epoca platealmente inverosimile: si muove da sola per Palermo, fa conoscenza con l'amante del padre, acconsente a fidanzarsi con un altro personaggio inventato, il colonnello Bombello (più autorevole e affascinante del Cavriaghi nel libro suo spasimante assai *naïf*, qui relegato ai margini), ma conferma poi i suoi sentimenti a Tancredi, arrivando a prendere l'iniziativa di baciarlo, come già aveva preso quella di dichiararglisi per prima. D'altro lato, diversamente dal suo corrispettivo letterario, se occasionalmente si ribella al padre, gli resta legata, anzi devota, fino ad accogliere la richiesta di occuparsi dei suoi possedimenti da lui rivoltale in punto di morte, e a rinunciare per questo a qualsiasi possibilità di vita propria. Se il finale del romanzo, successivo di cinquant'anni all'inizio, rappresenta una Concetta anziana costretta a constatare il definitivo sprofondamento del prestigio dei Salina, e inoltre indotta da una conversazione occasionale a mettere in dubbio le ragioni della delusione amorosa che ha insieme avvelenato e giustificato la sua esistenza solitaria e immobile, invece il finale della miniserie, fermo al 1862, mostra una Concetta giovane che cavalca lungo i terreni paterni passati alla sua custodia, sorridente, gagliarda, ma priva, oltre che di ogni indipendenza concreta, anche di ogni indipendenza interiore, semplice vestale del modello patriarcale obbedientemente introiettato. La variazione banalmente ottimista svela un sottofondo pesantemente retrogrado: il mistificante classismo nostalgico si intreccia a una visione dei sessi che, dietro l'ingentilimento di facciata, ricicla i clichés di genere più coriacei.

3. La risata alla riscossa

Ansiosa di ripristinare le passioni, le antinomie, la suspense, insomma il canonico canovaccio melodrammatico che il testo esautora, la miniserie ne sacrifica totalmente l'umorismo sfaccettato, subito colto da alcuni dei suoi primi estimatori (Bassani e Montale soprattutto), a seconda dei casi lieve o acre, generato dalle contraddizioni dei personaggi, dai tonfi prosaici di situazioni potenzialmente tragiche,

dalle malizie della voce narrante. Ma, nell'intento di stuzzicare l'appetito del pubblico, cucina gli ingredienti del melodramma troppo in fretta, concedendo inconsapevolmente al riso una riscossa nella forma meno auspicabile: quella della comicità involontaria.

Protesa a calamitare l'attenzione, la rielaborazione delle figure più in risalto calamita di frequente l'ilarità: il Principe spavaldo e protervo di Kim Rossi Stuart, da tutti designato come "il Gattopardo" (l'animale che contrassegna lo stemma della sua famiglia passa a identificare lui direttamente), sembra un incrocio tra un bandito, un *cowboy western* e un *boss* mafioso; il Tancredi appiattito di Saul Nanni risulta così smarrito nell'azione da dar quasi l'impressione di essersi smarrito sul set; se con Benedetta Porcaroli il lavoro restituisce a Concetta l'avvenenza attribuitale dal libro (che Visconti invece mortifica, imbruttendo deliberatamente l'interprete, Lucilla Morlacchi), forse per farla spiccare meglio, le affianca due sorelle, Caterina e Chiara (totalmente reinventate al di là dei nomi, corrispondenti il primo a quello della terza figlia del Principe, l'altro a quello della più piccola, nel testo menzionata solo una volta), così bruttine e sgraziate da essere come sue consanguinee pochissimo credibili; gli sgargianti vestiti rossi sfoggiati da Angelica rammentano quello indossato in *Jezebel* da Bette Davis a un ballo di debuttanti tutte in bianco, e quello esibito in *Gone With the Wind* da Vivien Leigh in un momento in cui è ritenuta a torto moglie adultera, ma, lungi dal risultare al pari di essi sfida pungente al perbenismo ipocrita, appaiono, ancora in linea con il moralismo *d'antan*, semplice segno della sua indole peccaminosa.



Per giunta, il polpettone formato da questo insieme è farcito da una buona dose di incongruenze e bizzarrie. Per limitarsi a qualche esempio, Don Calogero, che nel romanzo approda al Senato nel 1870, qui vi sbarca immediatamente, senza che si capisca come possa avere già guadagnato il prestigio necessario; ancor più incomprensibilmente Tancredi ottiene già nel 1861 addirittura una carica (imprecisata) nel neonato governo italiano; davanti al Principe arrivano a inginocchiarsi, oltre a Russo (che rende il medesimo omaggio a Don Calogero), sia il governatore sia la stessa Concetta, mentre nell'unica occasione che prevederebbe la genuflessione davvero, quella della recita del Rosario, tutti se ne stanno comodamente seduti; Concetta e Angelica si scambiano confidenze con una libertà di linguaggio impensabile per le ragazze di allora; se sull'articolazione delle relazioni tra i sessi incombono i criteri del *politically correct*, la battuta audace che Tancredi dedica ad Angelica dopo che si sono appena conosciuti è però sostituita con una brutalmente greve, inconcepibile in un contesto salottiero allora, adesso, e pure nel più politicamente scorretto dei tempi immaginabili; nell'ultimo episodio, che si svolge nell'ottobre 1862, il Principe e sua moglie ricordano di essersi fidanzati sulle note di un valzer di Strauss, e subito dopo allo spettatore, che sta ovviamente pensando a Johann Strauss padre, viene rifilato il celebre *Kaiser-Walzer* di Johann Strauss figlio, composto nel 1889; un altro valzer, quello che Angelica e il Principe danzano a Palazzo Ponteleone, comprende il casquè figura tipica del tango; le tavolate dei Salina traboccano di granite accompagnate con brioches, che non compaiono mai tra i voluttuosi manicaretti del romanzo (e del film), e *pour cause*, visto che si tratta di un dolce caratteristico della Sicilia orientale, non della zona palermitana in cui, a parte i soggiorni a Donnafugata, vive la famiglia; la Concetta poco più che adolescente è apostrofata a più riprese come "Donna Concetta", contro non solo il galateo ma pure la più elementare logica. E se le modifiche capillari possono avere ragioni innumerevoli, restano imperscrutabili quelle che hanno portato a trasformare Bendicò da alano in levriero irlandese, ad attribuire ad

Angelica studi non a Firenze ma addirittura a Parigi, a declassare Tancredi da principe a conte e a innalzare Chevalley da segretario di prefettura a (secondo le parole con cui Tancredi ne preannuncia la visita) «uomo di una certa importanza qui nel governo» (sul senso di un'altra alterazione, quella della comparsa a tavola del timballo nel banchetto di Donnafugata, si raccomanda il brillante *Brodo no timballo sì* di Francesco Mangiapane, uscito sul «Gattopardo» del 12 aprile scorso).

Accanirsi poi su attrici e attori paragonandoli a quelli di Visconti, come alcuni hanno fatto, non risulta granché utile. Beninteso, Kim Rossi Stuart non è Burt Lancaster, Saul Nanni non è Alain Delon, Deva Cassel non è Claudia Cardinale; e si potrebbe aggiungere che tantomeno Astrid Meloni, Francesco Colella e Paolo Calabresi, nei ruoli meno prominenti di Maria Stella, di Don Calogero e di Padre Pirrone, sono Rina Morelli, Paolo Stoppa e Romolo Valli, capaci di rubare sistematicamente la scena agli interpreti principali. Ma intanto, non si vede perché insistere sulle tautologie; e ad ogni modo, non è il caso di prendersela con loro: magari con un regista più attento, una sceneggiatura più abile, un doppiaggio più ragionevole (in grado di evitare la curiosa fluttuazione di vari accenti tra l'italiano standard e un siciliano che non di rado vira al catanese), un buon lavoro avrebbero potuto farlo.

Certo, non si tratta di un caso isolato: come qui mostra più a fondo Stefania Rimini, le fiction attuali, mentre investono un dispendio enorme di tempo, forze e ovviamente soldi nelle sfarzose ricostruzioni di ambienti e costumi d'epoca, per lo più tralasciano tranquillamente di renderle un filo più plausibili con uno straccio di consulenza storica o almeno con la consultazione al volo di qualche enciclopedia. Però, questa calca la mano fino al *kitsch* più smodato, tanto che ne ha pagato lo scotto subito, si è già attirata raffiche di obiezioni e frizzi: lo sappiamo, guai a eccedere. Nondimeno, ha offerto al gusto imperante un ulteriore puntello, e ha rafforzato la rete di banalizzazioni, che, pur così smagliata dagli studi critici più acuti (quelli di La Fauci su tutti), ancora continua a stringere il romanzo: forse non solo perché, prevedibilmente, una buona fetta di pubblico non ha tempo e modo di

leggere gli studi critici, ma pure perché, meno prevedibilmente, in questo caso sembra non aver letto abbastanza nemmeno il testo stesso.

4. All'arrembaggio del testo.

Di fatto, se tutti menzionano *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa a perdifiato, moltissimi mostrano poi di ricordarlo in maniera un po' approssimativa: al di là della già rammentata tendenza a condensarne il senso in un paio di citazioni, di sviste sulla sua trama (comprese non solo negli articoli in punta di penna, ma anche in vari saggi) se ne potrebbero enumerare a bizzeffe. Il che a maggior ragione colpisce, perché in fin dei conti non si tratta di *Guerra e pace*, o della *Recherche*, o tantomeno di *Horcynus Orca*: è un libro di lunghezza contenuta, inscena una costellazione ristretta di eventi e personaggi, la orchestra in una narrazione priva di soluzioni compositive e contorsioni stilistiche troppo impervie; dovrebbe insomma essere di memorizzazione agevole.

In effetti, però, la complessità dei suoi significati e la densità della sua scrittura lo rendono una sfida incessante: che magari ad alcuni trasmette tante sollecitazioni da indurli a trascurare gli aspetti minuti dell'intreccio; e magari ad altri riesce così impegnativa da indurli più semplicemente a trascurarne la lettura. O forse, la sua reputazione ancora un po' equivoca, mai perfettamente consacrata nel canone, segnata dall'eco delle stroncature e delle diffidenze, porta a riservargli meno soggezione che ad altri classici, a strapazzarlo più spigliatamente.

Che questo fosse il suo destino qualcuno lo aveva intuito subito. In una commedia di Eduardo De Filippo che debutta l'anno successivo a quello della sua pubblicazione, *Sabato, domenica e lunedì*, figura una sorta di intellettuale dilettante, la giovanile, esuberante ultrasessantenne Amelia, per tutti zia Memé, semplice casalinga ormai vedova e madre soffocante, ma a suo modo donna anticonformista, che ha gestito il suo matrimonio liberamente, crede nell'emancipazione femminile, esorta la nipote a tener testa al fidanzato, rivendica i propri interessi culturali («Un libro me lo leggo, mi coltivo»), e, pur

affettuosissima con i familiari, ne patisce la ristrettezza di vedute, tanto da ammonirli nel primo atto con una tirata folgorante: in cui parte dalla polemica femminista («Il cellofan non è stato inventato per avvolgere le mogli e metterle sedute sui divani e sulle poltrone»), passa fulmineamente a una perorazione per i diritti umani («Per fortuna o per disgrazia, l'epoca delle sovrastrutture convenzionali è finita. Volete coniugare il verbo essere a vostro uso e consumo: io sono, tu sarai se lo voglio io, egli sarà... se mi farà comodo? Ci dobbiamo mettere bene in testa tutti quanti che il verbo essere ha una legge precisa e che si può coniugare in una sola maniera: io sono, tu sei, egli è!»), e quindi esce veloce “per la comune”, ma prima rivolgendo agli astanti basiti un lapidario «Compratevi *Il Gattopardo*».

Esortazione che naturalmente suona esilarante: perché da un lato, gli astanti suddetti non comprendono di che libro si tratta e forse nemmeno che si tratta di un libro, come beninteso zia Memé ha previsto (dopo la sua uscita, sua cognata Rosa osserva perplessa: «Ci dobbiamo comprare il gattopardo...», e suo fratello Peppino chiosa infastidito: «Dobbiamo mettere il giardino zoologico»); e d'altro lato, come beninteso ha previsto l'autore, al pubblico il riferimento suona saporitamente paradossale, poiché evidentemente non si capisce dove stia il nesso tra *Il Gattopardo* e il resto del discorso.

Magari, volendo, qualche nesso si potrebbe rintracciare: in fondo, la situazione delle donne di casa Salina costituisce un esempio del lungo destino di oppressione femminile; e la collera dell'organista Ciccio Tumeo (incarnato da uno strepitoso Serge Reggiani nel film, privato di peso nella miniserie) contro i brogli elettorali che hanno sabotato il suo no all'annessione della Sicilia al regno sabauda, può spingere a riflettere sui soprusi inferti dal potere alla collettività. Ma sarebbe una tematizzazione parecchio forzata (di quelle che appiattiscono i testi sui contesti, concentrandosi, più che sulle loro peculiarità, sulle epoche che inscenano) e assai poco pertinente: verosimilmente Eduardo mira non a suggerirla, bensì a mostrare che del *Gattopardo*, divenuto a sorpresa la *hit* del momento, si sta disquisendo a ruota libera, che chiunque mastichi di letteratura lo cita

a volontà, e che intanto molti non hanno colto ancora di cosa parla veramente.

Però, se non vuole sottintendere che zia Memé vi abbia scorto un'illustrazione dei torti inflitti alle donne e in generale ai subalterni, sicuramente la caratterizza come personaggio brillante e acuto (oltretutto aspirante scrittrice, impegnata in un romanzo autobiografico intitolato *Sì, ma ci vuole coraggio*), e le lascia il pregio dell'originalità: facendole evocare il libro a modo suo, ma almeno suo davvero, sganciato dall'opinione dominante che lo crede elegia della classe aristocratica e talora pure convenzionale vicenda amorosa, e che, già allora *in fieri*, ha seguito ad accerchiarlo fino a oggi.

E allora, perché non dar ragione a zia Memé. Perché non girare il suo «Compratevi *Il Gattopardo*» al pubblico che, magari attraverso la miniserie appunto, lo sta scoprendo per la prima volta; inevitabilmente aggiungendo un sommesso «E leggetevelo davvero»: anche in una maniera, come quella del personaggio eduardiano, più vicina (per riprendere una nota distinzione tracciata da Eco) all'uso disinvolto che alla vera interpretazione, tendente non a penetrare nei sensi della narrazione, bensì a proiettarvi sopra i propri interessi e fantasie. Pure chi attribuisce importanza cruciale alla riflessione critica sa che la fruizione delle opere può prescindere, che l'arte può sprigionare le reazioni più diverse, dal meditato accostamento all'arrembaggio spregiudicato, dai ragionamenti profondi alle idee e ai sentimenti più imprevisi: se non le si sovrappone una vulgata fuorviante, se le si lascia spazio, sarà sempre in grado, per ritornare alla citazione eterna, di impedire che «tutto rimanga com'è».

L'autrice

Clotilde Bertoni

Clotilde Bertoni insegna Letteratura italiana e Teoria della letteratura all'Università di Palermo.

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

L'articolo

Data invio: 01/05/2025

Data accettazione: 05/05/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questo articolo

Bertoni, Clotilde, "Perché non tutto rimanga com'è: «Compratevi *Il Gattopardo*»", *Campo aperto*, Ed. Ead., *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 178-193, <http://www.between.it/>

Taking a Free Hand Does not Mean Freedom: *The Leopard* on Netflix

Edited by Clotilde Bertoni

Abstract

We are well aware that each transposition is an independent work, that the principle of fidelity to the source of origin has been passed for a while. But taking a free hand does not always mean to follow a truly free inspiration. In the Netflix series *The Leopard*, based on the novel by Giuseppe Tomasi di Lampedusa's, freedom turns out to be deceptive: on the surface unbridled, in fact bound by hegemonic trends of thought and taste. It is worth examining this issue in depth, as we try to do through the following papers: Clotilde Bertoni analyzes the series' adherence to the most widespread vision of the novel, and its adaptation to the standards of political correctness; Giulia Carluccio, starting from the episode set in Turin, considers its relationship with the novel, with Luchino Visconti's film based on it, and with the broader imagery superimposed on them; Stefania Rimini connects it to the recurring features of the current period dramas, then focusing on its representation of environments and landscapes.

Keywords

The Leopard, Tomasi di Lampedusa, Visconti, Netflix, Novel, Cinema, Period Dramas, Adaptation.

La libertà non è aver mano libera: *Il Gattopardo* Netflix

A cura di Clotilde Bertoni

«È a Torino che bisogna stare,
adesso». Fenomeni di adattamento
nel mondo globale

Giulia Carluccio

Nell'inevitabile recensione e nell'irresistibile (a quanto pare) gioco al massacro nei confronti dell'"operazione *Gattopardo*" targata Netflix, può forse essere utile partire da un esempio circoscritto per problematizzare alcuni aspetti della questione. Assodata la spregiudicatezza narrativa e interpretativa che caratterizza in generale l'approccio alla fonte letteraria (e al suo *heritage*, compreso il film di Visconti) perseguito dalla sceneggiatura e dalla regia della miniserie di coproduzione anglo-italiana per Netflix, vale la pena affrontare il fenomeno da un punto di osservazione privilegiato, per poi rilanciarlo in una prospettiva più ampia. Tra le invenzioni più prepotenti e sfidanti proposte dalla sceneggiatura della fiction si può annoverare senz'altro il viaggio a Torino che il Principe di Salina e la figlia Concetta intraprendono dopo il lutto per la morte di Paolo, a seguito dell'invito rivolto dal piemontese Chevalley al Principe ad accettare la carica di Senatore del Regno d'Italia. Si tratta di un segmento narrativo del tutto inedito come ambientazione (e poi come sviluppo tematico

oltreché diegetico), vistosamente irrispettoso della lettera (e della sostanza) del romanzo, di cui tuttavia recupera uno dei passaggi chiave dal punto di vista della sua dimensione storico-ideologica, o filosofico-poetica, rilocalizzandolo in modo brutale nella Torino del 1862.

Ci riferiamo al colloquio tra il Principe e Chevalley che, nelle pagine di Lampedusa, avviene nella *privacy* connotata e minuziosamente descritta dello studio di Don Fabrizio nella Villa di Donnafugata, dove peraltro quest'ultimo evoca, come cosa lontana, «un soggiorno di una settimana a Torino due anni fa». Nel romanzo il colloquio si sviluppa lungo una decina di pagine, quelle in cui il protagonista, rifiutando il coinvolgimento nel nuovo governo, pronuncia il celebre discorso sulla Sicilia che, nella testualità letteraria, acquista tutta la sua pregnanza nell'alternanza tra le parole del Principe (e del suo interlocutore) e pensieri e considerazioni interiori mediati dalla voce narrante. I «venticinque secoli di storia», «le manifestazioni oniriche», il «desiderio di oblio», «questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato, magnifici ma incomprensibili...» sono parole che emergono in un tempo quasi sospeso diegeticamente (ancorché ben precisato cronologicamente dal narratore: «alle quattro del pomeriggio il Principe fece dire a Chevalley che lo aspettava nello studio»), in cui l'eco di quei pensieri risuona in uno spazio e in luogo che ne sostanziano il senso, che ne incarnano la visione, tra ritratti e immagini del passato, oggetti, creature imbalsamate, soprammobili, nella solitudine assoluta che circonda i due uomini, ad eccezione della presenza muta del cane Bendicò. E soprattutto in quella Sicilia da cui il Principe fa derivare quella «terrificante insularità d'animo» di cui parla allo sgomento Chevalley, che lì, in quella terra, è ospite e straniero. Come sappiamo il discorso del Principe si conclude con il suggerimento (non privo di note sarcastiche) di rivolgersi piuttosto a Calogero Sedàra, in una subitanea e cruda ripresa del tempo cronologico (e storico), ma la meditazione del Principe si estenderà sino all'alba del mattino dopo, alla partenza di Chevalley, con la chiosa tutta interiore del «Noi fummo i Gattopardi,

i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalotti, le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra».

Ora, nell'adattamento di Richard Warlow e Benji Walters per Netflix, il confronto con Chevalley e la meditazione del Principe perdono la collocazione e l'economia narrativa originaria, trovando un recupero abbreviato nell'invenzione della trasferta torinese: dove una selezione quasi pedagogica delle frasi più celebri del Principe, e il suo rifiuto, diventano un discorso pubblico al Circolo Nazionale, alla presenza di Chevalley e di vari esponenti politici, così come di Concetta, Tancredi, Angelica e Sedàra (mentre l'immagine della chiosa finale del mattino dopo, da riflessione intima si trasformerà in una esplicita battuta di dialogo con Concetta). Il discorso di Salina/Rossi Stuart al Circolo torinese acquista una dimensione di vera e propria *performance* di fronte a un pubblico, in cui il "centone" del testo di Lampedusa si accompagna a un'interpretazione che sembra attingere, più che al personaggio della pagina letteraria, a una dimensione iconica mediata, in cui si stratificano una semplificata ricezione del romanzo, la sua vulgata internazionale, il film di Visconti, infine il mito del *Gattopardo* come risultato di tutto ciò. Del resto, nelle diverse interviste che hanno nutrito il lancio della miniserie, compreso un *making of* promozionale, la parola che più volte ripetono i diversi artefici dell'operazione Netflix (produttori, sceneggiatori, registi, costumisti, scenografi, attori ecc.) è «iconico»...

Tornando all'episodio torinese (il quinto) della miniserie, dell'«inferno ideologico scatenato in quello studiolo» siciliano restano solo alcune tracce verbali, "iconiche", appunto, atte a "performare" il *Gattopardo* tutto, l'immaginario del *Gattopardo*: a incominciare ovviamente dal personaggio del Principe che, non a caso, nella miniserie è continuamente convocato ed evocato con l'appellativo di "Gattopardo", in funzione deittica esplicita («Ecco il Gattopardo») o implicita. La performance al Circolo segue significativamente la sequenza della serata ambientata al Teatro Regio (ma la *location* reale in questo caso è l'Opera di Roma). La dimensione teatrale e l'effetto 'in costume' anticipano l'interpretazione del discorso del Principe, in cui

Rossi Stuart, 'in costume', interpreta il personaggio di un personaggio già interpretato (in tutti i sensi), in cui si sovrappongono non solo le stratificazioni di cui sopra, ma anche altre scie e aloni intertestuali e intermediali vivi nell'inconscio (e nel conscio) della grande industria culturale globale contemporanea. In questa prospettiva, per esempio, la *performance* vocale di Rossi Stuart (ma anche alcune posture attoriali e diegetiche) sembrano a tratti imparentare il suo Don Fabrizio al Don Vito Corleone di Marlon Brando nel *Padrino* di Coppola. La voce sussurrata (ben oltre il precedente del tono di voce abbassato di Burt Lancaster nel film di Visconti) sembra attingere direttamente da lì, da un altro attore americano interprete di un personaggio siciliano mitico, in un dosaggio *blended* di frammenti di *déjà-vu*.

Ma perché trasportare a Torino quel passaggio-chiave del romanzo, debitamente riassunto e perfomato nel senso sopra chiarito? «È a Torino che bisogna stare, adesso», dice Angelica accogliendo Concetta e il Principe nell'appartamento torinese dove risiede con Tancredi; e il suo proclama sembra quasi assumere un valore metadiscorsivo, come ad annunciare e giustificare l'invenzione di sceneggiatura che porta i due Salina nella città sabauda. Ciò avviene dopo che il lungo viaggio dalla Sicilia è stato riassunto con un montaggio quasi da cinema muto, tra dissolvenze e stacchi che mostrano prima la carrozza nel paesaggio dorato siciliano, poi una nave in mare, e infine un treno che passa tra le inconfondibili risaie vercellesi. La patinata iconografia ottocentesca che ci mostra quasi didatticamente i mezzi di trasporto necessari allora per raggiungere, dalla Sicilia, «Torino Capitale del Regno d'Italia», come indica una didascalia, è seguita da un insieme di vedute in funzione di "geolocalizzazione", introdotte da una ripresa aerea con droni che sorvola la Basilica di Superga per mostrare poi, ancora dall'alto, la città di Torino, con il Po e la Dora, e preparare gli stacchi di montaggio che atterrano su Piazza Carignano, Via Carlo Alberto ecc., fino al palazzo dove risiede la coppia Falconeri.

La ripresa con i droni e le cartoline torinesi imparentano immediatamente lo stile visivo della miniserie con molta altra fiction contemporanea italiana, dove è riconoscibile un "effetto Film

Commission” nella presentazione di luoghi che promuovono quel territorio, con uno sguardo che la tecnologia dei droni ha in qualche modo codificato. Qui si tratta di una Torino resa ottocentesca da carrozze, cavalli, signori con cappelli a cilindro e dame in costume, in cui sono presenti luoghi ed edifici rimasti ancora oggi relativamente intatti. È la stessa regista dell’episodio torinese, Laura Luchetti, che qui sostituisce Tom Shankland, a sottolineare, in un intervento ripreso più volte dalla stampa, che a Torino «le scene d'epoca si girano benissimo. Addirittura mentre giravamo una scena in un giardino, dall'altra parte giravano *Il conte di Montecristo*. Una città urbanisticamente intatta che permette di vedere senza effetti digitali la bellezza di un tempo». Verrebbe da pensare che la scelta di inventare l’episodio torinese possa derivare da una strategia innanzitutto produttiva. Ma se così è, o fosse, questa non riguarda solo la facilità di creare una *location* d’epoca. Il riferimento al *Conte di Montecristo* ci fa pensare che in qualche modo questa *location* è parte di un’iconografia seriale, a cui contribuisce per esempio anche *La legge di Lidia Poët*, ugualmente *in tournage* a Torino in quei giorni, negli stessi luoghi. Sulla stampa locale si commenta (giustamente) con orgoglio questa concomitanza: «un bel tris della Film Commission Torino Piemonte».

Ciò che, comunque, a noi preme notare è che il ritorno e il sovrapporsi di queste *location* crea una dimensione sovranarrativa e una certa estetica che “brandizzano” una serie di prodotti il cui consumo è regolato e promosso dai famosi algoritmi. Ma al di là di questo fenomeno, del tutto degno di interesse, ben oltre ogni apocalittica (o integrata) considerazione, dobbiamo chiederci se la *location* torinese, nel *Gattopardo* Netflix, diventi ‘ambientazione’. Il guizzo di sceneggiatura di questo episodio a quali esigenze narrative, tematiche e interpretative può corrispondere? Anche qui possono esserci d’aiuto le parole della regista dell’episodio, che lo definisce in questi termini: «Quello torinese è l’episodio delle verità, della caduta delle maschere, dove il triangolo Concetta-Angelica-Tancredi viene allo scoperto. È anche un episodio molto forte sul femminile». Ecco allora che nuovamente le parole di Angelica, rivolte questa volta alla sola Concetta, acquistano un significato metadiscorsivo quando dice: «Le

cose si fanno con coraggio a Torino!». Esattamente come nel proclama precedente, Angelica sembra rivolgersi anche allo spettatore, ribadendo e giustificando la licenza di invenzione *ex novo*, rivendicandone il coraggio. Nelle parole della regista gli sviluppi narrativi che “con coraggio” l’episodio torinese inventa (l’esplicitazione e enfattizzazione del rapporto amoroso tra Concetta e Tancredi, la scoperta dei tradimenti di Tancredi e Angelica, l’adulterio utilitaristico di quest’ultima, colto in flagrante dal Principe, il discorso al Circolo, la partenza...) corrispondono a una caduta delle maschere (che sembra quasi precipitare il rifiuto del Principe e motivare il suo discorso-performance, modificandone la portata e il senso rispetto al romanzo) e a un viraggio sul “femminile”.

In effetti, lo spostamento dell’ambientazione dalla Sicilia a Torino accelera e consente l’emergere di una sorta di coscienza e di consapevolezza femminile totalmente (e volutamente) anacronistiche. Nel contesto *mélo* e un po’ pulp dell’episodio, l’intraprendenza di Angelica (più volgare e spinta) e di Concetta (più fiera e infine tematizzata nel dialogo in carrozza con il padre) si fanno strada in modo da attualizzare il racconto sul versante dei codici di genere contemporanei. Così, Angelica, dopo aver lanciato lo slogan del coraggio, può rispondere provocatoriamente e sfrontatamente al Principe (che la rimprovera per l’adulterio appena scoperto): «Gli uomini parlano di me da quando avevo dieci anni!», oppure Concetta può recarsi a un appuntamento clandestino con Tancredi (perché altre maschere cadano), e poi esprimere la propria *vis* di autonomia nei confronti del dominio patriarcale/paterno nel dialogo in carrozza. Queste istanze di emancipazione, così come il discorso del Principe, appaiono giustificate narrativamente più da motivi di disincanto, carattere e frustrazioni di natura personale e soggettiva, che non in ragione del contesto storico, all’insegna di dinamiche sessuali/sentimentali che intervengono a volte in modo scabroso e fosco: Angelica che consuma il suo adulterio in un albergo, Concetta e Tancredi che si incontrano nell’appartamento prestato dal suo amico Tassoni, che, qui in un po’ laido, ricorda Franz Mahler in *Senso*. Se il contesto storico sembrerebbe invece convocato proprio dalla volontà di

trasportare il racconto (e lo spettatore) nei luoghi reali del Risorgimento italiano, al punto da integrare nell'episodio una sequenza girata nella prima sede del Parlamento del Regno d'Italia, mostrando la camera del Parlamento subalpino (conservata integra al Museo Nazionale del Risorgimento di Torino), è proprio la Storia che complessivamente si perde nello sviluppo di questo viaggio nella capitale del Regno. Del resto, nel già menzionato *making of*, è uno dei consulenti coinvolti nella produzione, lo storico inglese David Laven (l'altro consulente è l'italianista Gabriele Pedullà), a sottolineare che il contesto storico è per certi versi irrilevante nell'operazione *Gattopardo* Netflix, rispetto al tentativo di rendere quel contesto specifico 'universale'. Coerentemente con la necessità, per una produzione come quella messa in atto da Indiana e Moonage per Netflix, di rivolgersi a un pubblico globale, quello dei 190 paesi raggiunti dalla piattaforma.



Un pubblico per cui lo sviluppo del personaggio di Concetta, che, dopo la premessa torinese, prosegue nel sesto e ultimo episodio, può soddisfare quell'esigenza protocollare di equilibrio di genere che il ruolo dei personaggi maschili assegnato nel romanzo di Lampedusa (e nel film di Visconti) al Principe *in primis* e, in modo diverso, anche a Tancredi, nonché il rispetto del contesto storico, non avrebbero

consentito. Visconti, del resto, in qualche modo mortifica il personaggio di Concetta, interpretato da una Lucilla Morlacchi che si discosta anche fisicamente dal personaggio letterario, dai capelli chiari e dagli occhi azzurri (che ritroviamo invece in Benedetta Porcaroli), non prendendo in considerazione peraltro l'ultima parte del romanzo, dove è una Concetta anziana a testimoniare la fine di Casa Salina cinquanta anni dopo l'unità d'Italia. Gli autori della miniserie hanno esplicitamente rivendicato la scelta di dedicare maggior attenzione al personaggio della figlia del Principe, precisando come fosse stato in qualche modo sacrificato nel film del 1963. Visconti viene richiamato nelle diverse interviste (anche dagli attori) sempre in sottrazione o addirittura per rimozione esplicita. Alcuni dichiarano di non aver visto il film, o addirittura di non averlo voluto vedere. Nel mito del *Gattopardo*, con cui la fiction si confronta, più che con il testo di Lampedusa, l'eredità di Visconti è troppo ingombrante. Eppure il suo fantasma sembra aleggiare in tutte le dichiarazioni rilasciate dal *team* all'opera per Netflix, e soprattutto in quella *grandeur* e in quello sfarzo produttivo che viene comunicato sistematicamente con tanto di numeri: più di 100 i giorni di riprese totali, circa 50 location coinvolte tra Torino, Palermo, Siracusa, Catania e Roma, più di un anno di lavorazione totale (considerando montaggio e post-produzione). Cinque mila comparse, 300 *stuntmen*, 6 mila costumi, 2 mila paia di scarpe nuove oltre alle 2.500 di repertorio, 900 paia di guanti in pelle e in tessuto, 300 barbe eseguite a mano, 15 mila candele, 50 salotti antichi comprati in tutta Italia e un centinaio tra carrozze, carretti e barche...

Qui ci si confronta appunto con il mito della produzione del film di Visconti, con quegli echi e quelle leggende che forse, per il pubblico globale di Netflix oggi, nulla hanno a che fare con la storia ben più complessa di quell'altra "Operazione *Gattopardo*" ben raccontata da Alberto Anile e Gabriella Giannice. Un'operazione in cui l'adattamento viscontiano, per come risulta nel film, è il frutto di una lunga lavorazione, attraverso diversi corpo a corpo: con il romanzo di Lampedusa; con le *querelles* letterarie e ideologiche che ne avevano accompagnato l'uscita; con la stessa filmografia del regista che, dalla *Terra trema* a *Senso* e a *Rocco e i suoi fratelli*, si era via via confrontato con

neorealismo, realismo critico, realismo storico ecc.; con lo sguardo e la cifra estetica di un uomo di cultura e di spettacolo completo (teatro, cinema, opera lirica), con la sua ideologia (e con il PCI), in anni cruciali della storia e della società italiana; con Alicata e Trombadori, e con Togliatti, che interviene a difendere la sequenza dilatata del ballo e consiglia di non effettuare tagli... Visconti stesso tagli ne ha operati e sappiamo che la versione del film disponibile oggi è quella presentata al Festival di Cannes nel 1963, differente e più breve di quella mostrata a Roma qualche mese prima, su cui si basarono molte delle recensioni (e delle perplessità) di allora. Una storia in cui Visconti stesso, prodotto da Goffredo Lombardo della Titanus in coproduzione francese e con distribuzione americana Fox, di compromessi ne ha dovuti accettare, anche a livello di *cast*. Sappiamo per esempio che Lancaster non era la sua scelta originaria, e che a tutta prima, l'idea che un "cowboy americano" potesse interpretare un Principe siciliano appariva stridente. Ma Lancaster, con Visconti, è diventato 'il' Principe di Salina, nonostante anche il suo film dovesse tenere conto delle esigenze di una produzione che voleva e doveva rivolgersi a un pubblico 'internazionale'. Forse però i compromessi più pregnanti e decisivi Visconti li ha messi in atto, nelle diverse versioni della sceneggiatura (a cui lavorarono, con lui, oltre a Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa), graduando via via, per dirla in sintesi, una spinta verghiana e una proustiana, forse a favore di quest'ultima, in quella che a tutti gli effetti resta un'"interpretazione" del romanzo e del suo significato, e del contesto storico che ha raccontato. Riuscendo comunque a essere 'universale', come già il romanzo di Lampedusa. E come la miniserie di Netflix aspirerebbe ad essere, per il suo pubblico 'globale'.

Giulia Carluccio, «È a Torino che bisogna stare, adesso»

L'autrice

Giulia Carluccio

Giulia Carluccio insegna Storia, stili e generi del cinema all'Università di Torino.

Email: giulia.carluccio@unito.it

L'articolo

Data invio: 01/05/2025

Data accettazione: 05/05/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questo articolo

Carluccio, Giulia, "«È a Torino che bisogna stare, adesso». Fenomeni di adattamento nel mondo globale", *Campo aperto*, Ed. Clotilde Bertoni, *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 194-204, <http://www.between.it/>.

Taking a Free Hand Does not Mean Freedom: *The Leopard* on Netflix

Edited by Clotilde Bertoni

Abstract

We are well aware that each transposition is an independent work, that the principle of fidelity to the source of origin has been passed for a while. But taking a free hand does not always mean to follow a truly free inspiration. In the Netflix series *The Leopard*, based on the novel by Giuseppe Tomasi di Lampedusa's, freedom turns out to be deceptive: on the surface unbridled, in fact bound by hegemonic trends of thought and taste. It is worth examining this issue in depth, as we try to do through the following papers: Clotilde Bertoni analyzes the series' adherence to the most widespread vision of the novel, and its adaptation to the standards of political correctness; Giulia Carluccio, starting from the episode set in Turin, considers its relationship with the novel, with Luchino Visconti's film based on it, and with the broader imagery superimposed on them; Stefania Rimini connects it to the recurring features of the current period dramas, then focusing on its representation of environments and landscapes.

Keywords

The Leopard, Tomasi di Lampedusa, Visconti, Netflix, Novel, Cinema, Period Dramas, Adaptation.

La libertà non è aver mano libera: *Il Gattopardo* Netflix

A cura di Clotilde Bertoni

Il «collasso del tempo»: estetiche della performance

Stefania Rimini

1. L'eterna presa dell'Ottocento

A oltre due mesi dal lancio dello *streaming*, anticipato da un fitto *battage* pubblicitario, *Il Gattopardo* di Netflix continua a mobilitare il dibattito critico, facendo rimbalzare le voci dei detrattori («l'apocalisse seriale gattopardiana»¹) e le testimonianze dei protagonisti, impegnati fin dalle anteprime a sostenere le ragioni del nuovo adattamento. Per mettere a fuoco il senso dell'operazione, si può intanto notare come il progetto si collochi dentro una corrente generale del panorama televisivo *mainstream*, orientata verso il poderoso recupero di un *côté* ottocentesco, per lo più di ispirazione letteraria (dalle diverse edizioni de *Il conte di Montecristo* a *I leoni di Sicilia*, da *La legge di Lidia Poët* a *I miserabili*), che oscilla tra i poli opposti del *mélo* e del *biopic*, senza trascurare implicazioni di ordine storiografico.

¹ D. Turrini, *Il Gattopardo di Netflix? Poteva chiamarsi il "Gattomorto": Bridgerton, Sicilia da cartolina e storia rimasticata*, «FQ Magazin», 12 marzo 2025, <https://www.vanityfair.it/article/kim-rossi-stuart-intervista-gattopardo-netflix-moglie-figli-valori> (ultimo accesso 18 maggio 2025).

La ‘vernice’ del passato, e segnatamente di un’epoca spettacolare e controversa come l’Ottocento, mobilita energie inventive su molti fronti – drammaturgico, scenografico, costumistico, musicale – e soprattutto consente di superare strette logiche di genere, puntando a soluzioni ibride (si pensi al *mix* di *Bridgerton*) per niente sottomesse a criteri di verosimiglianza e attendibilità. Sembra proprio, a leggere gli elenchi delle opere di marca ottocentesca², che le spinte e le contraddizioni di un secolo di grande ‘profondità’, che culmina poi nella paradossale effervescenza della Belle Époque, si prestino a rimediazioni intermediali (non solo cinematografiche) di indubbio rilievo, sulla scia di quanto Gian Piero Brunetta aveva già sintomaticamente evidenziato:

Ci si trova di fronte anche a una riflessione sull’Ottocento e a una sua rappresentazione come mondo su cui non è mai del tutto caduto l’oblio, da cui abbiamo ereditato vari patrimoni, diversamente dissipati o messi a frutto nel tempo. [...] Questo mondo, rispetto ad altre epoche, ci appare ed è apparso comunque agli spettatori di diverse generazioni come esemplare, al tempo stesso distante e prossimo, in quanto aiuta a guardarci allo specchio, a esplorare i nostri sentimenti, a confrontarci e a misurarci con gli ideali perduti, le radici profonde e le nostre attese³.

² Si veda ad esempio questo primo sondaggio apparso su «Vogue Italia» nell’ormai lontano dicembre 2021, che offre una campionatura interessante per titoli e per varietà di contesti produttivi: G. Aricò, *20 serie tv in costume ambientate nell’800*, «Vogue Italia», 14 dicembre 2021, <https://www.vogue.it/news/article/serie-tv-in-costume-bridgerton-the-gilded-age-ambientate-800> (ultimo accesso 15 maggio 2025).

³ G.P. Brunetta, *L’Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l’identità nazionale*, Roma, Carocci, 2020, pp. 44-45. Il discorso dello studioso rimane concentrato sulle forme di espressione cinematografiche, ma è possibile oggi estendere tali considerazioni a tutta la scena mediale contemporanea, con specifici richiami all’orizzonte della serialità, italiana e internazionale.

La lucida analisi dello studioso vale certamente per prodotti come *I leoni di Sicilia* (2023, Disney+) o *La legge di Lidia Poët* (2023-, Netflix) che, pur inneggiando allo slancio imprenditoriale della famiglia Florio e alla *agency* lavorativa della giovane avvocatessa, non rinunciano all'affresco della società coeva e complicano il quadro della narrazione con indugi di carattere ideologico (l'attrito borghesia-aristocrazia nel primo caso, la dimensione patriarcale nel secondo), dal sapore ora nostalgico ora rivendicativo. In più, la polarizzazione Sicilia-Piemonte anticipa in modo curioso gli azzardi 'gattopardiani' targati Netflix, che lavorano sul doppio asse dell'identità locale (il Mezzogiorno della dinastia dei Salina) e della proiezione nazionale (l'europeismo dei sabaudi, condito di *grandeur* architettonica e politica), attraverso l'invenzione di un episodio che sconvolge gli equilibri del romanzo, anche in rapporto al precedente viscontiano.

La ricetta a lungo meditata di questo *Gattopardo*-kolossal rientra perfettamente, allora, nei *cliché* della nuova voga seriale, di cui riproduce ogni ingrediente, con l'aggiunta, come qui rileva anche Clotilde Bertoni, di una cospicua dose di incoscienza: non è un caso, infatti, che uno dei consulenti della produzione, David Laven, dichiarò nel sontuoso *making of* promosso da Netflix che si tratta di «una storia senza tempo sulle dinamiche familiari»⁴, quasi a sciogliere ogni vincolo di piena rispondenza al libro e all'epoca. Lungi dal proporsi come uno studio rispettoso degli intrecci romanzeschi di Lampedusa, e dunque come una riflessione a tutto tondo sulle trasformazioni sociali e culturali prodotte dal Risorgimento, *Il Gattopardo* si organizza intorno alle 'relazioni pericolose' di una casata nobiliare, esposta alle insidie del cambiamento ma non ancora pronta a cedere il passo alle nuove classi sociali, se non per mantenere intatto il dominio su terre e beni materiali. Per una precisa scelta degli sceneggiatori Richard Warlow e Benji Walters, manca al racconto una vera dimensione ideologica, e tutto si riduce a un «collasso del tempo»: la narrazione rimane così ambiguamente sospesa tra privilegi aristocratici e furori rivoluzionari,

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=sqdQliU68tY> (ultimo accesso 18 maggio 2025).

rinunciando in partenza al carattere meditabondo e filosofico del romanzo, alla voce 'pensosa' del Principe, su cui poggia l'intera invenzione letteraria.

La scommessa produttiva del carro-armato-Netflix non può concedersi pause riflessive, deve costruire una 'metrica' fluida, in grado di aderire perfettamente agli ingranaggi dell'*entertainment*, con qualche coloritura classicheggiante ma nel corpo di una punteggiatura vigorosa e netta, nella quale conta il richiamo di luoghi, atmosfere, oggetti e simboli. Il margine del *period drama* si muove, allora, pericolosamente in direzione di una vera e propria apologia del 'glocal', una mistura sdoganata da altre serie (su tutte *L'amica geniale* in base all'accordo Rai e HBO) che qui appare per lo più indecisa tra particolare e universale, e quindi in fondo ridotta a effetti di superficie. Si tratta pur sempre di una superficie levigata, scintillante, ma a volte l'intarsio di luci e ombre, di monumenti e radure si disperde nella concitazione del ritmo delle inquadrature.

2. "Sicilia, questa America dell'antichità"

A risentire maggiormente della vocazione estetizzante della serie sono gli ambienti, selezionati con minuzia grazie alla consulenza del *location manager* Ivan Ferrandes⁵ eppure spesso appiattiti da formule di montaggio decisamente sincopate. Non crediamo che si arrivi a quel «cromatismo da meridione sabbioso e agrumato che fa tanto spot per le vacanze dei turisti stranieri»⁶, ma è pur vero che il 'senso dei luoghi' non raggiunge una piena profondità di campo, né restituisce la complessità identitaria isolana. Se proviamo ad azzardare una lettura 'scalare' degli spazi di vita e passione evocati da Lampedusa emerge

⁵ Per una minuta ricostruzione del lavoro preparatorio si rimanda a C. Ferrara, "Il Gattopardo", il *location manager* Ivan Ferrandes racconta i luoghi della serie Netflix, «Be Sicily Mag», 13 marzo 2025, <https://www.besicilymag.it/2025/03/arte-e-cultura/il-gattopardo-il-location-manager-ivan-ferrandes-racconta-i-luoghi-siciliani-della-serie-di-netflix/> (ultimo accesso 18 maggio 2025).

⁶ D. Turrini, *Il Gattopardo di Netflix?*, cit.

una trama segreta di richiami e scarti, che giunge fino al *setting* della serie. Ugo Gregoretti nel suo *La Sicilia del Gattopardo* (1960) provava a pedinare le evidenze architettoniche e paesaggistiche del romanzo, tra divertiti sopralluoghi e impietose epifanie: la forza del documentario risiedeva nel contrappunto di voci e sguardi posati su un lago di rovine, frammenti di antichi fasti di cui rimane(va) solo una larvale consistenza. Luchino Visconti, sulla scia delle traiettorie di Gregoretti, compone una sinfonia d'ambienti capace di eternare le atmosfere del libro, e soprattutto di riplasmare l'immaginario siciliano alla luce di una meticolosa ricerca di scenari e di simboli; basterebbe già l'arcana poesia dell'incipit, con la macchina da presa che slarga sulle insegne della villa per poi insinuarsi tra le onde delle tende bianche, mentre in lontananza risuona la preghiera sommessa del Rosario, ma tutto il film esalta la dimensione del *landscape*, costruendo una narrazione geografica che si eleva a 'topos', ovvero a elemento diegetico e metaforico. La ricostruzione dei riti nobiliari, la dialettica fra nostalgia e ansia di futuro appartiene al tessuto narrativo del libro ma risuona anche in ogni inquadratura, satura di memorie, oggetti, umori di una terra impareggiabile per pathos e sventure.



La rappresentazione del paesaggio nella serie obbedisce ad altre esigenze, a un diverso contratto con l'*audience*, votato a principi di 'economia turistica', a soglie di empatia 'aziendale', che naturalmente non escludono la contemplazione della bellezza, la ricerca di un

perfetto accordo tra uomini e cose, ma poi inseguono logiche di profitto immediato – sia in termini di consumo culturale sia in forme di immediata riconoscibilità (o di possibile pellegrinaggio mediatico). Dopo aver tentato, attraverso una fitta campagna di documentazione fotografica, di riabilitare alcune delle *location* del film si è deciso di cambiare rotta, perché l'usura del tempo aveva reso quelle dimore storiche non più utilizzabili. Le attenzioni maggiori si sono concentrate sulla individuazione della residenza dei Salina, spazio mitopoietico, di autoaffermazione e di presidio sul territorio; Villa Valguarnera, a Bagheria, offre così gli esterni maestosi, mentre per gli interni si giunge a soluzioni 'collage', con l'abbinamento di luoghi diversi (dalla Sicilia a Roma) per le stanze di rappresentanza e private. Questo 'montaggio' di ambienti, impercettibile allo sguardo dello spettatore, è il frutto più compiuto di una strategia multistrato, che mira a *location* esclusive, rese disponibili grazie ad accordi di *marketing*, per un risultato potente, in grado di accontentare i cultori del dettaglio storico e gli appassionati di cineturismo. Su un altro piano starebbe la costruzione del borgo di Donnafugata, che qui prende corpo tra le quinte mobili di Piazza Duomo a Ortigia, 'mascherate' dal sapiente uso di un *bluescreen* che altera le proporzioni del set ma giunge a creare un incredibile gioco di volumi e facciate. L'arrivo dei Salina, la parata per le vie del centro, le adunanze festose per le votazioni, gli sguardi da balcone e balcone, gli improvvisati siparietti musicali (esito di una feconda ricerca di sound design condotta da Sergio Bonanzinga in accordo col maestro Buonvino) trovano nello spazio del 'rione' una misura nuova, più ariosa, nonostante i serrati ritmi dello *shooting*.

Cosa mancherebbe allora per credere fino in fondo a questa Sicilia 'assemblata'? Perché sentiamo che la temperatura del paesaggio stenta a entrarci nelle vene? Forse è davvero la rapidità dei tagli a non funzionare, l'insistenza su riprese aeree che vorrebbero accarezzare campi, orizzonti, campanili e palazzi, ma finiscono per arpionare tutto senza lasciare fiato alle inquadrature; i nuovi mezzi di ripresa consentono di simulare la vertigine di una visione totale, ma per rendere lo sguardo profondo ci vuole un altro ritmo, una morbidezza di movimenti ad altezza d'uomo, che rilascino tutte le vibrazioni di

quella potente meditazione sulla fine che resta il senso ultimo del libro. Uno dei rari momenti in cui l'accordo tra sfondo e personaggi sembra funzionare davvero è quando Concetta e Tancredi, verso la fine del primo episodio, passeggiano al tramonto, di fronte alle immense distese della terra che ancora possiedono, e provano a ragionare di cuore e tenaci concetti: non c'è alcuna corrispondenza con la lettera del romanzo, ma nel mirare in lontananza di questi due giovani risuona una scheggia di infinito. È forse il preludio della conclusione inattesa dell'intera serie, quando Concetta – dopo aver salutato il corpo privo di vita del padre – si trova in sella a un cavallo, pronta a riattivare la leggenda del suo casato. Tancredi è lontano, perso negli ingranaggi della politica, lei ricalca la *silhouette* di impavidi eroi del *western*: per un attimo, questa Sicilia somiglia davvero a un'America dell'antichità...



L'autrice

Stefania Rimini

Stefania Rimini insegna Storia del cinema, della televisione e della serialità all'Università di Catania.

Email: srimini@unict.it

L'articolo

Data invio: 01/05/2025

Data accettazione: 05/05/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questo articolo

Rimini, Stefania, "Il «collasso del tempo»: estetiche della performance", *Campo aperto*, Ed. Clotilde Bertoni, *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 205-213 <http://www.between.it/>.

Strategies toward Diamond Open Access: State of the Art, Case Studies, Narrative

Giovanni Campolo – Marina Guglielmi

Abstract

DIAMAS and CFRAT-OF are two projects aimed at developing a common strategy for Diamond Open Access within the European Research Area. Their results and outcomes are being published throughout 2025. This article provides a brief overview of selected results, addressing both technical and policy-related aspects. Specifically, it summarizes elements of the Croatian and French national strategies, which are then repurposed to suggest potential changes to the Italian national strategy. The accuracy of the Italian narrative is brought into question. Could the Italian case also be understood as a literary problem? Exploring this question may offer valuable insights for the broader Open Access movement.

Keywords

Diamond Open Access, DIAMAS, CRAFT-OA, National strategies for Open Access, Framework narrative.

Strategie per il Diamond Open Access: stato dell'arte, casi, narrazione

Giovanni Campolo – Marina Guglielmi

A che punto siamo arrivati con l'open access nella ricerca italiana? In questa rubrica tentiamo da qualche anno di interrogarci sulle strategie e sulle politiche dell'editoria scientifica accogliendo da una parte le proposte di dibattito su temi sempre all'ordine del giorno quali l'editoria a pagamento o ad accesso libero, le modalità migliori per sostenere o meno la peer review (Ballerio – Scarabelli eds. 2023), i parametri di valutazione delle riviste introdotti per la gestione e il controllo della qualità, le zone d'ombra dell'editoria accademica e i grandi flussi di interesse economico che la sottendono. Abbiamo rivolto le nostre domande a direttori e direttrici di riviste di fascia A, quelle che secondo l'Anvur dovrebbero rappresentare e tutelare l'eccellenza della ricerca nazionale e internazionale, a costo di distinguere il nostro paese dal resto del mondo, là dove la qualità delle riviste non è distinta per fasce o classi ed è invece garantita dalle idee, dagli autori, dalle ricerche e dai grandi progetti. A partire dal manifesto del 2019 *Labour of Love*, nel 2020 abbiamo discusso di Green, Gold o Hybrid open access, senza dimenticare i rischi del volontariato accademico-editoriale nelle riviste di ambito umanistico (Guglielmi – Zerilli 2020). Ripartiamo da quella riflessione, a cinque anni di distanza, per discuterne con Giovanni Campolo, responsabile di *battitoriliberi*, un service editoriale che lavora tra stampa tradizionale e riviste open access. Campolo si occupa da anni anche di *Between*, accompagnando il lavoro imponente del flusso editoriale, della blind peer review e della pubblicazione dei fascicoli della rivista con una competenza non comune sulle politiche dell'open access.

Teoria e prassi del lavoro editoriale si coniugano con Giovanni Campolo nella nuova figura professionale del journal manager *freelance*, scaturita proprio dal grande cambiamento delle University Press italiane, spesso carenti dal punto di vista redazionale e tecnico, o delle riviste open access nate sull'onda dell'entusiasmo dei ricercatori per arenarsi subito dopo di fronte alla necessità di una formazione OJS per poterle concretamente realizzare e, soprattutto, mantenere negli anni. La sua esperienza nasce una quindicina di anni fa con l'incarico di seguire la transizione di alcune riviste scientifiche (delle Edizioni ETS) dal cartaceo al digitale, in un'ottica di riduzione dei costi e aumento della diffusione, senza mai perdere lo sguardo politico sull'industria editoriale, in particolare quella scientifico-accademica. L'incontro con l'open access avviene grazie al movimento no-global e alla politica universitaria, molto attiva negli anni zero su questo fronte, in particolare su copyleft, licenze Creative Commons e software open source. Non va dimenticato

che le spese per licenze software, libri e abbonamenti incidevano direttamente sui bilanci di ateneo e di facoltà, oltre che sulle spese vive degli studenti che dovevano comprare i libri e che, per i testi fuori commercio, dovevano pagare la tassa sulle fotocopie. Nasce quindi dall'impegno l'interesse editoriale di Campolo, partendo dalla politica universitaria a Pisa per estendersi all'esperienza in ETS con le battaglie affinché gli archivi digitali delle riviste che caricavano via via sui siti OJS fossero aperti, adottando inconsapevolmente una policy di "moving wall".

Quando si sono affacciate le prime possibilità economiche di avere delle riviste aperte il suo lavoro ha consistito nel cercare di ridurre il periodo di embargo a diciotto mesi, optando per l'accesso aperto immediato sulle riviste che avevano alle spalle delle società scientifiche in grado di sostenere i costi. Erano gli anni in cui si iniziavano a sfruttare le possibilità della stampa digitale per adottare dei modelli *freemium*: PDF open, cartaceo a pagamento. Di fronte a un'editoria in movimento, in cui diventava sempre più chiaro che l'editore era più un fornitore di servizi che altro, diventava necessario aggiornarsi sui grandi cambiamenti in corso. Da questa esperienza maturata nella 'preistoria' della stampa digitale e dell'open access scaturisce il progetto di lavoro editoriale dei *battitoriliberi* al cui interno l'OA corrisponde sia a un atto di affermazione politica che discende direttamente dalla messa in discussione del copyright sia a una grande impresa collettiva che si realizza nelle biblioteche, negli archivi, nelle zone neglette dell'industria editoriale per rispondere sostanzialmente a questa domanda: Perché l'imponente lavoro di molti e molte si traduce nel profitto di pochi, quando può andare a beneficio di una comunità intera?

MG. Il primo argomento che affrontiamo con Giovanni Campolo riguarda le innovazioni più recenti e gli chiediamo in che cosa consistano le novità nel campo del CRAFT-OA e quale sia la strategia europea per il Diamond Open Access.

In questi mesi stanno concludendosi alcuni progetti legati a OPERAS, un'iniziativa europea nata con l'obiettivo di fornire allo spazio accademico europeo un'infrastruttura di ricerca dedicata alla comunicazione aperta nelle scienze sociali e umane (SSH). In particolare, sono stati pubblicati quasi tutti i materiali del progetto DIAMAS¹ ed è in dirittura d'arrivo CRAFT-OA². Ci interessano perché entrambi hanno al centro il sostegno al modello di pubblicazione Diamond Open Access, ovvero un modello in cui non ci sono tariffe a carico di chi legge o pubblica nelle riviste accademiche.

Possiamo sinteticamente dire che DIAMAS definisce gli standard gestionali e qualitativi e delinea i percorsi per raggiungerli, mentre CRAFT-OA crea gli

¹ <https://diamasproject.eu/>; la conferenza conclusiva si terrà il 3 giugno 2025.

² <https://www.craft-oa.eu/>; l'ultima tappa collettiva in presenza sarà a Göttingen nell'ottobre 2025.

strumenti per rispondere alle esigenze della produzione e diffusione degli articoli. Entrambi puntano a passare da un panorama frammentato a uno integrato³, fatto cioè di pratiche condivise (protocolli) e strumenti, lessici e competenze interoperabili o standardizzate.

Gli appuntamenti di CRAFT-OA nel 2024 a cui ho partecipato (la Summer School⁴ di maggio a Telč e il Tech Event⁵ di ottobre a Torino) hanno sancito che la piattaforma di pubblicazione largamente maggioritaria è Open Journal System (OJS)⁶, conseguentemente è a Public Knowledge Project (PKP) – il progetto che sta dietro a OJS – che ci si è rivolti per sviluppare strumenti condivisi e affrontare, insieme, i problemi a cui i team di sviluppo del software, non avendo sufficiente esperienza editoriale, non ritenevano di dovere dare priorità. Sono state così sviluppate sia funzionalità *core* di OJS⁷, legate in particolare alla gestione di aspetti onerosi della pubblicazione, come il GDPR, il multilinguismo e la gestione e convalida dei metadati⁸, sia plugin destinati unicamente al mondo Diamond OA⁹ e dedicati soprattutto all'integrazione e all'interoperabilità con le altre iniziative europee di promozione della ricerca, EOSC¹⁰ in primis. Mi vorrei però soffermare sul pacchetto di interoperabilità con il software Lodel 2.0, che sfrutta alcune tecnologie di codifica dei testi (TEI e JATS, via XML) affinché due distinte piattaforme di pubblicazione possano incontrarsi e tradursi a vicenda con l'obiettivo autenticamente sinergico di poter essere usate insieme nel processo di pubblicazione, ciascuna facendo valere i propri punti di forza (la gestione della peer-review in OJS; vent'anni di dati minuziosamente compilati per un ecosistema di riviste in Lodel). Sta succedendo, e il percorso non sarà esente da inciampi, ma si profila la possibilità di ottenere, da una proposta inviata, sottoposta a peer-review e copyediting su OJS, formati di pubblicazione molteplici (HTML e PDF, soprattutto, da un full-text XML ben formattato) non vincolati a

³ Un mio auspicio; DIAMAS nel presentarsi in home page punta più prudentemente a «reduce the fragmentation».

⁴ <https://www.craft-oa.eu/summer-school-2024/>

⁵ <https://eosc.eu/events/craft-oa-tech-event/>

⁶ In Italia, nel 2023, le riviste attive che usavano OJS erano almeno 564 (<https://rpubs.com/saurabh90/ojs-stats-2023>; i totali tengono conto solo delle installazioni che hanno condiviso i dati – per esempio, quelle di UniCa Press mancano), e sono dunque più che triplicate in nove anni (cfr. Fava 2015 <https://aibstudi.aib.it/article/view/11291/10553>).

⁷ In quanto *core*, sono comprese di default nel pacchetto di installazione e non necessariamente legate a un modello OA; le ricadute, quindi, degli sviluppi di un software open source sollecitati dalla comunità di utenti OA ha apportato miglioramenti mirati per l'industria editoriale nel suo complesso, anche quella che ne trae profitto monetario.

⁸ <https://www.craft-oa.eu/ojs-core-feature-enhancements/>

⁹ <https://www.craft-oa.eu/ojs-diamond-plugins/>; per dei resoconti più puntuali di alcuni di questi sviluppi rimando a <https://pkp.sfu.ca/2024/12/19/turin-2024-sprint-round-up-summary/>; per le risorse di sviluppo si veda <https://github.com/operas-eu>

¹⁰ European Open Science Cloud, <https://eosc.eu/eosc-about/>.

pubblicazione su OJS¹¹. La prima conseguenza è la migliore accessibilità: dalle tecnologie text-to-speech per non vedenti alla possibilità di modificare le font per le persone con dislessia, il corretto uso dell'XML nel processo editoriale abbate i costi per garantire l'accessibilità dei contenuti testuali¹². Simbolicamente, poi, si abbattano delle frontiere: le risorse impiegate dalla Francia per creare la sua infrastruttura (ci torniamo) diventano accessibili al resto della comunità e viceversa.

DIAMAS si è appena concluso e sta rendendo pubblici i risultati del progetto che, dopo avere fotografato lo stato dell'editoria istituzionale nei paesi aderenti, ha definito gli standard per il Diamond OA nello spazio europeo e le buone pratiche per aderirvi e mantenerli, anche finanziariamente. Ne è emerso un assortimento di report, linee-guida, cassette degli attrezzi, poster etc. di variegata leggibilità ma certo esaurienti, taluni convertiti in servizi nell'EDCH¹³.

Uno degli esiti congiunti di DIAMAS e CRAFT-OA (insieme a Palomera) è il Diamond Discovery Hub¹⁴. Una volta definito lo standard Diamond è necessario rendere visibili e facili da trovare le riviste che lo adottano (anche per attrarre submission). Gli elenchi (*voire* indici) di riviste OA che abbiamo non distinguono bene tra le varie tipologie (Green, Gold, etc...). Così, quando il sistema messo su per favorire e far crescere l'Open Access ha cominciato a far acqua da tutte le parti¹⁵ e il Gold OA è diventato un modo per dare un sacco di soldi agli editori commerciali, soprattutto quelli grossi, semplicemente spostando il costo dall'abbonamento (*pay per read*) alla pubblicazione (*pay per publish*, v. vignetta in calce all'articolo), suddetti elenchi si sono riempiti di testate che sono comunque a pagamento. Così per individuare gli editori "buoni", che adottano i nostri criteri¹⁶, si crea un database

¹¹ A Coimbra il prossimo 26 giugno, un'intera giornata della seconda Summer School di CRAFT-OA sarà dedicata a questo.

¹² Questa è un'esternalità positiva: non è un obiettivo attivamente ricercato, ma una conseguenza aggiuntiva dell'interoperabilità. Avere conseguito un'esternalità positiva è un buon segnale, in termini economici.

¹³ <https://diamas.org/services>. EDHC sta per European Diamond Capacity Hub, cioè il *coso* (*faute de mieux*: <https://diamas.org/about>) che, a partire dagli esiti dei progetti europei legati all'OA, ha lo scopo di facilitare la realizzazione delle politiche. Una sintesi delle linee di indirizzo di DIAMAS è Arasteh-Roodsary *et al.* 2025. Una presentazione di EDHC è Peruginelli 2025: 9-18, il cui webinar mi è stato di grande aiuto per mettere ordine nella messe di informazioni.

¹⁴ <https://www.craft-oa.eu/ddh/>

¹⁵ Forse persino intenzionalmente; rimando a Pievatolo 2025 (spec. § 2.2) per una documentata e piacevole disamina. Per un ripensamento delle buone intenzioni, [Batterbury - Wielander - Pia 2022](#).

¹⁶ I criteri sono gli [EQSIP](#) (Armengou - Redhead - Rooryck 2023), convertiti poi su EDHC in un'agile checklist (<https://diamasproject.eu/best-practices-checklist-for-diamond-oa-publishers/>).

esclusivo¹⁷. È quasi un sistema di certificazione, e potrebbe sembrare una toppa, ma rende trasparenti i modelli organizzativi degli editori che vogliono stare sul Diamond OA e sostiene, di fatto, un'editoria controllata dalla comunità di ricerca.

Soprattutto, gli standard elaborati da DIAMAS e riversati nel Diamond Discovery Hub sono frutto delle analisi condotte in ciascun paese in varie fasi del progetto, inizialmente per definire le tappe e precisare gli obiettivi di DIAMAS, poi per dar conto delle ricadute e degli sviluppi man mano che si andava avanti. Il più recente *National overviews on sustaining institutional publishing in Europe* (Taşkın *et al.* 2024), insieme ai dati del sondaggio raccolti in *Institutional publishing in the ERA: Full country reports* (Bosman *et al.* 2024), offre una descrizione puntuale dello stato dell'arte dell'editoria open access istituzionale¹⁸, badando a metterla sempre in relazione con le condizioni di produzione e le modalità di valutazione della ricerca in ciascun paese preso in esame. Non è una lettura della buonanotte, ma sono oltre 400 pagine che possono suscitare più di una constatazione interessante a partire dal confronto fra modelli (e, direi anche, fra storie, poiché diversi sono i modi di nascondere, tra le pieghe della descrizione, dei racconti).

MG. Dal panorama che proponi risulta interessante capire a quali modelli guardare. Ad esempio, in che modo la realtà francese del progetto Open Edition si è distinta offrendo delle possibilità anche alla ricerca internazionale?

La Francia, per il comparto SSH, nel 1999 ha messo in piedi un'infrastruttura nazionale che ha fornito servizi editoriali alle numerosissime testate indipendenti: revue.org, dal 2017 OpenEdition Journals¹⁹. Insieme a varie altre iniziative (HAL, Persée, REPERES), che spesso condividono sin dall'origine l'impiego dell'HTML o dell'XML per la pubblicazione, tutto il sistema si è orientato al Diamond OA, con due effetti: 1) con l'aumento dei costi di pubblicazione in Gold OA²⁰, la politica

¹⁷ Per una discussione seria dell'indicizzazione, tra indici proprietari e aperti, in relazione ai vari modelli di pubblicazione OA, cfr. Simard *et al.* 2024. È necessario precisare che il Diamond Discovery Hub punta a raccogliere gli editori istituzionali e i fornitori di servizi, non le riviste o gli articoli; i modelli d'impresa misti, che per esempio sostengono riviste Diamond OA con risorse provenienti dalla vendita di monografie o libri non destinati a un pubblico accademico, non sembrano presi in considerazione.

¹⁸ Per una sinossi estrema del primo, rimando al poster <https://diamasproject.eu/wp-content/uploads/2024/06/National-overviews-on-sustaining-institutional-publishing-in-Europe-factsheet.pdf>.

¹⁹ Taşkın *et al.*, di cui sintetizzo qui il report, induce a dedurre (2024: 65) che le riviste dell'area STEM siano state acquistate/accorporate dai grandi editori scientifici internazionali nel corso degli anni '90, ma il riferimento a Larivière *et al.* 2015 non tratta specificamente il caso francese. Ad ogni buon conto, il Centre Mersenne punta a conseguire per le STEM i risultati di OE per le SSH, "ri-francesizzando" le testate – ergo in qualche momento hanno smesso di essere francesi.

²⁰ In questo caso il riferimento è alle Article Publication Charges (APCs), le tariffe

nazionale ha spinto ancora di più sulla valorizzazione dell'infrastruttura creata, diventata economicamente vantaggiosa; 2) la solidità del modello è apparsa attrattiva anche oltre confine e delle 658 riviste ospitate da OpenEdition, solo 508 sono prodotte in Francia – forse per ragioni linguistiche può non stupire che 22 lo siano in Belgio, 16 in Canada e 14 in Svizzera, che però 19 lo siano in Italia²¹ solleva qualche domanda. La piattaforma di pubblicazione di OpenEdition, infatti, è molto meno flessibile e personalizzabile se paragonata a OJS, non supporta la fase di peer-review e il lavoro da fare sui testi per la pubblicazione è intenso. Inoltre, gli aggiornamenti di una struttura così imponente sono lenti²² e la procedura di accreditamento di una rivista, perché sia accettata, può durare oltre un anno. Eppure le redazioni italiane (e non solo) di diverse testate hanno preferito andare lì.

MG. Ancora diverso da quello francese è il caso croato, meno noto alla maggioranza degli accademici italiani, ma foriero di ispirazione e, perché no?, di imitazione di un processo virtuoso di condivisione e partecipazione scientifica. In che cosa consiste esattamente?

Il caso della Croazia è interessante perché in un contesto di risorse scarse e mercato debole e con pochissimi editori commerciali locali che pubblicavano riviste scientifiche, sono stati i centri di ricerca e (le biblioteche de)gli atenei a promuovere il Diamond Open Access facendo convergere le risorse messe a disposizione dal governo (Taşkın *et al.* 2024: 31-39). Un approccio dal basso, rivendicato e riconosciuto, forte al punto tale da avere messo in piedi già nel 2006 un portale unico per il caricamento e la ricerca di articoli OA pubblicati dagli editori istituzionali (HRČAK²³), mentre dall'alto mancano tutt'ora leggi, linee-guida ministeriali, regolamenti o indirizzi nazionali²⁴.

Va notato che le università in Croazia sono consociazioni di dipartimenti,

chieste dalle testate con contenuti in abbonamento per pubblicare un articolo immediatamente in OA. L'analisi dei costi condotta dal Ministero francese per la ricerca è in Blanchard *et al.* 2022.

²¹ Sul catalogo di OE, al 30 aprile 2025 risultano 24 riviste prodotte in Italia; 5 di queste, tuttavia, sono prodotte da enti francesi con sede in Italia (l'École Française à Rome e una delle Écoles Françaises à l'étranger). Le riviste che pubblicano anche in italiano sono 43.

²² Il software usato, Lodel, è stato pubblicato nel 2001. Il progetto di aggiornamento è stato avviato nel 2021 e Lodel 2.0 è attivo dalla metà del 2024 ma solo per le monografie (<https://leo.hypotheses.org/22760>). Le riviste dovranno attendere il 2026 e non hanno, per esempio, un layout che si adatti al display, o anche solo alla larghezza della finestra del browser. Per contro, OJS ha un layout *responsive* dalla versione 3.0 dell'agosto 2016. Detto altrimenti, un'esperienza utente che non fosse già esistente nel 2001 non è possibile, ancora oggi, leggendo una rivista OpenEdition.

²³ <https://hrcak.srce.hr>

²⁴ Cfr. Bolkovac *et al.* 2025.

ciascuno dei quali mantiene un livello di autonomia molto elevato, essendo entità giuridiche separate: gli enti di alta formazione sono 117²⁵. A dispetto, dunque, di quella che potrebbe sembrarci una spaventosa frammentazione, il lavoro collettivo della comunità di ricerca ha stabilito un indirizzo e creato l'infrastruttura che ha integrato enti, territori e discipline. In Italia, l'esperienza più simile, per modalità di aggregazione e consistenza della popolazione studentesca, è SHARE²⁶, che aggrega 11 atenei dell'Italia meridionale. Questi i numeri:

	Croazia	Share
Università e istituzioni di alta formazione	39	11
Totale studenti	182.241	194.065
Totale riviste OA	488	36

NOTA: Per la Croazia, il numero di istituzioni e di riviste accademiche è tratto da Taşkın *et al.* 2024: 43. Il numero di studenti per la Croazia è su [dati](#) dell'ufficio statistico nazionale croato, a.a. '20-'21, per l'Italia su [dati](#) MIUR a.a. '23-'24.

MG. A questo punto non possiamo che tornare alla domanda da cui siamo partiti: a che punto siamo arrivati in Italia? Che cosa ci mostrano gli ultimi report sull'open access nostrano?

«In Italy, Diamond OA has room to grow».
National overviews on sustaining institutional publishing in Europe, factsheet

In un panorama europeo frammentato (v. nota 3), in Italia la pubblicazione scientifica è caratterizzata da un sistema editoriale definito frammentato²⁷ dal *National overviews*.

frammentato × frammentato = caotico

Ho contato almeno 45 marchi editoriali riconducibili a editori universitari pubblici o privati riscontrandovi tutti i modelli di pubblicazione, indipendentemente dal fatto che l'ateneo di appartenenza avesse adottato delle politiche sull'accesso aperto. Questo disordinato amalgama di sforzi fatti e mai addivenuti a sistema, nonostante i proclami o il Piano Nazionale per la Scienza Aperta²⁸,

²⁵ <https://eurydice.eacea.ec.europa.eu/eurylopedia/croatia/types-higher-education-institutions> (ultimo accesso 30/05/2025).

²⁶ <https://www.sharecampus.unina.it/>.

²⁷ Cfr. Taşkın *et al.* 2024: 92.

²⁸ <https://www.mur.gov.it/it/atti-e-normativa/decreto-ministeriale-n-268-del-28-02-2022>

sembra essere quel che resta delle «occasioni mancate» (Galimberti 2024) o «occasioni perdute» (Pievatolo 2024).

Nel 2015 Ilaria Fava constatava e prevedeva, dati alla mano (2015: Figura 1) che su DOAJ, per l'Italia «l'aumento del numero delle riviste [è] graduale e, probabilmente, destinato a mantenersi tale»: le 307 contate da lei dieci anni fa sono oggi 529²⁹. L'OA è cresciuto, e con esso il Diamond OA: nel 2023, le riviste italiane Diamond OA su DOAJ erano 455 (Agnoloni *et al.*, 2024: 123), più che Francia o Germania, poco meno che il Regno Unito (461).

Perché, quindi, chi ha formulato la sintesi per l'Italia nel *factsheet* in esergo ha sentito che «room to grow» fosse una descrizione adeguata? Il mio sospetto è che ci sia una sfasatura narrativa. Non so se esista un modo scientifico di condurre l'analisi letteraria sui report, una narratologia del racconto sotteso all'analisi dei dati, anche perché è difficile delineare i confini del corpus di opere che trattano l'OA in Italia. La mia tesi dunque è (al momento) solo indiziaria, uno spunto su cui potremmo magari tornare fra qualche tempo. Parto dai problemi assodati³⁰: il *National overviews* contiene³¹ per l'Italia una sorta di *cahier des doléances* che si può sintetizzare nella mancanza di risorse (soldi, staff, servizi tecnici) e nell'incontrastato ruolo dell'editoria commerciale³². Che in questo racconto fa sempre la parte del cattivo, e per delle ottime ragioni: basterebbe solo una frazione delle risorse attualmente assorbite dall'editoria commerciale con i contratti trasformativi³³ per sostenere l'editoria istituzionale Diamond OA. Ma in questo racconto, il movimento per l'accesso aperto, opponendosi al cattivo, diventa “buono&giusto”, cioè viene ridotto alla cosa giusta da fare, perché buona. E questo è un movente politicamente insufficiente. Non è un caso, credo, se fra chi aveva scritto *Labour of Love* alcuni abbiano sentito il bisogno di tornarci sopra³⁴, eppure mi paiono ancora nella trappola narrativa quando nelle indicazioni “For authors” assegna-

²⁹ Peraltro dal 2014 i criteri si sono fatti progressivamente più stringenti.

³⁰ Altri problemi sono forse aneddotici o comunque meno discussi: il riconoscimento del lavoro di peer-review, il ricorso al lavoro volontario non solo per la peer-review, ma anche nelle redazioni, in cui il frequente avvicendamento dovuto al precariato comporta ripetute perdite di competenze. Per una proposta di riconoscimento *in-kind* del lavoro volontario di review cfr. Guglielmi – Ciotti 2022: 466. Fra gli obiettivi dei programmi europei di OPERAS c'è anche un registro delle persone disponibili a condurre una peer-review, e dunque relativo plugin OJS. Ma come si argina il rischio di essere subissati di richieste?

³¹ Cfr. Taşkın *et al.* 2024: 110-111.

³² Il probabile riferimento è ai grossi editori internazionali, ma non escluderei che vengano anche prese di mira certe posizioni di rendita non rare nel sistema produttivo italiano.

³³ Per una efficace carrellata si scorra la presentazione “[Chi paga cosa? Il punto non è la sostenibilità del Diamond](#)” di Elena Giglia (2024). Per un impietoso bilancio, in italiano, dei *transformative agreements*, Dotti 2024.

³⁴ Cfr. Batterbury – Wielander – Pia 2022.

no a chi scrive compiti onerosi, di rilevanza sì politica, ma motivati eticamente. Il racconto diventa addirittura eroico, fatto di gesta individuali. Formati! Poni domande scomode! Diffondi consapevolezza!

Credo che vadano fatte due cose: la prima è cambiare la narrazione. Azzardo l'ipotesi che un'analisi comparata delle narrazioni croata e francese farebbe emergere un impianto molto diverso, fatto di storie meno eroiche, più affini, direi, alla proposta di Ursula Le Guin, la teoria narrativa della sacca (1987): «né conflitto, né armonia [...] ma un processo continuo», che dica qualcosa, magari, dell'opera fondamentale di chi ha mantenuto e portato oltre 500 riviste italiane su DOAJ negli ultimi vent'anni.

La seconda è un supplemento di razionalità economica: dinanzi al compito oneroso di capire gli standard e adeguarvisi, di controllare sempre di averli rispettati, l'editore istituzionale, che deve fare i conti con un bilancio, si chiede: e a me, che me ne viene? E lo stesso può chiedersi chiunque scriva un articolo accademico: chi me lo fa fare, di cercarmi la rivista Diamond OA? Finché c'è questa domanda, vuol dire che non è automaticamente vantaggioso stare nell'OA. Il lavoro di creazione, manutenzione e aggiornamento dell'OA produce risultati che vanno al di là degli obiettivi propri di accesso alla conoscenza. Sono le esternalità positive a cui facevo riferimento nella nota 12. Le esternalità di rete positive sono i vantaggi imprevisti che derivano dallo stare insieme in un'infrastruttura, sono l'ecosistema; quando si usa il termine "ecosistema" per parlare positivamente del variegato e frammentato panorama della pubblicazione scientifica open access in Europa, si dovrebbe osare prenderlo alla lettera, non come metafora.



Una rappresentazione sintetica dell'accesso ai prodotti editoriali nei modelli che hanno spostato l'onere dell'abbonamento alle APC (le tariffe di pubblicazione a carico di chi vuole pubblicare). Se prima non poteva entrare liberamente chi voleva leggere, ora non può entrare liberamente chi vuole pubblicare. Non si capisce quindi come mai, per il semplice fatto di avere cambiato il lato chiuso, si possa dire che l'accesso è aperto.

Il disegno è di Nicola Moscardi, che ringrazio sentitamente.

Bibliografia

- Agnoloni, Tommaso, *et al.*, "Institutional Publishing in the ERA: Complete Country Reports", *Zenodo*, 31 gennaio 2024. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10473495>.
- Arasteh-Roodsary, Sona Lisa, *et al.*, "Diamond Open Access Recommendations and Guidelines for Institutions, Funders, Sponsors, Donors and Policymakers. 1.0", *Zenodo*, 26 maggio 2025, doi: 10.5281/zenodo.15518745.
- Armengou, Clara – Redhead, Claire – Rooryck, Johan, "D3.5 Extensible Quality Standard in Institutional Publishing (EQSIP) V1.0_approved by the EC", *Zenodo*, 19 dicembre 2023. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10406062>. [si tratta in realtà della V2.0, a dispetto del nome]
- Ballerio Stefano – Scarabelli Laura (eds.), "Peer review e scienza aperta nelle discipline umanistiche: esperienze a confronto", *Between*, XIII, 26 (2023): 208-228. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5987>
- Batterbury, Simon – Wielander, Gerda - Pia, Andrea E., "After the Labour of Love: the incomplete revolution of open access and open science in the humanities and creative social sciences", *Commonplace*, 2022. <https://doi.org/10.21428/6f-fd8432.5e24d46d>.
- Blanchard, Antoine – Thierry, Diane – van der Graaf, Mauritius, *Retrospective and prospective study of the evolution of APC costs and electronic subscriptions for French institutions*, Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, 2022. <https://doi.org/10.52949/26>.
- Bolkovac, Jelena – Bogut, Andrea Z. – Kraina, Tamara, "Open Science Infrastructure in Croatia: Examples and Trends", *027.7*, 12.1 (2025), <https://doi.org/10.21428/1bfadeb6.b6c29488>
- Bosman, Jeroen, *et al.*, "Institutional Publishing in the ERA: Full Country Reports", *Zenodo*, 29 gennaio 2024. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10026207>.
- Dotti, Enrico Massimo, "Nello Spirito di Budapest: Open Access e Transformative Agreements", *AIB Studi* 63.3: 523-531, 2024. <https://doi.org/10.2426/aib-studi-13982>.
- Fava, Ilaria, "Riviste Open Access in Italia: Stato dell'arte", *AIB Studi*, 55.3, 20 ottobre 2015. <https://doi.org/10.2426/aibstudi-11291>.
- Galimberti, Paola, "Italia e open science: le occasioni mancate", in *Bollettino telematico di filosofia politica*, 17 dicembre 2024, <https://doi.org/10.5281/zenodo.14505277>.
- Giglia, Elena, "Chi paga cosa? Il punto non è la sostenibilità del Diamond", *6GenOA week 2024*, https://openscience.unige.it/sites/openscience.unige.it/files/2024-11/07.3GenOAweek2024_Giglia.pdf
- Guglielmi, Marina – Zerilli, Filippo, 2020, "Per un'etica dell'Open Access. Il Manifesto e l'esperienza di «Anuac»", *Between*, X.20 (2020): 381-402. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/4445>

- Guglielmi, Marina, "L'esperienza di *Umanistica digitale*. Con un'intervista a Fabio Ciotti", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai, *Between*, XII.23 (2022): 456-475. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5239>.
- Larivière, Vincent, *et al.*, "The Oligopoly of Academic Publishers in the Digital Era", *PLOS ONE*, 10.6: e0127502, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0127502> (28/05/2025).
- LeGuin, Ursula, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, 1987, <https://theanarchistlibrary.org/mirror/u/uk/ursula-k-le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf> (trad. it. "La teoria narrativa della sacca", in Ferrante, Antonia A., *Cosa può un com-post?*, Luca Sossella Editore, Roma, 2022: 113-124).
- Melinščak Zlodi, Iva, "Consider Your Options: Explore the Different Funding Streams for Diamond Open Access", *Zenodo*, 21 febbraio 2025. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14904444>.
- Peruginelli, Ginevra, "Diamond open access: alcuni risultati e prospettive", 31 marzo 2025. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15115671>.
- Peruginelli, Ginevra – Agnoloni, Tommaso – de Pablo Lorente, Virginia, "Un'editoria diamond OA di qualità", 28 marzo 2025. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15101628>.
- Pia, Andre E., *et al.*, "Labour of Love. An Open Access Manifesto for Freedom, Integrity, and Creativity in the Humanities and Interpretive Social Science", *Anuac*, 9.1 (2020): 77-85. <https://doi.org/10.7340/anuac2239-625X-4215>.
- Pievatolo, Maria Chiara, "Italia: le occasioni perdute della scienza aperta", *Bollettino telematico di filosofia politica*, 22 dicembre 2024. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14624048>.
- Pievatolo, Maria Chiara, "Di professori e di sgherri: scienza (aperta) e amministrazione universitaria", 19 marzo 2025, <https://doi.org/10.5281/zenodo.15052959>.
- Simard, Marc-André, *et al.*, "The open access coverage of OpenAlex, Scopus and Web of Science", *arXiv*, 2 aprile 2024. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2404.01985>.
- Taşkın, Zehra, *et al.*, "D5.2 National Overviews on Sustaining Institutional Publishing in Europe", *Zenodo*, 4 giugno 2024. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13683953>.

Gli autori

Giovanni Campolo

Giovanni Campolo è redattore editoriale e journal manager *freelance*. Collabora alla produzione di varie riviste Diamond OA, su software sia OJS sia Lodel. Cura redazionalmente la collana “àltera. Intercultura di genere” per Edizioni ETS.

Email: giovanni@battitoriliberi.it

Marina Guglielmi

È professoressa associata di Letterature comparate all’Università di Cagliari, ha fondato e co-dirige *Between*. Attualmente è PI del PRIN 2022 *Narrazione e cura*: <https://prin.unica.it/de-asylum/>

Email: marinaguglielmi@unica.it

L’articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: --/--/----

Come citare questo articolo

Campolo, Giovanni - Guglielmi, Marina, “Strategie per il Diamond Open Access: stato dell’arte, casi, narrazione”, *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 214-225, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/6665>.

A New Section: *Unpublished in Italy.* *Critical Essays in Translation*

Mattia Petricola
Daria Biagi

Abstract

A short introduction of the new section of «Between» focused on Italian translations of international essays in literary theory and criticism.

Keywords

Translation; Literary theory; Literary criticism; Mission statement.

Una nuova rubrica: *Inediti in Italia. Saggi critici tradotti*

Mattia Petricola
Daria Biagi

Con il saggio *Fenomenologia della lettura* di Georges Poulet si inaugura una nuova rubrica di *Between*, dedicata alla saggistica straniera. La rubrica propone ai lettori studi classici o novità del panorama critico contemporaneo tradotti in italiano e introdotti da una breve presentazione, con l'intento non soltanto di offrire un aggiornamento sulla teoria e sulla critica internazionali, ma anche di mettere a disposizione testi che possano essere utili come strumenti didattici.

Senza limitarsi all'inglese e alle lingue europee, i saggi proposti spazieranno tra diverse aree di provenienza, privilegiando le traduzioni da lingue in genere meno accessibili ai lettori italiani.

La rubrica, che avrà cadenza annuale, è a cura di Mattia Petricola (mattia.petricola@gmail.com) e Daria Biagi (daria.biagi@gmail.com), ai quali vi invitiamo a rivolgervi per suggerimenti, critiche ed eventuali proposte di traduzione.

L'Autore / L'Autrice

Mattia Petricola

Mattia Petricola è docente a contratto di teoria della letteratura all'Università dell'Aquila. Ha pubblicato *I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction* (ETS 2023). Si è occupato della ricezione di Dante dal tardo Novecento a oggi, di Peter Greenaway, di Philip Dick e di tanatologia applicata alle letterature comparate.

Email: mattia.petricola@gmail.com

Daria Biagi

Daria Biagi è traduttrice dal tedesco e docente a contratto di letterature comparate all'Università dell'Aquila. Ha pubblicato *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo* (Quodlibet 2017) e *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento* (Quodlibet 2022). Per le sue traduzioni dal tedesco (tra gli altri di Franz Kafka, Terézia Mora, Anna Seghers e Jörg Fauser) ha ricevuto il Premio esordienti Italo-Tedesco per la traduzione letteraria nel 2018 e il premio Lorenzo Claris-Appiani nel 2024.

Email: daria.biagi@gmail.com

L'Articolo

Data invio: 01/05/2025

Data accettazione: 05/05/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questo articolo

Petricola, Mattia - Biagi, Daria, “Una nuova rubrica: *Inediti in Italia. Saggi critici tradotti*”, *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 226-229, <http://www.between.it/>

Phenomenology of Reading

Georges Poulet

Translated and with an introduction by Mattia Petricola

Abstract

Poulet's classic article on the aesthetic experience of literature is here translated in Italian for the first time. *Phenomenology of Reading* occupies an interesting place both within the landscape of Poulet's own critical production and within the broader context of literary theories that, between 1960 and 1980, explored the aesthetic experience of literature in relation to the act of reading. Inspired by Proust, Poulet conceives of reading as the act of subjectivizing within ourselves a consciousness that is not our own. This other consciousness is the work itself, whose textual objectivity—that is, the words that compose it and convey its meanings—serves as a vehicle for the subjectivity that animates it and which constitutes the true core of that consciousness. This theoretical framework carries profound philosophical implications: in a world where our consciousness is condemned never to fully grasp another person's interiority, knowing and understand it as if it were our own, the experience of literature offers the possibility of doing precisely that.

Keywords

Phenomenology; Reading; Consciousness; Reader-response; Philosophy of literature

Fenomenologia della lettura

Georges Poulet

Introduzione e traduzione di Mattia Petricola

Introduzione

Ciò che affascina del saggio di Georges Poulet col quale si è scelto di inaugurare la nuova rubrica di *Between* dedicata alle traduzioni è la posizione peculiare che esso occupa tanto nel panorama della produzione critica dello stesso Poulet, quanto in quello più ampio delle teorie letterarie che, tra il 1960 e il 1980, hanno indagato il funzionamento e lo statuto dell'esperienza estetica della letteratura in relazione all'atto della lettura. *Fenomenologia della lettura* è scritto e pubblicato in inglese: un'eccezione per Poulet, che scrive solitamente in francese. Si tratta infatti della trascrizione di un intervento presentato allo storico convegno "The Languages of Criticism and the Sciences of Man", tenutosi alla Johns Hopkins University (presso la quale Poulet era stato docente dal 1952 al 1957) nell'ottobre 1966. Apparso sul primo numero di *New Literary History* nell'ottobre 1969 col titolo "Phenomenology of Reading", riappare l'anno successivo nel collettaneo *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (*La controversia strutturalista. I linguaggi della critica e le scienze dell'uomo* – Macksey e Donato 1970), che raccoglie gli atti del convegno del 1966. Il testo è identico a quello pubblicato l'anno precedente, ma ha un altro titolo: "Criticism and the Experience of Interiority" ("Critica ed esperienza dell'interiorità"). Al saggio segue inoltre la trascrizione della discussione avvenuta al convegno dopo la presentazione di Poulet, con domande e interventi, tra gli altri, di Jan Kott, Richard Schechner, Charles Singleton e René Girard (Poulet 1972: 73-88). «Fenomenologia», «lettura», «critica», «esperienza»,

«interiorità»: le costellazioni di concetti mobilitate, rispettivamente, dal titolo dell'intervento del 1966 e dell'articolo del 1969 ben si prestano ad essere chiarite l'una alla luce dell'altra. A lettrici e lettori del *New Literary History*, Poulet si presenta come fenomenologo della lettura. Osservando questa operazione a posteriori, il critico belga pare così inserirsi in una linea metodologica che rimonta almeno a Roman Ingarden, allievo di Husserl e autore de *L'opera d'arte letteraria* (*Das literarische Kunstwerk*), pubblicato in tedesco nel 1931 e tradotto in inglese solo nel 1973. La fenomenologia di Poulet ha però poco a che fare con quella di Ingarden, il quale avrà invece un'influenza determinante su un altro grande fenomenologo della letteratura e teorico della "risposta del lettore" (*reader-response*), Wolfgang Iser, che pubblicherà lavori fondamentali tra il 1972 e il 1976 (Iser 1972a, 1972b, 1976). Per Poulet, come per Ingarden prima e Iser poi, l'approccio fenomenologico all'esperienza estetica implica che, per dirla con lo stesso Iser, «nell'analisi di un'opera letteraria, occorre tener conto non solo del testo ma anche, e in ugual misura, delle azioni che la risposta a quel testo implica» (Iser 1972a: 279, trad. mia). Se però per Ingarden e Iser ciò si traduce nell'analisi delle azioni e dei processi mentali che il testo invita il lettore a compiere per produrre il significato del testo stesso, per Poulet lo studio della risposta al testo conduce in territori assai diversi. Ad ispirarlo è forse in primo luogo Proust – tra i suoi autori prediletti, insieme a Baudelaire e Mallarmé –, in particolare le sue riflessioni su come gli oggetti del mondo esterno vengano "incamerati" dalla mente, trasformandosi in immagini, e rievocati-riprodotti dalla memoria. Nel suo *Études sur le temps humain* (*Studi sul tempo umano*) del 1949 – primo libro di una monumentale quadrilogia dallo stesso titolo che, insieme a *Les Métamorphoses du cercle* (*Le metamorfosi del cerchio*, 1961), *L'Espace proustien* (*Lo spazio proustiano*, 1963) e numerosi altri lavori successivi, lo ha consegnato alla storia della critica letteraria – Poulet scrive infatti:

Mi pare che si colga qui di sorpresa l'operazione spirituale che rimane solitamente più nascosta anche agli occhi di colui che la esegue: l'operazione attraverso la quale, *mimando in fondo al proprio sé il gesto esteriore dell'oggetto sensibile*, lo si immagina, creando

qualcosa che è ancora l'oggetto sensibile, ma stavolta non più all'esterno, bensì all'interno, non più cosa estranea e impenetrabile, ma penetrabile, riconoscibile, identificabile, poiché questa cosa viene da noi, è noi. (Poulet 1956: 385, trad. mia)

Secondo Pauline Yu (1974: 53), è possibile tracciare una linea retta che porta da questo passo del 1949 alle teorie dell'esperienza estetica e dell'atto critico esposte, vent'anni dopo, in *"Fenomenologia della lettura"*.¹ È infatti proprio la dinamica esterno-interno, insieme a quella soggetto-oggetto, a fondare l'estetica letteraria di Poulet, trasposta dal livello proustiano degli oggetti ad un livello filosoficamente più ampio: leggere è l'atto di fare nostra una coscienza altra, un'interiorità altrui, soggettificando in noi un soggetto che non siamo noi. Questa coscienza altra è l'opera («the work» nel testo inglese), la cui oggettività testuale – ossia le parole che la compongono e ne trasmettono i significati – veicola la soggettività che la anima, e che rappresenta il vero nucleo della coscienza stessa.² Questo apparato teorico, la cui elaborazione occupa la prima delle due sezioni del saggio, ha profondissime implicazioni filosofiche: in un mondo in cui la nostra coscienza è condannata a non poter mai entrare in autentica comunione con l'interiorità di un'altra persona, conoscendola e comprendendola come se fosse la nostra, l'esperienza della letteratura offre la possibilità di fare esattamente questa esperienza.

Tornando ai concetti-chiave elencati sopra a partire dai due titoli del saggio («fenomenologia», «lettura», «critica», «esperienza», «interiorità»), l'analisi fenomenologica della lettura proposta da Poulet conduce quindi ad interpretare la lettura stessa come l'esperienza, nella nostra interiorità – ossia nella nostra coscienza – di un'interiorità/coscienza che non è la nostra. Resta da chiarire solo il

¹ Per una ricostruzione più articolata della produzione teorica di Poulet in termini di genealogia intellettuale si veda Colton 2018. Sulla critica di Poulet tra gli anni '50 e i primissimi anni '60 si veda Miller 1963.

² Sulle difficoltà teoriche poste dalla distinzione tra soggetto e oggetto dell'opera si veda Bippart 2007.

concetto di “critica”, su cui tornerò tra un istante. Prima occorre precisare che “Fenomenologia della lettura” lascia volutamente aperta la domanda più difficile e affascinante alla base della teoria elaborata da Poulet: chi è, o cos’è, la coscienza dell’opera? In *La Conscience critique* (*La coscienza critica* – Poulet 1971), la monografia in cui Poulet espande e sistematizza la sua teoria dell’esperienza estetica, la coscienza dell’opera corrisponde alla coscienza dell’autrice/autore che l’ha prodotta. L’esperienza estetica della letteratura consisterebbe così nell’instaurarsi di una comune interiorità tra colei/colui che ha prodotto il testo e colei/colui che lo legge. In “Fenomenologia della lettura”, tuttavia, la questione è affrontata in maniera più aperta: l’equazione “coscienza dell’opera = coscienza dell’autore” è sì potenzialmente vera, ma forse troppo facile, e la coscienza dell’opera viene presentata come un’entità che abita un dominio pre-verbale e pre-conscio ed è, di conseguenza, ineffabile e fondamentalmente inaccessibile.

Arriviamo così all’ultimo concetto-chiave, quello di “critica”: data la teoria dell’esperienza estetica che si è cercato di riassumere fin qui, in cosa consiste l’atto critico? Il tentativo di risposta a questa domanda occupa la seconda sezione del saggio. Secondo Poulet, la critica è l’atto di mettere in parole la relazione che il soggetto-lettore stabilisce con l’opera, la quale è a sua volta costituita, come si è detto, da una componente oggettiva e da una soggettiva. Ma se la soggettività dell’opera sposta nella lettura quella di chi legge e rimane addirittura, in ultima analisi, inaccessibile, l’atto critico diventa impresa tutt’altro che semplice. Se tenta di esaminare la superficie oggettiva del testo, colei/colui che critica produrrà interpretazioni lucide, ma lontane dalla soggettività che pulsa al cuore dell’opera. Se tenta invece di penetrare il fondo inaccessibile dell’opera, produrrà un’interpretazione che ne tocca i centri nevralgici, ma l’interpretazione stessa non potrà che parlare un linguaggio incomprensibile agli altri. L’atto critico deve collocarsi in un punto tra questi due estremi, e Poulet offre un quadro della critica letteraria francese analizzando le strategie di sei critici – Jacques Rivière, Jean-Pierre Richard, Maurice Blanchot, Jean Starobinski, Marcel

Raymond e Jean Rousset – la cui attività è posizionabile in punti nevralgici di questo continuum critico.³

“Fenomenologia della lettura” rappresenta dunque un contributo determinante a quel movimento intellettuale, cui già nel 1968 Sarah Lowall dedicava uno studio significativamente intitolato *Critics of Consciousness* (*Critici della coscienza*), al quale vengono solitamente ricondotti, tra gli altri, diversi membri della cosiddetta “scuola di Ginevra”, di cui lo stesso Poulet avrebbe fatto parte⁴. La sua filosofia della letteratura è risolutamente anti-strutturalista, data l’importanza cruciale che assegna all’autore nel processo di ricezione – si pensi alle tesi opposte di Barthes, pubblicate appena un anno prima di “Fenomenologia della lettura”. Allo stesso tempo, è lontana dal *reader-response criticism* e dagli altri orientamenti focalizzati sulla risposta del lettore, che a quest’ultimo attribuiscono un ruolo molto più attivo nell’esperienza estetica – si pensi a Louise M. Rosenblatt, che paragonava il rapporto tra lettrici/lettori e testi e a quello tra pianiste/pianisti e spartiti (cfr. Rosenblatt 1960: 304). Una posizione peculiare, come si diceva in apertura, che ha permesso a Poulet di teorizzare, con parole di rara intensità, la potenza dirompente e trasformatrice dell’esperienza estetica, la sua luminosità abbagliante e le sue profondità più oscure.

Nota alla traduzione

Quella che segue è la traduzione di “Phenomenology of Reading”, pubblicato da Georges Poulet in *New Literary History*, vol. 1, n. 1 (Johns Hopkins University Press, 1969). Poulet non era madrelingua inglese, per cui il testo è a volte modellato sui modi espressivi del francese. Altre

³ Confluiscono in questa sezione del saggio i profili critici di Raymond e Starobinski che Poulet aveva pubblicato qualche anno prima. Si vedano Poulet 1963a e 1963b.

⁴ Sulla “scuola di Ginevra” si vedano Cryle 2008 e la ricca bibliografia disponibile al link <https://www.unige.ch/lettres/framo/histoire/bibliographie> (ultimo accesso: maggio 2025).

volte presenta invece le piccole stranezze e le formulazioni sgheembe tipiche dell'uso non-nativo dell'inglese accademico. Si è deciso di mantenere tutti questi tratti, semplificando o riformulando solo nei rari casi in cui la comprensione del testo sarebbe altrimenti stata seriamente compromessa. Allo stesso modo, si è mantenuto l'"he" con cui Poulet designa sistematicamente il critico come un "lui".

Fenomenologia della lettura

Georges Poulet

I

Il racconto incompiuto di Mallarmé *Igitur* si apre con la descrizione di una stanza vuota, al centro della quale c'è un libro aperto. Mi sembra che questa sia la situazione in cui si trova ogni libro fino al momento in cui qualcuno arriva e inizia a leggerlo. I libri sono oggetti. Su un tavolo, sugli scaffali, nelle vetrine dei negozi, aspettano che qualcuno arrivi a liberarli dalla loro materialità, dalla loro immobilità. Quando li vedo esposti, li guardo come guarderei degli animali in vendita, tenuti in piccole gabbie, che sperano manifestamente in un acquirente. Perché gli animali fanno bene – su questo non vi è dubbio – che il loro destino dipende dall'intervento umano, grazie al quale saranno liberati dalla vergogna di essere trattati come oggetti. Non vale lo stesso anche per i libri? Fatti di carta e inchiostro, se ne rimangono lì finché qualcuno si interessa a loro. Aspettano. Sono consapevoli che un atto umano potrebbe improvvisamente trasformare la loro esistenza? Sembra che questa speranza li accenda. Leggimi, paiono dire. Trovo difficile resistere al loro richiamo. No, i libri non sono oggetti come tutti gli altri.

Questa sensazione che mi danno a volte ce l'ho con altri oggetti. Ce l'ho, per esempio, con i vasi e le statue. Non mi verrebbe mai in mente di girare intorno a una macchina per cucire o di guardare il retro di un piatto. Sono più che soddisfatto con la faccia che questi oggetti mi presentano. Le statue, invece, mi fanno venire voglia di girare loro intorno; i vasi mi fanno venire voglia di girarli più volte tra le mani. Mi

chiedo perché. È perché mi danno l'illusione che ci sia qualcosa in loro che sarei in grado di vedere da un'altra angolazione? Né il vaso né la statua sembrano rivelarsi completamente nel perimetro ininterrotto delle loro superfici. Oltre alle superfici, devono avere un interno. Cosa potrebbe essere questo interno? È questo che mi intriga e che mi fa girare in cerchio attorno a loro, come se cercassi l'ingresso di una stanza segreta. Ma questo ingresso non esiste (eccetto per la bocca del vaso, che però non è un vero ingresso, giacché offre solo l'accesso a un piccolo spazio in cui mettere i fiori). Il vaso e la statua, dunque, sono chiusi. Mi costringono a rimanere all'esterno. Non possiamo instaurare alcun rapporto vero – da cui il mio senso di disagio.

Basta ora con statue e vasi. Spero che i libri non siano come loro. Compra un vaso, portalo a casa, mettilo sul tavolo o sul caminetto e, dopo un po', si lascerà diventare parte del tuo arredamento. Ma non per questo cesserà di essere un vaso. Se prendi invece un libro, lo vedrai aprirsi, offrirsi. È questa apertura del libro che trovo toccante. Un libro non è isolato dai suoi contorni, non è chiuso da mura come una fortezza. Non chiede altro se non di esistere al di fuori di se stesso, o di lasciare che tu esista in esso. Detto in breve, ciò che è straordinario in un libro è il cadere delle barriere tra te e lui. Tu sei dentro di lui; lui è dentro di te; non c'è più un dentro né un fuori.

Questo è il fenomeno iniziale che si produce ogni volta che prendo un libro e inizio a leggerlo. Nel momento esatto in cui vedo una miriade di significati emergere dall'oggetto che tengo in mano davanti a me e afferrare la mia mente, mi rendo conto che ciò che tengo tra le mani non è più un semplice oggetto, né una semplice cosa viva. Mi accorgo della presenza di un essere razionale, di una coscienza; la coscienza di un altro, non diversa da quella che presumo esista in ogni persona che incontro, eccetto che in questo caso la coscienza si apre a me, mi accoglie, lascia che io guardi nelle sue profondità, e mi permette addirittura, con licenza inaudita, di pensare ciò che essa pensa e provare ciò che essa prova.

Inaudita, dicevo. Inaudita, prima di tutto, è la scomparsa dell'"oggetto". Dov'è finito il libro che tenevo tra le mani? È ancora lì, e allo stesso tempo non c'è più, non è più da nessuna parte. Quell'oggetto

pienamente oggetto, quella cosa fatta di carta – allo stesso modo in cui ci sono cose fatte di metallo o di porcellana –, quell'oggetto non c'è più, o perlomeno è come se non esistesse più finché leggo il libro. Perché il libro non è più una realtà materiale. Si è trasformato in una serie di parole, di immagini, di idee che, a loro volta, iniziano a esistere. E dov'è questa nuova esistenza? Di certo non nell'oggetto di carta. Né, tantomeno, nello spazio. C'è solo un posto in cui può trovarsi: il mio sé più profondo.

Come è successo? E in che modo? Attraverso l'intercessione di chi o cosa? Come posso aver aperto la mia mente così completamente a qualcosa che, normalmente, è chiuso fuori di essa? Non lo so. So solo che, mentre leggo, percepisco tanti significati mettersi comodi nella mia mente. Essi rimangono senza dubbio oggetti: immagini, idee, parole, oggetti del mio pensiero. C'è però un'enorme differenza. Perché il libro, come il vaso o la statua, era un oggetto come gli altri che risiedeva nel mondo esterno, l'unico mondo che gli oggetti solitamente abitano, in società o ciascuno per conto proprio, senza provare il bisogno di essere pensati dal mio pensiero. Eppure, in questo mondo interiore dove immagini e parole si danno alla pazza gioia come pesci in un acquario, queste entità mentali hanno bisogno, per esistere, del rifugio che io gli offro; dipendono dalla mia coscienza.

Questa dipendenza ha vantaggi e svantaggi. Come ho appena osservato, gli oggetti esterni hanno il privilegio di poter fare a meno della mia mente e delle sue interferenze. Chiedono solo di essere lasciati in pace. Se la cavano da sé. Ma lo stesso non vale per gli oggetti interiori. Questi sono condannati, per definizione, a modificare la loro stessa natura, a perdere la loro materialità. Si trasformano in immagini, idee, parole, ossia in entità puramente mentali. In breve, per poter esistere come oggetti mentali, devono abbandonare la loro esistenza come oggetti reali.

Da un lato, ciò è motivo di rammarico. Non appena sostituisco la mia percezione diretta del reale con le parole di un libro, infatti, mi consegno, mani e piedi legati, all'onnipotenza della *fiction*. Dico addio a ciò che è per fingere di credere in ciò che non è. Mi cirondo di esseri di

finzione; divento preda del linguaggio. Non c'è via di fuga da questa sopraffazione. Il linguaggio mi circonda con la sua irrealtà.

Dall'altro lato, questa trasmutazione della realtà in un suo equivalente finzionale attraverso il linguaggio ha vantaggi innegabili. L'universo della *fiction* è, infatti, infinitamente più elastico rispetto al mondo della realtà oggettiva. Esso si presta a qualsiasi uso, offre poca resistenza contro le importunità della mente. Per di più – di tutti i suoi vantaggi, trovo che questo sia il più attraente – questo universo interiore costituito dal linguaggio non sembra essere radicalmente opposto al 'me' che lo pensa. Senza dubbio ciò che intravedo attraverso le parole sono forme mentali, non prive di un'apparente oggettività. Eppure non sembrano essere di una natura diversa rispetto a quella della mia mente che le pensa. Sono oggetti, ma oggetti soggettificati. In breve, poiché tutto è diventato parte della mia mente grazie all'intervento del linguaggio, l'opposizione tra soggetto e oggetto si è considerevolmente attenuata. Il più grande vantaggio della letteratura è dunque il fatto che mi convince di essere libero dal mio solito senso di incompatibilità tra la mia coscienza e i suoi oggetti.

È questa l'incredibile trasformazione che si attua in me attraverso l'atto della lettura. Esso non solo fa in modo che gli oggetti fisici attorno a me scompaiano, incluso il libro stesso che sto leggendo, ma sostituisce anche a oggetti esterni una congerie di oggetti mentali in stretto rapporto con la mia coscienza. Tuttavia, la stessa condizione di intimità con i miei oggetti in cui adesso mi trovo a vivere causerà nuovi problemi. Il più strano è il seguente: io mi trovo ad avere, come oggetto del mio pensiero, pensieri che sono parte del libro che sto leggendo, che sono dunque le cogitazioni di qualcun altro. Sono i pensieri di un altro, eppure sono io a essere il loro soggetto. La situazione è ancora più sorprendente di quella descritta sopra. Io sto pensando i pensieri di un altro. Non vi sarebbe certo motivo di sorpresa se li stessi pensando in quanto pensieri di un altro. Ma li penso in quanto miei. Di solito c'è un 'io' che pensa, che si riconosce (quando prende una posizione) in pensieri che potrebbero sì provenire da un qualche altro luogo, ma che assume come propri nel momento in cui li pensa. È così che dobbiamo intendere l'affermazione di Diderot «I miei pensieri sono le 'mie' puttane» («Mes

pensées sont 'mes' catin»). In altre parole, i pensieri vanno a letto con chiunque senza smettere di appartenere al loro autore. Ora, nel nostro caso le cose sono piuttosto diverse. Poiché i pensieri di un altro hanno, in qualche strano modo, invaso la mia persona, io sono un sé al quale è concessa l'esperienza di pensare pensieri a lui estranei. Sono il soggetto di pensieri estranei ai miei. La mia coscienza si comporta come se fosse la coscienza di un altro.

Ciò merita riflessione. In un certo senso, devo riconoscere che nessuna idea appartiene mai davvero a me. Le idee non appartengono a nessuno. Passano da una mente all'altra come le monete passano di mano in mano. Di conseguenza, nulla potrebbe essere più fuorviante del tentare di definire una coscienza attraverso le idee che essa esprime o intrattiene. Tuttavia, quali che siano queste idee – non importa quanto forte sia il legame che le lega alla loro sorgente o quanto transitorio il loro soggiorno nella mia mente –, io mi asserisco come soggetto di esse per tutto il tempo durante il quale le ospito. Io sono il principio soggettivo rispetto al quale queste idee fungono, almeno per un momento, da affermazioni. Per di più, questo principio soggettivo non può in nessun modo essere concepito come un'affermazione, come qualcosa che viene discusso o a cui ci si riferisce. Sono io che penso, che contemplo, che mi trovo a parlare. In breve, non c'è mai un 'LUI', ma sempre e solo un 'IO'.

Cosa succede, quindi, quando leggo un libro? Sono il soggetto di una serie di affermazioni che non sono le 'mie' affermazioni? Questo è impossibile, forse addirittura una contraddizione in termini. Sono sicuro che non appena penso qualcosa, quel qualcosa diviene, in un qualche modo indefinibile, mio. Qualsiasi cosa io pensi fa parte del 'mio' universo mentale. Eppure, ecco che mi ritrovo a pensare un pensiero che palesemente appartiene a un altro universo mentale, che viene pensato in me come se io non esistessi. La cosa è inconcepibile, e diviene ancora più inconcepibile se rifletto sul fatto che, poiché ogni pensiero deve avere un soggetto che lo pensa, questo 'pensiero' che è in me pur essendo a me alieno deve avere in me anche un 'soggetto' che mi è alieno. È dunque come se la lettura fosse un atto attraverso cui un pensiero riesce a conferirsi, dentro di me, un soggetto che non sono io.

Ogni volta che leggo, pronuncio mentalmente un 'io', eppure l'io che pronuncio non sono io. Ciò è vero persino quando l'eroe di un romanzo viene rappresentato alla terza persona, e persino quando non c'è alcun eroe e non ci sono altro che riflessioni e asserzioni, poiché non appena qualcosa si presenta come pensiero, deve esserci un soggetto pensante con il quale, almeno per un momento, mi identifico – dimentico di me, alienato da me stesso. "IO è un altro", ha detto Rimbaud. Un altro 'io', che ha sostituito il mio proprio io e continuerà a farlo fino al momento in cui smetterò di leggere. La lettura è proprio questo: un modo per essere sostituiti non solo da una moltitudine di immagini, idee e mondi alieni, ma anche dallo stesso principio alieno che li predica e li ospita.

È un fenomeno difficile da spiegare e addirittura da concepire. Eppure, una volta che lo si è identificato, diventa possibile spiegare ciò che altrimenti sembrerebbe ancor più inesplicabile. Come potrei infatti spiegare la facilità sconcertante con cui io non solo comprendo, ma 'sento' ciò che leggo, senza postulare questa sopraffazione della mia soggettività più profonda? Quando leggo come dovrei – ossia senza alcuna riserva, senza alcun desiderio di preservare la mia autonomia di giudizio, e con la totale dedizione che si richiede a ogni lettore – la mia comprensione si fa intuitiva e faccio mia qualsiasi sensazione mi viene offerta. In altre parole, il tipo di comprensione di cui parlo non è un movimento dall'ignoto al noto, dall'insolito al solito. Si tratta piuttosto di un fenomeno attraverso il quale degli oggetti mentali emergono dalle profondità della coscienza e raggiungono la luce del riconoscimento. D'altro canto – e senza che vi sia alcuna contraddizione – la lettura implica qualcosa di simile all'appercezione che io ho di me stesso, all'azione attraverso cui colgo immediatamente ciò che penso come pensato da un soggetto (soggetto che, in questo caso, non sono io). Quale che sia il tipo di alienazione cui sono sottoposto, la lettura non spiega la mia attività come soggetto.

La lettura è dunque l'atto attraverso il quale il principio soggettivo che chiamo 'io' viene modificato al punto tale che io non ho più il diritto di considerarlo, in senso stretto, come il mio 'io'. Sono in prestito a qualcun altro, e questo qualcun altro pensa, sente, soffre, e agisce dentro di me. Questo fenomeno appare nella sua forma più ovvia e ingenua in

quella sorta di incantesimo di cui cadiamo vittime nel leggere una storia da quattro soldi, come un thriller, di cui diciamo che “mi ha preso”.

È importante notare che questa possessione da parte di un altro avviene non solo al livello del pensiero oggettivo, ossia delle immagini, delle sensazioni e delle idee che la lettura mi offre, ma anche al livello della mia stessa soggettività. Quando sono assorbito nella lettura, un secondo sé prende il comando, un sé che pensa e sente per me. Ritiratosi in un qualche recesso di me stesso, mi trovo io dunque ad assistere in silenzio a questa espropriazione? Ciò suscita in me un qualche conforto? Oppure, al contrario, una qualche forma di angoscia? Quale che sia la risposta, qualcun altro ha occupato il centro del palcoscenico, e la domanda che si impone alla mia attenzione e che sono assolutamente obbligato a pormi è: «Chi è questo usurpatore che occupa la ribalta? Che cos'è questa mente che da sola riempie la mia intera coscienza e che è diventata quell'“io” cui mi riferisco quando dico “io”?».

Questa domanda ha una risposta immediata e forse troppo facile: questo “io” che pensa in me quando leggo un libro è l'“io” di chi ha scritto il libro. Quando leggo Baudelaire o Racine, è proprio Baudelaire o Racine che pensa, sente e si lascia leggere dentro di me. Un libro non è dunque solo un libro, bensì lo strumento attraverso il quale un autore preserva le sue idee, i suoi sentimenti, i suoi modi di vivere e sognare. È il mezzo attraverso cui un autore salva la propria identità dalla morte. Questa interpretazione della lettura non è falsa. Parrebbe giustificare quella che viene comunemente definita la spiegazione biografica dei testi letterari. Ogni parola letteraria è infatti impregnata della mente di colui che l'ha scritta. Nel farci leggere le sue parole, egli risveglia in noi l'analogo di ciò che ha pensato o provato. Comprendere un'opera letteraria significa quindi permettere all'individuo che l'ha scritta di rivelarsi a noi “in” noi. Non è la biografia a spiegare l'opera, ma piuttosto l'opera a permetterci, a volte, di comprendere la biografia.

Ma le interpretazioni biografiche sono in parte false e fuorvianti. È sì vero che c'è un'analogia tra le opere di un autore e le esperienze della sua vita. Le opere possono essere viste come una traduzione incompleta della vita. E, in aggiunta, c'è un'analogia ancora più forte tra tutte le opere di uno stesso autore. Tuttavia ciascuna opera, mentre la leggo,

vive in me della sua propria vita. Il soggetto che si rivela a me attraverso la mia lettura non è l'autore, né nella totalità disordinata delle sue esperienze esteriori, né in quella meglio organizzata e concentrata dei suoi scritti. Eppure, il soggetto che presiede all'opera può esistere solo nell'opera. Ovviamente nulla è irrilevante nel comprendere un'opera, e mi è indispensabile una messe di informazioni biografiche, bibliografiche, testuali e critiche. E però conoscere queste informazioni non corrisponde a conoscere l'interiorità dell'opera.

Quale che sia la somma delle informazioni che apprendo su Baudelaire o Racine, quale che sia il livello di intimità che acquisisco con il loro genio, sono consapevole che questo apporto non mi è sufficiente a illuminare la specifica opera di Baudelaire o Racine in cui mi trovo ora assorto nel suo significato profondo, nella sua perfezione formale e nel principio soggettivo che la anima. In questo momento, ciò che conta per me è vivere dall'interno in una certa identità con l'opera e con l'opera soltanto. Non potrebbe essere altrimenti. Nulla di esterno all'opera potrebbe mai esercitare su di me la stessa presa straordinaria esercitata dall'opera stessa. È lì, dentro di me, non per mandarmi indietro, fuori di essa, verso il suo autore o gli altri suoi scritti, ma per tenere la mia attenzione fissa su di essa. È l'opera a tracciare in me i confini entro i quali questa coscienza si definirà. È l'opera a impormi una serie di oggetti mentali e a creare in me una rete di parole oltre la quale non c'è spazio, in questo momento, per altri oggetti mentali né altre parole. Ed è l'opera infine che, non contenta di definire i contenuti della mia coscienza, si appropria di essa, trasformandola in quell'io che, dall'inizio alla fine della mia lettura, presiede al dispiegarsi dell'opera, della specifica opera che sto leggendo. L'opera forma così la sostanza mentale che riempie temporaneamente la mia coscienza. È per di più 'quella' coscienza, l'io-soggetto, la coscienza continuata di ciò che è, che si rivela nell'interiorità dell'opera. Tale è la condizione caratteristica di ogni opera di cui evoco l'esistenza mettendo la mia coscienza a disposizione di essa. Le permetto non solo di esistere, ma di essere consapevole di esistere. Non dovrei dunque esitare a riconoscere che, finché un'opera letteraria è animata da questo soffio vitale ispirato dall'atto della lettura, essa diventa (a spese del lettore, del quale

sospende la vita) una sorta di essere umano, ossia una mente conscia di se stessa, che si costituisce in me come soggetto dei suoi propri oggetti.

II

L'opera vive dentro di me la sua propria vita; in un certo senso, essa pensa se stessa, attribuendosi addirittura un significato dentro di me.

Questa strana sostituzione di me stesso messa in atto dall'opera merita di essere esaminata più da vicino.

Se l'opera pensa se stessa dentro di me, ciò significa forse che, mentre mi trovo in uno stato di completa perdita di coscienza, vengo invaso da un'altra entità pensante, la quale approfitta della mia incoscienza per pensare se stessa senza che io possa pensarla? Ovviamente no. L'annessione della mia coscienza da parte di un'altra (ossia l'opera) non implica in alcun modo che io sia vittima di una privazione della coscienza. Tutto accade, al contrario, come se, a partire dal momento in cui divento preda di ciò che leggo, io iniziassi a condividere l'uso della mia coscienza con questa entità che ho tentato di definire, e che è il soggetto cosciente nascosto al sicuro nel cuore dell'opera. Lui e io iniziamo ad avere una coscienza comune. Senza dubbio, all'interno di questa comunità di sentimenti, i ruoli che ciascuno di noi ricopre non hanno uguale importanza. La coscienza inerente all'opera è attiva, potente, in primo piano e chiaramente connessa al 'suo' mondo, agli oggetti che sono i 'suoi' oggetti. Io, al contrario, per quanto conscio, ho un ruolo molto più umile, pago di registrare passivamente tutto ciò che sta accadendo in me. Si verifica uno sfasamento, una sorta di distinzione schizoide tra ciò che provo e ciò che l'altro prova. Ho la consapevolezza confusa di un ritardo, perché sembra che l'opera prima pensi per se stessa, poi mi informi di ciò che ha pensato. Così ho spesso l'impressione, mentre leggo, di essere il semplice testimone di un'azione che allo stesso tempo mi riguarda e non mi riguarda. Ciò mi provoca una certa sensazione di sorpresa. Sono una coscienza sbalordita da un'esistenza che non è la mia, ma di cui faccio esperienza come se fosse mia.

Questa coscienza sbalordita è la coscienza del critico: la coscienza di un essere cui è permesso cogliere e far proprio ciò che sta accadendo nella coscienza di un altro essere. Consapevole di un certo divario, la coscienza critica rivela una sensazione di identità – ma di identità nella differenza – e non implica necessariamente la scomparsa totale della mente del critico nella mente che viene criticata. Dalle approssimazioni parziali ed esitanti di Jacques Rivière a quelle esaltate, divaganti e trionfali di Charles Du Bos, la critica attraversa tutta una serie di sfumature che sarebbe raccomandabile analizzare. È appunto ciò che propongo di fare adesso. Scoprendo le varie forme di identificazione e non-identificazione che si possono rintracciare nella critica letteraria francese recente, dovrei forse riuscire a offrire un miglior resoconto delle variazioni di cui è capace questa relazione – tra il soggetto che critica e l'oggetto che viene criticato.

Iniziamo da un esempio. Nel caso del primo critico di cui parlerò, questa fusione di due coscienze è appena accennata. È un movimento incerto della mente verso un oggetto che rimane nascosto. Laddove nell'identificazione perfetta tra due coscienze ciascuna vede se stessa riflessa nell'altra, in questo caso la coscienza critica può al massimo tentare di avvicinarsi a una realtà che deve rimanere per sempre celata. In questo sforzo di ricerca, essa adopera gli unici mediatori che ha a disposizione: i sensi. E poiché la vista, il più intellettuale dei cinque sensi, sembra in questo caso specifico scontrarsi con una sostanziale opacità, la mente critica non può che avvicinarsi al suo obbiettivo alla cieca attraverso l'esplorazione tattile delle superfici, attraverso l'esplorazione a tentoni del mondo materiale che separa la mente critica dal suo oggetto. Nonostante l'intelligenza faccia dunque uno sforzo immenso, attraverso la sua sensibilità, per abbassarsi a un livello dove possa fare qualche passo zoppicante verso la coscienza dell'altro, questa impresa è destinata a fallire. Si avverte che il povero critico è condannato in eterno ad adempiere al suo ruolo di lettore in maniera inadeguata. Inciampa, perde l'orientamento, interroga con impaccio un linguaggio che è condannato a non poter leggere con agio; o, piuttosto, tenta di leggere il linguaggio usando una chiave che gli consente di tradurre nient'altro che una frazione del testo.

Questo critico è Jacques Rivière.

È tuttavia da questo fallimento che, molto più tardi, un critico trarrà un metodo decisamente più riuscito per avvicinarsi a un testo. In questo critico posteriore, come in Rivière, l'intera impresa inizia con un tentativo di identificazione al livello più basilare. Ma questo livello primitivo è quello in cui scorre, passando da una mente all'altra, una corrente che non bisogna far altro che seguire. Qui, identificarsi con l'opera significa per il critico essere sottoposto alle stesse esperienze, a cominciare dalle più elementari. Al livello del pensiero indistinto, delle sensazioni, delle emozioni, delle immagini e delle ossessioni della vita precosciente, il critico può ripetere, dentro di sé, quella vita di cui l'opera offre una prima versione, inesauribilmente rivelatrice ed evocativa. Eppure tale imitazione non potrebbe verificarsi, in un contesto così difficilmente definibile, senza un potente aiutante. Questo aiutante è il linguaggio. Non c'è identificazione critica che non sia preparata, attuata e incarnata attraverso l'azione del linguaggio. La vita senziente più profonda, nascosta nei recessi dei pensieri di un altro, non potrebbe mai venire davvero trasposta se non fosse per la mediazione del linguaggio, che permette l'emergere di tutta una serie di equivalenze. Per descrivere questo fenomeno per come si verifica nella critica di cui sto parlando, non posso più accontentarmi delle solite distinzioni tra significante e significato, perché cosa significherebbe dire che il linguaggio del critico 'significa' il linguaggio di un'opera letteraria? Non c'è semplice equazione, similitudine. Le parole hanno raggiunto un vero e proprio potere di ri-creazione; sono diventate una sorta di entità materiale, solida e tridimensionale, grazie alla quale rinasce una certa vita dei sensi, trovando in una rete di connotazioni verbali le condizioni necessarie alla sua stessa riproduzione. In altre parole, il linguaggio della critica si dedica qui all'imitazione fisica del mondo appercettivo dell'autore. Stranamente, il linguaggio di questa sorta di critica mimetica diviene ancora più tangibile, ancora più tattile di quello dell'autore stesso; la poesia del critico diviene più 'poetica' di quella del poeta. Questa mimesi verbale, consapevolmente esagerata, non è in alcun modo servile, né tantomeno tendente al pastiche. E però può raggiungere il suo oggetto solo in quanto quell'oggetto è preso nella rete

della realtà, quasi confuso con essa. Questa forma di critica è dunque in grado di fornire un ottimo corrispettivo del sostrato vitale che è all'origine del pensiero, eppure essa sembra incapace di raggiungerlo ed esprimerlo attraverso se stessa. Questa critica è sia favorita che ostacolata dal linguaggio che impiega. Ne è favorita in quanto questo linguaggio le permette di esprimere la vita dei sensi nel suo stato originale, dove è ancora quasi impossibile distinguere tra soggetto e oggetto; e ne è ostacolata perché questo linguaggio, troppo rappreso e opaco, non si presta all'analisi, e perché è come se la soggettività che esso evoca e descrive fosse perennemente impantanata nei suoi oggetti. Dunque l'attività critica, in questo caso, è in qualche modo incompleta, nonostante i suoi notevoli successi. L'identificazione con gli oggetti si realizza quasi troppo bene; quella con la soggettività è a mala pena abbozzata.

Questa è la critica di Jean-Pierre Richard.

Nella sua forma estrema, nell'abolizione di ogni soggetto, questa critica sembra estrarre da un'opera letteraria una qualche materia condensata, un'essenza materiale.

Ma come sarebbe allora una critica esattamente opposta, che abolisse l'oggetto ed estraesse dai testi i loro elementi più 'soggettivi'?

Per concepire una tale critica, devo saltare all'estremo opposto. Immagino un linguaggio critico che tenti deliberatamente di spogliare il linguaggio letterario della sua concretezza. In una tale critica, lo scaltro obiettivo di ogni rigo, di ogni frase, di ogni metafora, di ogni parola, sarebbe quello di ridurre le immagini del mondo reale riflesso dalla letteratura quasi al nulla dell'astrazione. Se la letteratura, per definizione, è già il trasporto del reale nell'irrealtà dell'ideazione verbale, allora l'atto critico costituirà in questo caso la trasposizione di una trasposizione, innalzando così alla seconda potenza la 'derealizzazione' dell'essere attraverso il linguaggio.

Così facendo, la mente pone la massima distanza tra il suo pensiero e ciò che 'è'. Grazie a questo suo allontanarsi, e alla conseguente dematerializzazione di ogni oggetto – che viene spinto via fino a sparire –, l'universo rappresentato in questa critica sembra non tanto l'equivalente del mondo percepibile o della sua rappresentazione

letteraria, ma piuttosto la sua immagine cristallizzata attraverso un rigoroso processo di intellettualizzazione. La critica, qui, non è più mimesi; è la riduzione di tutte le forme letterarie allo stesso livello di insignificanza. In breve, cosa sopravvive a questo tentativo di annichilimento della letteratura da parte dell'atto critico? Forse niente, eccetto per una coscienza incessantemente messa a confronto con la vuotezza degli oggetti mentali, che cedono senza resistenza, e con un linguaggio assolutamente trasparente che, ricoprendo tutti gli oggetti dello stesso smalto chiaro, li fa sembrare infinitamente lontani. Il linguaggio di questa critica gioca dunque un ruolo esattamente opposto rispetto alla funzione che riveste nella critica di Jean-Pierre Richard. Esso determina sì l'unificazione del pensiero critico col mondo mentale rivelato dall'opera letteraria, ma la determina a spese dell'opera. Tutto viene infine annesso dal dominio di una coscienza distaccata da ogni oggetto, una coscienza 'iper'-critica, che opera tutta sola, da qualche parte, nel vuoto.

C'è davvero bisogno di dire che questa iper-critica è il pensiero critico di Maurice Blanchot?

Ho trovato utile confrontare la critica di Richard con la critica di Blanchot. Da questo confronto, ho appreso che l'apparato linguistico di un critico può, a seconda delle sue scelte, portarlo più vicino all'opera che sta prendendo in considerazione oppure farlo allontanare indefinitamente da essa. Se lo desidera, egli può avvicinarsi moltissimo all'opera in questione attraverso una mimesi verbale che traspone i temi sensuosi dell'opera nel linguaggio del critico. Oppure può rendere il linguaggio un puro agente di cristallizzazione, una traslucidità assoluta che, non tollerando alcuna forma di opacità tra soggetto e oggetto, promuove nel soggetto l'esercizio del potere cognitivo, accentuando allo stesso tempo nell'oggetto quelle caratteristiche che enfatizzano la sua distanza infinita dal soggetto. Nel primo caso, la critica raggiunge un'eccezionale 'complicità', correndo però il rischio di perdere il minimo necessario di lucidità. Nel secondo caso, essa sfocia nella più completa dissociazione; il massimo di lucidità così raggiunto non fa che confermare una separazione, piuttosto che un'unione.

La critica sembra dunque oscillare tra due possibilità: un'unione senza comprensione e una comprensione senza unione. Posso identificarmi a tal punto con ciò che sto leggendo da perdere consapevolezza non solo di me stesso, ma anche di quell'altra coscienza che vive nell'opera. La sua vicinanza mi acceca, coprendomi la visuale. Ma posso anche separarmi a tal punto da ciò che sto contemplando che il pensiero, fattosi distante e remoto, assume l'aspetto di un essere col quale potrei non stabilire mai alcun tipo di relazione.

In entrambi i casi, l'atto della lettura mi ha liberato dal mio egocentrismo: il pensiero di un altro abita in me – o mi perseguita. Nel primo caso mi perdo in quel mondo alieno, nell'altro caso ci teniamo a distanza e rifiutiamo di identificarci l'uno nell'altro. Estrema prossimità ed estremo distacco hanno dunque lo stesso deplorabile effetto: non mi permettono di raggiungere l'atto critico totale, ossia l'esplorazione di quella misteriosa interrelazione che, attraverso la mediazione della lettura e del linguaggio, si stabilisce tra me stesso e l'opera, con nostro reciproco appagamento.

Estrema prossimità ed estrema separazione hanno dunque i loro svantaggi. E però hanno anche i loro vantaggi. Il pensiero sensuoso ha il privilegio di riuscire a raggiungere istantaneamente il cuore dell'opera e di dividerne la vita; il pensiero lucido ha il privilegio di riuscire a conferire ai suoi oggetti il massimo grado di intellegibilità. Si possono distinguere qui due tipi di penetrazione che si escludono a vicenda: quella operata dai sensi e quella operata dalla coscienza che riflette. Ora mi chiedo: anziché contrapporre queste due forme di attività critica, non potrebbe piuttosto esistere non dico un modo di praticarle simultaneamente – che sarebbe impossibile – ma quantomeno un modo di combinarle attraverso un qualche tipo di scambio o alternanza?

Non è questo forse il metodo usato oggi da Jean Starobinski? Non sarebbe difficile, ad esempio, trovare tra le sue opere svariati testi che lo pongono in relazione con Maurice Blanchot. Come Blanchot, Starobinski dimostra un'eccezionale lucidità e un'acuta consapevolezza della distanza. D'altro canto, non si abbandona al consueto pessimismo di Blanchot. Piuttosto, egli sembra incline all'ottimismo e persino, a volte, a un piacevole utopismo. L'intelletto di Starobinski, in questo senso, è

analogo a quello di Rousseau, mosso dal desiderio impossibile che tutti gli esseri si facciano immediati e trasparenti l'uno per l'altro, così da consentire loro di capirsi a vicenda, in estatica felicità. Da questo punto di vista, l'ideale della critica non è forse rappresentato dalla festa cittadina (*fête citadine*) o dalla festa campestre (*fête champêtre*)? C'è un luogo o un momento della festa in cui ciascuno comunica con tutti gli altri, in cui i cuori sono aperti come libri. Non si verifica forse lo stesso fenomeno, in misura più modesta, durante la lettura? Non si tratta anche qui di un essere che dischiude il suo sé più profondo? E non è l'altro essere stregato da questo dischiudersi? Nella critica di Starobinski troviamo spesso un tempo musicale cristallino, un puro piacere di comprendere, una perfetta sintonia tra un'intelligenza che entra e un'altra che la accoglie.

In momenti di tale armonia non vi è più alcuna esclusione, alcun dentro né alcun fuori. Contrariamente a ciò che pensa Blanchot, alla perfetta traslucidità non consegue separazione. Al contrario, in Starobinski, tutto è accordo perfetto, gioia condivisa, piacere di comprendere ed essere compresi. Questo piacere, inoltre, per quanto intellettuale, non è solo piacere della mente. La relazione che si stabilisce a questo livello tra autore e critico non è infatti una relazione tra pure menti, ma tra esseri incarnati, e le particolarità della loro esistenza fisica non rappresentano un ostacolo alla comprensione, ma un complesso di segni supplementari, un vero e proprio linguaggio che occorre decifrare e che migliora la comprensione reciproca. Per Starobinski, dunque, che è tanto critico quanto medico, esiste una lettura dei 'corpi' che è analoga alla lettura delle 'menti'. Queste letture non condividono la stessa natura ed esercitano l'intelletto in aree diverse della conoscenza umana. Ma per colui che le pratica, questa critica offre l'opportunità di uno scambio reciproco tra tipi diversi di apprendimento, che hanno forse gradi di trasparenza diversi.

La critica di Starobinski dimostra dunque un'ottima flessibilità. A volte sale verso le vette della metafisica, altre volte non disdegna le più lontane profondità del subconscio. È talvolta intima, talvolta distaccata; fa proprio ogni grado possibile di identificazione e non identificazione. Ma il suo movimento finale sembra consistere in una sorta di

allontanamento, opposto all'accordo costruito in precedenza. Dopo un'intimità iniziale col suo oggetto di studio, questa critica deve infine distaccarsi e proseguire in solitudine. Non si guardi a questo allontanamento come a un fallimento della capacità di comprendere, ma piuttosto come a un modo di evitare gli impacci che risulterebbero da una vita in comune troppo prolungata. Percepriamo sopra ogni cosa un acuto bisogno di stabilire punti di riferimento, di orientarsi, di adottare una prospettiva assennata, di valutare i risultati ottenuti attraverso la prossimità esaminandoli a distanza. E così, la critica di Starobinski termina sempre con una prospettiva da lontano, o piuttosto dall'alto, giacché nel suo progressivo allontanarsi si è anche mossa impercettibilmente verso una posizione perpendicolare rispetto al suo oggetto. Significa che la critica di Starobinski è condannata, come quella di Blanchot, a concludersi in una filosofia della separazione? In un certo senso sì: non è un caso che Starobinski abbia particolarmente a cuore i temi della malinconia e della nostalgia. La sua critica si conclude sempre con un doppio addio. Ma a scambiarsi questo addio sono due esseri che avevano iniziato il loro rapporto vivendo insieme, e l'intelletto critico che va avanti e passa oltre continuerà sempre a illuminare l'altro essere che si è lasciato alle spalle.

L'unico difetto che potrei rimproverare a questa critica è l'eccessiva facilità con cui essa penetra ciò che illumina.

Poiché osserva, nelle opere letterarie, solo i pensieri che le abitano, la critica di Starobinski passa in qualche modo attraverso le loro forme, non proprio trascurandole, ma senza davvero indugiare lungo il percorso. Sotto l'azione di questa critica, le opere letterarie perdono la loro opacità, la loro solidità, la loro dimensione oggettiva, come le mura di quei palazzi che, in certe favole, diventano trasparenti. E se è vero che l'atto critico ideale deve cogliere (e riprodurre) quella certa relazione che sussiste tra un oggetto e la mente che è l'opera stessa, come può l'atto critico avere successo se esso sopprime uno dei poli di questa relazione?

Devo dunque proseguire la mia indagine in cerca di una critica in cui sussista questa relazione. Potrebbe trattarsi magari della critica di Marcel Raymond e Jean Rousset? La critica di Raymond riconosce sempre la presenza di una doppia realtà, sia mentale che formale. Si

sforza di comprendere quasi simultaneamente un'esperienza interiore e una forma compiuta. Da una parte, nessuno si concede di dimenticarsi di sé così completamente, tanto Raymond è assorto nel pensiero di un altro. Il pensiero dell'altro non è colto però nella sua forma più alta, bensì nella sua forma più oscura e confusa, al punto che esso è ridotto a una mera autocoscienza, a malapena percepibile dall'essere che la ospita. Tuttavia, agli occhi del critico, esso appare come la sola via di accesso attraverso cui sia possibile penetrare i confini di una mente aliena.

Ma la critica di Raymond presenta un ulteriore aspetto, che è l'esatto opposto di questa confuso identificarsi del pensiero del critico col pensiero che sta criticando. È la contemplazione riflessiva di una realtà formale che è l'opera stessa. L'opera sta di fronte all'intelligenza critica come un oggetto compiuto, ma questo oggetto è in realtà un enigma, una cosa esterna che esiste in se stessa, con la quale non è possibile identificarsi e la cui interiorità non è possibile conoscere.

Raymond percepisce dunque talvolta un soggetto, talvolta un oggetto. Il soggetto è pura mente, un'indefinibile presenza pura, un'entità quasi informe nella quale, in virtù del fatto che non possiede appunto una forma, la mente del critico è in grado di penetrare. L'opera, al contrario, esiste solo in una forma definita, ma questo suo essere definita la limita, recingendola nei propri stessi contorni e, allo stesso tempo, costringendo la mente che la studia a rimanere all'esterno. Così il pensiero critico di Raymond tende da un lato a perdersi in una soggettività indefinita, dall'altro ad arrestarsi di fronte a un'oggettività impenetrabile.

Ammirevolmente dotata nel sottomettere la propria soggettività a quella di un altro e, di conseguenza, nell'immergersi nelle profondità più buie di qualsiasi entità mentale, la mente di Raymond non è altrettanto ben equipaggiata per penetrare quell'ostacolo rappresentato dalla superficie oggettiva delle opere. Il critico si trova allora a segnare il passo o a muoversi in cerchio attorno all'opera, come se si trattasse del vaso o della statua menzionati sopra. Raymond stabilirebbe dunque una separazione insormontabile tra le due realtà – quella soggettiva e quella oggettiva –, non importa quanto esse siano unite nell'opera? Certamente no, o almeno non nei suoi scritti migliori, perché in essi, comprendendo

il testo in maniera intuitiva e prudente e partecipando dei poteri attivi nell'uso che il poeta fa del linguaggio, il critico sembra stabilire un qualche nesso tra gli aspetti oggettivi dell'opera e la soggettività indefinibile che la sostiene. Un nesso che non va confuso con una relazione di pura identità. La percezione degli aspetti formali dell'opera diventa una sorta di linguaggio analogico attraverso il quale il critico riesce ad andare oltre gli aspetti formali che l'opera presenta. Ciononostante, questa associazione non viene mai presentata da Raymond come un processo dialettico. Il suo metodo critico descrive solitamente una condizione di completezza, addirittura di doppia completezza. Una certa pienezza dell'esperienza, individuata nel poeta e rivissuta nella mente del critico, è infatti connessa da questi a una certa perfezione della forma; ma perché e in che modo ciò accada non viene mai spiegato con chiarezza.

È possibile, a questo punto, fare un ulteriore passo in avanti? È ciò che ha tentato di fare Jean Rousset, allievo di Raymond e forse il suo amico più caro. Anche lui si dedica al compito di percepire tanto la struttura di un'opera quanto la profondità di un'esperienza. Solo che l'essenza di ciò che conta per lui consiste nello stabilire una connessione tra la realtà oggettiva dell'opera e la forza organizzatrice che a essa dà forma. Per lui un'opera non può essere spiegata, come per gli strutturalisti, esclusivamente dall'interdipendenza degli elementi oggettivi che la compongono. Non vede in essa una combinazione fortuita, interpretata a posteriori come se fosse un'organizzazione a priori. Non esiste a suo vedere alcun sistema dell'opera senza un principio di sistematizzazione che operi in correlazione con quell'opera e sia addirittura incluso in essa. In breve, non c'è ragnatela senza un centro, ossia senza un ragno. D'altro canto, non si tratta qui di andare dall'opera alla psicologia dell'autore, ma di procedere all'indietro, dentro la sfera dell'opera, dagli elementi oggettivi organizzati sistematicamente a una certa forza organizzatrice inerente all'opera stessa, come se essa si rivelasse una coscienza che intenzionalmente determina le proprie composizioni e risolve i propri problemi. Non sarebbe quindi esagerato dire che tale forza parla, attraverso i suoi elementi strutturali, un vero e proprio linguaggio, grazie al quale si

dischiude a se stessa e significa nient'altro che se stessa. Questa, dunque, è l'impresa critica di Jean Rousset. Parte dall'uso degli elementi oggettivi dell'opera per raggiungere, al di là di questi, una realtà non formale, non oggettiva, ma che nondimeno è scritta in certe forme e si esprime attraverso di esse. La comprensione delle forme non deve dunque limitarsi alla semplice registrazione dei loro aspetti oggettivi. Come Focillon ha dimostrato dal punto di vista della storia dell'arte, c'è una "vita delle forme" che può essere percepita non solo nello sviluppo storico che esse manifestano di epoca in epoca, ma anche all'interno di ogni opera, nel movimento attraverso cui le forme tendono talvolta a stabilizzarsi e diventare statiche, talvolta a trasformarsi l'una nell'altra. Le due forze contraddittorie che sono sempre all'opera in ogni scrittura letteraria, l'impulso proteiforme e il desiderio di stabilità, ci aiutano così a percepire, attraverso le loro interazioni, quanto le forme dipendano da ciò che Coleridge definì il potere plasmante che le determina, le cambia e le trascende. L'insegnamento di Raymond trova dunque il suo successo più appagante nel metodo critico di Jean Rousset, un metodo che conduce il ricercatore dalle frontiere continuamente mutevoli della forma a ciò che esiste oltre la forma.

È appropriato concludere qui questa indagine, poiché ha raggiunto il suo obiettivo di descrivere, sulla base di una serie di esempi più o meno adeguati, un metodo critico che abbia come principio guida la relazione tra soggetto e oggetto. Rimane, tuttavia, un'ultima difficoltà. Si aprono due strade, almeno in teoria, per stabilire l'interrelazione tra soggetto e oggetto, che è il principio di ogni opera creativa e della sua comprensione. Una va dall'oggetto al soggetto, l'altra dal soggetto all'oggetto. Abbiamo visto così che Raymond e Rousset si sforzano di raggiungere il principio soggettivo che sostiene l'opera letteraria attraverso la percezione delle sue strutture oggettive. Ma, così facendo, sembrano riconoscere la priorità del soggetto rispetto ai suoi oggetti. Ciò che Raymond e Rousset cercano negli aspetti oggettivi e formali dell'opera è qualcosa che viene prima dell'opera e dalla quale l'opera dipende per la sua stessa esistenza. Quindi, in fondo, il metodo che conduce dall'oggetto al soggetto non differisce radicalmente da quello che conduce dal soggetto all'oggetto, poiché esso consiste, a ben vedere,

nell'andare da soggetto a soggetto attraverso l'oggetto. Così si corre però il rischio di lasciarsi sfuggire un punto importante. Lo scopo della critica non si raggiunge semplicemente comprendendo il ruolo che il soggetto riveste nella sua interrelazione con gli oggetti. Quando leggo un'opera letteraria, c'è un momento in cui mi sembra che il soggetto 'presente' in quest'opera si svincoli da tutto quanto lo circonda, e rimanga da solo. Non ho forse avuto questa intuizione quando ho visitato la Scuola di San Rocco a Venezia, una delle vette più alte dell'arte, dove si trovano radunate tantissime opere di uno stesso artista, Tintoretto? Nel guardare tutti i capolavori lì riuniti, che rivelano palesemente l'unitarietà della loro ispirazione, ho improvvisamente avuto l'impressione di aver raggiunto l'essenza comune a tutte le opere del grande maestro, un'essenza che non ero in grado di percepire se non quando svuotavo la mia mente da tutte le immagini specifiche create dall'artista. Sono diventato consapevole della presenza di una forza soggettiva presente e operante in tutti quei dipinti, ma la mia mente l'ha compresa chiaramente solo quando ho dimenticato tutte le sue specifiche figurazioni.

Ci si potrebbe chiedere: cos'è questo soggetto che rimane lì, da solo, dopo l'esame di un'opera letteraria? Si tratta del genio individuale dell'artista, visibilmente presente nella sua opera, il quale però vive una vita invisibile e indipendente dall'opera? O si tratta, come ritiene Valéry, di una coscienza anonima e astratta, che presiede con distacco alle operazioni di ogni coscienza più concreta? Quale che sia la risposta, sono costretto a riconoscere che ogni attività soggettiva presente in un'opera letteraria non può essere totalmente spiegata dalla sua relazione con le forme e gli oggetti interni all'opera. Nell'opera c'è un'attività mentale profondamente assorbita dalle forme oggettive; e c'è, a un altro livello, un soggetto che, abbandonata ogni forma, nel suo trascendere tutto ciò che in esso si riflette, rivela se stesso a se stesso – e a me. A questo punto, nessun oggetto può più esprimerlo, nessuna struttura può più definirlo; esso è esposto nella sua ineffabilità e nella sua fondamentale indeterminatezza. Forse è questa la ragione per cui il critico, nello spiegare le opere, è tormentato da questa trascendenza della mente. Sembra dunque che la critica, per poter accompagnare la mente nel suo

faticoso distacco da se stessa, abbia bisogno di annichilire gli elementi oggettivi dell'opera – o perlomeno di dimenticarli temporaneamente – e di elevarsi verso la comprensione di una soggettività senza oggettività.

Bibliografia

- Bippart, Graham, "The Spirit of Prospero: Fiction and Identity in Georges Poulet's Phenomenology of Reading", *Comparative Humanities Review*, 1.1 (2007): 33–38. <https://doi.org/10.2307/468372>.
- Colton, Valentine, "Vers une génétique de la critique : le cas de Georges Poulet", *Genesis*, 46 (2018): 173–81. <https://doi.org/10.4000/genesis.2814>.
- Cryle, Peter, "Playful Theory: Georges Poulet's Phenomenological Thematics", *Culture, Theory and Critique*, 49.1 (2008): 21–34. <https://doi.org/10.1080/14735780802024224>.
- Iser, Wolfgang, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, 3.2 (1972): 279–299. <https://doi.org/10.2307/468316>.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Monaco, Wilhelm Fink, 1972.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), tr. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. di Rodolfo Granafai e Chiara Dini, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Lowall, Sarah, *Critics of Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.
- Macksey, Richard - Donato, Eugenio (a c. di), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimora, John Hopkins University Press, 1972 (1970).
- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, Parigi, Plon, 1956 (1949).
- Poulet, Georges, "La pensée critique de Marcel Raymond", *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 3 (1963): 203–229.
- Poulet, Georges, "La pensée critique de Jean Starobinski", *Critique*, 19 (1963): 387–410.
- Poulet, Georges, "Criticism and the Experience of Interiority", *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Eds. Richard Macksey - Eugenio Donato, Baltimora, John Hopkins University Press, 1972 (1970): 56–88.
- Poulet, Georges, *La conscience critique* (1971), tr. it. *La coscienza critica*, Ed. Giovanni Bogliolo, Bologna, Marietti, 1991.

Rosenblatt, Louise M. «Literature: The Reader's Role». *The English Journal*, 49.5 (1960): 304-310. <https://doi.org/10.2307/810700>.

Yu, Pauline, "Georges Poulet and the Symbolist Tradition", *Criticism*, 16.1 (1974): 39-57.

L'autore

Georges Poulet

Georges Poulet (1902-1991) è stato un esponente di spicco della *nuovelle critique* e della cosiddetta "scuola di Ginevra". Tra le sue pubblicazioni principali si segnalano la quadrilogia intitolata *Études sur le temps humain* (1951-1968), *Les Métamorphoses du cercle* (1961), *L'Espace proustien* (1963) e i tre volumi de *La Pensée indéterminée* (1985-1990).

Mattia Petricola

Mattia Petricola è docente a contratto di teoria della letteratura all'Università dell'Aquila. Ha pubblicato *I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction* (ETS 2023). Si è occupato della ricezione di Dante dal tardo Novecento a oggi, di Peter Greenaway, di Philip Dick e di tanatologia applicata alle letterature comparate.

Email: mattia.petricola@gmail.com

L'articolo

Data invio: 01/05/2025

Data accettazione: 05/05/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questo articolo

Poulet, Georges, “Fenomenologia della lettura”, introduzione e traduzione di Mattia Petricola, *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 230-259, <http://www.between.it/>.

Fabio Vasarri (ed.)
Scrivere l'impotenza e la frigidità.
Crisi di genere dall'Ottocento a oggi

Firenze, Franco Cesati Editore, 2023, 250 pp.

La mera consultazione dell'indice del volume consente di percepire immediatamente l'estensione e la stratificazione di una problematica, quella delle disfunzioni sessuali che, superando i confini della tradizionale interpretazione storico-culturale, dal Novecento alla contemporaneità si radica in un orizzonte critico più denso, incline ad assorbire gli apporti delle *medical humanities* e degli studi di genere. Lo conferma la lettura dei dodici contributi raccolti che riuniscono gli esiti del terzo convegno dedicato al tema, oggetto di un progetto di ricerca finanziato dalla regione Sardegna, finalizzato ad ampliare il campo di indagine oltre i limiti temporali dei primi due incontri — incentrati sulla letteratura dell'Ottocento — per estendere la riflessione a epoche più vicine a noi. L'obiettivo è esplorare il potenziale, tanto reale quanto simbolico, delle dimensioni dell'impotenza e della frigidità espresse attraverso un'inedita varietà di forme, costrutti narrativi e articolati trattamenti tematici. L'analisi di un *corpus* eterogeneo di rappresentazioni letterarie e audiovisive rivela un approccio marcatamente interdisciplinare, volto a mettere in dialogo produzioni provenienti da diversi contesti nazionali e metodologie critiche differenti. Tale prospettiva evidenzia come la problematica in oggetto trascenda la dimensione meramente biologica o psicologica, investendo in profondità l'ambito sociale e politico di cui l'impotenza e la frigidità si fanno di frequente dispositivi simbolici.

La prefazione al volume, a firma del curatore, si configura come un saggio critico autonomo piuttosto che come una semplice introduzione. Essa, infatti, oltre a presentare e inquadrare tematicamente i contributi raccolti, ricostruisce l'evoluzione di un concetto che, originariamente circoscritto all'ambito fisiologico, si espande progressivamente abbracciando, attraverso la letteratura, una dimensione storico-politica e sociale. L'intervento integra in

modo sapiente la prospettiva francese, richiamando autorevoli figure che attraversano il Romanticismo e il Realismo e citando la produzione letteraria più recente che, esibendo con minore reticenza le disfunzioni sessuali, testimonia l'allentamento dei tabù.

Si assiste dunque a un progressivo distanziamento dall'orientamento di misoginia medica individuato da Julie Peakman nel saggio che apre il volume, incentrato sull'analisi della trattatistica medica europea e nordamericana del XIX secolo. In tale contesto storico, la donna veniva ritenuta responsabile sia dell'impotenza maschile sia della propria frigidità, quest'ultima definita come disfunzione sessuale femminile solo a partire dalla fine dell'Ottocento quando i termini 'impotenza' e 'frigidità' non vengono più impiegati in modo intercambiabile.

L'impotenza assume quindi, nel corso del tempo, significati molteplici e articolati. Investe addirittura la figura mitica di Don Giovanni nelle riscritture spagnole del mito tra Ottocento e Novecento. Come documentato da Paolo Caboni, tra il vastissimo numero di riscritture, adattamenti e riprese parziali sorte a partire dalla seconda metà XIX secolo, si delineano letture che demitizzano la figura del seduttore, sovvertendone le caratteristiche e alterando l'archetipo tradizionale. Per osservare l'evoluzione del mito nel contesto di origine, Caboni seleziona e analizza quattro opere della produzione letteraria e cinematografica spagnola, comprese tra il 1874 e il 1926, che sottopongono a revisione il modello di mascolinità: il dramma pornografico *Don Juan Notorio. Burdel en cinco actos y 2000 escándalos* (1874), i due romanzi *El Tigre Juan* e *El curandero de su honra* (1926) di Ramón Pérez de Ayala, *Don Juan* di Gonzalo Torrente Ballester, e il film *Don Juan, mi querido fantasma* di Antonio Mercero (1990). In queste testi, l'impotenza assume funzioni diverse, speculari alle diverse stagioni che attraversano il mito, e si configura, di volta in volta, come riflesso della crisi politica, teologica o esistenziale dell'uomo moderno ormai incapace di incarnare il ruolo tradizionale del seduttore.

Il personaggio di Don Giovanni sessualmente inappetente emerge nuovamente nella figura di Nathan, l'insoddisfatto protagonista dai tratti picareschi di *Don Juan de la Mancha oder Die Erziehung der Lust* (2007) di Robert Menasse, analizzato da Valentina Serra. Egli vive una frustrazione sessuale derivante dal rapporto conflittuale con la madre e l'ingombrante figura paterna. La dimensione psicoanalitica si intreccia, tuttavia, con quella storico-sociale, poiché il percorso curativo intrapreso conduce l'uomo alla consapevolezza che la sua impotenza funge da meccanismo di autoprotezione

contro una realtà consumista e aggressiva in cui non riesca a collocarsi. In modo analogo, nel romanzo *Die Klavierspielerin* (1983) di Elfriede Jelinek, la protagonista femminile, Erika Kohut, analizzata nel medesimo contributo, vive la sua impotenza come una forma di affermazione identitaria all'interno di una realtà alienante. Tuttavia, mentre il personaggio maschile di Menasse intraprende un percorso di consapevolezza e autocomprensione, il rapporto castrante tra madre e figlia nella Vienna degli anni Ottanta impedisce alla pianista del romanzo di Jelinek qualsiasi processo di maturazione.

L'impotenza si configura anche come manifestazione di una sindrome post-traumatica derivante dagli orrori della guerra, come emerge nei contesti tedesco, anglosassone e russo attraverso la produzione di Alfred Döblin, *None Turn Back* (1936) di Margaret Storm Jameson, e *Il fiume Potudan'* (1937) di Andrej Platonov rispettivamente analizzati da Raoul Calzoni e Maria Grazia Dongu e Massimo Tria. Affiorano però visioni diverse: nel romanzo di Jameson, la ricorrente presenza di coppie sterili prefigura la fine di un mondo segnato dall'incapacità di elaborare il trauma. Leggermente più ottimista la visione di Platonov. Il recupero della dimensione sessuale del protagonista come 'male necessario', osserva Tria, è interpretabile da un lato come un adeguamento alla nuova dottrina socialista staliniana, che ripudiava l'ascetismo rivoluzionario delle origini, e dall'altro come un progressivo distacco dai principi ascetici dell'utopismo antropologico teorizzato da Nikolaj Fëdorov, ispiratore della fase iniziale della produzione letteraria dello scrittore.

Attraverso la lente sociologica statunitense proposta da J.H. Gagnon e W. Simon, e la loro teoria dei 'copioni sessuali', Claudia Cao offre un'interpretazione di *On Chesil Beach* di Ian McEwan che esplora il fallimento sessuale dei protagonisti neosposi come risultato di un conflitto tra scenari culturali, copioni interpersonali e copioni intrapsichici. Le cause del fallimento sessuale risiedono nella contraddizione tra le fantasie individuali, a lungo represses, e le dinamiche relazionali che i protagonisti stanno cercando di mettere in atto.

Non possono mancare, in un volume che ci restituisce la scrittura della disfunzione sessuale, riferimenti alle patografie, un genere che emerge negli Stati Uniti negli anni '60 e si diffonde successivamente in Europa, con l'affermarsi dei movimenti per i diritti dei consumatori, delle minoranze nere, delle donne e omosessuali, «in un un clima favorevole all'autodeterminazione dell'individuo, che coinvolge anche i pazienti» (180). Ce lo racconta Mariarosa Loddo che esamina un *corpus* di opere contemporaneo plurilingue scritte in

un contesto di urgenza legata alla malattia, da *Cancer in Two Voices* di Sandra Butler e Barbara Rosenblum a *La vie sauve* di Lydie Violet e Marie Desplechin, fino ad arrivare alla narrazione sull'AIDS. L'autrice pone in evidenza come l'assenza di libidine è spesso considerata dai medici come parte integrante dell'identità del malato; la scrittura invece offre al paziente lo spazio per recuperare una dimensione sessuale ignorata.

Anche *How Evan Broke His Head and Other Secrets* (2004) di Garth Stein si configura come un esempio di patografia, sebbene in questo caso di natura esclusivamente finzionale. Fiorenzo Iuliano interpreta l'impotenza che colpisce il protagonista del romanzo in età adulta, già affetto da crisi epilettiche durante l'infanzia, come uno strumento ideologico volto a rifiutare una mascolinità normativa, sovvertendo l'individualismo e il mito del successo tipici della cultura statunitense.

La narrativa italiana partecipa pienamente al variegato panorama di analisi oggetto del volume, come dimostra parte del contributo di Giulio Iacoli, il quale indaga l'avventura della virilità fragile nel Novecento seguendo due principali direttrici interpretative. La prima, di natura allegorica, coniuga elementi realistici e dispositivi melodrammatici, ed è rappresentata, ad esempio, da Tennessee Williams e Arthur Miller. La seconda direttrice, di carattere più marcatamente satirico, coinvolge narratori autodiegetici. Evocando un ampio apparato bibliografico, proponendo inediti accostamenti, Iacoli si sofferma sulla proliferazione di figure narrative che, a partire dalla prima metà degli anni Sessanta, riflettono sulla propria incompletezza sentimentale e sessuale. Lo studioso si concentra sulla prosa di Mastronardi, in cui le due polarità — allegorica e satirica — si sovrappongono e sulla trilogia di Walter Siti, opera in cui l'impotenza diventa strumento di diagnosi dei turbamenti e delle patologie che affliggono la società contemporanea o il suo immediato passato. Attraverso il dispositivo dell'autofiction, lo scrittore italiano impiega l'impotenza come mezzo di autosvelamento, costruendo una forma di «denudamento masochistico» (123), in cui la crisi del professore Walter e la messa in discussione della finzionalità virile procedono parallelamente attraverso un'esposizione grottesca di sé che si configura come una satira del potere e del costume contemporaneo.

Nella varietà di approcci che caratterizza il volume, trovano spazio anche saggi dedicati esclusivamente a media diversi dalla letteratura. In particolare, Marina Guglielmi e Gianni Fusco si concentrano sull'analisi di prodotti audiovisivi: la prima esamina il film-documentario *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi, mentre il secondo si sofferma sulla nota serie televisiva

Unorthodox (2020), distribuita da Netflix e ispirata al memoir *Unorthodox. The Scandalous Rejection of My Hasidic Roots* di Deborah Feldman (2012) là dove l'incapacità di consumare il matrimonio diventa per i giovani abitanti di un quartiere newyorchese abitato da una comunità di ebrei ortodossi un problema sociale, prima ancora che personale, e ad emergere è la problematica tra sessualità e definizione identitaria di una collettività intransigente.

Di diversa impostazione è il documentario di Alina Marazzi cui Guglielmi dedica un'attenta analisi di tipo narratologico e sociale. Lo studio del tessuto narrativo del documentario contribuisce a ridisegnare il contesto femminista italiano degli anni Sessanta e Settanta. Attraverso la tecnica del *found footage*, la regista confeziona un'opera ibrida che rielabora e ingloba, tra altri materiali eterogenei, i diari di tre donne affidando la narrazione a una voce *over*. Si tratta di rappresentanze di genealogie femminili che hanno vissuto esperienze diverse, e complementari, della sessualità e che tracciano il percorso accidentato di un'emancipazione consapevole. In questa articolata tessitura narrativa, assolve, come dimostra Guglielmi, una funzione metanarrativa un ulteriore diario, quello di Carla Lonzi (citato come lettura nel diario di una delle tre donne) volto a slatentizzare il tema del piacere sessuale femminile. Attraverso il dialogo intertestuale con il pensiero di Carla Lonzi, che aveva individuato nell'oppressione di genere – piuttosto che nella sola appartenenza di classe – il nodo della subordinazione femminile, la regista riconfigura il dibattito sulla sessualità e l'autodeterminazione delle donne, interrogando la costruzione storico-discorsiva della *frigidity narrative*, elaborata all'interno del mondo medico e psicoanalitico maschile.

Dall'insieme dei contributi raccolti nel volume si rivela la ricchezza del tessuto metaforico e dell'articolazione semantica che si sviluppano intorno ai concetti di impotenza e frigidità. È proprio quello, mi sembra, che intende sottolineare Fabio Vasarri nel delineare la feconda genealogia della stirpe di Oliver (da *Olivier ou le secret* di Claire de Duras) e della stirpe di Lélia (dal romanzo omonimo di George Sand) entro cui inquadrare le problematiche maschili e femminili: stirpi feconde che finiscono, paradossalmente, per disattendere, e riscattare, attraverso una straordinaria proliferazione genealogica di opere, significati e interpretazioni, quell'improduttività che il termine impotenza istintivamente evoca.

L'autrice

Margareth Amatulli

Margareth Amatulli è professoressa ordinaria di letteratura francese presso l'Università degli Studi Carlo Bo di Urbino. Le sue ricerche portano sulla letteratura francese contemporanea, sull'autobiografia, il rapporto tra letteratura e le altre arti, cinema e fotografia, e sulla scrittura della *postmémorial*.

Email: margherita.amatulli@uniurb.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Amatulli, Margareth, "Fabio Vasarri (ed.), *Scrivere l'impotenza e la frigidità. Crisi di genere dall'Ottocento a oggi*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 260-265.

Fabio Vittorini

Queer bodies. Identità trans nella
letteratura e nei media. Da fine Ottocento
agli anni Settanta (vol. I).
Dagli anni Settanta a oggi. (vol. II)*

Bologna, Pàtron editore, 2024, 390+360pp.

L'opera in due volumi analizza l'evoluzione della narrativa trans negli ultimi centocinquant'anni: un corpus enciclopedico che legittima l'opera di Fabio Vittorini sia come strumento di ricerca sia come intervento di consolidamento di un campo culturale.

Queer bodies si apre con un capitolo introduttivo – presente in entrambi i volumi – in cui l'autore riprende i contributi fondamentali che nella seconda metà dell'Ottocento segnarono la nascita degli studi sulla sessualità, introducendo così il nesso che lega, nella cultura occidentale contemporanea, genere e sesso al linguaggio e alla verità. Ripercorrendo i momenti più salienti della genealogia foucaultiana, Vittorini ricorda come la nascita di categorie diagnostiche e la nominazione delle identità sessuali e di genere abbiano profondamente influenzato non solo la percezione sociale della diversità, ma anche le strutture epistemologiche che orientano i discorsi e i saperi su corpo e identità.

L'organizzazione dei materiali è cronologica. Nel contesto della fine del XIX secolo, l'esperienza trans viene interpretata esclusivamente attraverso le lenti della medicina e, successivamente, della criminologia. Qui (vol. I, cap. 2) Vittorini recupera un'ampia mole di fonti di pubblicistica delle scienze positive, preoccupate di arginare la possibile erosione moderna delle tradizionali gerarchie di genere. Accanto a

queste narrazioni normative, tuttavia, sono riportate anche le voci pionieristiche di scienziati come Karl Heinrich Ulrichs, Magnus Hirschfeld e David Cauldwell, che tentarono di articolare una visione emancipatoria delle soggettività queer, in un periodo della sessuologia in cui lo slittamento tra orientamento sessuale e identità di genere era ancora particolarmente instabile.

Quegli anni di relativa agibilità si interrompono bruscamente con l'ascesa dei totalitarismi europei. In Italia, la maschilità fascista espelle le soggettività queer dallo spazio pubblico. Questa negazione si riflette anche nelle opere del periodo (vol. I, cap. 3), in cui le tematiche di genere e sessualità trovano espressione solo in forme allusive e trasfigurate, mediate da codici estetici sperimentali. Coerentemente con l'impostazione metodologica dell'opera, Vittorini tratta testi di riconosciuto valore canonico come *Orlando* di Virginia Woolf o *Il pozzo della solitudine* di Radclyffe Hall con la stessa dignità riservata a opere minori o dimenticate, eppur culturalmente significative, come, ad esempio, la prima attestazione italiana nel 1935 di una narrativa dell'esperienza trans: un racconto travestito da romanzo storico, ambientato tra parrucche, belletti e intrighi di corte (*Lo strano caso del cavaliere d'Eon* (1728–1810), di Cesare Giardini).

Nel secondo dopoguerra (vol. I, cap. 4), la pubblicazione in Italia della traduzione dei due volumi del Rapporto Kinsey e dei casi clinici di Freud avviene in un contesto profondamente segnato da vent'anni di propaganda fascista che va a sovrapporsi alla dottrina sessuale della Chiesa cattolica. In questo scenario, il tema della varianza di genere riemerge sulle pagine di quotidiani e rotocalchi grazie a una serie di casi di cronaca notevoli, come quelli di Christine Jorgensen e Roberta Cowell o quello – particolarmente drammatico – dell'italiana Rola Casciotti. Le prime rappresentazioni del periodo, tuttavia, restano ancorate a una prospettiva conservatrice. Due esempi emblematici sono il romanzo *La pelle* (1949) di Curzio Malaparte e il film *Papà diventa mamma* (1952) di Aldo Fabrizi: opere profondamente diverse tra loro, ma accomunate da una visione stereotipata e moralizzante della varianza di genere.

Sul finire degli anni Cinquanta (vol. I, cap. 5), l'immaginario cinematografico inizia a sviluppare una traiettoria patologizzante e

stigmatizzante. A partire da *Psycho* di Alfred Hitchcock e dai suoi epigoni (vol. I, cap. 7) l'esperienza trans, all'interno di thriller e horror, viene trattata come causa o conseguenza di disturbi psichiatrici, spesso riconducibili a traumi infantili, generativi di dinamiche di odio e (auto)distruzione.

La decade (vol. I, cap. 6) si apre con un'accelerazione sul piano della visibilità culturale e della circolazione pubblica dei discorsi sul genere: gli anni Sessanta si inaugurano con l'eco mediatica del cosiddetto 'scandalo dei balletti verdi' (1960) e si concluderanno con il processo contro Aldo Braibanti e il caso Lavorini; nella cultura della 'dolce vita' romana si sperimenta con esibizioni *en travesti* nel cabaret, nell'avanspettacolo, nel teatro d'avanguardia. Si moltiplica poi la saggistica, riflesso di un progressivo interesse (e controllo) scientifico-istituzionale verso le sessualità non conformi. Nascono in questi anni anche le prime riviste e i fumetti erotici italiani.

Negli Stati Uniti il 1968 è un anno spartiacque (vol. I, cap. 8) non solo per i fatti di Stonewall ma anche perché Gore Vidal pubblica il romanzo *Myra Breckinridge*, in cui vengono dissociati e destrutturati in modo radicale l'identità di genere, il ruolo di genere, l'orientamento sessuale e l'anatomia. Vittorini per altro identifica in questo romanzo il modello formale delle opere di Giuseppe Patroni Griffi sulla condizione dei femminelli napoletani (245). Parallelamente, prosegue la produzione di B-movies appartenenti al filone della cosiddetta 'transploitation', e di musical provocatori come *The Rocky Horror Picture Show* e *Jesus Christ Superstar*. Il film *She-Man. A Story of Fixation* (1967), ad esempio, narra la vicenda di Albert, ex militare costretto con la forza a intraprendere una transizione, in un racconto carico di stereotipi e ambiguità sessuali, che mescola ricatto, sadomasochismo e relazioni lesbiche.

In Italia (vol. I, cap. 10), il cinema e il teatro persistono fino alla fine degli anni Settanta nel trovare spunti contenutistici nella sfera sessuale e nella varianza di genere. Se la produzione cinematografica statunitense (vol. I, cap. 9) oscilla tra il camp, l'audacia sperimentale della transploitation e l'approccio sobrio di documentari, docufiction e melodrammi realistici, la commedia italiana naviga una via intermedia:

pur ignorando l'effetto scandalistico dei 'mondo movie', assimila elementi della commedia di costume internazionale, applicando una lente ironica e demistificante alle tradizionali dicotomie di genere e agli stereotipi culturali radicati nella società proletaria e borghese del paese (esempio iconico è *Il vizietto* con Ugo Tognazzi).

Di particolare interesse è il capitolo (vol. I, cap. 11) sulle scritture del sé. La narrazione autobiografica trans è una pratica in tensione tra emancipazione e assoggettamento, un campo di negoziazione e conflitto tra l'autodeterminazione del soggetto e le strutture che ne regolano la legittimità discorsiva e identitaria. Le prime autobiografie sono anche tentativi abbozzati di autoteoria e infatti Vittorini qui opportunamente accosta non solo altri prodotti culturali di stampo documentaristico (come le fotografie di Lisetta Carmi), ma anche la prima produzione saggistica – di stampo socio-antropologico – sul tema. Queste rappresentazioni emergono contestualmente alla grande stagione dei movimenti di liberazione sessuale, che in Italia saranno declinati in chiave marxista grazie al FUORI!. In quel contesto vengono poi pubblicate opere di teoria che potremmo oggi definire 'proto-queer' di Luciano Parinetto, Mario Mieli e Francesco Saba Sardi, in cui l'esperienza trans è concettualizzata «come traguardo nella storia della specie umana, ideale superamento dell'artificioso binarismo di genere e dei dannosi pregiudizi che esso ha generato nei secoli» (356). Mario Mieli sarà inoltre discusso nel secondo volume (cap. III) in quanto autore del romanzo *I Faraoni* (1979), in cui «la materia narrativa è travolta da questa spinta insopprimibile verso l'androginia, che mette in questione alla radice il binarismo di genere e la possibilità stessa di raccontare il soggetto» (76) mettendo così in pratica la più radicale forma di critica queer: quella che mette in crisi la referenzialità del linguaggio.

La discontinuità più rilevante che si incontra nel secondo volume dell'opera si trova nel capitolo (vol. II, cap. 4) che si affaccia sugli anni ottanta, segnati da un forte contraccolpo sociale e culturale dovuto all'emergenza dell'HIV/AIDS. La crisi dell'epidemia e la sua gestione securitaria determinano un processo di marginalizzazione delle soggettività trans anche all'interno del movimento LGBTQ+, dove le maschilità bianche omosessuali più integrate finiscono per privilegiare

modelli identitari omonormativi e assimilazionisti. In questo contesto di chiusura politica e simbolica, il cinema mainstream continua a proporre rappresentazioni profondamente stigmatizzanti: da un lato, prosegue il successo del filone thriller/horror in cui le persone trans sono ritratte come figure deviate, psicopatiche o assassine; dall'altro, si afferma una commedia di consumo di stampo conservatore (vol. II, cap. 5), in cui il travestimento e la confusione dei generi si risolvono sempre in un ritorno all'ordine binario, disinnescando qualsiasi potenziale critico delle narrazioni di varianza di genere.

Con la ripolitizzazione del movimento LGBTQ+, stimolata proprio dalla necessità di reagire all'emergenza dell'HIV/AIDS (vol. II, cap. 6), le sottoculture queer urbane statunitensi ed europee iniziano a riorganizzarsi intorno a nuovi spazi di aggregazione e visibilità nelle metropoli, animati da artisti, intellettuali, stilisti, performer e figure ibride tra cultura underground e celebrità. Non solo la *disco culture*, ma tutta la cultura e la moda pop viene progressivamente attraversata da estetiche, codici e pratiche espressive provenienti dal mondo queer, giunti via 'trickle-up' nella produzione mainstream.

Il passo successivo di questa traiettoria avviene anche a seguito del graduale processo di rimozione dello stigma che l'epidemia aveva imposto alla comunità queer. A partire dai primi anni Novanta, la queerness inizia a essere ricodificata non più come deviazione, ma come cifra di stile mercificato. A contribuire a questa mutazione non priva di criticità, i cui sintomi emergeranno in Italia solo dopo il 2008 (vol. II, cap. 13), concorrono anche le narrazioni cinematografiche mainstream (vol. II, cap. 9), e l'istituzionalizzazione degli studi transgender in ambito accademico (vol. II, cap. 10). Infine, nel 2014, la rivista *Time* in un articolo che presentava l'attrice Laverne Cox in copertina dichiara raggiunto il «transgender tipping point» (320) alimentato da celebrità trans emergenti, influencer social e in particolare da serie TV, frontiera esplorata nel capitolo conclusivo dell'opera.

Mobilitando anche il concetto di metamoderno, l'A. nelle note conclusive sintetizza il percorso di emancipazione della narrativa trans da visioni patologizzanti e sensazionalistiche verso l'elaborazione di un linguaggio proprio, fondato sulla rappresentazione del corpo queer

come spazio simbolico e materiale di identità fluida e relazionale, che si sviluppa attraverso decentramenti continui nel rapporto con l'Altro e nel desiderio. Da questo punto di vista, l'opera di Vittorini ha anche un potenziale effetto secondario: rilegge il canone cis attraverso lo specchio deformante — e quindi rivelatore — della narrativa trans. I modelli canonici della narrativa occidentale sono stabilmente dotati di dispositivi di ricentatura dell'Io, mentre le narrazioni trans ne mostrano le crepe strutturali: in queste narrazioni l'identità, lungi dall'essere fondamento, appare come esito provvisorio, sempre esposto alla manomissione di pratiche sociali, tecnologiche e affettive.

In sintesi, con questi volumi Vittorini costruisce un corpus amplissimo e articolato che include opere letterarie, grafiche e audiovisive. La selezione dei materiali segue un criterio prevalentemente contenutistico, e si estende a prodotti culturali 'low brow', di largo consumo o dimenticati. In questo senso, *Queer bodies* si discosta dalla tradizione della critica letteraria queer, più spesso impegnata a disvelare il queer che si cela nei tanti *closet* disseminati nel canone. Vittorini invece ritraccia l'esperienza trans esplicitamente rappresentata a livello di autori e autrici, contenuti e personaggi, in una ampia gamma di prodotti culturali e di sottogeneri, dal giallo pornografico ai manga (vol. II, cap. 7), dalla canzone d'autore alla commedia all'italiana, dall'opera in versi alla drammedia seriale. È questa ambizione enciclopedica che consente a Vittorini di introdurre così un'opera che ha una importante valenza non solo accademica ma anche politica: una storia culturale in cui le narrazioni sulla varianza di genere e sulla corporeità queer si intrecciano con gli sviluppi della scienza, le oscillazioni del pensiero religioso e morale, le lotte politiche dei movimenti e i più ampi mutamenti sociali.

L'autore

Elia A.G. Arfini

Elia A.G. Arfini è assegnista di ricerca in Sociologia dei processi culturali e comunicativi nel Dipartimento di Scienze sociali e politiche dell'Università degli Studi di Milano.

Email: elia.arfini@unimi.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Arfini, Elia A.G., "Fabio Vittorini, *Queer bodies. Identità trans** nella letteratura e nei media. Da fine Ottocento agli anni Settanta; *Queer bodies. Identità trans** nella letteratura e nei media. Dagli anni Settanta a oggi", Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 266-272.

Guido Mattia Gallerani

Roland Barthes. Dalla vita al testo

Roma, Carocci, "Frecce", 2024, 252 pp.

A distanza di dieci anni da *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (Morellini 2013), Guido Mattia Gallerani dedica una nuova monografia al critico francese con questa «biografia intellettuale», come la definisce nella sua introduzione (9), dal titolo *Roland Barthes. Dalla vita al testo*.

Il volume è diviso in cinque capitoli, in ognuno dei quali Gallerani prende in esame un preciso arco temporale della vita e dell'attività critica di Barthes restituendone la ricchezza e la complessità. Il primo capitolo, "La ricerca della scrittura", è dedicato al trentennio compreso tra il 1924 – anno in cui Roland Barthes, allora un bambino di nove anni, si trasferisce con la madre Henrietta a Parigi – e il 1954, data di pubblicazione dell'imponente volume dedicato a Michelet. Per Barthes sono gli anni non solo di formazione ma anche di messa a punto di un sistema metodologico di studio e di scrittura. Da un lato, sottolinea Gallerani, tra le sue prime letture, oltre a Balzac, Dumas e romanzieri minori degli anni Venti, Gide «spicca come un faro di luce che lascia tutto il resto nell'ombra del disinteresse» (15), «guida esistenziale» (16) durante gli anni del sanatorio, e diventa modello dell'«avventura di essere scrittore» (17) a cui Barthes aspira. È da queste riflessioni sulla persona e sul ruolo dello scrittore, consolidate dopo la lettura di *Che cos'è la letteratura* di Sartre, che nasce il primo testo capitale di Barthes, il *Grado zero della scrittura*, pubblicato dalle Éditions du Seuil nel 1953. Dall'altro lato, è lo studio condotto su Michelet a impostare il metodo di lavoro che Barthes utilizzerà per tutta la vita: la redazione di schede di lettura su cui si basa la struttura dell'argomentazione. Nel secondo capitolo, "Un nuovo critico militante", l'autore descrive due momenti importanti: il Barthes in veste di critico teatrale, recensore prima delle pièce del

Théâtre national populaire (TNP) di Jean Vilar e, successivamente, degli spettacoli di Bertolt Brecht, e il Barthes sociologo di *Miti d'oggi*, che rintraccia i segni dietro cui si nascondono i miti della società borghese, votata allo spettacolo e al consumismo, lanciando allo stesso tempo un attacco alle metodologie di critiche in voga nell'università. Da queste osservazioni, mosse a partire dal caso Racine (a cui è dedicato un saggio in *Miti d'oggi*, oltre che numerosi altri articoli) e dalla raccolta *Saggi critici* (1964), nascerà una vera e propria *querelle* con l'accademia, rappresentata da Raymond Picard, esegeta dell'opera di Racine, in una serie di scambi di accuse che portano Barthes a scrivere *Critica e verità* (1966), in cui prende forma «una rivendicazione personale, ma dotata di valore collettivo; un ripensamento dei rapporti tra testo, critico e lettore in cui anche altri, studiosi coevi e futuri, si possano riconoscere» (81). Tutti questi testi contengono già le tracce del Barthes fondatore della semiologia e dell'analisi strutturale che maturerà nel corso degli anni Sessanta con gli articoli scritti per la rivista "Communications", il saggio *Elementi di semiologia* (1964) e *Il sistema della moda* (1967), tra gli altri. È la cosiddetta "fase strutturalista" di Barthes, che Gallerani analizza nel terzo capitolo, "Strutturalismo e semiologia: un 'sogno di scientificità'", spiegando concetti chiave quali quelli di "struttura" e "paradigma". Nel quarto capitolo, "Le trasgressioni del testo", l'autore si sofferma invece sui testi che segnano per Barthes il ritorno alla letteratura tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, da *S/Z* a *Frammenti di un discorso amoroso*. Infine, il quinto capitolo è dedicato ai testi che Barthes pubblica negli anni Settanta, da quelli a carattere autobiografico – come *Roland Barthes di Roland Barthes* (1975) e *La camera chiara* (1980) – alle note preparatorie per i corsi al Collège de France sulla *Recherche* di Proust che Barthes stava redigendo prima della sua scomparsa.

Roland Barthes. Dalla vita al testo ha numerosi pregi. Primo tra tutti, la piacevolezza della scrittura: a mano a mano che si avanza nella lettura la curiosità di (ri-)scoprire le tappe salienti della vita e dell'attività intellettuale di Roland Barthes è costantemente stimolata. I dati biografici del critico francese sono presentati non come mere informazioni ma come le condizioni materiali in cui il suo pensiero si è trovato immerso, segnandone il metodo di lavoro e le prese di posizione.

A titolo di esempio: l'esperienza in sanatorio, essenziale per le sue prime analisi in chiave marxista della società borghese e la messa a punto del metodo delle schede di lettura (capitolo I); i movimenti di protesta studenteschi del Sessantotto a Parigi, cornice storica in cui viene composto *S/Z*, sorta di «scrittura-lettura» (139) nata dal dialogo che Barthes ha intrattenuto con giovani studiosi come Julia Kristeva (134).

La chiarezza espositiva, la ricostruzione filologica dei testi e la restituzione delle riflessioni critiche in essi contenute rendono questa «biografia intellettuale» uno strumento prezioso per chiunque voglia addentrarsi nella scrittura di Roland Barthes. Gallerani, fine lettore dell'opera barthesiana, ne presenta non solo i testi più noti ma anche gran parte degli innumerevoli articoli comparsi su riviste che spesso costituiscono la prima stesura degli scritti destinati a confluire nelle sue raccolte di saggi, mostrando costanti e varianti della sua riflessione nel passaggio da una forma di pubblicazione all'altra. La struttura del volume, che combina l'ordine cronologico scelto per la suddivisione dei capitoli con un'organizzazione tematica dei sotto-capitoli, è alquanto efficace. Grazie ad essa infatti Gallerani riesce a fare emergere tre punti cardine del pensiero di Barthes. In primo luogo, la sua natura dialogica: dal *Grado zero della scrittura* a *S/Z*, l'atto di scrittura del «critico-scrivente» è sollecitato dall'aspirazione a dialogare con gli scrittori e i critici del passato e coevi, da Michelet a Gide, da Sartre a Lévi-Strauss. In secondo luogo, il suo essere essenzialmente un pensiero in costante movimento, che si interessa a diversi oggetti di studio nonché a differenti discipline – ulteriore punto di rottura, questo, con i membri dell'accademia, che spingono verso la settorializzazione del sapere. Infine, viene messo in luce il *leitmotif* che attraversa tutto il pensiero di Barthes: il continuo interrogarsi sulla parola come attività e sulla scrittura come forma. Come l'autore spiega nell'introduzione, «in Barthes [...] l'esame di fenomeni sociali o testuali non è mai stato pedissequa riproposizione di nozioni giunte dall'esterno, ma la loro continua reinvenzione grazie alla sua scrittura, la quale appare infine come quell'antidoto personale con cui resistere al conformismo dei linguaggi specialistici che incatenano il saggio accademico» (11). Gallerani mette così in luce tutta l'attualità del pensiero di Roland

Guido Mattia Gallerani, *Roland Barthes. Dalla vita al testo* (Silvia Baroni)

Barthes, che porta a interrogarci sull'uso della teoria letteraria e della scrittura accademica oggi.

L'autrice

Silvia Baroni

Ricercatrice a tempo determinato Tenure Track in Critica letteraria e letterature comparate presso il dipartimento di Civiltà antiche e moderne dell'Università degli studi di Messina. È stata assegnista di ricerca presso il dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna e docente a contratto in Letterature comparate e in Storia della critica letteraria presso l'Università di Verona. Tra i suoi interessi: la letteratura illustrata del XIX-XXI secolo; la storia della critica letteraria; la geocritica; la *crime fiction* italiana contemporanea. È autrice di numerosi articoli e saggi pubblicati in riviste e volumi collettivi, e di due monografie: *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, Artemide 2023; *Leggere la letteratura illustrata: pratiche e voci (1830-1890)*, edizioni del Verri 2024.

Email: silvia.baroni@unime.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Baroni, Silvia, "Guido Mattia Gallerani, Roland Barthes. Dalla vita al testo", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, Between, XV.29 (2025): 273-277.

Martin Puchner
Literature for a Changing Planet

Princeton – Oxford, Princeton University Press,
“The Oxford Research Center in the Humanities /
Princeton University Press Lectures
in European Culture”, 2022, 145 pp.

Potrei sbagliarmi, ma credo di ricordare che, durante il mio primo corso di Letterature comparate, nel 2007, un corso che pure era dedicato al paesaggio in letteratura dall’antichità allo Zanzotto di *Meteo* (e in realtà ancora oltre, con qualche caso di studio nel cinema), la parola ‘ecologia’ non fu mai nominata. Non solo: credo di averla incontrata piuttosto raramente anche nelle numerose letture effettuate per l’esame o per alimentare alcune delle tante curiosità che quelle lezioni, memorabili, mi avevano lasciato. Sono invece addirittura sicuro di non aver sentito nominare né allora né per diversi anni dopo quel corso espressioni come ‘Environmental Humanities’, ‘ecocritica’ o persino ‘Antropocene’, e ancora una volta non certo perché i miei ‘maestri’ o le mie letture non fossero aggiornati: a fini didattici, quando più di recente è capitato a me di insegnare Ecologia letteraria, ho trovato utile presentare la novità della disciplina scorrendo insieme agli studenti l’indice di un libro come *Convergenze* di Remo Ceserani (recensito da Beatrice Seligardi nel primo numero di *Between*), libro che ancora nel 2010 poteva permettersi di riflettere sul «fertile incontro della letteratura con altri settori della cultura» – secondo la puntuale sintesi di N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017: 230 – senza includere, appunto, alcun riferimento all’ecologia.

Se fosse stato scritto non si dice oggi ma solo pochi anni più tardi, il libro di Ceserani avrebbe verosimilmente rimediato a quella che ora

potrebbe apparire come una lacuna ma che allora non la doveva sembrare, tanto più che a mancare non era l'interesse per temi e questioni che adesso rientrerebbero nel campo delle 'Environmental Humanities' – lo stesso interesse in fondo presupposto dal corso sul paesaggio in letteratura che a suo tempo avevo seguito da studente – ma il riconoscimento istituzionale, anche in termini di linguaggio specifico, che l'emergere di una nuova disciplina o di un nuovo campo di ricerca richiedono e portano con sé. Nel frattempo, come si sa, le cose sono cambiate, e per farne esperienza basta entrare in una libreria o, ad altro livello, consultare il catalogo dei corsi di qualche università (in quella dove insegno ora, per esempio, una serie di iniziative interdipartimentali, con offerta didattica che coinvolgerà anche le discipline letterarie, sarà dedicata nel prossimo anno accademico all'ambiente e alla sostenibilità).

Sempre qualche anno fa, per illuminare l'avvenuto mutamento di «paesaggio epocale» in base al quale era diventato possibile pensare al romanzo come «libro della vita», Guido Mazzoni sceglieva di partire da un brano di *Why the Novel Matters* di D.H. Lawrence che, «in formule assertive e elementari», enunciava nel 1925 una «teoria del romanzo» ormai largamente diffusa, quella contenuta nella rivendicazione dell'autore di essere «un romanziere» perché «nulla è importante se non la vita» (G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011: 13-14). Leggendo il volume di Martin Puchner, ho ripensato spesso all'opportunità e all'efficacia di ricorrere a un passo deliberatamente esplicito per documentare il cambiamento di «orizzonte culturale» (*ibid.*: 14) che lo ha reso possibile. Il formato del volume, del resto, esito di tre conferenze tenute a Oxford nel novembre del 2019 che hanno inaugurato le Princeton University Press Lectures in European History and Culture, favorisce lo stile diretto, necessario allo scopo di raggiungere ascoltatori e lettori non specialisti con ricerche interdisciplinari animate da un impegno nel dibattito pubblico (così nella descrizione della serie che si legge sul sito, mentre proprio pochi giorni prima dell'uscita di questa recensione Homi K. Bhabha ha tenuto le tre conferenze dell'edizione 2025).

Diversi brani di *Literature for a Changing Planet* sono adatti al ruolo di punto di partenza per discutere non solo del libro, ma anche dei mutamenti di «orizzonte» all'interno dei quali un volume come questo si inserisce. «Ciò di cui abbiamo bisogno» – scrive Puchner muovendo da una constatazione ormai ricorrente, e cioè dal fatto che le pur accurate conoscenze sul cambiamento climatico di cui disponiamo stentano a tradursi in azioni concrete sui piani della politica e dei comportamenti individuali – «sono sia storie nuove che nuovi modi di comprendere quelle antiche: il potere delle storie», prosegue, «deve essere sfruttato per un nuovo fine, quello di mitigare il cambiamento climatico» (9). A fronte di questa necessità, la «buona notizia» è che esiste un'intera disciplina rivolta allo studio dello «storytelling», gli studi letterari (*ibid.*); e ancora di più che la «fiorente sotto-disciplina dell'«ecocriticism'» ha da tempo prestato attenzione alla natura, all'inquinamento – a cominciare, con esempi diventati classici, da *Walden* di Henry Thoreau (1864) e da *Silent Spring* di Rachel Carson (1962) –, e in anni recenti alla rappresentazioni letterarie della rivoluzione industriale, all'era del petrolio, al colonialismo e alla giustizia climatica (*ibid.*). «Sfortunatamente, però» – com'è facile immaginare, ci sono anche notizie cattive – «le intuizioni dell'«ecocriticism' non sono state prese in considerazione come avrebbero dovuto al di fuori del campo specifico», e ciò sia per una più generale perdita di autorevolezza delle 'humanities', secondo quanto testimoniano «il crollo delle iscrizioni e il calo dei posti di lavoro» (*ibid.*), che per una marginalizzazione del cambiamento climatico interna agli stessi studi letterari, «tradizionalmente più inclini a occuparsi di stile o di voce che non di idee o di scienza» (10).

L'implicita ma chiara antitesi tra forma e contenuto ('stile' da una parte, 'idee' dall'altra); l'altrettanto implicita e però chiara urgenza di contrastare una crisi di numeri e di posti di lavoro puntando sulla possibile rilevanza degli studi letterari per settori diversi dalla letteratura; l'idea che le storie abbiano un potere per l'azione, e soprattutto la convinzione che tale potere debba essere messo al servizio di un fine che oggi viene riconosciuto come urgente: sostenere queste cose «non è un gesto scontato», così come non lo era l'idea di Lawrence

che il romanzo fosse «il solo libro della vita», da anteporre perciò «alla religione, alla filosofia e alla scienza» (Mazzoni 2011: 14).

Ora, lo spazio di una recensione impedisce di elaborare in maniera soddisfacente l'analisi delle trasformazioni nella letteratura e nei rapporti fra la letteratura e le altre forme di conoscenza che hanno reso possibile una pagina come quella di Puchner a distanza di pochi anni dal momento in cui anche chi non era certamente sospettabile di rassegnarsi ad accettare la presunta marginalità o inutilità della letteratura rispetto ad altri campi del sapere non credeva di dover parlare di letteratura ed ecologia. Tenere presente queste trasformazioni, però, consente di non risolvere nei soli cambiamenti del mondo, inclusa la mutata consapevolezza che via via più persone hanno – si spera – di questi cambiamenti, il problema di che cosa voglia dire un'espressione come quella del titolo del volume, «letteratura per un pianeta che cambia»: è cambiato e sta cambiando il pianeta, certo, in modi e tempi che non hanno precedenti; ma è cambiato anche il modo di studiare letteratura, in tempi e modi che sarebbero da discutere senza pensare che farlo voglia dire sottrarre tempo o energie alle giuste cause cui anche la letteratura è chiamata.

D'altra parte, che ciò che conti sia «non soltanto *cosa* leggiamo, ma anche *come* leggiamo» è un'altra dichiarazione esplicita di Puchner (36), presa da un passaggio che ancora una volta si presta bene alla funzione che in *Teoria del romanzo* di Mazzoni aveva il brano di Lawrence. È la pagina in cui, a conclusione di un'analisi 'ecologica' dell'epopea di Gilgamesh (13-27), Puchner propone l'idea di «environmental reading» e sostiene che questa prospettiva di lettura sia assimilabile alla pratica di una lettura come quella postcoloniale – ma l'analogia metodologica sembra solo una tra le tante possibili: «environmental reading isn't so different from, say, postcolonial reading» (36) – nel portare l'attenzione su ciò che nei testi rivela rapporti di potere, o più in generale «scelte collettive che sono state compiute e che dobbiamo comprendere, se vogliamo prima o poi liberarcene» (37). Riguardo all'ambiente, queste scelte consisterebbero nientemeno che nell'evoluzione che ci ha condotti a uno stile di vita sedentario, basato sull'estrazione delle risorse (*ibid.*): problemi vastissimi, come si vede, che Puchner crede di poter

rintracciare «in tutti i testi e in tutti i generi» a causa della «complicità della letteratura con lo stile di vita», appunto, «che ha portato al cambiamento climatico» (*ibid.*). Ne deriva un principio volutamente formulato con la retorica del manifesto, quello per cui «non c'è testo della *World literature*» – l'autore collabora regolarmente con David Damrosch, suo collega a Harvard e dedicatario del volume insieme all'altra amica e interlocutrice Ursula K. Heise – «che non sia anche un documento del cambiamento climatico» (36).

Affermazione da manifesto, si diceva; e proprio con una sorta di manifesto – un «protocollo di lettura» in sette punti (84-86) – si chiude il quarto capitolo, ultimo della parte dedicata alla lettura di ciò che è stato scritto finora, prima che il quinto capitolo guardi alle «storie per il futuro» (87-110). Il volume terminerà così con una *pars construens* che, insistendo ancora sul potere delle storie di spingere all'azione, sfocerà in un appello finale a mettere collettivamente la narrazione al servizio di una causa che riguarda tutti («Is it time for the storytellers of the world to unite?», 110), decisione forse indispensabile dopo che si è ribadita più volte la «compromissione» della letteratura tutta con lo stile di vita che ci ha condotti «fino al punto critico cui siamo arrivati nella storia dell'umanità» (86). Sembrerebbe quest'ultima una sentenza di condanna, tale da destinare la letteratura a una funzione opposta a quella di riscatto dalle «forme mentali che ci hanno accompagnato fino a qui» sostenuta da Carla Benedetti ne *La letteratura ci salverà dall'estinzione* (Torino, Einaudi, 2021: 13); ma va detto che i due saggi, sia pure da posizioni talora distanti, difendono entrambi l'importanza dello studio della letteratura anche del lontano passato – scelta o pratica non sempre scontata, nel campo delle 'Environmental Humanities' –, nel caso di Puchner proprio con l'idea che ciò documenti e consenta di capire come siamo arrivati a essere, in quanto specie, ciò che siamo.

Persino la *pars destruens*, insomma, intende avere conseguenze pratiche tutt'altro che nichiliste, perlomeno per chi con la letteratura vorrà, potrà o dovrà lavorare. Resta da chiedersi se questa forma di difesa della letteratura – del suo studio e della sua funzione, se riorientata verso la causa di salvare il pianeta («by trying to help save the planet, the humanities might manage to save themselves», 109) –

riuscirà convincente agli occhi di chi della letteratura farebbe a meno senza troppi problemi («scienziati supponenti, politici indifferenti, editori distratti», secondo un elenco di 'identikit' che si leggeva in Scaffai 2017: 109): una posta sicuramente alta, che l'autore sembra voler giocare a dispetto dei dubbi che le idee sulla letteratura e sul modo di studiarla sottese al volume possono sollevare in coloro che della letteratura – e perché no, della sua ambiguità – non vogliono fare a meno.

L'autore

Corrado Confalonieri

Corrado Confalonieri è Associate Professor of Italian Studies presso la Chapman University (Orange, California), dove è il primo titolare della Bernardino Telesio Endowed Professorship. Si è formato in Italia e negli Stati Uniti con un dottorato in Letteratura italiana all'Università di Padova (2014) e un Ph.D. in Romance Languages and Literatures alla Harvard University (2019). Ha insegnato presso la Wesleyan University (2019-20), ancora a Harvard, dove è stato Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow in Italian Studies (2020-21), e, come ricercatore, all'Università di Parma (2021-24). Ha pubblicato i volumi *«Queste spaziose loggie». Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento* (Napoli, Loffredo, 2022) e *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica* (Roma, Carocci, 2022); è membro del comitato di redazione di «ITER – Immagini e Testi per l'Europa del Rinascimento», del comitato scientifico di «Letteratura cavalleresca italiana» e condirettore di «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione».

Email: confalonieri@chapman.edu

La recensione

Data invio: 15/04/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Confalonieri, Corrado, "Martin Puchner, *Literature for a Changing Planet*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino – Massimo Fusillo – Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 278-284.

Remo Ceserani
Un'idea diversa dell'Europa.
Otto saggi
sull'identità transnazionale europea

a cura di Stefano Lazzarin e Pierluigi Pellini
Macerata, Quodlibet, 2024, 160 pp.

Giulia Bassi, concludendo la sua recensione su *Bollettino '900* a Pierluigi Pellini, *Tre grandi critici. Luigi Blasucci, Remo Ceserani, Francesco Orlando* (Leonforte, Siké, 2023) attribuiva al grande critico e maestro la capacità di «rimettere in circolo le idee e le questioni» e di «far nascere ancora nuovi libri, anche a distanza di tempo». È proprio questo il caso di Remo Ceserani, *Un'idea diversa dell'Europa. Otto saggi sull'identità transnazionale europea*, Macerata, Quodlibet, 2024. Il libro, nato da un'intuizione di Luciano Curreri e curato da due studiosi dell'opera di Ceserani, il già citato Pellini e Stefano Lazzarin, con una postfazione di Beatrice Laghezza, costituisce una raccolta postuma di articoli, conferenze e interventi di varia natura di uno dei padri della comparatistica italiana intorno al tema europeo. Più precisamente: l'argomento principale, quello che rende organica e coesa la raccolta, è l'analisi di varie idee – culturali, economiche, politiche – dell'Europa.

I curatori situano la presa di consapevolezza dell'interesse di Ceserani per le sorti europee nel periodo a cavallo tra i due millenni, quando il dibattito negli Stati del continente è incentrato sull'adozione della moneta unica. Il saggio posto in apertura, *La «conversazione poetica» fra leggerezza e resistenza*, prelude alla successiva intensificazione di questo interesse da parte del critico, che si concentra dapprima su quattro «fenomeni di grande portata» che «sembrano giocare contro

qualsiasi ruolo della poesia o della letteratura nel problema della costruzione di una identità europea» (15): il «ritorno» delle culture locali (contro l'edificazione di una cultura cosmopolita – possibile fintanto che siano forti quelle nazionali); il declino delle avanguardie, sovranazionali per vocazione, alle quali l'ideologia di mercato ha reso il nemico «imprendibile e inidentificabile» (17); la caduta della figura del poeta e dell'intellettuale civile, privato della delega pubblica; la contrazione del consumo di poesia «rispetto a una fortissima invasione da parte di altre forme di comunicazione sociale» (18). Ceserani non tenta di aggirare il problema, rimuoverlo o stornarlo in una *laudatio temporis acti*. La sua opinione è ponderata e distaccata: tali fenomeni sono visti nella loro essenziale ambiguità. L'ultimo, per esempio, ha il risvolto positivo dell'ampliamento del pubblico potenziale. L'«impressione» («una posizione mia che va discussa», *ibid.*) con la quale si chiude l'intervento è, però, all'insegna della «resistenza»: per quanto i nuovi *media* ne abbiano schiacciato il ruolo e sebbene non sia dalla letteratura che passa la costruzione di un'identità europea («mi pare che abbiano per ora deciso di partire dall'economia per arrivare forse alla politica», 15 – quel «forse» vale a sua volta un'intera conferenza) sarà ancora possibile uno spazio per la poesia intesa come «conversazione», come forma del testo capace di farsi attraversare dall'ironia non meno che dalla saggistica (19), sorta di campo linguistico d'incontro tra posizioni diverse.

Ed è proprio intorno al concetto di «differenza» che sembra costruirsi, dunque, l'idea di Europa di Remo Ceserani, anche grazie al dialogo a distanza con l'opera di Denis de Rougemont: «un'Europa delle differenze, o dell'unità attraverso le differenze» (46). L'espressione (e il riferimento a de Rougemont) compare più volte nel corso del volume, a rimarcare la convinta adesione di Ceserani alla prospettiva dello svizzero, anche a distanza di anni. Gli aspetti più originali della sua concezione sembrerebbero due. Da una parte, il forte e orgoglioso radicamento di de Rougemont nella tradizione politica della sua nazione, la Svizzera confederale, capace di far convivere pacificamente popolazioni parlanti quattro lingue diverse, divise e allo stesso tempo unite in cantoni relativamente indipendenti, senza dimenticare le tre diverse professioni di fede cristiana che insistono sul suo territorio. A

questo quadro bisogna pure aggiungere l'integrazione moderata ma significativa di immigranti da tutte le parti del mondo. Insieme agli altri Stati plurilinguistici e pluriculturali, come il Belgio, la Svizzera può fornire all'Europa un modello di costruzione multinazionale. Dall'altra parte, il secondo aspetto originale individuato da Ceserani nella concezione dello svizzero è «la peculiare commistione [...] di modernità secolare, radicalismo religioso, anticonformismo etico e apertura mentale» (43). Il critico italiano contrappone l'idea generica e superficiale delle «radici cristiane dell'Europa», slogan di molte figure politiche degli ultimi decenni, a quella contraddittoria e conflittuale offerta da de Rougemont: dalla sua prospettiva, la Croce cristiana, più che simbolo unificante, è segno di lacerazione (si pensi soltanto alle guerre di religione). L'Europa non è una civiltà omogenea, «basata sul retaggio greco-romano-cristiano» (44), ma uno «spazio di differenze e incontri di molte civiltà» (*ibid.*). Bisogna, insomma, allargare lo sguardo anche alle altre, e tante, culture che hanno avuto un ruolo nella formazione degli immaginari di ciò che chiamiamo Europa: mediorientale, celtica, germanica, scandinava, araba, slava. Di tutti questi influssi, il critico ricostruisce le genealogie con precisione e sintesi mirabili, giungendo a definire l'unità dell'Europa come «paradossale, basata su lunghi processi di omogeneizzazione e diversificazione» (45).

Come nota Beatrice Laghezza nella *Postfazione*, i «miti di fondazione finalizzati a saldare una comunità sociale sulla base di valori culturali invece che giuridici e civili» (136) si rivelano illusori. Nel saggio dal titolo *La costruzione dell'identità nazionale italiana e, in prospettiva, di quella sopranazionale europea*, Ceserani spiega quali siano state le motivazioni che portarono i risorgimentali a promuovere l'unità italiana sulla base della tradizione letteraria, più che sul diritto, determinando di fatto un'incertezza nell'identità nazionale ancora da risolvere. In prospettiva, appunto, anche l'identità sopranazionale europea non potrà realizzarsi compiutamente, secondo il critico, se non seguendo il modello «delle differenze» a cui si è fatto riferimento, e scartando quello illusorio di una presunta specificità europea, fondata su una «visione organicistica delle culture e dei popoli» (*ibid.*).

Seguendo questo proposito, sul versante letterario Ceserani ritiene anacronistica, «implicitamente o esplicitamente autoritaria» (121), l'imposizione di un canone nazionale rigido, come quello a suo tempo proposto da Francesco De Sanctis, preferendo a esso un modello di insegnamento della letteratura più aperto, secondo gli stimoli provenienti, per esempio, dalla geocritica: costruire mappe (come fa egli stesso nell'intervento dal titolo *L'immaginario europeo*) o passeggiare virtualmente tra gli scaffali di una biblioteca europea (come suggerisce Laghezza al termine della postfazione) può essere molto più efficace per realizzare la funzione che Ceserani attribuisce alla letteratura rispetto alle sorti europee, cioè «sviluppare, nei futuri cittadini europei, ciascuno sui testi più adatti allo scopo, la comprensione della complessità delle nostre esperienze e dei nostri ideali, e l'esperienza concreta del confronto fra la pluralità delle voci, che possono produrre cambiamento» (83).

Non è necessaria alcuna forzatura critica per rilevare l'estrema attualità delle riflessioni che Ceserani porta avanti negli otto saggi raccolti nel volume: identità e appartenenza, assimilazione e integrazione, coppie concettuali e nodi teorici di cui si discute diffusamente nel quinto saggio, non hanno mai smesso di essere argomenti all'ordine del giorno nell'agenda europea (e italiana). Così pure i concetti di «comunità, patrie, nazioni, federazioni» (93-102), legati all'idea di uomo e di mondo che si vuole trasmettere, chiamano in causa direttamente la coscienza civile dei cittadini italiani ed europei in una fase storica che vede la pericolosa affermazione di nuove e vecchie forme di nazionalismi. Il modello federale e pacifista propugnato da de Rougemont (e Ceserani) è quanto di più lontano possa esserci rispetto all'attuale configurazione istituzionale e pseudopolitica europea (si pensi al piano di riarmo da 800 miliardi recentemente proposto dalla Commissione europea, per fare un esempio). È significativo, infine, che l'ultimo articolo, *Allargare i confini*, si chiuda con una riflessione su programmi, strategie e scelte da attuare a scuola: lo si legga in continuità con i materiali per il dibattito pubblico sulle *Nuove indicazioni nazionali per la scuola dell'infanzia e primo ciclo di istruzione* per scoprire quanto sia necessario tornare a ragionare sulle proposte di Ceserani.

L'autore

Davide Dobjani

Davide Dobjani è dottorando in Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma (XL ciclo).

Email: davide.dobjani@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Dobjani, Davide, "Remo Ceserani, *Un'idea diversa dell'Europa. Otto saggi sull'identità transnazionale europea*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino – Massimo Fusillo – Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 285-289.

Laura Melosi (ed.)
Abitare il genio.
Per un Atlante delle Case d'Autore

Firenze, Leo S. Olschki, 2024, 93 pp.

Oggi gli studi sul turismo letterario nel nostro paese sono ormai abbastanza numerosi e diversificati da istituire un campo di ricerca ben riconoscibile. Nel corso del nuovo millennio, le indagini si sono concentrate soprattutto in area anglofona e nord-europea, con volumi collettivi e monografie come *Literature and Tourism* a cura di Mike Robinson and Hans Christian Andersen (London, Thomson, 2003); *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture* a cura di Nicola J. Watson (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009); *Literary Tourism. Theories, Practice and Case Studies* a cura di Ian Jenkins and Katrín Anna Lund (Wallingford-Boston, Cabi editions, 2019). In quello stesso anno, Giovanni Capecchi dava alle stampe *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio* (Bologna, Pàtron), iniziando un lavoro di verifica sul nostro patrimonio nazionale italiano. Successivamente, su suo impulso è stato fondato il Centro per il turismo letterario (TULE) all'Università di Perugia.

È chiaro come, in virtù della sua ricca offerta turistica, l'Italia consenta di valutare le potenzialità e l'estensione di un nuovo fenomeno sociale che coinvolge l'immaginario letterario e solleva una serie di problematiche, dai temi della sostenibilità ambientale all'impatto di una mobilità massiva, come quella dei viaggiatori, sul tessuto sociale urbano. In questo quadro, è bene che la valorizzazione culturale del nostro patrimonio letterario – la quale tende sempre più spesso a limitarsi al suo sfruttamento economico – venga vagliata attentamente da

operazioni di censimento e d'interpretazione come quelle compiute in questo volume: *Abitare il genio*, a cura di Laura Melosi.

Se lo studio del turismo letterario è al momento in pieno sviluppo, la prima sfida che interessa l'area italiana è valutare la diffusione di questa modalità di viaggio. Sappiamo che l'UNESCO ha istituito programmi come la Capitale mondiale del libro e la rete delle Città della letteratura, attive rispettivamente dal 2001 e dal 2004. A livello globale, l'orientamento punta decisamente sulle città come nodi strategici del turismo mondiale. Eppure, anche realtà periferiche e locali svolgono il ruolo di motore attrattivo. Basti citare, in Italia, il Vittoriale degli Italiani sulle rive del Lago di Garda, mentre in Inghilterra, di simile funzione, è la casa-museo di Sir Walter Scott ad Abbotsford, nella campagna scozzese. Pertanto, a fronte di studi che discutono l'impiego della letteratura all'interno delle istituzioni transnazionali (come *UNESCO and the Fate of the Literary* di Sarah Brouillette, Stanford University Press, 2019), ben vengano contributi che si concentrano invece su assi e segmenti nazionali, o addirittura regionali: è il caso di questo Atlante delle case d'autore.

Sorto dal progetto omonimo dell'Università di Macerata, esso si propone di censire le dimore storiche collocate in un'ampia espressione geografica, che va dalle Marche e all'Abruzzo fino all'Emilia-Romagna. Lo scopo pratico – al servizio innanzitutto dell'economia locale – è illuminare realtà scarsamente considerate. La mappatura vuole contribuire «alla creazione di percorsi tematici e turistici che possano avere una ricaduta didattica e culturale, ma anche economica»; nell'intento di «differenziarsi dai progetti già esistenti», oltre che far scoprire siti «esclusi dai tradizionali circuiti turistici» (3). Nondimeno, dal punto di vista della ricerca, è interessante il metodo stabilito per organizzare e compendiare il materiale sottoposto alla lente analitica di specifici casi di studio.

Per quanto riguarda l'immaginario letterario, tra le infrastrutture turistiche che hanno più successo ci sono le case degli autori scomparsi. I loro fattori di attrazione riguardano, innanzitutto, l'accesso promesso al visitatore fin dentro i luoghi più intimi di una celebrità letteraria. Poi, la facilità con cui uno scrittore – trasformato in nozione turistica – può

essere ricondotto a un *genius loci* facilmente identificabile, riuscendo a ridurre una dimensione problematica come quella di autore entro i confini di un'identità (ancorché spettrale) che non può più fuggire, come invece continuano a fare le sue opere, circolando indisturbate in maniera non programmabile, attraverso nuove edizioni, nuove traduzioni e addirittura ulteriori trasformazioni dal testo in media visivi e digitali. Infine, una certa architettura o allestimento congelato nel tempo, con cui le case-museo si offrono ai visitatori come segno residuale di un pittoresco dal valore ancora romantico. Sono temi ampiamente trattati all'estero: si possono citare i saggi di Diana Fuss, *The Sense of an Interior: Four Writers and the Rooms that Shaped Them* (New York-London, Routledge, 2004) e di Nicola J. Watson, *The Author's Effects: On Writer's House Museums* (Oxford, Oxford University Press, 2020), nonché il volume collettivo a cura di Harald Hendrix, *Writers' Houses and the Making of Memory* (New York-London, Routledge, 2008).

L'Atlante delle case d'autore esplora nell'area locale scelta l'estensione di questo tipo di attrazione turistica. Da un lato, si tratta di compiere un censimento completo; dall'altro, di creare un modello unitario per poi studiarne le realizzazioni specifiche. Il metro scelto combina la valutazione letteraria dell'autore con quella estetica del sito. Ogni analisi integra la presentazione critica e storica dell'autore con la descrizione architettonica dell'edificio, del suo eventuale restauro e dell'allestimento degli interni. In tal modo, la dimensione letteraria è sempre posta in relazione, senza vincoli di subordinazione, a quella prettamente turistica.

Cinque casi di studio sono condotti in questo modo. Uno è in Abruzzo: la Casa Michetti presso Tocco da Casauria (Pescara). Andrea Lombardinilo ricostruisce le vicende del cenacolo di Francesco Paolo Michetti nel Convento di Santa Maria Maggiore di Francavilla al Mare, frequentato da Gabriele d'Annunzio. Da questo quadro storico si comprende l'importanza dell'impegno delle istituzioni a rendere la casa natale di Michetti a Tocco da Casauria di nuovo agibile e visitabile.

Altre due case d'autore sono scelte nelle Marche. La Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino è studiata da Roberto M. Danese e Marcella Peruzzi. Viene ricostruito il ruolo di Carlo Bo nella critica nazionale,

nell'insegnamento e per la crescita dell'Ateneo di Urbino. L'inserimento nelle stanze di oggetti originali d'arredamento (ad esempio le sue scatole di sigari) rappresenta quel segno dell'intimità con cui l'immagine bachelariana del nido (*Poetica dello spazio*) si trasforma in un luogo esplorabile e percorribile da estranei, quali sono i visitatori.

Il Centro Studi e la Casa Museo Licini di Monte Vidon Corrado (Fermo) vengono analizzati da Stefano Bracalente. Si mostra come la dimora, gelosamente eretta da Licini nell'appennino marchigiano, abbia nutrito la sua produzione pittorica. E se ne evidenzia la proficua combinazione tra attrazione turistica, in cui ammirare i pennelli e cavalletti nello studio dell'artista (che funzionano a sineddoci del suo spirito creativo), e il lavoro di ricerca e approfondimento compiuto dal centro studi.

Infine, due case sono prescelte dalla ricca offerta romagnola: la Casa Fellini di Gambettola – per cui Edoardo Ripari ricostruisce l'importanza biografica per il regista e il nuovo ruolo di aggregatore culturale e artistico –, e il Parco Poesia Pascoli di San Mauro (Forlì-Cesena). Ilaria Cesaroni e Sara Gallegati non ricordano soltanto l'importanza di questo luogo come tema poetico pascoliano, ma analizzano soprattutto i progetti di sviluppo culturale condotti su due spazi significativi: Villa Torlonia e la casa natale del poeta, trasformata in Museo. In particolare, si segnala per la prima la creazione del Museo Multimediale Pascoliano: uno dei pochi tentativi di integrare l'esperienza del testo (sottoforma sonora) in un sito turistico, che per scopo e orizzonte d'attesa è incentrato sulla visita e la vista, e non sulla lettura (a mia volta, menziono una tesi di laurea dedicata a entrambe le istituzioni, discussa da Sofia Gobbi all'Università di Bologna nell'a.a. 2023-24).

Chiudono il volume due saggi d'impianto più generale: Elena Cedrola e Marta Giovannetti compiono un'analisi economico-gestionale delle Case d'Autore selezionate e presentate in dettaglio, comparando la loro logistica, la quantità di personale, l'affluenza di pubblico, il costo del biglietto e le esperienze proposte a scopo turistico o didattico; Fabio Curzi e Sara Filippetti spiegano infine la costruzione del database *Atlante delle Case d'Autore* (<https://atlantecasedautore.it>), che ne raccoglie

Laura Melosi (ed.), *Abitare il genio* (Guido Mattia Gallerani)

170, delle quali molte sono già adibite a case museo (16 in Abruzzo, 56 nelle Marche e 98 in Emilia-Romagna).

L'autore

Guido Mattia Gallerani

Guido Mattia Gallerani insegna Sociologia della letteratura presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Per Firenze University Press, ha pubblicato *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria* (2022): uno studio dedicato a un genere sospeso tra giornalismo e letteratura. Per Morellini, un volume sulle evoluzioni creative della saggistica, *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura* (2019), e *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (2013). Per Mondadori ha curato, assieme ad Alberto Bertoni, l'edizione commentata del *Quaderno di quattro anni* di Eugenio Montale (2015). Per Carocci, ha scritto la biografia intellettuale *Roland Barthes. Dalla vita al testo* (2024).

Email: guido.gallerani@unibo.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2015

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Gallerani, Guido Mattia, "Laura Melosi (ed.), *Abitare il genio. Per un Atlante delle Case d'Autore*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino – Massimo Fusillo – Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 290-295.

Carlo Baghetti
Labour Narratives.
Appunti per una teoria transmediale

Bruxelles, Peter Lang, 2024, 238 pp.

Da ormai diverso tempo, in Italia come in altri paesi, la rappresentazione del lavoro sembra aver conquistato una posizione di rilievo all'interno della produzione letteraria, venendo individuata dalla critica e dal mercato editoriale attraverso varie definizioni più o meno connotate: dalla letteratura industriale a quella aziendale, dalle narrazioni del precariato alla *working class literature*.

Il volume di Carlo Baghetti che, come ricordato nella premessa, si è interessato all'argomento sin dagli inizi della sua carriera da studioso, aspira a individuare un campo di studi generale, le *labour narratives*, all'interno del quale muoversi utilizzando le categorie sincronicamente o diacronicamente proposte non come generi, ma come *topoi*, motivi, modelli narrativi che attraversano testi anche molto diversi tra loro per forma, linguaggio, epoca, ricezione o intenzione autoriale, così da proporre un modello per le future ricerche sul tema.

Lo studio, articolato in tre parti, si sofferma inizialmente sul concetto di lavoro in sé, analizzandone l'evoluzione dall'antichità e lungo tutta l'età moderna fino al Novecento – definito non a caso da Aris Accornero come il secolo del lavoro (*Era il secolo del lavoro*, Bologna, il Mulino, 2000) –, in cui ha assunto sempre più importanza arrivando a inglobare gran parte delle attività produttive, riproduttive e socialmente utili, per poi dedicare ampio spazio alle riflessioni sociologiche e filosofiche sull'argomento, rilevando come i passati tentativi di categorizzazione letteraria abbiano spesso seguito quella economica: ai settori primario, secondario, terziario e terziario avanzato, si è fatta

corrispondere una simile ripartizione in letteratura «agreste» e «proto-industriale», «industriale» e «post-industriale», «aziendale» e «precaria».

Del resto, sin dall'introduzione di Vittorini al quarto numero del *Menabò*, dedicato nel 1961 proprio alle «implicazioni che i nuovi processi produttivi e la rivoluzione industriale generavano nei processi creativi e narrativi» (41), la critica – tradendo in tal senso le intenzioni dello stesso Vittorini, distanti tanto dalle forme del naturalismo quanto da letture eccessivamente ideologiche – ha rivelato una tendenza all'uso politico delle rappresentazioni del lavoro, tanto in senso marxista, come negli studi di Asor Rosa, quanto nel trasmettere il punto di vista dell'industria stessa, come nell'intervento di Gianni Agnelli di chiusura dei lavori di rinnovamento del Lingotto nel 1994, in cui l'imprenditore, coadiuvato da Giorgio Bàrberi Squarotti, auspicava un'idea di letteratura post-ideologica e al servizio delle logiche aziendali fino a coincidere del tutto con la comunicazione d'impresa.

Come rileva Baghetti nel concludere la sua ricostruzione del dibattito letterario, fortunatamente tanto gli studi successivi quanto la produzione narrativa stessa hanno tradito anche le aspettative di Agnelli e Bàrberi Squarotti, continuando invece a offrire uno sguardo critico sulla «spietatezza del regime neoliberale» (170) che ha trasformato il lavoro rendendolo «onnipresente» in «ogni forma di racconto, a diversi livelli» (49).

Per poter interpretare adeguatamente «il cangiante rapporto che l'uomo contemporaneo intrattiene con la sfera della praxis» (52), Baghetti insiste sulla necessità di elaborare le *labour narratives* come categoria «lasca», non mirata alla mera classificazione, sia essa accademica o editoriale, ma come strumento utile a ricercare l'oggetto di studio in ogni forma narrativa in cui ve ne sia rappresentazione, tanto nei casi in cui esso si presenti come centrale quanto in quelli più periferici, ordinabili per il loro impatto sull'immaginario o secondo un principio di «bassa» e «alta intensità», riconoscibile analizzandone gli elementi fondamentali descritti nella seconda parte del testo.

A partire da una lettura di ispirazione proppiana di alcuni capolavori acclarati delle *labour narratives* ad alta intensità, Baghetti trae

le spie fondamentali per identificare i testi da includere nel corpus: la ripetitività che caratterizza *Works* (2017) di Vitaliano Trevisan, in cui il protagonista rivive di capitolo in capitolo un ciclo – ricerca del lavoro, colloquio e assunzione, licenziamento o dimissioni, nuova ricerca – già parzialmente utilizzato da Balestrini (*Vogliamo tutto*, 1971) e Rea (*La dismissione*, 1992), permette di individuare una struttura narrativa ricorrente sostenuta spesso, oltre che da *topoi* e motivi specifici, da un linguaggio fortemente metaforico.

Proprio i cambiamenti nell'uso del lessico costituiscono forse l'esempio migliore per evidenziare come all'affermazione delle politiche neoliberali nell'organizzazione del lavoro, sia corrisposto un sempre più comune ricorso a una declinazione negativa della sua rappresentazione: laddove il regno animale e i riferimenti religiosi si sono contesi almeno fin dalla letteratura industriale una centralità nel vocabolario delle *labour narratives*, nel corso del tempo mammut e dinosauri hanno progressivamente trovato spazio tra pecore, squali e fagiani, così come l'orrore di lager e carceri predomina sulla sacralità salvifica evocata dalle cattedrali ricordate con nostalgia da autori con un passato di militanza comunista come Pennacchi (*Mammut*, 1994).

Il «paradigma d'infernalità» (108), polemicamente accostato alla speranza di Calvino di poter preservare e raccontare «ciò che inferno non è», oltre a ritrovarsi anche in testi molto distanti dalle *labour narratives*, appare del resto particolarmente adatto alla descrizione di un mondo in cui tanto l'accesso quanto la perdita o la rinuncia a uno stile di vita sostenibile sembrano condurre in ogni caso sulla via della malattia psichica, nella totale assenza di risposte collettive: se in Bertini (*Il bardotto*, 1957) o Volponi (*Memoriale*, 1962) l'idea di rivoluzione era così centrale da assumere un carattere esistenziale oltre che collettivo, Desiati (*Vita precaria e amore eterno*, 2006) e Pispisa (*La città perfetta*, 2007) raccontano le manifestazioni come inefficaci, quando non ridicole, performance, rendendo il mobbing e la lotta fra colleghi le uniche forme di conflitto a ricorrere tra i *topoi* più frequenti dagli anni Ottanta in poi.

Anche i quattro motivi fondamentali analizzati alla fine della seconda parte testimoniano da un canto l'eclissi dei diritti sul lavoro per come venivano intesi nel Novecento e il conseguente malessere

psicologico diffuso, dall'altro un'inconciliabilità tra sfera pubblica e vita privata tale da risultare fatale: le morti e le malattie causate dal lavoro hanno finito per occupare «il centro di gravità dell'intero impianto narrativo» (196) di racconti e romanzi di Murgia (*Alla pari*, 2009), Prunetti (*Amianto*, 2012), Valenti (*La fabbrica del panico*, 2013) o Zito (*Robledo*, 2017).

Nella terza parte, al fine di dimostrare come anche in testi molto diversi fra loro per toni e linguaggio nonché animati da uno spirito al contempo più conflittuale e speranzoso di quello che caratterizza numerose opere citate, siano presenti molte delle spie proprie delle *labour narratives*, si propone l'applicazione degli strumenti narratologici individuati nei capitoli precedenti a tre testi pubblicati in seguito all'autunno caldo del 1969: *Vogliamo tutto* di Balestrini, la canzone di Alfredo Bandelli *La ballata della Fiat* del 1971, e il film di Lina Wertmüller *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972).

Se l'analisi delle opere di Balestrini e Wertmüller risulta particolarmente accurata, forte dei tanti riferimenti letterari scandagliati nella parte precedente del testo e di una rapida ma esaustiva rassegna dei principali titoli cinematografici sul tema, l'assenza di altre canzoni militanti o cantautorali nel corpus indagato, con l'unica eccezione de *La locomotiva* (1972) di Francesco Guccini, rischia per certi versi di far apparire l'inclusione del brano composto da Bandelli come accessorio o di mero confronto con le altre opere citate, costituendo così il limite principale di uno studio che, oltre a fornire uno sguardo rinnovato sulle narrazioni del lavoro in lingua italiana, riesce nel proposito di costruire uno strumento al contempo narratologico e comparatistico, agilmente replicabile in ottica transmediale e interdisciplinare una volta trasposto ad argomenti e linguaggi eterogenei.

L'autore

Lorisfelice Magro

Lorisfelice Magro si è formato tra Catania, Pisa, Madrid e Modena prima di trasferirsi a Torino, dove è titolare di cattedra di Lingua e cultura inglese presso l'IIS Bodoni-Paravia.

Attualmente è dottorando presso l'Università Paul Valéry di Montpellier con un progetto di ricerca sulle narrazioni di ambientazione accademica nella narrativa italiana contemporanea. Suoi contributi sul romanzo accademico sono disponibili in varie riviste scientifiche e divulgative e nel volume *L'accademia e il fuori* (Orthotes 2023).

Email: lorisfelicemagro@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2015

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Magro, Lorisfelice, "Carlo Baghetti, *Labour Narrative. Appunti per una teoria transmediale*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino – Massimo Fusillo – Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 296-300.

Giulia Fabbri (ed.)
Narrazioni dall'Antropocene.
(Pre)visioni della crisi ambientale
nella letteratura e nella cultura visuale

Firenze, editpress, 2024, 260 pp.

Il volume curato da Giulia Fabbri inaugura una collana interamente dedicata alle Environmental Humanities da poco promossa da editpress per la cura di Marco Armiero, Roberta Biasillo ed Elena Past. Si tratta di una novità importante nel campo dell'editoria accademica italiana, dal momento che, come rileva giustamente Fabbri, «una traiettoria italiana nell'ambito delle Environmental Humanities [...] si è prevalentemente sviluppata all'estero, e soprattutto nei Dipartimenti di Italian Studies delle università statunitensi» (13). Di fatto, la collana sta insieme a pochi altri progetti editoriali italiani dedicati interamente a questi studi (penso a riviste come *Lagoonscapes. The Venice Journal of Environmental Humanities* o a case editrici come wetlands), e il volume curato da Fabbri, ambiziosamente intitolato *Narrazioni dall'Antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale*, rappresenta un inizio serio e proficuo per questa specifica collana, e un'aggiunta significativa a un panorama di pubblicazioni crescente dentro e fuori dai confini del Paese.

Environmental Humanities, va sottolineato, e non ecocritica: nel senso che i saggi raccolti in questo volume non sono dedicati esclusivamente a testi letterari, bensì intercettano anche la cultura visuale e performativa; ma anche nel senso che le analisi proposte sono di carattere intimamente interdisciplinare e in ampio e aperto dialogo con una pluralità di approcci. Questo è in piena coerenza con lo spirito delle scienze umane orientate all'ambiente, che, come sottolinea Fabbri,

sono «un'area di ricerca [...] di stampo collaborativo che propone di affrontare la questione ambientale attraverso il lavoro congiunto di discipline diverse afferenti alle scienze tanto umane quanto naturali» (11). I saggi di questo volume, dunque, coprono tanto questioni letterarie e visuali quanto storia dell'ambiente e *animal studies*, giustizia ambientale e climatica e pensiero post- e decoloniale. La dimensione collaborativa di questo insieme di discipline si traduce, nel volume, in un forte spirito di continuità tra i saggi, tutt'altro che scontato in opere collettanee, che ha le sue radici nelle origini materiali del progetto (una conferenza alla Sapienza Università di Roma del febbraio 2024), ma anche e soprattutto nella percepibile coesione e affinità intellettuale tra le studiose e gli studiosi che hanno preso parte al libro.

Nell'introduzione al volume Fabbri muove da premesse consuete per questo tipo di discorsi: l'adozione della cornice narrativa dell'Antropocene permette, come nota la curatrice riprendendo Elizabeth DeLoughrey, «di considerarne la dimensione materiale – come un processo che può essere scientificamente misurato e analizzato – così come la dimensione rappresentazionale» (11). Parlare di Antropocene, in altre parole, significa adottare una cornice narrativa che rende conto a un tempo dei processi materiali in atto sul pianeta e delle loro risignificazioni culturali, del modo in cui sono concettualizzati e di come queste concettualizzazioni contribuiscono a loro volta a influenzarli. Questo, naturalmente, a patto di adottare allo stesso tempo «un approccio femminista, intersezionale, postcoloniale e decoloniale» in modo da «individuare la natura non universale dell'Anthropos e le molteplici relazioni di potere, intersecate, pervasive e capillari, che strutturano l'attuale assetto eco-sociale globale» (11).

Narrazioni dall'Antropocene raccoglie, oltre all'introduzione, nove saggi. Si apre con il contributo di Elena dell'Agnese, "Da Wells a Ballard, oppure il contrario: biodiversità e dicotomia cultura/natura nelle narrazioni distopiche e post-apocalittiche", in cui una geopolitica di carattere ecocritico è utilizzata per discutere il rapporto tra esseri umani e non-umani nel contesto della narrazione post-apocalittica. La questione dell'antropocentrismo del racconto apocalittico è uno snodo centrale nella riflessione su questo genere, e dell'Agnese vi ragiona a

partire da un'ampia casistica di classici prodotti negli ultimi due secoli. Nel saggio successivo, "Dall'utopia cozy alla distopia critica: poetiche solarpunk nell'opera di Becky Chambers, Andrew Dana Hudson e Cherie Dimaline", Lucio De Capitani si occupa di un genere di crescente successo, e di sempre maggiore interesse nelle riflessioni sulla relazione tra fantascienza e ambiente, ossia il solarpunk. Questo non è «esclusivamente un'estetica o un genere letterario, ma un movimento – un catalizzatore di arte, pratiche e comunità» (50): una dimensione di cui De Capitani, pur rivolgendo la propria attenzione in prevalenza al dato letterario, tiene conto, così come prende in esame la tensione tra utopia e distopia presente nei testi, e nell'immaginario solarpunk in senso più ampio.

Di taglio prettamente comparatistico, e più tradizionalmente letterario, è il saggio seguente, di Annamaria Elia, intitolato "Le forme dell'acqua: catastrofe, memoria e materia nella climate fiction": qui Elia si occupa dei romanzi *Qualcosa di nuovo sotto il sole* (2022) di Alexandra Kleeman, *Erosione* (2022) di Lorenza Pieri e *Dopo l'onda* (2019) di Sandrine Collette. Elia unisce intelligentemente il discorso su trauma, storia e memoria con l'ecocritica materiale e la storia ambientale, costruendo il proprio discorso intorno al tema dell'acqua, centrale nella *climate fiction* contemporanea. A seguire, Arianna Desideri si occupa di cultura visuale nell'opera di numerosi artisti e collettivi (tra cui Pierre Huyghe, Armin Linke, Delaine Le Bas, Anne Duk Hee Jordan e Jena Sutela) nel suo contributo "Il paesaggio ai tempi dell'Antropocene tra immaginari dell'altrove, pratiche decoloniali e processualità multispecie". Desideri usa le categorie di paesaggio, luogo ed ecosistema per rendere conto della relazione tra realtà e finzione all'interno di queste opere, del rapporto tra comunità, identità e territorio, e della relazione con il non umano.

Emiliano Guaraldo sposta la sua attenzione al cinema nel capitolo "Mostri della laguna. Il cinema idro-horror di Venezia", dedicato al cinema horror italiano tra gli anni Sessanta e Ottanta, e nello specifico alle pellicole *Il Mostro di Venezia* (Dino Tavella, 1965), *La vittima designata* (Maurizio Lucidi, 1971), *Chi l'ha vista morire?* (Aldo Lado, 1972), *Nero veneziano* (Ugo Liberatore, 1978), *Nosferatu a Venezia* (Augusto Caminito,

1988) e *Paganini Horror* (Luigi Cozzi, 1988). Guaraldo aggiunge un tassello importante a una crescente discussione sulla dimensione folk horror del cinema di genere italiano di quegli anni, discussione che però solitamente viene sviluppata a partire da prodotti di ambientazione rurale, non certo lagunare: al contrario, la scelta di Venezia come caso di studio rende conto della perturbante materialità dell'ecosistema lagunare, ma anche dello sconvolgimento ambientale ed ecosistemico, percepito con sempre maggiore intensità in quegli anni, causato dall'espansione industriale del boom. Sempre interessato a prodotti audiovisivi, anche se non di carattere finzionale, è il capitolo di Miriam Tola "Transcorporeità ed ecomedia in Italia: note sui materiali audiovisivi della SNIA Viscosa (1938-2015)", che discute materiale prodotto tra Torviscosa (Friuli-Venezia Giulia) e gli ex stabilimenti della Società Nazionale Industria Applicazioni (SNIA) Viscosa a Roma (una delle principali aziende chimico-tessili italiane) tra il 1938 e il 2015. Tola delinea lo sviluppo dell'azienda e il suo rapporto tanto con il territorio quanto con la vita e la fisicità dei suoi operai, e analizza, attraverso alcune pellicole del 2014 e del 2015, la complessa connessione tra memoria individuale e ambientale in un contesto di rovine post-industriali e speculazione edilizia.

Nuovamente dedicati a testi letterari sono i due capitoli successivi. In "La narrativa visionaria di Octavia E. Butler: vulnerabilità ribelle, convivenza multispecie e azione collettiva in *Parable of the Sower* e *Wild Seed*", Chiara Xausa discute la narrativa di Butler (uno dei capisaldi della *climate fiction* contemporanea) in chiave decoloniale, evidenziando il rapporto presente in questi testi tra crisi ambientale e giustizia climatica, e tra esseri umani e animali non-umani in chiave antispecista. Di segno simile l'approccio di Rachele Dionisi, dedicato a "Africanfuturismo femminista e Antropocene. Pratiche di giustizia ambientale intersezionale e multispecie nella produzione di Nnedi Okorafor e Wangechi Mutu". Di queste autrici Dionisi analizza rispettivamente *Lagoon* (2014) e l'audiovisivo *The End of Eating Everything* (2013), mettendo in luce l'abbandono di un paradigma apocalittico e distopico in favore di uno trasformativo in grado di tratteggiare una prospettiva post-dualistica e post-antropocentrica. Infine, in "'I'm not trapped in the

body of the cow'. Gli studi culturali femministi alla prova del teatro non antropocentrico di Manuela Infante", Antonia Anna Ferrante si occupa della produzione teatrale di Infante, e nello specifico di *Metamorphoses* (2021), che rielabora il testo ovidiano in una prospettiva ecofemminista e antispecista, in cui il corpo diventa uno spazio di relazione con agentività e soggettività altre.

Chiude infine il volume una breve ma densa postfazione di Caterina Romeo, che, recuperando il paradigma materiale elaborato da Serenella Iovino, rimarca e rivendica proprio quanto dicevamo poc' anzi: ossia la materialità di *Narrazioni dall'Antropocene* come il prodotto di una rete precisa di studiose e studiosi, e come manifestazione di un sapere situato in un contesto insieme nazionale e transnazionale. Il volume curato da Fabbri, con la ricca varietà dei contributi che raccoglie, mette in luce non solo l'ampiezza delle Environmental Humanities come disciplina, ma anche e soprattutto la loro potenzialità nel parlare del presente.

L'autore

Marco Malvestio

Marco Malvestio è ricercatore in Letterature Compare e Teoria della Letteratura presso l'Università degli Studi di Padova. Ha pubblicato le monografie *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction* (Peter Lang, 2021) e *Raccontare la fine del mondo: Fantascienza e Antropocene* (nottetempo, 2021).

Email: marco.malvestio@unipd.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2015

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Malvestio, Marco, "Giulia Fabbri (ed.), *Narrazioni dall'Antropocene. (Pre)visioni della crisi ambientale nella letteratura e nella cultura visuale*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 301-306.

Clodagh Brook, Florian Mussnug,
Giuliana Pieri
Intermedia in Italy.
From Futurism to Digital Convergence

Cambridge, Legenda, 2024, XIV + 233 pp.

Il lavoro di Clodagh Brook, Florian Mussnug e Giuliana Pieri, maturato in anni di seminari, conferenze, *summer school*, nasce dall'esigenza di comprendere e mappare lo sviluppo dell'intermedialità fra le diverse arti in Italia. In particolare, la ricerca dell'*équipe* poggia sulla tesi secondo cui «the ever-closer relations between artistic practices have been a key cultural force driving creativity since the start of the twentieth century» (2). La prospettiva che il volume assume è di conseguenza quella del campo di forze, all'interno del quale si collocano i sette casi di studio e punti di svolta a cui sono dedicati gli altrettanti capitoli (ai quali si aggiunge un'introduzione metodologica). Partendo infatti dalle riflessioni di artisti e studiosi come Irina O. Rajewsky, Dick Higgins, Henry Jenkins e altri, i tre autori intendono l'intermedialità come uno spazio di incontri e possibilità, all'interno del quale si osserva la nascita di forme d'arte in costante ridefinizione. Il loro compito diventa perciò quello di delineare una storia delle relazioni fra media, accentuando, sulla scorta di Higgins, gli aspetti di radicale sperimentalismo («intermediality as radical experimentation», 5) e, sul versante della critica, il costante ripensamento degli ambiti disciplinari («how we, as cultural critics, approach our respective fields», *ibid.*). In quest'ottica, corroborata da una rapida rassegna della vasta bibliografia dedicata all'intermedialità in Italia, appare chiaro il motivo della scelta dei punti di svolta analizzati nei singoli capitoli: «We chose the years 1915, 1932, 1963, 1972, 1994, 2007 and 2020 as ones which we identify as

pinpointing significant moments of change or consolidation for intermedial practice» (21). Sul versante metodologico, invece, l'incontro fra le diverse arti e i media ha reso necessario un concorso di competenze, onde pervenire a una più chiara cognizione delle questioni studiate, il che si è tradotto in una suddivisione della stesura dei capitoli (collegiali l'introduzione e l'ultimo, il secondo e il terzo scritti da Pieri, il quarto e il quinto da Mussnug, il sesto e il settimo da Brook), resa unitaria da frequenti confronti fra gli autori.

Il primo punto di svolta, affrontato nel secondo capitolo, "1915: Revolution", riguarda il Futurismo. L'analisi di Pieri, autrice del capitolo, muove dal tentativo di inquadrare la convergenza di arti e media in una prospettiva interpretativa di lunga durata, che prenda in considerazione tutta la vicenda futurista, dal 1909 al 1944. Con quest'impostazione, viene data particolare enfasi, più che alla fase iniziale del Futurismo (1909-1915), a quella successiva al 1915, vero punto di svolta del movimento. Il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, pubblicato nel marzo del 1915, è infatti considerato come il momento aurorale di «a new Futuristic aesthetics, applied to all aspects of everyday life» (36). Incentrato su alcune nozioni chiave come i "concetti plastici", le "linee-forza" o la "sensazione dinamica", il testo documenta una volontà esplicita di superare i tradizionali confini fra arti, traducendo esperienze sensoriali proprie di una certa arte in un'altra, come accade ad esempio nel dipinto *Musica* di Luigi Russolo, o come accadrà anche nel cinema futurista. Ma l'analisi di Pieri non trascura di segnalare le significative contaminazioni fra le diverse prassi artistiche applicate ad oggetti tradizionalmente estranei a determinate prassi: dall'architettura tipografica, alle parole in libertà, all'accentuazione delle potenzialità artistiche della materialità dell'oggetto libro, fino ad arrivare all'elaborazione di un abbigliamento, una moda futurista.

In una perfetta linea di continuità rispetto al discorso sul Futurismo si pone anche il capitolo successivo, "1932: Gesamtkunstwerk", incentrato sulla *Mostra della Rivoluzione Fascista*, organizzata presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma per celebrare il decennale del fascismo. Infatti, scopo della mostra è quello di sfruttare al massimo la

contaminazione fra le arti, nell'ottica di fornire allo spettatore un'esperienza il più possibile immersiva, strumentale alla propaganda fascista. Viene posto l'accento sull'abilità del regime fascista nell'integrare una sensibilità, ereditata dal wagnerismo, dal modernismo del Bauhaus e dalle avanguardie, in un sistema artistico cooperante alla promozione di una retorica organica al regime. Ciò contraddistinse il fascismo per tutta la durata della sua tetra vicenda, pur con una significativa crescita degli investimenti in tal senso proprio negli anni Trenta (emblematica, ad esempio, la costruzione di Cinecittà). Tutto ciò, sottolinea Pieri, contribuì a rinsaldare un sistema di arti vieppiù integrato. Tornando alla Mostra, uno dei più icastici esempi di intermedialità declinata secondo i dettami della retorica di regime era la sala del sacrario dei martiri, realizzato da Adalberto Libera, in cui si assisteva a una perfetta integrazione di musica (la canzone *Giovinezza* accompagnava in costante sottofondo l'esperienza del visitatore), scultura, scrittura e architettura.

Di segno politico opposto rispetto alle esperienze intermediali analizzate nei capitoli secondo e terzo sono quelle al centro del quarto e del quinto, dedicati alla vicenda dello sperimentalismo degli anni Sessanta e Settanta, entrambi animati da una più o meno esplicita esigenza di contestazione dell'ordine costituito. Centrale, nel quarto capitolo, "1963: Experiment", è l'atmosfera di grande fermento che animò una consistente parte della cultura italiana degli anni '60, e che si tradusse in esperienze artistiche fortemente improntate allo sperimentalismo: dagli esperimenti teatrali di Ricci ai *Novissimi*, fino al grande crogiolo intellettuale del *Gruppo 63*. Caratteristiche di questa polifonia artistica furono le poderose riflessioni teoriche condotte tanto da singoli artisti quanto da intellettuali non direttamente coinvolti nei processi creativi, come Anceschi ed Eco. Ad accomunare tutte queste diverse voci sono però alcune convinzioni di fondo: su tutte, l'insoddisfazione per l'omologazione e il conformismo dell'Italia degli anni Cinquanta, a cui fa da contraltare l'idea di poter trasformare le istituzioni e i dispositivi culturali dall'interno. La sfida, che apre alla seconda parte del volume, è compendiata dalle domande: «Can creative artistic experiments have a political value if they are no longer perceived

in the context of a wider struggle for radical social reform? How does intermedia practice thrive without the avant-garde's deliberately provocative gestures?» (108).

La riflessione di Mussnug, dopo l'ampia panoramica sull'ottimistico clima di generale apertura che caratterizzò gli anni Sessanta, segue le vicende dello sperimentalismo nella più cupa, tesa, conflittuale atmosfera degli anni di piombo, a cui è dedicato il quinto capitolo del libro, "1972: Collapse". Rispetto al decennio precedente, Mussnug evidenzia una decisa radicalizzazione delle istanze di contestazione. In particolare, venendo meno «a confident belief in the gradual emancipation from obsolete social and aesthetic norms» (116), a essere rifiutate sono le stesse istituzioni, gli stessi circuiti di diffusione dell'arte, con una conseguente predilezione per spazi e materiali alternativi (quest'ultima tendenza fu dovuta anche a una necessità di abbattere i costi). Le riflessioni metaletterarie e metartistiche portate avanti dal *Gruppo 63* (dichiarato morto da Eco nel 1971) fanno posto a forme di più esplicito e perentorio impegno politico, a cui fa da contraltare una critica, come quella celeberrima di Pasolini, dei movimenti studenteschi. A questo quadro, va aggiunta la nascita di nuove forme d'arte, come l'arte performativa, di cui Mussnug riporta gli esempi di *Los Angeles Olimpiadi 1932*, installazione realizzata in occasione delle Olimpiadi di Monaco ideata da Mario Ricci, e del workshop *Marco Cavallo*, nato dalla collaborazione fra il direttore teatrale Giuliano Scabia e lo psichiatra Franco Basaglia.

Il capitolo successivo, "1994: Hybridity", scritto da Clodagh Brook, indaga una vera e propria svolta nella storia dell'intermedialità in Italia, oltre che dei rapporti fra media e potere: l'era berlusconiana. A distinguere quest'epoca dalle precedenti, secondo Brook, sono alcuni tratti caratteristici, come la normalizzazione dell'ibridità mediale, il consolidamento e la commercializzazione di una serie di pratiche sperimentate a partire dagli anni '60, ciò che impone allo studioso di focalizzarsi «not so much on the revolutionary change of crossing borders, but on intermedial *normality*» (144). Di conseguenza, a interessare l'analisi è l'onnipresenza del mezzo televisivo in ogni ambito della vita quotidiana, tanto da poter parlare, in riferimento alla prassi

politica di Berlusconi, di videocrazia. A ciò però si aggiungono anche altre forme, meno evidenti ma altrettanto importanti, di ibridazione mediale, come ad esempio la *graphic novel*. Ma il processo di normalizzazione della contaminazione fra media è misurato anche a livello contenutistico, ponendo in rilievo la presenza di una sensibilità per i nuovi media (ancora, soprattutto, la TV) ormai acquisita anche nei media più tradizionali: emblematico, in questo caso, il secondo capitolo del film di Nanni Moretti *Caro diario*, tutto giocato sulla crescente fascinazione per i programmi televisivi che conquisterà il compagno di viaggio di Moretti, Gerardo.

Il penultimo capitolo, "2007: Convergence", prende le mosse dalla constatazione di come la diffusione dell'utilizzo del web nei primi anni Duemila sia stata incentivata proprio dal desiderio di molta «left-wing counterculture» (172) di opporsi alla pervasività della televisione, sulla quale fra il 2001 e il 2006 si strinse sempre più forte la morsa berlusconiana. In questo contesto, «[d]igital spaces were seen as new and radical, and many artists and activists embraced them» (172). Tappe fondamentali di questa corsa al web furono la pubblicazione del saggio *Convergence Culture*, di Henry Jenkins, e la nascita del progetto/romanzo collettivo *Manituana* del gruppo Wu Ming. Ad accomunare questo con altre esperienze coeve (Brooks analizza i casi del *Global stage* di Carlo Lizzani e della piattaforma *Second life*) è il concetto stesso di convergenza: «Jenkins's understanding of convergence comprises both the idea of multiple media converging on various digital platforms and the idea that they flow between platforms» (172).

Con l'ultimo capitolo, "2020: Contagion", termina la storia propriamente detta e inizia la cronaca, dedicata naturalmente al periodo pandemico. Pur nella consapevolezza di prendere in esame un'epoca non ancora conclusa, i tre autori delineano comunque una serie di tendenze emerse a partire dagli eventi del 2020. In particolare, si nota da una parte il nuovo ruolo assunto dalla virtualità: «Virtuality provided a safe, clean and accessible space» (196), in opposizione ai pericoli rappresentati dagli spazi fisici, resi inaccessibili dal contagio. Questa nuova dimensione, se da una parte ha spinto i vari artisti a sfruttare lo spazio virtuale per nuove sperimentazioni, dall'altra ha spostato

nuovamente l'accento sulla materialità del fare artistico e in generale dell'esperienza, con una rinnovata attenzione, ad esempio, per gli spazi urbani, ora contemplati vuoti, quasi metafisici, o ancora all'impiego delle superfici stesse degli edifici come schermi cinematografici.

In generale, comunque, l'ultimo capitolo intende presentarsi come chiave di volta del volume, non tanto per il senso di compiutezza che dà all'indagine, quanto per la chiarezza con cui pone i termini relativi a ulteriori approfondimenti, che, a partire da questa prima mappatura di ampio respiro, conducano a nuove riflessioni sul significato dell'intermedialità colto nei suoi molteplici svolgimenti storici.

L'autore

Edoardo Panei

È dottorando in Italianistica presso Roma Tre, con un progetto dedicato alla formazione positivistica gaddiana. I suoi interessi riguardano i rapporti fra filosofia e letteratura, in particolare la letteratura italiana del primo Novecento. Si è occupato, oltre che di Gadda, dell'opera di Benedetto Croce.

Email: edoardo.panei@uniroma3.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Panei, Edoardo, "Clodagh Brook, Florian Mussnug, Giuliana Pieri, *Intermedia in Italy. From Futurism to Digital Convergence*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 307-313.

Christine Baron
*Le tribunal du récit. Désire de justice et
littérature*

Paris, mare & martin 2023, 301 pp.

La scelta da parte di Christine Baron di porre in epigrafe al suo libro «l’audace affermazione» dello scrittore e traduttore ungherese Imre Kertész in merito all’enorme valore che «l’esprit du récit» ha nella nostra vita – tratta da *A Holocaust mint kultúra* (1993) – lascia subito intuire una delle idee chiave della sua ricchissima monografia: l’idea secondo cui la letteratura, il cinema e più in generale le arti del racconto stabiliscano delle prospettive inedite e originali sui temi della giustizia e del diritto, nelle quali a contare sono le esistenze e le storie individuali, quella «singularité qui rende un cas incommensurable à d’autres pourtant apparemment similaires» (60). Nei testi narrativi che tematizzano la legge, la giustizia e la loro «superposition rêvée» (15), osserva Baron, le norme giuridiche vengono messe alla prova dei casi concreti (è questo, in sostanza, “il tribunale del racconto”) e una simile messa in prospettiva della singolarità, ovvero l’«autre discours» (16) che le arti del racconto possono pronunciare e che è invece impedito ai giuristi, non fa che allargare la cultura del dibattito, ricordandoci che la società si fonda su un contratto e che la legge, nelle sue varie configurazioni, è oggetto di negoziazioni e di conflitti, cioè di una pratica democratica che, con le parole di Pierre Rosanvallon, non può mai dirsi compiuta.

Come Baron scrive nelle sue conclusioni, rifacendosi principalmente alla riflessione di Chaïm Perelman sull’opportunità di associare la giustizia alla nozione empirica di ragionevolezza – dunque

in particolare a *Justice et raison* (1963) e soprattutto a *Le raisonnable et le déraisonnable en droit* (1984) – il vero nemico della giustizia è la sua «routinisation» (277), che è per l'appunto l'esatto contrario di un approccio pragmatico alla decisione, centrato invece su una «raison historique» e «rhétorique», cioè su una decisione che emerge e si manifesta attraverso l'argomentazione e più in generale attraverso la «culture du débat» (278-279). È insomma all'interno di questa cultura basata sul valore della controversia, del dibattito e della discussione – una cultura educata alla democrazia – che le arti del racconto possono contribuire alla «quête d'un monde plus juste» (16). Nelle società moderne occidentali, dove il diritto definisce e determina i soggetti (persino ossessivamente, come ha osservato ripetutamente Alain Supiot) e dove l'uomo senza legge è esposto alla morte (è il tema, ad esempio, di *Ceux qui travaillent* di Russbach, film uscito nel 2019), desiderare la giustizia significa allora andare al di là della mera applicazione dei testi di legge (al di là del positivismo giuridico) e prendere seriamente in considerazione gli effetti che una decisione può provocare nella vita delle persone; significa «refuser que le droit se construise autrement que sur un mode dialogal qui suppose la reconnaissance et l'égalité des parties en présence», dove in gioco, in definitiva, «c'est la forme même de la démocratie» (18). È precisamente in questa prospettiva centrata sulla responsabilità verso l'altro e la parola altrui, sulla spinta ad aderire ad altre tesi (ancora Perelman) e sul principio di vulnerabilità richiamato da Habermas nella sua *Etica del discorso* (1985) e da Cynthia Fleury in *Le soin est un humanisme* (2020) come principio-cardine delle relazioni intersoggettive nelle società avanzate, che «l'aspiration à la justice dépasse aujourd'hui l'horizon proprement humain de nos sociétés» (274) e che la platea dei soggetti aventi diritto – *sujets de droit* e non solo *du droit* – può allargarsi.

Come ha opportunamente ricordato Sandra Travers de Faultrier nella sua breve prefazione intitolata programmaticamente *Jouissance du texte, Le tribunal du récit* «vient a parachever la trilogie que l'autrice a consacrée au couple Droit et Littérature» (13): insieme a *Transgression, littérature et droit*, uscito per le Presses Universitaires de Rennes nel 2013, e a *Droit et littérature*, un volume che Baron ha curato con Judith Sarfati

Lanter per Lucie éditions nel 2019, *Le tribunal du récit* s'inserisce in effetti, consapevolmente, in quel campo di studi che è sorto negli Stati Uniti nei primi decenni del Novecento e che in seguito, a partire dagli anni Ottanta, sulla scia della svolta impressa dalla fortunatissima opera di James Boyd White (*The Legal Imagination. Studies in the Nature of the Legal Thought and Expression*, 1973), si è variamente diffuso in Europa all'insegna di approcci per lo più interdisciplinari e comparatistici. Baron torna a più riprese sul fondamento e gli obiettivi di *Law and Literature*, mettendo in particolar modo in guardia dall'idea che la *Common Law* – per sua natura più narrativa che prescrittiva, com'è invece la *Civil Law* – possa realizzare l'auspicio (che da Wigmore e Cardozo giunge fino a Martha Nussbaum) di un diritto prensile e dinamico, capace di adattarsi di volta in volta ai casi singolari grazie alle prerogative (e all'empatia) del giudice-legislatore. Nonostante assomigli a un "romanzo a catena" (è la celebre definizione che ne diede Ronald Dworkin sul presupposto che ciascun giudice ne scriva ogni volta un nuovo capitolo alla luce delle mutazioni sociali) e nonostante si fondi su una «narrativité» (57) comparabile a quella su cui si fondano letteratura e cinema (è l'idea espressa da Robert Cover in *Nomos and narrative*, un saggio capitale uscito nel 1983 sulla "Harvard Law Review"), la *Common Law* produce comunque, secondo Baron, un racconto in cui si elaborano modelli e schemi, cioè, in qualche modo, astrazioni e generalizzazioni che trascurano inevitabilmente gli effetti che una sentenza può provocare sulla vita quotidiana degli individui. D'altro canto, la rilevanza dei casi singolari e la loro capacità di mettere in forma le regole e rivelarne le aporie è stata rivendicata e fatta propria anche in contesti di *Civil Law* (uno dei punti di riferimento di Baron è François Ost, autore, tra le altre cose, di *Penser par cas; la littérature comme laboratoire expérimental de la démarche juridique*, uscito sulla "Revue interdisciplinaire d'études juridiques" nel 2014; ma si dovrebbe pensare anche all'antesignano *Law in Changing society* di Wolfgang Gaston Friedmann, del 1959).

Dopo un breve *Avant-propos* in cui premette alcune idee-guida del suo discorso e dopo un capitolo intitolato significativamente *Le tribunal du récit* in cui riflette su una serie di questioni teoriche fondamentali (e

complesse) – il tipo di immaginario che può guidare la richiesta di giustizia; l'orizzonte d'attesa che si genera da un'istanza giudiziaria; il cambio di paradigma provocato dal passaggio effettivo alla legge; la naturale disposizione dei soggetti, sostenuta da Ricœur, a scandalizzarsi di fronte all'ingiustizia; le differenze tra le idee di giusto, equo e legittimo – Baron passa in rassegna numerosi testi letterari (di finzione e di *non fiction*), film, inchieste, documentari e altrettanti saggi di carattere letterario, filosofico e giuridico, cercando di seguire, di fatto, quattro piste di indagine.

In primo luogo (a), nel capitolo intitolato *Au nom de la justice*, l'autrice affronta il modo in cui il sentimento del giusto o dell'ingiusto viene elaborato da alcuni soggetti: dalle vittime di un crimine o di un errore giudiziario (ad esempio in *Même les monstres* di Thierry Illouz), da chi è costretto a elaborare un lutto (ad esempio in *Vous n'aurez pas ma haine* di Antoine Leiris o in *La Confusion des peines* di Laurence Tardieu), o da coloro che si scontrano con il silenzio della legge (è il caso di *Triple peine* di Françoise Rudetzki e di *The Children Act* di Ian McEwan). In questo capitolo, l'autrice riflette inoltre su alcune figure-chiave come quella delle 'parti civili' o del 'terzo', su alcuni sottotemi come quello delle leggi e dei conflitti sul lavoro (qui a partire dal celebre libro di Marie Pezé, psicologa del lavoro: *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*), su alcune questioni dibattute dai *Law and Humanities Studies*, in particolare sul problema del carattere binario (logico) del diritto, incapace di accogliere l'ambivalenza dell'agire come fa la letteratura (da qui l'esemplarità del sorprendente *The Fact of a Body: A Murder and a Memoir* di Alex Marzano Lesnevich, *L'Empreinte* in Francia, *La memoria del corpo* in Italia, tradotto da Annalisa Carena per Piemme nel 2020).

In secondo luogo (b), nel capitolo intitolato *Malgré la justice*, Baron affronta il modo in cui prende forma il sentimento di rivolta e in cui si producono delle rivolte. È il grande tema della legge sentita come ingiusta o scellerata, della giustizia fallita, dell'ingiustizia legalizzata e della nomofobia, ed è anche, di conseguenza, il grande tema della contestazione e del rifiuto della legge (dei processi, dei tribunali, dei giudici), della disobbedienza e della giusta rivolta (da Sofocle a Camus), e del monito contenuto nella celebre formula di Gustav Radbruch per

cui una legge estremamente ingiusta non può essere una legge valida. È il tema, in fondo, che si pone Ost in *À quoi sert le droit?*, libro al quale Baron si rifà a più riprese. In questa prospettiva critica e sospettosa verso l'ordinamento giuridico – e non verso la giustizia – l'autrice si sofferma inoltre (giustamente) sul successo popolare della figura del giustiziere – citando, accanto a vari supereroi, *Alex* di Pierre Lamaître – e conclude la sua indagine con una riflessione sul valore trasgressivo della letteratura rivendicato in particolare da Genet.

In terzo luogo (c), nel capitolo intitolato *Droit et abus*, Baron affronta una serie di situazioni-limite (e storicamente determinate) in cui la giustizia tende a diventare «l'object d'un espoir démesuré» (164) e perciò a debordare dal rispetto della legge e a farsi abuso. La legge può infatti venir strumentalizzata e sottomessa a interessi privati (come già nell'*Interdiction* di Balzac); può servire a legittimare un reato (Baron si sofferma in questo senso su *L'Hygiène de l'assassin* di Amélie Nothomb, *La Chute* di Camus e su *Chanson douce* di Leïla Slimani, premio Goncourt nel 2016, tradotto da Elena Cappellini per Rizzoli nel 2017 col titolo *Ninna nanna*); può alimentare la passione «plaignante» (del querelante) e «l'obsession de son dû» (di ciò che è dovuto) che spinge ad agire (in forme tragiche) Michael Kohlhaas di Heinrich von Kleist o (in forme comiche) *Les Plaideurs* di Racine; oppure può alimentare una *volontà di punire* (per dirla con Denis Salas) che trasforma il desiderio di giustizia in *ubris* e volontà di vendetta. L'ultima parte di questo capitolo è dedicata alla «justice dévoyée» – in particolare ai processi truccati (con un affondo su alcuni casi storici e sui *Racconti di Kolyma* di Varlam Šalamov) e alla giustizia rifiutata – e a Céline, «comédien et martyr» (213) che si appella continuamente alla giustizia e che, in particolare nella “Trilogia del Nord”, si dipinge come vittima di persecuzioni infinite.

In quarto luogo (d), nel capitolo intitolato *Réinventer le droit*, Baron riflette sul modo in cui il diritto e le convinzioni sul giusto e l'ingiusto evolvono (o si cristallizzano), cioè sulla «capacité réflexive et inventive du droit, à travers ses acteurs de prendre en considération la singularité des situations mais aussi et surtout à faire preuve d'imagination pour se mettre à la place d'autrui» (219). Prendendo spunto da un'idea di Judith

Resnik, per la quale la letteratura ci pone di fronte a situazioni inedite che ci spingono a riconsiderare la legge (il riferimento è all'articolo *Changing the Topic*, apparso su "Cardozo Studies on Law and Literature" nel 1996), l'autrice approfondisce soprattutto tre questioni. La prima questione riguarda i giudici-legislatori come Paul Magnaud (quasi un'antonomasia), al quale Baron paragona Étienne e Juliette di *D'Autres vies que la mienne* di Carrère, in particolare quando posti di fronte all'indecidibilità e alla reversibilità di colpevolezza e innocenza oppure a casi insolubili (temi affrontati esemplarmente da Ferdinand von Schirach in gran parte dei suoi fortunati romanzi). La seconda questione riguarda la capacità della *jurisfiction* di mettere alla prova la legge, in particolare quando mancano alcune condizioni per applicarla. Baron si sofferma soprattutto sulla verificabilità dell'identità di un individuo, e in questa prospettiva considera una *jurisfiction* *Le colonel Chabert* di Balzac; sull'ambiguità della prescrizione, «nécessité juridique», ma anche «plaie dans la mesure où cela laisse peu de temps aux victims souvent jeunes pour mettre en cause leurs agresseurs» (240), questione affrontata da Ozon in *Grâce a Dieu*; infine sulle presunzioni che portano alla condanna di un innocente come avviene ad esempio in *Der Todt und das Mädchen* di Hans Steinbichler. La terza questione riguarda i fondamenti di una società giusta, in particolare il ruolo che in una società neoliberale svolgono o potrebbero svolgere la solidarietà e il *capability approach* teorizzato da Amartya Sen e Nussbaum (sulla scorta di John Rawls).

Le tribunal du récit è un libro denso, meditato, aggiornato, che permette anche, sia detto a suo merito, una lettura non continuativa, di approfondimento, quasi fosse un manuale su cui poter contare e da cui prendere spunto per ulteriori riflessioni (e interrogativi) sul rapporto tra la legge e le arti del racconto.

L'autore

Tiziano Toracca

È ricercatore di Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università degli Studi di Udine. Ha pubblicato *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta* (Palumbo 2022) e *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua* (Morlacchi, 2020). È coautore di *A Theory of Law and Literature. Across Two Arts of Compromising* (Brill, 2020) e ha scritto saggi sul modernismo e sulla letteratura italiana contemporanea, sulla rappresentazione del tema lavoro e sul rapporto tra diritto e letteratura.

Email: tiziano.toracca@uniud.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Toracca, Tiziano, "Christine Baron, *Le tribunal du récit. Désire de justice et littérature*, «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds Anna Chiara Corradino – Massimo Fusillo – Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 314-320.

Valentino Baldi
Nel delirio.
Letteratura e malattie della mente

Macerata, Quodlibet, 2024, 210 pp.

In *Tre forme di esistenza mancata*, Ludwig Binswanger riporta il caso di un paziente psicotico che trovava scandalosi questi versi di Eichendorff: «Era come se il cielo / avesse baciato in silenzio la terra». Per lui erano chiaramente mendaci: si sa che il cielo non bacia *veramente* la terra. Da un certo punto di vista, la poesia contiene un'indiscutibile falsità, a rigor di logica – certo, di una logica delirante, *yet there is method in 't*. Al contrario, per noi “normali” la stramberia è che qualcuno possa cercare verità letterali in un'espressione poetica che – di nuovo, per noi “normali” – è chiaramente figurata. Che qualcuno, in altre parole, non sappia *leggere*, ossia ricevere nel modo *corretto* un testo letterario. Ma se ci fosse follia anche nel nostro metodo, al quale siamo talmente avvezzi, per millenaria abitudine di lettori, da non riuscire a riconoscerla?

È l'ipotesi a cui è dedicato il libro di Valentino Baldi, *Nel delirio. Letteratura e malattie della mente*. Non è infatti a suo modo un delirio «la condizione in cui si ritrova chi, ricevendo un testo letterario, è costretto ad abitare un mondo perturbante perché estraneo e familiare allo stesso tempo» (11)? Di sicuro si tratta di una miracolosa «alterazione cognitiva» che sperimentiamo «volontariamente e consapevolmente» (*ibid.*), la quale tuttavia, addestrati come siamo a considerarla normale e persino salutare, non ci colpisce per ciò che di quest'esperienza è costitutivamente insolito. Per mettere in evidenza l'anormalità intrinseca della ricezione letteraria e di alcune sue caratteristiche sottovalutate o date per scontate, Baldi propone di accostare la teoria

della letteratura a certe forme di delirio così come descritte dalla psicoanalisi e alcune correnti psichiatriche. «Il demone che anima questo libro», scrive l'autore, «sussurrerà che non è mai possibile separare la letteratura dalle malattie della mente, la lettura dalla follia» (12).

Detta così, con tutta la voluta provocatorietà dell'accostamento (che peraltro non vuole essere solo una provocazione), si rischia però di farsi un'idea errata di ciò che il libro propone. Non il bolso connubio di genio e sregolatezza nell'artista («Democrito caccia di Parnaso i poeti che sian savi», ricordava già Tasso ne *Il messaggiero*), né i debiti della psicoanalisi nei confronti della letteratura e viceversa. Non si sostiene neppure che i testi letterari abbiano insospettate proprietà psicotomimetiche, come un tempo si vociferava dell'LSD, né si propone un'identificazione fra letteratura e malattia mentale o una vera e propria connessione genealogica o culturale, sebbene di tanto in tanto si abbia il sospetto che vi si potrebbe – o dovrebbe – alludere, pur con la debita cautela. Quello che il libro invece fa è servirsi di alcune riflessioni di eminenti studiosi delle malattie della mente tra cui Freud, Lacan e Binswanger per mettere in rilievo qualche cosa che appartiene all'esperienza ordinaria della lettura, qualcosa che però, più che alla normalità cognitiva, assomiglia a ciò che releghiamo all'anormalità della psicosi. Vi sarebbero infatti alcune «somiglianze strutturali in termini di linguaggio, mondi e ricezione» (102), certi tratti che appartengono di diritto allo spazio letterario e che tuttavia associamo più facilmente al delirio.

Qual è, dunque, la «componente essenziale» (76) che accomunerebbe l'esperienza del lettore e il mondo del delirio? Baldi sottolinea convincentemente due aspetti che definiscono lo spazio letterario e che ritornano in certe forme di malattia mentale, su tutte la paranoia: ciò che, prendendo in prestito termini todoroviani, chiama *pandeterminismo* (l'idea per cui nulla è casuale, ma ogni elemento è connesso agli altri e forma un tutto coerente e necessario) e *pansignificazione* (l'idea per cui ogni elemento è gravido di senso e, in qualche misura, simbolico). Questi, che per Todorov sono tratti fondanti della letteratura del sovrannaturale, ambito privilegiato (anche da Baldi) «per lavorare sulle riconfigurazioni della categoria di causa nell'esperienza estetica» (56), apparterrebbero in realtà alla letteratura

tout court, perché ogni elemento è necessario e funzionale alla costruzione di senso e, di conseguenza, viene inteso come significante dal lettore, che infatti presta la sua attenzione al testo, parola dopo parola, sapendo che ogni cosa che incontrerà significa qualcosa per un motivo che andrà svelandosi un po' alla volta. Chi legge, spiega Baldi, «condivide un atteggiamento preterintenzionale per cui ogni anello di cui si compone la significazione porterà a una chiusura che getterà una luce di riflesso su tutto il testo e su ciascuno dei suoi elementi» (36). In questo senso, «la letteratura è incompatibile al caso, perché qualsiasi elemento arbitrario o desueto viene automaticamente rifunzionalizzato nell'atto della lettura» (38).

Ma pandeterminismo e pansignificazione sono anche, e soprattutto, i tratti caratterizzanti della magia, della superstizione e, come si diceva, della follia – gli ambiti, insomma, nei quali un presagio non è solo un presentimento irrazionale (o, anche se lo fosse, non per questo sarebbe meno degno di fede), un sogno non è mai soltanto un sogno, non esistono coincidenze e vengono meno i già labili confini tra fisico e mentale, tra parole e cose. Nella comprensione odierna, illuminista, razionalizzante e disincantata, queste possibilità appartengono a stadi anteriori della cultura e sono state relegate alla letteratura (e quella del sovrannaturale è non per nulla lo spazio dove si fa tema portante il ritorno di questo rimosso), ai reami risibili della superstizione e alla marginalità della psicopatologia. Quando Freud, in *Das Unheimliche*, accenna di sfuggita all'ipotetica ripetizione costante del numero 62 e alla sensazione sinistra che quest'avvenimento potrebbe produrre in chi ne facesse esperienza, parla in realtà di una serie di episodi apparentemente inspiegabili e accadutigli veramente – o così gli era sembrato – i quali avevano condizionato la stessa storia redazionale del celebre saggio per un irreprimibile rigurgito di superstizione, l'intollerabile sospetto di una qualche occulta complicità fra la mente e la realtà extrapsichica che il padre della psicoanalisi non oserà affrontare fino in fondo, limitandosi a riconoscere in esso «residui di attività psichica animistica» (Sigmund Freud, *Il perturbante* [1919], *Opere*, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1989: 101-102), credenze antiche, sia sul piano dell'ontogenesi sia su quello della filogenesi, ancora sopravvivenenti

nonostante tutto. Ma non c'è bisogno di addentrarsi nell'occultismo per riconoscere come pandeterminismo e pansignificazione siano ciò che definisce l'atteggiamento del superstizioso e del paranoico, i quali caricano di senso le azioni più trascurabili e di intenzione le più contingenti e non accettano il caso in ciò che li attornia. Di più: il paranoico vive la propria vita come l'eroe di una storia calato in un mondo che, per quanto ostile, in ogni dettaglio parla di lui, come se fosse fatto al solo scopo di perseguitarlo. Una *forma mentis* che il lettore conosce bene, poiché la applica immancabilmente allo spazio letterario e ai suoi protagonisti.

A partire da tale somiglianza strutturale fra delirio e lettura, Baldi tratteggia una connessione, sul piano della teoresi, che permette di dire qualcosa su ciò che la letteratura è, o fa, proprio alla luce di questo confronto. Se le dimensioni dell'occulto e della paranoia negano la casualità esterna, applicando una «postura pandeterminista assoluta» (55) alla realtà extramentale, e se la via freudiana all'inconscio ribalta i termini, accettando la casualità e l'insignificanza esterne ma negando quelle interne alla mente, la letteratura offre una terza strada, del tutto autonoma. Esistendo al tempo stesso dentro la realtà empirica ma anche al di fuori di essa, sempre altra rispetto al nostro mondo ma neppure da questo completamente recisa, come un universo linguistico che sul nostro concresce, la letteratura, se paragonata alla superstizione e la follia o ai sogni e gli atti mancati, è «l'unico contesto in cui la funzione di giudizio è volontariamente e consapevolmente riconfigurata per trasformarsi in richiesta di coerenza capace di produrre tanto identificazione che generalizzazione. [...] Benché l'opera letteraria attinga sia dal referente empirico che da quello psichico, il suo linguaggio colloca il lettore nel luogo dell'immaginario che è *terzo* rispetto ai contesti di realtà psichica e reale empirico» (128). Per questo statuto modale assolutamente anomalo, per questo suo giocare consapevolmente con la referenzialità del linguaggio e il *make believe*, la reazione e il tipo di partecipazione richiesti al destinatario dal testo letterario rientrerebbero a buon diritto nell'anormalità e in tale senso andrebbero compresi.

Più che trarre le possibili e vertiginose conseguenze dell'analogia fra letteratura e delirio su cui l'argomentazione si fonda, *Nel delirio* ambisce a dire qualcosa sulla letteratura *sic et simpliciter* e sullo «spazio perturbato e perturbante» che essa definisce, nel quale «il mondo esterno non scompare mai completamente, perché è in quel mondo che si creano relazioni di somiglianza tra oggetti e parole, ed è a quel mondo che poi il lettore le riferisce, ma dopo averle ricevute in forma alterata, sempre necessaria e sempre significativa» (184). Ciò che più convince di questo libro è la capacità di mettere a nudo quanto nella ricezione letteraria si dà per scontato e le modalità e persino la facilità con cui prestiamo fede, nell'atto della lettura, a principi che non senza gravi conseguenze adotteremmo per descrivere il mondo attorno a noi. Queste modalità, come sostiene Baldi, invero tradiscono complesse operazioni, spesso spontanee e inconsapevoli, inerenti alla significazione, alla credenza e alla realtà, le quali forse si lasciano meglio comprendere a partire dallo studio di quei casi in cui tali funzioni sono alterate. Il che, come proposta teorica, non sembra di poco conto.

L'autore

Emanuele Zoppellari

Emanuele Zoppellari è dottore di ricerca in Lettere, titolo ottenuto presso l'Università di Torino. Si è formato precedentemente a Ca' Foscari, Venezia, e all'University College London. La sua ricerca si è concentrata sulla letteratura fantastica, i rapporti fra letteratura, religione e mito e autori quali Andrea Zanzotto, Dino Buzzati, Ezra Pound e Sergio Quinzio. Per l'Istituto Treccani, si è occupato di pubblicazioni di arte contemporanea e libri di pregio.

Email: emanuele.zoppellari@unito.it

La recensione

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questa recensione

Zoppellari, Emanuele, "Valentino Baldi, *Nel delirio. Letteratura e malattie della mente*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 321-326.